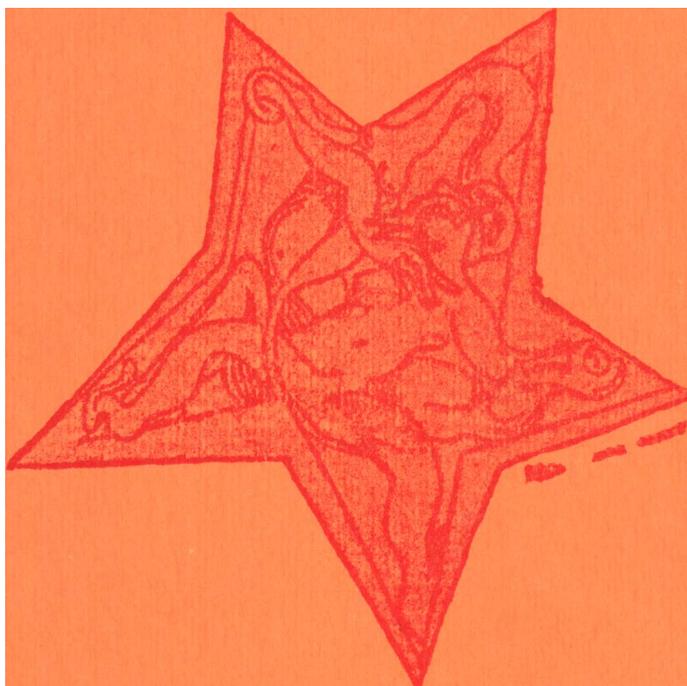


CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHES SUR
LE SURREALISME

MÊLUS NE

N° IV : LE LIVRE SURREALISTE

ACTES DU COLLOQUE EN SORBONNE · JUIN 1981



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

**Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme
(Paris III)**

Publié avec le concours du Centre National des Lettres

MÉLUSINE

N° IV : LE LIVRE SURREALISTE

Actes du colloque en Sorbonne

- juin 1981 -

organisé par

HENRI BÉHAR

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le surréalisme

Directeur: Henri Béhar

Secrétaire de rédaction: Michel Carassou

RÉDACTION: 13, rue de Santeuil, 75231 Cedex 05.

ADMINISTRATION: Editions L'Age d'Homme - La Cité S.A. Métro-
pole 10, CH-1003 Lausanne - Suisse.

*Les propos tenus dans cette revue
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs*

Copyright © 1982 by Editions l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

« Tout se passe..., comme si quelques hommes venaient d'être mis en possession, par des voies surnaturelles, d'un recueil singulier dû à la collaboration de Rimbaud, de Lautréamont et de quelques autres... »

André BRETON,
Second Manifeste.

ALLOCUTION DE M. MOREL
AU NOM DU CONSEIL SCIENTIFIQUE DE PARIS III

Je déclare ouvert le Colloque international sur le livre surréaliste. Je suis ici non pas en tant que spécialiste du surréalisme, mais en tant qu'ami des poètes surréalistes, et de mes collègues qui sont nombreux et d'ardents spécialistes du surréalisme, et je représente aussi le bureau de notre Conseil scientifique de Paris III. C'est pour notre université un très grand honneur d'accueillir les spécialistes de renommée mondiale et venus de beaucoup d'horizons différents qui se trouvent ici réunis pour trois journées de travail. Je les remercie, je vous remercie tous d'être venus et je suis persuadé que ce colloque constituera une date importante et dans l'histoire des recherches sur le surréalisme et aussi dans l'histoire même de notre université de Paris III. Sans bavarder plus longtemps, je ne sais pas si la sobriété est une vertu surréaliste, mais c'est la mienne en général, je vais donner la parole à mon ami Behar.

EN BELLE PAGE

Henri BEHAR

En 1975 s'est tenu un colloque intitulé : «Le Surréalisme dans le texte ». Nous nous inscrivons dans son prolongement en organisant ces manifestations sur le livre surréaliste. Nos amis grenoblois partaient du postulat : «Prenons *une page* précise d'un des grands surréalistes» et proposons notre lecture. Pour les besoins de leur propos, ils feignaient de croire que les livres auxquels emprunter cette page existaient une fois pour toutes. Pour ma part, j'ai pensé qu'il serait nécessaire de commencer par donner à voir, non plus une page, mais l'ensemble du recueil et, s'il se pouvait, la totalité des livres surréalistes. A défaut de tous les rassembler, nous avons pu, grâce à l'hospitalité de la B.P.!, à la diligence de Pascaline Mourier et de son équipe, à la bienveillance de nombreux prêteurs, en montrer quelques-uns, parmi les plus caractéristiques, nous limitant dans le temps et dans l'espace pour des raisons... d'espace restreint.

Et maintenant, il s'agit de réfléchir sur l'objet livresque. Trois orientations s'offrent à nous d'emblée. Elles marquent les étapes de ces trois journées.

1. Du manuscrit à la réédition, le livre vit, il a une histoire. Que se passe-t-il entre le manuscrit et sa version imprimée? Que peut-on lire dans l'épaisseur des notes et des ratures, dans ce que J. Bellemin-Noël a nommé l'avant-texte? Que nous indiquent les protestations de fidélité au texte initial et les modifications par souci du bien dire qu'introduit Breton d'une édition à l'autre de ses livres? Naguère Claude Martin a indiqué quelques pistes fructueuses.

Mais ce livre, que nous l'entendions au sens large d'assemblage de feuillets imprimés (comprenant brochure, plaquettes, revues) ou,

plus restreint de volume broché, demande à être caractérisé quantitativement, qualitativement. Quelle est l'importance de la production surréaliste par rapport à l'époque? Qui publie le plus? Quelles années sont fastes, quelles néfastes? En 1936 et 1937 je relève, dans les catalogues français, 15 titres chaque année : c'est le point maximum d'une courbe de Gauss en forme de chapeau de gendarme. Quels sont les éditeurs préférés (ou résignés) des surréalistes? Dans mon comput, sur 280 volumes, 40 sont publiés par Gallimard, 22 par Kra, 17 par G. Lévis-Mano, 13 par Corti. Mais les surréalistes eux-mêmes ont financé 43 recueils sous le label des Editions surréalistes ou plus ouvertement à compte d'auteur. Que savons-nous de la vente, de la diffusion de ces livres? En 1965, Eric Losfeld me disait qu'il n'avait jamais gagné un sou sur ce secteur de sa librairie; mais les actuelles réimpressions me semblent un appoint non négligeable pour les éditeurs!

Il aurait fallu parler de ces rééditions et surtout de la publication en cours d'œuvres complètes (Aragon, Eluard, Tzara, Breton...) qui ne sont pas sans poser de nouveaux problèmes et bien des questions de principe aux présentateurs.

Sur le plan sociologique, il faudrait faire la part du mécénat, très actif, dans les années 30. Peut-être l'échange de vues suivant les communications en précisera-t-il la fonction.

Quant à l'aspect proprement matériel du livre, à sa « fabrication », elle fera l'objet d'une table ronde, ce soir, à laquelle nous avons convié des techniciens, des praticiens, qui sont en même temps des historiens et des théoriciens, autour de Michel Décaudin.

2. La seconde phase de nos entretiens devrait aborder l'accueil, la fortune et la réception du livre surréaliste. Ce ne sont pas, à mon sens, trois synonymes, les implications de chaque type d'études étant très différentes. Reste qu'ils supposent des investigations nouvelles, du moins dans le domaine francophone. Quel lecteur implicite les œuvres surréalistes postulent-elles, quel lecteur réel ont-elles rencontré? Comment s'organise la dialectique de la lecture qui devrait conduire à une transformation du lecteur? Quels publics le surréalisme a-t-il touché par ses publications, dans quelles régions, de France et du monde, dans quels secteurs de la culture, à quel âge?

Autant de questions pour lesquelles la réponse ne nous vient pas immédiatement.

Peut-être en saurons-nous davantage à travers la lecture des critiques, de la presse, et des surréalistes eux-mêmes en tant qu'agents de la presse ou bien public interne, privilégié, de ses propres productions.

3. La troisième orientation de nos travaux, qui n'est évidemment

pas indépendante des deux autres, porte sur la sémiotique du livre, et, puisqu'il faut être bref, nous conduit à mettre en évidence la physique particulière de l'objet matériel et plastique dénommé livre. On insistera, du moins le résumé des communications me le laisse-t-il supposer, sur cette relation anormale qui s'établit, dans des récits, entre la photographie, le cliché extrait de la presse, de la lettre environnante, et le texte lui-même. Et, bien sûr, la part royale reviendra à ce qu'on a appelé l'écriture à plusieurs mains, le dialogue qui s'instaure entre la surface typographiée et la surface illustrée, entre le noir et le blanc dans l'espace de la page, entre le titre et le corps de l'ouvrage, etc.

La question est donc posée, clairement je l'espère : y a-t-il un livre surréaliste ou seulement un conglomérat de livres produits par des surréalistes, que par métonymie on nomme livres surréalistes (au pluriel)? En d'autres termes, quels seraient les critères permettant de dire, d'emblée, ceci est, ceci n'est pas, surréaliste? Il y a de fortes présomptions pour penser que certains livres deviennent surréalistes, se rangent dans la classe en question, non par évolution naturelle mais par une suite de coups de force et de détournements, qu'il nous appartiendra d'évaluer. D'où cette hésitation assumée entre le pluriel et le singulier pour désigner l'entreprise qui nous réunit. Le surréalisme n'est-il pas, en lui-même, un pluriel singulier?

INSTITUTION -MOUVEMENT - GROUPE· REVUE LE CAS DES REVUES SURREALISTES APRÈS 1945

Roger NAVARRI

«Qu'est-ce qu'une revue? Dans le vocabulaire des pratiques de librairie, c'est la publication périodique d'un recueil de textes entre lesquels se respire une certaine communauté d'idées, de sensations, d'intentions. La revue devient à l'occasion l'ossature, je n'ose dire le cœur, d'un mouvement esthétique, scientifique ou social. Elle se distingue du journal qui vise nos réflexes quotidiens, nous provoque à chaque heure du jour et recueille avec une même fréquence nos réponses à des stimulations. [...] Diriger une revue, c'est déjà organiser l'embryon d'un mouvement. [...] Il arrive aussi que le rapport soit inversé: c'est le mouvement, l'organisation, le groupement qui publieront une revue pour offrir à leurs activités la continuité d'une pensée, le chaînon renouvelé de directives et d'incitations 1. »

Ces lignes de Pierre Naville qui fut, comme on le sait, le premier directeur de *la Révolution surréaliste*, s'appliquent bien évidemment à toutes les revues qui jalonnent l'histoire du surréalisme et qui, non seulement lui permirent, dans une large mesure, de faire connaître ses positions théoriques et leurs applications concrètes, mais qui jouèrent également le rôle de catalyseur de ses activités, tout en contribuant à structurer le groupe, ne serait-ce que parce que l'élaboration d'une revue à périodicité relativement régulière implique toute une infrastructure matérielle, au sens large du terme, des concertations verbales ou écrites d'autant plus fréquentes qu'il y a une «ligne», une orientation à respecter et à défendre. De ce point de vue d'ailleurs, l'analyse de P. Naville demande à être précisée. En effet, toutes les revues ne sont pas l'expression d'un groupe ou d'un mouvement, militant pour une cause quelconque. Mais s'agissant des surréalistes qui veulent à la fois

subvertir les valeurs dominantes, attaquer les institutions qui les incarnent ou les soutiennent et conquérir le «pouvoir symbolique», comme disent les sociologues de la culture², il va de soi que la revue peut être considérée comme une arme que l'on utilise dans le cadre d'une stratégie plus ou moins délibérée. A ce titre, on pourrait la comparer à une arme de moyenne portée, entre le livre qui représenterait en quelque sorte l'arme lourde faite pour les guerres de position et le journal quotidien, mais aussi le tract, le papillon, qui conviennent à la guérilla en permettant des «interventions» - pour reprendre un terme cher aux surréalistes comme aux militaires, une fois n'est pas coutume - rapides et spectaculaires et cette critique «coup de poing» dont parle Julien Gracq³. D'ailleurs nous verrons que, tant par sa forme que par son contenu, la revue surréaliste représente souvent une tentative de compromis entre ces différents moyens de combat, visant à conjuguer leurs avantages respectifs. Nous tenterons aussi de montrer que, si la revue surréaliste est un objet très complexe, c'est parce qu'elle reflète les contradictions et les tensions d'un mouvement qui, par rapport à l'institution littéraire et culturelle, a essayé d'apparaître à la fois comme une force de rupture permanente, échappant aux entreprises d'intégration, de réduction ou de banalisation auxquelles il ne cesse tout naturellement d'être exposé, du moins à partir d'un certain stade de son évolution, et comme une nouvelle instance de légitimation, porteuse d'une conception de l'Homme, de la Vie, de la Société et de l'Art, à laquelle il s'agit de rendre sa prédominance. C'est d'ailleurs à cause de cette situation ambiguë que les surréalistes se sont constamment plaints de ne pas trouver le public idéal. Comme l'écrit Breton dans *les Vases communicants* - et l'on pourrait multiplier les citations allant dans le même sens - il y a un «public pour qui l'on parle et dont on aurait tout à apprendre pour continuer à parler, qui n'écoute pas [et] un autre public indifférent ou fâcheux qui écoute⁴». Et, de ce point de vue, la revue surréaliste qui comporte souvent dans ses sous-titres les mots «jonction», «communication» ou «liaison»⁵ est également le moyen de cette recherche d'un public qui serait en quelque sorte le prolongement naturel du groupe, public non plus d'amateurs éclairés, «de marchands ou de snobs», mais de disciples passionnés.

*
**

Pour illustrer ce propos, le cas des revues surréalistes qui paraissent après la guerre de 1939-1945 jusqu'aux années 1970 est particulièrement intéressant. Tout d'abord parce qu'elles restent encore moins étudiées que les précédentes (paradoxalement, elles sont actuellement moins accessibles voire introuvables). Ensuite et surtout, parce que cette période voit s'aggraver les contradictions et les tensions dont il

vient d'être question et qui aboutiront à l'autodissolution du groupe surréaliste.

En effet, il faut se rappeler que, si après la disparition du *Surréalisme au service de la Révolution* qui marque la fin de l'espoir de «conciliation des idées surréalistes et de l'action pratique sur le plan révolutionnaire» - pour reprendre ce que dit Breton dans ses *Entretiens*⁶ - le groupe se trouve en quelque sorte confiné dans le ghetto de la littérature et de l'art, aussi fastueux qu'il soit, comme en témoignent les treize numéros très sophistiqués de *Minotaure*, la situation dans laquelle il se trouve après 1945 est de ce point de vue encore plus préoccupante.

A cela, plusieurs causes d'importance inégale et sur lesquelles, bien qu'elles soient connues, il n'est sans doute pas inutile de revenir. En premier lieu, bien entendu, une absence de presque cinq ans durant lesquels ce que les surréalistes ont pu faire ou écrire à l'étranger n'a pratiquement eu aucun écho dans notre pays. En second lieu, mais plus déterminant, le fait qu'ils retrouvent une France intellectuelle profondément traumatisée par le conflit qui vient de s'achever et par la guerre froide qui s'intensifie et où, par conséquent, les thèses d'inspiration marxistes ou existentialistes sur le rôle social et politique de la littérature et de l'art, sur la nécessité de l'engagement, dominent largement. Ainsi, aux yeux de beaucoup, les surréalistes font plus que jamais figure d'esthètes décadents récupérés par la bourgeoisie, d'individualistes forcenés, peu soucieux de participer concrètement aux grandes luttes collectives. Plus grave encore, même pour certains de leurs admirateurs ou des critiques qui ne leur étaient pas systématiquement défavorables, ils apparaissent comme appartenant au passé ou, si l'on préfère, au musée. C'est en effet le moment où sont publiés un certain nombre de travaux d'érudition, de synthèses sur l'histoire du mouvement ou de ses principes, qu'il s'agisse par exemple de ceux de Maurice Nadeau, de Jules Monnerot, de Ferdinand Alquié, de Maurice Blanchot, de Michel Carrouges, de Claude Mauriac, de Julien Gracq, compte tenu de tout ce qui différencie leurs points de vue. De plus, il est très significatif que le «Que sais-je?» consacré au surréalisme paraisse dès 1950⁷.

Devant le succès remporté par le livre de Nadeau, Breton a pu parler d'une «tactique employée par les adversaires du surréalisme» et même d'une «conjuraison de forces puissantes et organisées» visant à lui assigner pour limites l'espace compris entre les deux guerres et à étouffer les divulgations de ce qu'il est dans le rappel incessant de ce qu'il a été⁸. Avec le recul, cette analyse paraît quelque peu excessive et simpliste, et nous avons évoqué des causes plus vraisemblables et plus complexes au fait qu'incontestablement, dans les années de l'après-guerre, le surréalisme se trouve devant un double danger: celui

déjà ancien de la marginalisation - entendons par là tout ce qui tend à le réduire aux manifestations d'un certain parisianisme très élitiste, très culturaliste - et celui, plus récent, qui consiste à le transformer en objet culturel de grande consommation, d'un côté par le truchement de l'institution universitaire et, de l'autre, par celui de la vulgarisation journalistique. En fait, les deux dangers sont complémentaires car c'est au moment même où le groupe n'arrive pas à être reconnu en tant qu'organisme vivant et toujours productif, sur le plan esthétique comme sur le plan politique, que le succès consacre véritablement la personne et les œuvres de ses membres les plus anciens qui commencent à figurer dans les histoires de la littérature et de l'art. Ainsi, d'un côté l'occultation est quasi totale et apparaît soit comme le résultat d'une « conjuration », soit comme le signe de l'incompréhension ou de l'indifférence du public, alors que, de l'autre, il y a au contraire excès de lumière si l'on peut dire, avec tous les risques d'affadissement ou de déformation que cela comporte. A cet égard, il faut bien reconnaître qu'au cours de cette période, le rôle que Breton a été amené à jouer à la fois du fait de la structure de l'information, des habitudes du public et, bien sûr, de la situation particulière qu'il occupe dans le groupe, n'a pas contribué à modifier cette situation. En effet, plus que jamais, c'est lui qui, aux yeux du plus grand nombre, incarne le surréalisme, qui fait figure de chef historique et de leader charismatique. C'est surtout à lui que les media s'adressent, qu'il s'agisse de prendre position dans les grands débats ou dans les menues polémiques qui agitent les milieux intellectuels dans les années cinquante ou soixante, ou de témoigner, comme il le fit dans ses entretiens radiophoniques avec André Parinaud, de ce que furent les motivations et les ambitions de l'aventure surréaliste. Ainsi, même s'il ne perd pas une occasion de rappeler que cette aventure n'est pas terminée, qu'une activité collective et dynamique continue à approfondir et à adapter ses objectifs, il n'en reste pas moins que son prestige et celui de tous les grands « anciens » qui ont « réussi » contribuent à renforcer le sentiment que le surréalisme a fini, lui aussi, par être « classique », donc respectable, devenant du même coup un moyen non négligeable de promotion culturelle.

Certes, Breton se défend d'avoir « perdu sa vigilance par rapport au monde bourgeois⁹ » en accordant des interviews au *Figaro* ou à d'autres grands journaux d'information, en utilisant fréquemment les colonnes de *Combat*, *d'Arts et Spectacles*, ou des revues comme *les Cahiers de la Pléiade*, *les Quatre Vents*, *la Nef*, etc¹⁰... Mais il n'en reste pas moins conscient des risques que cela comporte. C'est sans doute pourquoi, dès 1946, il tient à proclamer dans son « Hommage à Artaud » que « le lieu de résolution de ce qui s'est cherché et se cherche encore authentiquement sous le nom de surréalisme [...] ne

saurait être la place publique ¹¹ ». D'autre part, c'est aussi pour tenter de faire voler en éclats cette respectabilité et les malentendus qui l'entourent que les surréalistes s'engagent résolument aux côtés des anarchistes en collaborant au *Libertaire*, en 1951, ou bien qu'ils multiplient les manifestations spectaculaires, les déclarations incendiaires, les provocations verbales, les excommunications et les anathèmes qui leur avaient assuré, dans les années 1925, le seul type de publicité qu'ils puissent moralement tolérer : celle que confère le scandale. Dans *le Surréalisme en 1947*, Jean Ferry exprime assez bien ce que voudrait être une tactique qu'inspire manifestement celle des « combattants de l'ombre » qui jouissent à l'époque d'un immense prestige. Il déclare en effet que, désormais, ses camarades et lui ont décidé « de ne plus donner prise, de travailler en silence, à la grande nuit, avec de très rares incursions au grand jour pour poser des bombes ¹² ».

Mais, dans une société plus blasée qu'elle ne l'était avant la guerre du fait des bouleversements de tous ordres qu'elle vient de vivre et des difficultés économiques et politiques qu'elle connaît, du fait également de l'importance grandissante des mass media, ces « bombes » ne font le plus souvent l'effet que de modestes pétards. « Les épaisses zones de silence » dont parle Julien Gracq dans *la Littérature à l'estomac* et que les surréalistes devaient, avant 1939, « traverser » en « haussant le ton » ¹³, sont en train de devenir des zones sursaturées de bruit et dans lesquelles il est plus difficile de se faire entendre. Au demeurant, dès 1951, les surréalistes eux-mêmes devront constater « l'usure de certaines formes de scandale » qui, disent-ils, « ne pouvaient être que des formes temporaires de résistance et de lutte contre le spectacle que constitue le monde tel qu'il résulte de ses institutions ¹⁴ ».

*
**

Ces difficultés d'adaptation du mouvement surréaliste au monde de l'après-guerre dont nous venons d'évoquer quelques causes et quelques symptômes, ont été incontestablement aggravées par le fait que, jusqu'en 1953, le groupe ne parviendra pas à se doter d'un véritable moyen d'expression comparable à ceux dont il pouvait disposer avant 1939.

Sans doute, outre les journaux et les revues que nous venons d'évoquer, *le Surréalisme en 1947*, qui constitue le catalogue de l'exposition internationale organisée la même année, ou l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* publié par la *Net* ont également joué un rôle important dans la diffusion de leurs points de vue et comme témoignage de leur vitalité ; mais, étant parus à trois ans d'intervalle, ils ne pouvaient marquer durablement l'opinion cultivée et surtout répondre aux exigences de l'actualité. Quant aux cinq numéros de *Néon* qui

paraissent de janvier 1948 à juillet 1949, publiés aux frais de leurs collaborateurs ¹⁵, la place importante qu'ils accordent aux textes lyriques et aux études consacrées à la poésie - c'est là que l'on trouve notamment «Signe ascendant» et «Sur la route de San Romano» - est révélatrice de la tentation qu'éprouvent un certain nombre de membres du groupe de se réfugier dans une attitude foncièrement apolitique, ce qui entraînera par la suite des divergences sur le détail desquels nous ne nous arrêterons pas et une interruption de la publication qui, d'ailleurs, étant donné la modestie des moyens dont elle disposait, ne semble guère avoir été diffusée en dehors d'un cercle très restreint de sympathisants du surréalisme. Les éditeurs ne proposant à Breton durant toute cette période - et cela est significatif - que la réalisation d'une revue d'art ¹⁶, il faut attendre novembre 1952 pour que, grâce à la témérité d'Eric Losfeld et, comme il l'a dit, au fait qu'il supportait d'être «endetté comme une mule ¹⁷», les surréalistes puissent enfin donner leur point de vue sur l'actualité. La première série de *Medium* en effet porte en sous-titre «informations surréalistes» et, sous la direction de Jean Schuster, cette feuille mensuelle, présentée comme un journal, va pendant huit mois, jusqu'en 1953, par des articles brefs, aux titres percutants, se faire l'écho tant des activités surréalistes que de celles dans lesquelles le mouvement reconnaît telle ou telle préoccupation proche des siennes. Expositions, livres, films, conférences y font l'objet de ces comptes rendus impertinents, indignés ou élogieux qui vont désormais être l'apanage de toutes les revues surréalistes. Car, c'est à partir de novembre 1953 que *Medium* devient une véritable revue, la première d'une série à laquelle succéderont sans interruption jusqu'aux années 1970 et dans l'ordre chronologique : *le Surréalisme, même*, *Bief*, *la Brèche* et *l'Archibras*, pour ne parler que des revues proprement dites. Dès lors, le surréalisme semble avoir retrouvé un outil d'expression ou, comme nous l'avons dit, une arme à la hauteur de ses ambitions, plus encore, le moyen d'équilibrer ou de dépasser des exigences contradictoires : celle d'une ouverture sur l'extérieur en prise directe sur les événements, tournée vers l'action, et le refus de la facilité, des concessions aux modes intellectuelles pour l'approfondissement des données fondamentales du mouvement.

*

**

Il n'est pas question évidemment d'analyser ici en détail chacune de ces revues, mais tout au plus d'essayer de mettre en relief ce qu'elles ont de globalement spécifique, par delà ce qui peut les distinguer les unes des autres.

A la dernière page du n° 1 de *la Révolution surréaliste*, Pierre Naville analyse d'une manière détaillée une revue intitulée *Benjamin*

qui lui paraît avoir le mérite d'échapper à la spécialisation excessive des revues littéraires ou scientifiques, en publiant des articles qui portent aussi bien sur les problèmes culturels que sur la politique, le sport, la chasse, la médecine, le tourisme, etc. Ainsi, écrit-il, «l'intelligence se trouve placée dans une singulière aventure, bien désaxée. Cette publication manifeste un état d'esprit qu'il faut signaler, parce qu'il est probablement gros de conséquences ». De fait, si les revues surréalistes dont nous parlons n'ont pas de centres d'intérêt aussi variés, si elles restent largement dominées par la création ou la critique poétique et picturale, elles sont également très ouvertes à l'ethnologie, à l'histoire, à la psychologie et à la philosophie, à la politique et à tous les faits divers qui paraissent à leurs collaborateurs symptomatiques d'un état d'esprit collectif, d'une certaine évolution ou d'une certaine stagnation des mentalités et des mœurs, bref de ce «fonds historique latent» que Breton se propose à plusieurs reprises de «discerner derrière la trame des événements»¹⁸. A cet égard, la préface qu'il rédige pour le n° 1 de la nouvelle série de *Medium* marque bien son désir de faire que la revue soit à la fois le reflet du «phénomène qui passe et la recherche de ses lois», qu'en elle puisse «se rencontrer» l'aspect temporel du monde et les valeurs éternelles : l'amour, la liberté, la poésie¹⁹. Il reviendra plus tard dans «Perspective cavalière» qui ouvre le n° 5 de *la Brèche* sur la nécessité d'élaborer la revue, non seulement en fonction de l'«approfondissement des vues et des intentions initiales du mouvement», mais encore «du niveau d'effervescence où il est fait pour se maintenir par rapport aux problèmes qui se posent *au gré des heures* »²⁰.

La présentation de *Bief* insiste également sur cette double orientation : «Aux écluses du surréalisme, qu'il soit entendu une fois pour toutes, peut-on y lire, que l'eau qui monte et qui descend reste la même et cependant se renouvelle toujours»; et plus loin : «*Bief* s'ouvrira aussi largement que possible aux communications de ses lecteurs, tout en s'efforçant de les persuader que le surréalisme, loin d'être la pente vers «la mort» à quoi certains le réduisent, propose à chaque étape de son histoire le tracé de son propre dépassement». Quant à Jean Schuster, dans un article dont le titre est à lui seul tout un programme: «A l'ordre de la nuit, au désordre du jour», publié dans le n° 1 de *l'Archibras* en avril 1967, il parle du «jeu combiné des plans» qui doit caractériser l'activité surréaliste et définir «le volume de [son] audience, limitée aussi par le souci constant de [se] soustraire aux critères en usage chez les professionnels de la littérature, de l'art, des sciences ou de la politique²¹ ».

Certes, à y regarder de plus près, certaines revues comme *le Surréalisme, même* et *la Brèche*, toujours selon cette dialectique de l'ouverture et de la fermeture, de «l'enroulement sur soi») et du dé-

plément, chère aux surréalistes, sont plutôt des revues « d'investigation et de méditation », alors que *Bief* et *l'Archibras* « claquent dehors portes et fenêtres », toutes ces formules étant empruntées à Philippe Audoin dans un article paru dans le n° 1 *d'Arcane* qui était à l'époque le bulletin d'information des éditions Le Terrain Vague, dirigées par Eric Losfeld. De ce fait, selon les cas, la place consacrée à l'actualité, à la critique réactive, à la polémique est plus ou moins grande par rapport à celle qu'occupent la création, la recherche théorique ou l'expérimentation. Mais, à lire les unes et les autres, on est toujours frappé de constater à quel point les surréalistes sont restés prodigieusement attentifs à tout ce qui pouvait renouveler, élargir ou préciser leur connaissance des hommes, des œuvres, des méthodes d'analyse ou des courants de pensée qui ont toujours nourri leur propre démarche, de même qu'ils continuent à se reconnaître dans tous « les miroirs tendus de l'analogie et de la sympathie », pour reprendre là encore les termes de Ph. Audoin²². D'ailleurs, le mot *Archibras* emprunté à Fourier évoque bien cette boulimie culturelle puisqu'il désigne l'organe qui rendra l'homme du futur capable de saisir et d'étreindre tous les éléments du réel qui l'environneront.

Ainsi, on n'en finirait pas de glaner dans leurs sommaires des exemples de cette richesse et de cette diversité qui n'a rien d'éclectique puisque jamais les valeurs essentielles du surréalisme n'y sont reniées ou trahies. Les articles de Breton que Marguerite Bonnet a rassemblés en 1970 dans *Perspective cavalière* sont à cet égard très révélateurs, mais il faudrait également mentionner ceux de Gérard Legrand, de Schuster, de José Pierre, de Robert Benayoun, d'Annie Lebrun, de Vincent Bounoure, de René Nelli, de René Alleau, pour ne citer que quelques-uns de leurs collaborateurs réguliers ou occasionnels, articles qui reviennent aussi bien sur les questions du rêve, de l'automatisme, de l'amour, du mythe, du hasard, de l'objet, etc., qu'ils ne s'intéressent à la peinture abstraite, à l'art indien, celtique ou océanien, à l'érotisme des troubadours ou à l'ésotérisme, aux thèses de Lévi-Strauss, de Marcuse ou de Deleuze, cette liste étant évidemment très incomplète et n'ayant qu'une valeur indicative.

S'agissant d'autre part de résister aux « attaques simultanées de l'exégèse et de la mode », comme l'écrit Benayoun²³, ou encore, pour citer Schuster, de « situer les hommes, jauger les forces, remettre en cause les idées, requalifier les valeurs²⁴ », les revues surréalistes dont nous parlons font preuve de la même intransigeance, de la même violence, voire de la même intolérance qu'à l'époque où Breton déclarait tenir pour un « lâche » celui qui s'exprime d'une « manière conventionnelle » et ménage exagérément l'interlocuteur ou le lecteur²⁵. Certes, leurs cibles sont en général moins vastes que dans les années

trente, et au registre épique, aux imprécations poético-symboliques, ils préfèrent souvent l'ironie cinglante, l'insolence directe, avec ce sens du titre provocant ou insolite, de la formule choc qui les caractérise et qui, dans le meilleur des cas, est à la fois humoristique et poétique. Là encore, on peut noter la remarquable continuité des attitudes morales et des opinions politiques qui sous-tendent ou qui motivent leurs attaques. Ainsi, par exemple, n'est-on pas surpris d'y retrouver de vieux règlements de compte avec tel ou tel ex-membre du groupe, surtout lorsqu'ils sont devenus et restés communistes, comme Sadoul, Buard, Tzara et surtout Aragon qui a droit aux coups les plus durs et les plus nombreux. D'anciennes polémiques y ressurgissent aussi à l'occasion de telle ou telle publication de témoignages ou d'interprétation concernant l'histoire du surréalisme; et puis, il y a l'écho de toutes les ruptures qui continuent à marquer la vie d'un groupe toujours aussi soucieux qu'à l'époque du *Second Manifeste* de faire en sorte que «l'opération surréaliste s'effectue dans des conditions d'asepsie morale dont il est encore très peu d'hommes à vouloir entendre parler²⁶ ».

Mais plus significative est sans doute la vigilance et la sévérité dont les surréalistes font preuve à l'égard de la plupart des modes intellectuelles de la période considérée, surtout lorsqu'elles se contentent, selon eux, de maquiller pour les remettre au goût du jour, des idéologies ou des pratiques qu'ils ont toujours combattues. On connaît notamment leurs pamphlets contre Sartre et l'existentialisme, contre - mais cela n'est pas nouveau - les tenants du réalisme socialiste, ou plus tard «les bonimenteurs du mystère» qui animent la revue *Planète*, les théoriciens du nouveau roman, les fanatiques du structuralisme et plus généralement les positions de la revue *Tel Quel*, les partisans de la révolution culturelle, les situationnistes, etc. Ces offensives tous azimuts montrent bien la persistance d'une volonté d'aller à «contre-courant» qui se manifeste dès le début du mouvement.

Ce côté offensif des revues surréalistes est évidemment inséparable de leur côté défensif. Car si le groupe ne ménage pas ses adversaires, il va de soi qu'il n'est pas ménagé par eux. De ce point de vue, la critique «officielle» n'est, on s'en doute, pas plus épargnée qu'avant la guerre et l'on ne s'étonnera pas que son incompréhension à leur égard soit jugée par les surréalistes comme le signe même de la vitalité et de la justesse de leurs positions. Pour eux, comme ils l'écrivent dans *Bief* après les réactions mitigées suscitées par l'Exposition internationale du surréalisme en 1960, à la galerie Daniel Cordier : «Cette valse hésitation du chroniqueur entre l'enfantillage et la sénilité exprime son lugubre désarroi face à une entreprise qui, du même coup, se dégage du temps... Faute d'encadrer le surréalisme dans l'une de ces périodes qui forment l'ossature des manuels scolaires, la presse se voit réduite à annoncer avec de moins en moins de conviction les mêmes à-peu-près

et les mêmes formules échangées comme autant de cartes de visite, à se servir elle-même de carburant²⁷ ».

Ainsi, en définitive, non seulement les revues surréalistes utilisent toute la gamme des discours possibles, philosophique, scientifique, poétique, militant, comme d'ailleurs toute la gamme des fonctions du discours, des effets qu'elles peuvent produire, des types de lecture spontanée, hédoniste ou réflexive qui s'y attachent, mais encore elles constituent un véritable brassage de culture en confrontant presque tous les champs du savoir, en traitant aussi bien de sujets généraux que de sujets particuliers, en allant constamment du temporel à l'intemporel²⁸. Et l'on comprend que Breton ait pu écrire dans son éditorial du premier numéro de *la Brèche* que les revues avaient toujours constitué pour eux « un moyen de contact proportionné aux sollicitations diverses et changeantes d'un public indéfini », qu'elles leur avaient « inspiré un rythme de respiration qui correspond tout à la fois à leurs besoins vitaux et à la nature de l'air ambiant », enfin qu'elles les exprimaient moins qu'elles ne les *retenaient*²⁹ ».

Mais les revues dont il vient d'être question ne se distinguent pas seulement de leurs concurrentes par le contenu. Leur forme, leur présentation - et cela quelles que soient la période et les conditions matérielles dont elles ont été tributaires - sont également très spécifiques. En effet, même si les surréalistes n'auront jamais les moyens de retrouver « le faste extérieur » dont parle Breton à propos de *Minotaure*³⁰ et que permettraient les disponibilités financières d'Albert Skira, ils se sont toujours souciés de frapper l'œil autant que l'esprit, dussent-ils pour cela augmenter le prix du périodique et, par conséquent, sacrifier une partie de son public potentiel.

Une étude sémiologique de tous les éléments techniques et de tous les procédés qui se trouvent ainsi mis en jeu dépasserait largement notre propos³¹. Nous nous bornerons donc à évoquer ceux qui nous paraissent les plus significatifs.

Ce qui frappe évidemment en premier lieu, c'est la place tenue par l'image, en particulier la reproduction des tableaux ou des graphismes qui leur paraissent illustrer avec fidélité leurs conceptions picturales. C'est ainsi que chaque numéro de la deuxième série de *Medium* et du *Surréalisme, même est* en quelque sorte visuellement centré sur l'œuvre d'un des peintres surréalistes les plus appréciés du moment, qu'il ait été découvert récemment ou qu'il soit déjà consacré : c'est le cas de Hantäi, de Paalen, de Svanberg, de Lam, de Duchamp, de Molinier, de Georg Max, de Hans Bellmer ou de Hans Arp. En outre, surtout à partir de *Bief* et dans *l'Archibras*, la photo en noir et blanc, et surtout le montage de photos, occupent également une place très importante. Ils peuvent avoir soit une fonction satirique avec la

légende qui les accompagne (c'est le cas de la plupart des photos qui sont sur la couverture de *Bief*, par exemple celle d'une religieuse blanche brandissant un fusil et qui surmonte le fragment d'un texte d'un ethnologue américain dénonçant le rôle des missionnaires aux îles Marquise), soit une fonction poétique, qu'il s'agisse de montrer une image très évocatrice ou insolite (un poulpe éclairé par 600 mètres de fond ou, sur un tout autre registre, un médaillon contenant le portrait de Baudelaire accroché à un crucifix renversé sur l'opulente poitrine d'une femme), soit enfin une fonction documentaire (photos d'objets surréalistes ou de monuments commentés par des textes ou bien reportage sur telle ou telle exposition). Mais, plus encore que l'importance accordée à l'image proprement dite, ce qui caractérise la plupart des revues surréalistes, c'est l'intérêt qui s'y manifeste pour tous les autres éléments constituant l'objet revue. Cela se traduit en particulier par le choix du format, du papier, des couleurs (qu'il s'agisse de taches colorées ou de feuilles), de la mise en page (avec contrastes des présentations, tantôt colonnes, tantôt pas, encadrés nombreux, répartition très étudiée des blancs et des surfaces imprimées, dissémination parfois des texte sur tout l'espace de la page, notamment pour les citations qui, 'comme par le passé, sont toujours très nombreuses et qui, à elles seules, mériteraient toute une étude), des caractères typographiques enfin qui sont extrêmement variés, surtout au niveau des titres. Nul sans doute n'a mieux compris que les surréalistes à quel point le signifié d'un texte et sa lisibilité sont fonction de son image propre et de celle de son support.

En fait, leur grande originalité aura été d'avoir essayé, avec plus ou moins de succès selon les moyens dont ils disposaient, de faire que leur revue soit à la fois : une œuvre d'art, agréable à regarder, à manipuler, à feuilleter et mieux encore fascinante, dépaysante ; un livre bourré de savoir avec des articles parfois très denses, très longs; un journal avec ses informations sensationnelles, ses faits divers, ses polémiques, ses enquêtes, ses comptes rendus, ses rubriques mondaines (à ce propos, rien de plus savoureux que la manière dont Joyce Mansour parodie et subvertit poétiquement la rubrique «mode et beauté» des journaux pour dames dans *Bief*) ; une anthologie avec ses citations ironiques ou sérieuses; un magazine d'art avec ses illustrations; et même, parfois, une affiche ou un tract avec ses proclamations incendiaires, ses slogans, ses encadrés ou ses feuilles colorées qui semblent destinées à être placardées ou distribuées.

Bien évidemment, la revue ne pouvant réellement être tout à la fois, tend selon les périodes et les moyens dont elle dispose à devenir plutôt ceci que cela, plutôt un magazine qu'un journal ou l'inverse, quitte dans les circonstances exceptionnelles à changer complètement de forme. C'est ainsi, par exemple, que les n°s 4 et 5 de *L'Archibras*

qui paraissent en juin et en septembre 1968 ne comportent qu'une suite de proclamations concernant les événements de mai ou l'invasion de la Tchécoslovaquie. De même, extrêmement significative de cette volonté des surréalistes, quand il y a urgence, d'occuper tous les terrains, de multiplier leurs possibilités d'intervention, est la publication parallèle aux grandes revues dont nous avons parlé, de feuilles ou d'opuscules plus axés sur l'actualité. C'est le cas de 14 *Juillet* publié par Mascolo et Schuster en 1958-59 pour tenter de mobiliser les intellectuels contre le retour de De Gaulle au pouvoir qui leur paraît menacer les libertés républicaines, contre la guerre d'Algérie, ou plus tard, sur des questions moins politiques, des fascicules qui, sous le titre du *Petit Ecrasons*³² reprennent sous forme de dossiers accusateurs des articles déjà parus contre Aragon, l'existentialisme, *Planète*, etc. Quant à *Coupure* qui paraît d'octobre 69 à janvier 72, sous la direction de Gérard Legrand, José Pierre et Jean Schuster, et qui sur le plan idéologique se situe résolument du côté des «gauchistes», c'est à la fois un journal, par son format et sa mise en page, et une revue par son contenu, chaque numéro constituant un véritable feu d'artifice calligraphique avec ses collages, ses surimpressions de couleurs, ses calligrammes, ses graffiti, ses photos, ses dessins, le texte se trouvant, à la limite, presque totalement occulté.

Mais il reste que si parfois, dans certains cas extrêmes, la revue surréaliste éclate en quelque sorte et donne naissance à des satellites plus ou moins éphémères, sa particularité la plus constante est bien de tenter d'associer tous les registres ou, si l'on préfère, de jouer sur tous les tableaux, d'apparaître à la fois comme l'expression d'un certain *establishment* et de *l'underground*, avec tous les effets de contraste, de rupture, de surprise que cela peut provoquer³³.

*
**

Cette diversité, cette profusion témoignent certes de la créativité des surréalistes, de leur capacité de renouvellement et d'adaptation; cependant, comme nous l'avons dit dans la première partie de cet exposé, d'un point de vue sociologique, elles sont aussi le signe des efforts qu'ils ont dû faire pour se situer dans le système culturel, sans paraître le justifier ou le conforter par la manière même dont ils le contestent, et par rapport à ce «public indéfini» dont parle Breton.

Efforts nécessairement voués à l'échec dans la mesure où, comme l'écrit Edoardo Sanguinetti : «L'aventure esthétique s'insurge perpétuellement contre l'ordre du marché, mais réalise dans tous les cas par la force des choses et en vérité par la force même du marché, l'aventure désordonnée de la raison commerciale de l'art³⁴ ». En d'autres termes, c'est non seulement par la richesse de leur contenu,

mais plus encore par son «originalité», son hétérodoxie ou son non-conformisme que les revues surréalistes sont séduisantes et que leur lecture constitue du même coup un facteur de «distiction» au sens où Bourdieu prend ce terme³⁵ et par conséquent un facteur d'intégration dans le «circuit lettré» dont *l'establishment* et *l'underground* sont les deux faces complémentaires et indissociables.

Tout se passe donc comme si les revues surréalistes n'avaient pas réussi - et ne pouvaient pas réussir - à faire que le mouvement soit à la fois reconnu en tant que nouvelle instance de légitimation, et méconnu, irrécupérable, indéfiniment subversif. Et c'est précisément parce qu'elles n'ont pas pu empêcher que le surréalisme se soit à la fois dilué dans notre culture, lui donnant «ce visage nouveau» qui, si l'on en croit Jean Paulhan, ressemble «à l'idée critique qu'on s'en fait³⁶», et maintenu en tant qu'objet de savoir universitaire, ou bien en tant qu'objet de musée alimentant le fétichisme culturel des masses, ou encore en tant que recueil de recettes pour artistes en mal d'invention, qu'après avoir si souvent tenté de se renouveler, elles se sont finalement sabordées, de même que le groupe s'est autodissous, selon un processus fréquent dont R. Lourau a mis récemment en lumière la signification³⁷.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce processus, d'abord latent, a commencé à devenir manifeste assez peu de temps après la mort de Breton. C'est ainsi, par exemple, que dans le n° 3 de *l'Archibras*, en mars 1968, Vincent Bounoure se demande, dans une étude intitulée «L'événement surréaliste» s'il est possible d'éviter que la pensée de Breton soit érigée en dogme figé, risquant ainsi de faire «survivre le signe à la chose signifiée». Quant à Jean Schuster, dans sa post-face à *Archives 57/68* écrite en avril 1969, il montre avec beaucoup de lucidité que le seul moyen de briser cette «prolifération de signes» qui vide lentement de sa substance «la chose signifiée» et qui fait le jeu des truqueurs, est d'occulter définitivement le surréalisme. Ainsi, seulement, pourrait naître ce «mouvement plus émancipateur» dont Breton souhaitait dès 1942 qu'il prît un jour la relève du surréalisme³⁸.

*
**

A relire toutes ces revues, on éprouve le sentiment qu'elles n'ont pas vieilli. Sans doute n'y a-t-il rien là de très étonnant s'agissant d'une période dont les péripéties, les débats, les préoccupations sont souvent encore très proches de nous. Mais, plus profondément, il est clair que la modernité des revues surréalistes - et c'est également vrai pour celles d'avant-guerre - est essentiellement fonction de l'état d'esprit, de la démarche intellectuelle et même du sens de la beauté qui ont présidé à leur élaboration, qui en ont fait des lieux de rencontre, de

confrontation, de dialogue ou de conciliation de l'écriture et du savoir, de « la critique et de l'invention » poétique et picturale, de la profusion de l'imaginaire, du jeu, de la passion et de la rigueur des connaissances, de l'actualité immédiate et de l'Histoire. Modernité enfin à laquelle nous sommes peut-être aujourd'hui plus sensible que jamais, qui tient au fait que, si ces revues sont à maints égards des revues de parti pris et de combat, elles restent pourtant tout le contraire de revues dogmatiques car leur conception et leur pratique de l'intertextualité, la liberté de forme et de ton qu'elles doivent à leur mépris des conventions et des normes dans tous les domaines tend à briser la clôture des systèmes idéologiques, des méthodes, des discours et des rites qui les accompagnent.

Université de Bordeaux III

NOTES

1. Pierre Naville, *Le Temps du surréel*, Paris, Galilée, 1977, p. 99.
2. Cf. notamment J. Dubois, *l'Institution de la littérature*, Nathan-Labor.
3. *La Littérature à l'estomac*, Paris, J.-J. Pauvert, p. 103.
4. *Les Vases communicants*, Idées-Gallimard, p. 103.
5. La première série de *Medium* est sous-titrée "informations surréalistes", mais la deuxième "communication surréaliste". *Bief* est sous-titré "Jonction surréaliste". Après la disparition du groupe et jusqu'en 1976, J.-L. Bédouin dirigera un modeste *Bulletin de liaison surréaliste* qui rassemblera certains de ceux qui continuent à se réclamer de l'esprit du mouvement (V. Bounoure, Joyce Mansour, J. Camacho, J. Benoît, W. Effenberger, M. Zimbarca, etc.).
6. *Op. cit.*, p. 178.
7. Y. Duplessis, *Le Surréalisme*. On trouvera des indications intéressantes sur la situation du surréalisme au cours de cette période dans l'ouvrage de J.-L. Bédouin : *Vingt ans de surréalisme, 1939-1949*, Paris, Denoël, 1961.
8. *Entretiens*, pp. 205-206.
9. Entretien avec Cl. Chonez, *La Gazette des lettres*, du 31-7-1948.
10. *Les Quatre vents, la Nef*, mais aussi, dans un domaine plus spécifique, *l'Age du cinéma* publieront des numéros spéciaux qui ont l'avantage, selon Breton, de ne pas obliger les surréalistes à "morceler" leurs points de vue ou à "le détailler facette par facette".
11. *La Clé des champs*, p. 130.
12. *Op. cit.*, p. 44.
13. *Op. cit.*, p. 21.
14. *Haute fréquence*, mai 1951.
15. Alexandrian, Heisler, V. Hérold, Rodanski, Tarnaud puis Breton, Péret, J.-L. Bédouin.
16. Cf. l'interview par A. Parinaud dans *Opéra* du 24-10-1951.
17. Eric Losfeld, *Endetté comme une mule*, Paris, Belfond, 1979.
18. «Le merveilleux contre le mystère», *la Clé des champs*, p. 26.
19. «Comme toujours et comme jamais», *Medium*, n° 1, nouvelle série.
20. Art. cit.
21. Repris dans *Archives 57168*, Losfeld.
22. Art. cit.

23. Editorial du n° 4 de *la Brèche*.
24. Editorial du n° 2 de *la Brèche*.
25. «Pourquoi je prends la direction de *la Révolution surréaliste*», n° 4, du 15-7-1925.
26. *Op. cit.*, Idées-Gallimard, p. 150.
27. *Bief*, n° 10. Ces lignes sont la conclusion d'un long "sottisier", les citations étant classées en six rubriques qui, exceptée la première où sont rangés les représentants de la "lumpenkritik", c'est-à-dire "les échetiers novices", font allusion aux reproches dominants des principaux critiques : «Trop cher, trop de jeunes gens» - «la foire surréaliste» - «Des bourgeois et des snobs» - «Pauvre France!» - «Un mort pas comme les autres».
28. Ce mouvement caractérise en particulier les articles de Breton. Cf. Marguerite Bonnet, Préface de *Perspective cavalière*.
29. Art. cit.
30. *Entretiens*, p. 81.
31. Sur cette question, cf. notamment : Mitsou Ronat, Tibor Papp, «La langue visible», et Maurice Regnaud, «Quant à la page» in *Action poétique*, n° 82-83 «Avant-garde/poésie/théorie».
32. Cinq plaquettes parues avec *le Petit Ecrasons illustré*, tiré à part sous couverture carton de *la Brèche*, n° 4 (Recueil de citations antireligieuses).
33. Cf. Michel Decaudin : «Formes et fonctions de la revue littéraire au XX^e siècle» in *Situation et Avenir des revues littéraires*, colloque organisé au Festival international du livre, Nice, mai 1975, publication du Centre du XX^e siècle, Nice, 1976.
34. «Sociologie de l'avant-garde» in *Littérature et société*, Université libre de Bruxelles, 1967, p. 14.
35. *La Distinction*, Gallimard, 1979.
36. *Felix Fénéon ou le critique*, Gallimard, 1945.
37. *Autodissolution des avant-gardes*, Galilée, 1980.
38. «Situation du surréalisme entre les deux guerres», *la Clé des champs*, p. 87.

RÉSUMÉ DE LA DISCUSSION *

M. Sarkany fait observer que les revues d'avant-garde autour des années 1914, les revues futuristes et dadaïstes, avaient déjà largement innové en matière de présentation.

Réponse : sur le plan typographique, incontestablement. De même sur celui de la répartition du texte sur la page, du rapport surface imprimée-surface blanche. Elles ont cherché à subvertir les codes traditionnels, à "faire éclater la page" (M. Decaudin), à lui donner une fonction poétique et picturale. De ce point de vue, les revues surréalistes, surtout les premières, sont beaucoup plus timides. A cela, plusieurs raisons : 1. Elles ont un contenu beaucoup plus dense à communiquer qui se veut à la fois théorique, politique, esthétique. De ce fait, sauf exception, elles peuvent beaucoup moins jouer avec la forme et le souci de la lisibilité demeure primordial; 2. Elles ont pu largement utiliser l'image (reproductions, dessins et surtout photographies) en contrepoint avec le texte qui, du même coup, est présenté d'une manière relativement plus classique.

M. Béhar voudrait obtenir des précisions sur les tirages, la vente, des revues surréalistes dont il a été question. Pourquoi cette durée assez courte de

* Ne pouvant reproduire intégralement les discussions, nous avons demandé à chacun des participants au colloque de résumer la discussion qui a suivi sa communication.

chacune d'elles, cette succession de titres? Peut-on parler de l'échec d'une revue? Echec économique? Désaffection des lecteurs? des media?

Réponse : Il est très difficile d'avoir des chiffres exacts sinon sur le tirage (Losfeld parle, sauf erreur, de 1500 exemplaires pour les revues dont il s'est occupé), du moins concernant les ventes qui, en moyenne, ne devaient guère dépasser 150 à 200 exemplaires, essentiellement à Paris (Cf. le réseau de distribution et le public potentiel). Cela dit, la rentabilité ne semble jamais avoir été l'objectif primordial des collaborateurs, ni même des éditeurs de ces revues. L'essentiel était de témoigner, de combattre, de faire avancer la réflexion sur tel ou tel problème, enfin, comme nous l'avons dit, de structurer le groupe en lui assignant une tâche précise et régulière. D'autre part, on peut penser que, du fait de leur hétérogénéité même, de leur volonté de trouver un public qui échapperait aux déterminismes sociaux, qui se reconnaîtrait dans leur "non conformisme absolu", tant sur le plan esthétique, idéologique que politique, les revues surréalistes étaient en quelque sorte condamnées à ne satisfaire que très peu d'individus et à rester très marginales, ce qui ne signifie évidemment pas que leur influence puisse seulement être mesurée par le nombre de leurs lecteurs.

Cette difficulté à trouver un public explique sans doute aussi en partie leur multiplicité et leur durée d'existence relativement courte. Mais il faut également tenir compte des problèmes matériels (les possibilités de financement devaient varier selon les époques : M. Schwarz a justement rappelé que sans le succès d'*Emmanuelle* par exemple, ou d'autres ouvrages érotiques, Losfeld n'aurait certainement pas pu mettre les mêmes moyens à leur disposition) et des changements, des crises, des ruptures qui ont marqué la vie du groupe. C'est en ce sens que les revues surréalistes reflètent bien les pulsations de la situation interne et externe du mouvement, ses périodes d'expansion et de rétraction.

R.N.

UNE REVUE (PRESQUE SURREALISTE) DES ANNÉES 28-30 : « LE GRAND JEU »

Viviane COUILLARD

Le n° 3 de *Mélusine* étant consacré aux marges du surréalisme, cette communication aurait pu y figurer car elle va sembler « marginale » dans ce colloque. Marginale tout d'abord parce que, si j'ai accepté, il y a quelques jours seulement, de franchir les frontières (ou les non-frontières) séparant le siège des auditeurs de la table des orateurs, c'est, hélas, en raison de l'absence de Madame Balakian de New York que je n'aurai la prétention de remplacer par une communication qui pourrait presque s'intituler « Impromptu ». Marginale, elle va doublement le paraître puisque, dans un colloque sur le livre surréaliste, elle porte, elle aussi, non sur un livre proprement dit mais sur une revue et, de surcroît, une revue non point surréaliste mais aux frontières du surréalisme, la revue *le Grand Jeu*.

Il serait très facile de rattacher ce propos au thème général du colloque puisque le premier projet de revue du groupe Simpliste avait été envisagé avec la participation des surréalistes et qu'au moment de la publication du premier numéro du *Grand Jeu*, en 1928, le groupe se pose encore la question de sa collaboration avec André Breton. Mais les rapports entre ces deux groupes faisant l'objet d'un article dans *Mélusine*, n° 3, cette communication se bornera à l'étude de la revue *le Grand Jeu* et non du mouvement du même nom.

La revue *le Grand Jeu* se situe très exactement entre deux revues surréalistes, *la Révolution surréaliste* et *le Surréalisme au service de la Révolution*: le premier numéro du *Grand Jeu* paraît en juin 1928, le troisième et dernier en octobre 1930 et le premier numéro du *S.A.S.D.L.R.* en juillet 1930. Alors que six numéros par an avaient été prévus pour un abonnement de 20 F, trois numéros seulement sortent

en deux ans. Cette constatation est donc la constatation d'un échec². Nous allons ici nous interroger rapidement sur ses causes.

Roger Navarri vient d'analyser avec beaucoup de précision le dilemme face auquel se trouvent les revues surréalistes d'après-guerre, partagées entre leur désir de combattre une société et les tentatives de récupération exercées sur elles par cette société et auxquelles elles ne parviennent pas toujours à résister.

Or, les rapports entre la revue *le Grand Jeu* et le groupe surréaliste sont absolument identiques à ceux qui existent entre ces revues et la société, André Breton adoptant à l'égard des mouvements proches du sien l'attitude «récupératrice» même qu'il reproche à la société³. *Le Grand Jeu* est ainsi pris entre cette tentative de récupération par les surréalistes, née de ses affinités avec lui, et un désir profond et incessant de s'en différencier en créant une revue plus jeune, «plus chose⁴», plus moderne que *la Révolution surréaliste*.

Plus jeune, *Le Grand Jeu* l'est certes historiquement puisqu'il paraît quatre ans après le premier numéro de *la Révolution surréaliste*. D'ailleurs, Roger Gilbert-Lecomte parle «des surréalistes déjà vieillots de 1924⁴». C'est ce caractère même de «jeunesse» qui frappe alors la presse critique puisqu'elle l'accueille par ces termes «jeune revue très 1928», donc très proche de l'esprit de l'époque.

Le 7 juillet 1928, la «Revue des revues» des *Nouvelles littéraires*, dans sa rubrique «Jeunes», après avoir, selon ses propres termes «pass[é] une rapide revue des Orphéons comme les appelait Barrès», c'est-à-dire de *Revue nouvelle* et *Transit*, mentionne *le Grand Jeu* parmi ces «Orphéons» :

Le Grand Jeu est plus jeune encore., il vient de naître à Paris, 7, rue Pétrarque. Bien entendu, il s'ouvre par un programme-manifeste modestement intitulé Avant-Propos.

Ce «bien entendu» semble souligner un certain conformisme; le n° 1 de *la Révolution surréaliste*, comme celui de nombreuses revues, ne «s'ouvre»-t-il pas par une Préface dans laquelle le groupe exprime ses intentions? Cependant Roger Gilbert-Lecomte tient à prendre ses distances par rapport aux revues contemporaines :

il ne s'agit pas d'une petite revue d'avant-garde genre Orbes ou Discontinuité.

Après avoir rapidement analysé ce «programme», la «Revue des revues» s'attache tout particulièrement à ses derniers points : «Sommes-nous obligés de participer aux mouvements sociaux? Quel parti

politique permet *le Grand Jeu*? » Ces deux questions confèrent avec acuité à la revue cet « aspect temporel » dont parlait Roger Navarri, sa parfaite adéquation à son époque que confirme la fin de la critique :

Comme on le voit, le Grand Jeu est une jeune revue très 1928.

Léon Pierre-Quint, dans le numéro du 6 octobre 1928 des mêmes *Nouvelles littéraires*, centre lui aussi, le très long article, sur trois colonnes, qu'il consacre au *Grand Jeu* sur la « jeunesse » de cette revue et surtout le reflet qu'elle donne de la jeunesse de son temps :

La jeunesse est devenue le grand augure du monde qui vient. L'existence de demain ce sont donc bien les générations de vingt ans qui la créeront par leur manière de penser et de sentir. J'avoue cependant que les « enquêtes » qui se sont multipliées ces temps derniers ne nous ont guère appris dans quel sens marche cette jeunesse d'aujourd'hui. C'est pourquoi les revues nouvelles, Discontinuité, Orbes, Ligne du cœur, le Mail, Transit, Chantiers, constituent des documents du plus grand enseignement. Certaines d'entre elles s'orientent vers une tradition mystique et veulent renouveler son caractère occulte. Telle la revue qui s'intitule le Grand Jeu.

Léon Pierre-Quint situe cette revue par rapport à une floraison d'autres revues nouvelles, mais il l'insère aussi très étroitement dans son contexte socio-politique :

Il faut lire par exemple les chroniques du Grand Jeu qui envisagent les événements les plus divers de l'actualité et qui les confrontent à la doctrine du groupe.

Le Grand Jeu est donc pour lui non seulement le reflet de l'année 1928, mais encore un regard critique subjectif porté sur la pensée de l'époque. Il confirme ainsi les propos de Roger Gilbert-Lecomte dans son compte rendu « René Guénon, *la Crise du monde moderne* » :

Nous ne faisons pas la critique objective des livres. Nous approuvons les idées ou nous les combattons.

Quels « événements » de l'actualité les chroniques du *Grand Jeu* envisagent-elles? Justement ceux qui partagent l'opinion parfois jusqu'à la polémique, notamment la querelle entre les tenants de l'Orient et ceux de l'Occident qui divise les intellectuels depuis 1924, l'affaire Sacco-Vanzetti qui les opposera aux surréalistes à la suite de cette

chronique, la criminalité infantile, prolongement d'un débat sur la libéralisation de l'éducation, ceci en rapport avec les incendiaires de New York, fait divers qui émeut l'opinion, la question du suicide au cœur de la réflexion surréaliste, dans une chronique de R. Gilbert-Lecomte « Tentation des Volts » qui relate le suicide d'un mécanicien en électricité et, enfin, la contestation du paranormal par la science officielle et la condamnation de cette dernière par *le Grand Jeu* à propos des travaux d'un savant indien, sir Jagadis Chunder Bose. Tous ces points passionnent les esprits en 1928.

A la fin de son article Léon Pierre-Quint qualifie les auteurs de la revue de « jeunes mystiques révolutionnaires » et ajoute :

Du point de vue de l'action, ces jeunes révoltés me semblent prolonger le Surréalisme ⁵.

Qu'il s'agisse de la revue elle-même ou de ses auteurs, tous les critiques lors de sa publication utilisent le mot « jeune » : « jeune revue », « jeunes mystiques », « jeunes révoltés ». *Le Grand Jeu* est donc reconnu comme une revue jeune, créée par des jeunes, ceci à juste titre puisque Daumal, Vailland et Meyrat ont vingt ans et Lecomte vingt et un en 1928. Là réside probablement une cause de l'échec de cette revue, car ces jeunes gens, peu expérimentés et peu nombreux, rencontrent de sérieuses difficultés que Daumal énumère plus tard à Rolland de Renéville :

On voit bien que tu ne te rends pas compte de ce que c'est que mettre au point des fiches de service de presse, cliquer des adresses d'abonnés, faire envelopper, timbrer, expédier les numéros d'une revue, sans compter les arrangements commerciaux, les relevés de compte, les dépôts, etc.

Tu me fais un tableau épouvantable d'une banale visite à un journaliste : c'est bien autre chose de faire sortir une revue, aussi peu et aussi mal qu'on s'en occupe.

« Lettre du 3 Novembre 1930 »

Ces derniers mots avouent son incapacité à mener à bien la tâche, ou du moins une capacité insuffisante pour assumer d'aussi lourdes responsabilités. Or les difficultés énumérées par Daumal sont celles de toutes les revues, mais accrues ici par l'inexpérience des auteurs.

Les premières auxquelles ils se heurtent sont des difficultés d'organisation. Le premier numéro de la revue mentionne

Administration : Roger Vailland ⁶,

Direction: Roger Gilbert-Lecomte et René Daumal.

Cette double direction porte aussi en elle un germe d'échec car la «phraternité» qui lie Daumal et Lecomte en 1928 s'estompera par la suite et leur séparation sera une des raisons de la mort du Grand Jeu. En réalité, Daumal doit résoudre seul toutes les questions matérielles et pratiques car, au moment de l'élaboration du premier numéro, Roger Gilbert-Lecomte voyage avec L. Pierre-Quint, notamment en Afrique du Nord d'où il accable Daumal d'ordres contradictoires souvent formulés sur un ton très dur :

ce que tu fais pour la publicité est désespérant, je suis excédé, je te vois d'ici. Vailland va rentrer : il recommencera à ta place et j'espère qu'il réussira mieux. Ah! si moi j'étais là, ce serait bien vite fait.

Peut-être, mais il n'est pas là. La correspondance entre eux de 1928 à 1930 permet de suivre l'élaboration de chaque numéro et de mesurer les obstacles qui se dressent devant eux. Comme pour toutes les revues, l'un de ces obstacles, peut-être le plus important, est la difficulté des relations avec l'imprimeur⁷.

Comme les surréalistes pour le premier numéro de leur revue, imprimée à Alençon, les auteurs peu fortunés et peu connus du *Grand Jeu* ne peuvent s'adresser qu'à un imprimeur de province, en l'occurrence Mazières et Laporte de Toulouse, Laporte étant lui-même écrivain et propriétaire des Editions des Cahiers Libres. Cet éloignement entre Daumal et lui augmente les difficultés et nécessite une correspondance constante, correspondance lourde de reproches. Tout d'abord, le reproche majeur est celui que beaucoup de revues doivent formuler à l'égard de leurs imprimeurs, celui du retard dans l'exécution. Ce retard oblige les responsables de la revue à insérer dans le premier numéro un papillon⁸ comportant leurs excuses :

L'importance de ce numéro ne suffisant pas à compenser le retard avec lequel il paraît...

Par contre Daumal espérait plus de rapidité dans la réalisation du n° 3 puisque, le 31 janvier 1930, il écrit à Hendrick Cramer

Nous faisons comme un coup de foudre le n° 3 du Grand Jeu, [...] tu n'auras même pas le temps de nous rien envoyer: tout sera à l'imprimerie dans trois jours. Mais...

Ce «mais» suivi de points de suspension, révélateur d'un certain scepticisme quant à l'exécution, se trouve confirmé : le 14 juin 1930, Daumal écrit à Rolland de Renéville :

Le Grand Jeu n° 3? *Toujours rien.* »

Celui-ci ne paraît que fin octobre puisqu'il annonce à Véra Milanova le 21

Vous recevrez bientôt le Grand Jeu n° 3 qui vient de paraître (sans blague !)

La correspondance de Daumal révèle son exaspération croissante contre Laporte, exaspération parfois tempérée par l'humour :

Tu me fais rigoler quand tu écris sérieusement : «As-tu reçu le Grand Jeu? Tu devrais écrire à Laporte.» (C'était devenu un jeu : pour me délasser, quand j'avais un moment dans la journée, j'écrivais une petite lettre acide, amère, à-cheval ou furieuse au dit Laporte.

Lettre à Rolland de Renéville, 3 Nov. 1930

Ce retard a, comme toujours, une raison financière les auteurs du *Grand Jeu* ne pouvant réunir les fonds exigés par l'imprimeur. Des chiffres très précis émaillent les lettres de Daumal. Au moment de l'édition du n° 3, ils doivent encore 1 800 F à Laporte, somme qu'ils veulent ramener à 1 500.

Comment ces jeunes gens espéraient-ils financer leur revue? Ils avaient tout d'abord compté sur une vente très importante pour couvrir les frais d'imprimerie. Ils avaient fondé de très grands espoirs sur cette revue, espoirs démesurément amplifiés par Lecomte qui, avec un manque de réalisme souvent souligné par Pierre Minet⁹, parle de revue à «répercussions internationales», de «lancement monstre, colossal, affolant». Le prix, 6 F pour l'exemplaire ordinaire, prix plus élevé que celui de *la Révolution Surréaliste* (4 F en 1924, 5 F en mai 1928) atteignait 20 F pour les exemplaires de luxe sur papier Lafuma, fort peu vendus. D'ailleurs, dans l'ensemble, ces espoirs de vente furent très amèrement déçus.

Un sérieux appoint financier devait, dans l'esprit des auteurs, être apporté par la publicité. Roger Gilbert-Lecomte y attachait une grande importance, source de ses récriminations à l'encontre de Daumal qui ne lui semble pas assez efficace dans l'obtention de pages publicitaires:

*il faut faire le maximum de publicité en s'arrangeant pour que l'ensemble fasse un multiple de quatre*¹⁰.

Ce multiple de quatre est respecté dans les n^o. 1 et 2, mais abandonné par la suite par Lecomte qui, poussé par la nécessité d'avoir le plus de publicité possible demande de «ne pas se soucier du fatidique chiffre de quatre». Le n^o 1 comporte quatre pages de publicité, les premières, consacrées tout d'abord à la N.R.F., annonçant le *Traité du style* d'Aragon (sous presse), la deuxième à Jeune Peinture, et, à ce propos, R. Gilbert-Lecomte écrivait à Daumal :

Mais, malheureux, il faut bondir, sauter sur toutes les galeries de peinture qui s'offrent pour le premier numéro. Après, le déluge!

En réalité, Jeune peinture fut la seule galerie citée dans le premier numéro. Ensuite viennent deux pages consacrées à des revues contemporaines, *Orbes* pour son premier numéro, auquel collaboraient entre autres René Laporte, Ribemont-Dessaignes, Picabia, Philippe Soupault, et *le Rouge et le Noir* annonçant la sortie fin mai de son Cahier sur le Cinéma. En ce qui concerne la publicité pour *Orbes*, un problème avait dû se poser car Lecomte demande à Daumal d'attendre: «n'envoie le bon à tirer que si je te le confirme.» Il avait aussi prévu une page pour les *Cahiers du Sud*, mais sans doute pour ne pas fausser le multiple de quatre, elle ne paraît que dans le n^o 2, dans un ensemble de huit pages publicitaires, toutes consacrées à des maisons d'édition, dont deux pour les Editions Kra. Là encore, Lecomte insistait beaucoup auprès de Daumal pour qu'il obtînt cette publicité en discutant avec Hélène Kra. Le prix de la publicité est fixé à 125 F le numéro et 100 F les quatre numéros. Il est précisé que la publicité sera gratuite pour les Editions Titus. Ceci ne saurait nous étonner puisque le premier numéro du *Grand Jeu* réserve le dos de sa couverture à cette maison qui annonce la publication d'un recueil de poèmes de Pierre Minet, membre du Grand Jeu.

Mais, une fois de plus, la réalité ne répond pas à l'attente. Les demandes publicitaires n'affluent pas, et R. Gilbert-Lecomte demande avec insistance à Daumal de «faire payer les éditeurs et les galeries car ils paient le plus tard possible», et *le Grand Jeu*, en la personne de son imprimeur, a besoin d'argent. Vente et publicité ne suffisant pas à couvrir les frais du premier numéro, Lecomte et Léon Pierre-Quint ouvrent une souscription pour le n^o 2 à l'occasion d'une exposition du groupe le Grand Jeu. Lecomte s'engage à verser 2 000 F pour le n^o 3. Les difficultés avec Laporte deviennent de plus en plus âpres au point que le 12 octobre 1929 Daumal écrit à Hendrick Cramer:

Un imprimeur autre sera recherché, réalisant les meilleures conditions possibles (proximité, qualité du travail, facilités de

paiement ou de non-paiement). Monny se charge de le trouver (par le Comte de Beaumont) et de se procurer les devis.

Sans doute ces devis et ces conditions ne s'avèrent-ils pas assez satisfaisants puisque le n° 3 est encore imprimé chez Laporte, 39, rue Riquet à Toulouse. Seul le collaborateur a changé : Mazières et Laporte a fait place à Andrau et Laporte.

C'est en raison de ces difficultés financières que le n° 4 ne paraît pas alors que tous les textes en avaient été rassemblés¹¹; les auteurs du *Grand Jeu*, loin de manquer de matière se plaignaient au contraire d'un excès de textes. Un de leurs problèmes essentiels de composition réside justement dans cette abondance de textes parmi lesquels ils doivent choisir. Lecomte énonce fermement un principe : ne pas toucher aux chroniques, ce qui prouve un désir d'insertion dans l'actualité et en même temps un sens journalistique incontestable puisque ce sont les chroniques qui recueilleront le plus d'éloges. Il faut, dit-il, «sabrer impitoyablement les textes, surtout les nôtres », mais ne pas toucher aux textes des étrangers, en corrigeant toutefois discrètement, ajoute-t-il, le français d'Hendrick Cramer.

A travers la correspondance de Daumal et Lecomte, on voit peu à peu s'élaborer la revue, surtout le premier numéro. Cette élaboration mériterait une étude approfondie¹². Ils y comparent leurs maquettes et se mettent d'accord sur les textes à supprimer, des poèmes de Daumal en particulier, et sur l'édition définitive; ils commentent la place et l'utilisation des dessins, essentiellement de Sima et d'Harfaux.

Nous n'avons pas le temps ici de nous livrer à une étude systématique du contenu qui serait pourtant très intéressante car cette revue obéit de façon assez conventionnelle aux schémas de l'époque, notamment à ceux des *Cahiers du Sud* et de *la Révolution Surréaliste*. Bien que *le Grand Jeu* se soit voulu révolutionnaire, on n'y note aucune hardiesse de présentation, aucune innovation surprenante dans la mise en page ou la typographie, au contraire des revues dont parlait Roger Navarri. Peut-être ce manque d'originalité dans la présentation, à une époque où les revues nouvelles foisonnaient comme nous l'avons vu, explique-t-il en partie l'insuccès du *Grand Jeu* à sa création et son faible écho dans la presse.

Il ne saurait être question d'analyser en détail la réception de la revue par la presse. Signalons simplement les doléances de Daumal, en décembre 1928, déplorant qu'il y eût: «Encore bien pauvre presse pour le *Grand Jeu* ». Cette «presse» pourrait être divisée en trois catégories. Dans la première figureraient les articles franchement hostiles qui constituaient un véritable «éreintement », ainsi celui de Charles-Henri Hirsch dans le *Mercure de France*. Dans «Revue », à la rubrique «Nouveau », après avoir simplement signalé *Muba*, il parle

en termes très ironiques du *Grand Jeu* et de «ces comédiens sincères qui se donnent toujours de toutes leurs forces à toutes les révolutions nouvelles». Il rend ensuite hommage au «très beau poème» de Saint-Pol-Roux, «Aux péris en mer», mais s'étonne fortement de le voir figurer parmi des poèmes aussi «médiocres» que ceux des membres du *Grand Jeu*. Il termine enfin par ces mots peu susceptibles d'attirer de nombreux lecteurs : «C'est d'une incohérence totale».

Ensuite on note quelques rares articles mitigés : celui de Monod-Herzen fils, dans *Notre Temps*, article que Daumal qualifie «d'articulet gentilconnet», ce qui donne à la fois l'idée de sa taille et de sa portée ; celui de Jean Godmé dans *Revue* 1928 qui se livre à «des considérations paternalistes». Enfin certains articles sont nettement élogieux, celui de *Cœmedia*, mais surtout ceux de Léon Pierre-Quint dans *les Nouvelles littéraires*, déjà cité, et dans *Europe*. Mais peut-on vraiment croire en l'objectivité de ces articles lorsqu'on sait que leur auteur était le protecteur du *Grand Jeu* et en particulier celui de Roger Gilbert-Lecomte?

Michel Random, dans son étude sur le *Grand Jeu*¹³, cite parmi les «bons articles» celui d'André Gaillard dans les *Cahiers du Sud* (août-septembre 1928). Nous ne serons pas aussi affirmative. La référence au *Grand Jeu* se situe dans la «Revue des revues» de ce numéro, revue particulièrement sarcastique à l'égard des revues nouvelles. Jugeons-en plutôt

Discontinuité, n° 1

Revue de vulgarisation. Les pires poncifs: la révolte, le suicide, la démoralisation. Ah! là là! non l'aube n'est pas une épée!

Orbes, n° 1

La poésie n'avait pas mérité cela. Il est bien triste de voir ces jeunes gens faire ainsi preuve de ce qu'on ne saurait guère nommer que de la sénilité précoce.

Le *Grand Jeu*, n° 1

Encore une nouvelle revue. Celle-ci, du moins, est nette et propre, autant que le genre le permet. Nettement insuffisante quant aux textes poétiques, elle est, par contre, remarquable dans sa partie critique.

Par rapport au ton d'allègre férocité réservé aux autres revues on peut, effectivement, considérer cette critique du *Grand Jeu* comme positive mais, si elle rejoint Léon Pierre-Quint en ce qui concerne la partie critique, elle émet aussi des réserves sur la partie poétique. De plus, l'exclamation du début «Encore une nouvelle revue», ainsi que le «du moins» qui la suit et «autant que le genre le permet», nous sem-

blent exprimer une lassitude certaine, non dépourvue d'irritation, à l'égard de cette floraison de «revues nouvelles», traitant toutes des mêmes thèmes, lassitude dont *le Grand Jeu* dut être victime en 1928. D'autre part, si l'on se réfère au contexte de cet article, on peut, là encore, douter de sa parfaite impartialité. Les *Cahiers du Sud* auraient-ils publié un article condamnant une revue lancée par certains de leurs propres collaborateurs? Le numéro de juin publiait un article de Renéville intitulé «Le Royaume de Rimbaud»; Georgette Camille qui publie des poèmes dans *le Grand Jeu*, na 1, écrit aussi dans les *Cahiers*, notamment dans ce numéro de juin. Le numéro d'août-septembre, celui même qui comporte la «revue» d'André Gaillard publie également le compte rendu par Daumal du *Bourreau du Pérou* de Ribemont-Dessaignes et Daumal, par la suite, deviendra un collaborateur attitré des *Cahiers*. (Notons aussi que dans ce numéro d'août paraît le compte rendu par Joë Bousquet du *Grand Jeu* de Benjamin Péret; un papillon est inséré dans *le Grand Jeu*, na 2, dans lequel les auteurs de la revue s'étonnent de cette coïncidence de titres qu'ils ignoraient). L'objectivité de cet article peut donc paraître suspecte.

En définitive, la presse ne contribue pas au succès du *Grand Jeu* qu'elle passe sous silence, en dehors des articles cités. La diffusion très faible de cette revue nous semble, avec ce mépris général de la presse, justifier le terme d'échec que nous avons employé au début.

La raison essentielle de cet échec au niveau de la vente résidait sans doute, nous l'avons dit, dans la lassitude de la presse et du public devant l'éclosion multiple de revues se voulant toutes «jeunes» et «révolutionnaires», mais pour expliquer vraiment cet échec il faut situer surtout *le Grand Jeu* par rapport aux revues surréalistes.

Malgré son désir sans cesse affirmé de lutter contre elles sans toutefois posséder les mêmes atouts qu'elles, *le Grand Jeu*, ne pouvant s'en détacher, reste trop proche de celles-ci, à la fois par sa présentation qui n'a rien de nouveau ou de «révolutionnaire» et par les thèmes traités: la révolte, le suicide, la recherche de méthodes nouvelles d'exploration de la pensée, etc. De même reste-t-il très proche des surréalistes par son désir d'insertion dans un même contexte socio-politique, par son affirmation d'engagement dans la lutte contre la droite conservatrice et son corollaire, la querelle de l'Orient et de l'Occident. Il ne pouvait en être autrement puisque, comme le déclarait L. Pierre-Quint dans son premier article, *le Grand Jeu* est effectivement, même s'il s'en défend, un «prolongement» du surréalisme sur bien des points¹⁴. La seule différence entre les revues surréalistes et celle du *Grand Jeu* est celle de leur philosophie. *Le Grand Jeu* est une revue d'inspiration métaphysique, «mystique» même, selon les termes de la «Revue» des *Nouvelles littéraires*. C'était sa seule mais réelle originalité par rapport aux revues contemporaines citées. Mais ayant déjà traité ce

point de divergence profonde avec le surréalisme dans *Mélusine* n° 3, nous n'y reviendrons pas ici.

Enfin la dernière et sans doute la plus profonde cause d'échec peut être imputée aux auteurs mêmes de la revue, c'est-à-dire au mouvement le Grand Jeu. Roger Navarri a parlé d'« auto-destruction » des revues surréalistes. *Le Grand Jeu*, comme toutes les revues, est l'organe d'expression d'un mouvement qui prit son nom au moment de la découverte de ce titre par Roger Vailland (la revue devait au départ s'appeler « la Voie », titre révélateur de son esprit). Jusque-là, le mouvement était celui des simplistes. Cette fusion de noms resserre les liens entre la revue et le mouvement. Or, en 1930, au moment de la sortie du n° 3, de sérieuses fissures se produisent dans le groupe qui ne tardera plus à éclater totalement. Cette expression collective d'une « union d'hommes liés à la même recherche ¹⁵ » va, dans le même éclatement, se transformer en une succession d'œuvres individuelles qui méritent davantage le nom de *livres* si elles ne méritent pas tout à fait celui de *surréalistes* ¹⁶.

Université de Bordeaux III

NOTES

1. Ce n'est qu'en 1928 que le groupe jusque-là appelé simpliste, prendra le nom de Grand Jeu, titre découvert par Vailland pour la revue et qui leur semble correspondre tout à fait à l'esprit du mouvement. (Voir dans la discussion la réponse à M. Drijkoningen.)

2. Voir dans la discussion la question soulevée par M. Béhar.

3. Voir l'analyse de cette attitude dans l'article : « *Le Grand Jeu*, aux frontières du Surréalisme », in *Mélusine*, n° 3.

4. Lettre à R. Daumal du 3 janvier 1926.

5. Cf. *Mélusine*, n° 3, art. cil.

6. C'est lui qui habite 7, rue Pétrarque, siège de la revue. Par la suite il devra abandonner ces fonctions et les nos 2 et 3 ne mentionnent plus que : Direction : R. Gilbert-Lecomte.

7. On m'a signalé que j'avais plusieurs fois employé le mot "éditeur" à la place d'"imprimeur". Je prie mes auditeurs de bien vouloir excuser rétrospectivement ce lapsus, puisque les éditeurs étaient Lecomte et Daumal.

8. Scrupuleusement reproduit dans sa réédition par Jean-Michel Place.

9. Dans son édition de la correspondance de Lecomte, Gallimard, 1978.

10. Ce multiple de quatre qui a intrigué certains collègues, était exigé par la fabrication comme l'a confirmé J.-M. Place au cours de la table ronde du 11 juin au Centre Pompidou.

11. J.-M. Place a presque reconstitué ce numéro non édité.

12. En cours, pensons-nous, en nous référant au fichier des thèses.

13. Editions Denoël, Paris, 1970.

14. Cf. article cité in *Mélusine*, n° 3.

15. Définition du mouvement Le Grand Jeu par Lecomte dans l'« Avant-Propos » du *Grand Jeu* n° 1.

16. En raison du temps à ne pas dépasser, cette conclusion avait été, selon les termes utilisés par Lecomte, "sabrée" le jour de la communication. Je prie à nouveau les auditeurs de ce jour-là de bien vouloir excuser cette précipitation finale.

DISCUSSION

Nous rappellerons deux questions importantes. La première posée par M. Béhar s'adressait à la fois à Roger Navarri et à moi-même. M. Béhar s'interrogeait sur la pertinence du terme d'"échec" que nous avions, l'un et l'autre, employé à propos des revues étudiées.

Réponse: En ce qui concerne *le Grand Jeu*, le fait qu'une communication sur une revue limitée à trois numéros ait lieu exactement 53 ans après sa parution, dans cette salle de la Sorbonne, le fait que de plus en plus de jeunes et de chercheurs s'intéressent au Grand Jeu et le fassent revivre, prouve qu'on ne peut, dans l'absolu, parler d'"échec" à son sujet. Ce terme d'"échec" n'est employé qu'en fonction de l'époque de publication de la revue, de sa mévente, des espoirs que ses jeunes auteurs avaient fondés sur elle, de leur déception devant leur impossibilité à assurer cette publication sur un rythme régulier comme celui de la *Révolution surréaliste* par exemple.

Une question posée par M. Drijkoningen : « Pourquoi avoir choisi ce titre, attractif certes, mais tellement étrange? » va au cœur même de l'intention de la revue et de l'esprit du mouvement.

Réponse : Le titre initial de la revue était «la Voie», titre déjà révélateur d'une quête puisque les simplistes cherchent une Voie essentiellement spirituelle. Mais, au dernier moment, Vailland proposa ce titre *le Grand Jeu* qui séduisit tous les simplistes au point qu'ils l'adoptèrent pour leur mouvement dont il leur paraissait exprimer parfaitement l'esprit. Ce titre, loin de traduire une certaine légèreté ludique, insiste sur la gravité et les dangers de ce Jeu, sur tous les moyens, même les plus dangereux, mis en œuvre pour mener la quête dans laquelle ces jeunes gens se sont engagés depuis leurs années de lycée, quête métaphysique ayant pour but essentiel de trouver une réponse à l'interrogation sur l'au-delà et de franchir les frontières de la conscience au seuil de la mort. A cette fin, tous les moyens sont utilisés : hypnose, drogue, respiration de vapeurs de tétrachlorure de carbone qui les plongent dans un état semi-comateux. Comme le déclare Lecomte dans l'«Avant-Propos» du n° 1 : « Le Grand Jeu est irrémédiable, il ne se joue qu'une fois », il « se veut destructeur » et dangereux comme toute recherche de la Vérité.

C'est, nous l'avons dit plusieurs fois, cette quête métaphysique et l'ardeur avec laquelle elle est menée qui confèrent à la fois au mouvement et à la revue leur profonde authenticité, leur originalité par rapport au surréalisme et l'obstacle principal à la collaboration effective des deux mouvements.

V.C.

RÉCEPTION DU SURRÉALISME DANS LA POÉSIE LATINO-AMÉRICAINNE

Anna BALAKIAN

S'il est vrai que dès le début André Breton avait explicitement défini les dogmes et techniques du mouvement surréaliste, sa vision grandiose et générale dépassait les réalisations tangibles dans le domaine de l'écriture. Malgré le grand nombre de témoignages et de mémoires parus depuis sa mort confirmant des adhésions et des collaborations, il devient de plus en plus évident que ceux qui faisaient partie de son entourage ne partageaient pas, tous, son ton de visionnaire, et certains s'étaient en effet tournés vers des principes et techniques tout autres. Avec le recul nous pouvons mieux discerner le caractère central de l'expérience surréaliste vis-à-vis de l'ambiguïté de l'étiquette «surréaliste». Inévitablement, toute discussion qui porte sur la réception du surréalisme en France ainsi qu'à l'étranger doit tenir compte de cette distinction. Il s'agit donc tout d'abord de séparer ce qui n'est surréaliste qu'ostensiblement de ce qui a élaboré la mystique et la poétique surréalistes dont Breton avait légué le modèle. Or, avant d'examiner la répercussion du surréalisme chez les poètes latino-américains, écartons un certain nombre d'affinités décevantes que le surréalisme possède en commun avec d'autres mouvements et courants du modernisme.

D'abord dans chaque pays de réception il y eut un certain nombre d'écrivains qui découvrirent des tendances surréalistes dans les souches littéraires de leur propre héritage national. Telle, la proximité que certains Espagnols trouvent entre le surréalisme et l'œuvre de Gongora ou l'esperpentisme de Valle-Inclan, dérivé de Goya et peut-être bien participant à cette tradition occulte des non-traditionnalistes dont parlait déjà Breton dans sa conférence à Barcelone en 1922, «Caractères de

l'évolution moderne et ce qui en participe ». Cette universalité de l'occulte devait être réitérée d'époque en époque dans ses discours et jusque dans ses *Entretiens*. Des couches surréalistes peuvent bien se manifester dans nombre de littératures européennes et autres, et Breton en avait même observé dans les inscriptions primitives des Indiens Soutteaux d'Amérique. Cette sorte d'affiliations entre l'écriture surréaliste et l'écriture aborigène constitue ce qu'on pourrait bien appeler un surréalisme autochtone, tout en notant qu'il n'est pas question d'une filiation consciente et directe.

Il ne s'agit pas non plus ici de résoudre les problématiques des liens entre Dada et le surréalisme. Très répandues et diffusées sont les forces de Dada ; elles se déploient dans la décomposition littéraire, le collage perpétuel, la juxtaposition d'images dans le contexte du jeu fortuit. Dada perpétue une vision ironique de l'existence humaine dans le cadre d'une soi-disant société moderne. La fracture du langage, caractéristique de Dada, participe au climat de l'absurde où respire (et étouffe) tout le siècle. Rappelons-nous que le mouvement dada avait séduit Breton au début de sa carrière mais qu'il s'en était écarté pour chercher quelque chose de plus affirmatif. Il n'avait certes pas prévu la fortune prodigieuse de Dada dans le monde à venir, mais, en tout cas, ce qui dérive de Dada n'est pas à confondre avec ce qui dérive du surréalisme.

Ce qui ajoute à la confusion des deux mouvements parallèles c'est que le monde critique tend à favoriser Dada sous prétexte d'y insérer le surréalisme. Des études s'intéressant surtout au jeu cérébral des mots et des formes déshumanisées portent sur des textes de Roussel, de Queneau, de Leiris, de Daumal, de Bataille. Sans les exclure, Breton avait signalé dans ses *Entretiens* que certains, tels Prévert et Queneau, « auront bruyamment rompu avec l'armature surréaliste, tout en restant fidèles, sur un grand nombre de points, à l'esprit du mouvement ». (P. 142.)

Il faut aussi tenir compte d'un troisième groupe marginal, les disciples de la seconde génération qui furent particulièrement attirés par le *Second Manifeste* et *l'Anthologie de l'humour noir*. Dans le *Second Manifeste*, Breton avait opté pour l'occultation du surréalisme, ouvrant les portes de l'alchimie. Il s'était surtout appuyé sur *Les Demeures philosophales* de Fulcanelli, source riche de sa quête de l'image à sens multiple et du processus de la métamorphose littéraire, activité qu'il trouvait analogue à celle de la magie ancienne. Mais son intérêt était à la fois scientifique et linguistique. Il examinait, à travers ces manifestations de l'occulte, l'activité qui tâche de dépasser les limites de la perception normale. Et il tentait de sonder les ressources du langage analogique pour y trouver un moyen de remplacer la dualité des correspondances par un méoanisme favorisant un monisme primitif. L'hermétisme était pour Breton une *voie*, un *moyen* plutôt qu'une fin. Mais la plupart de ceux qui ont suivi cette pente après lui semblent cultiver la magie

comme *fin*, et tous les aspects de la sorcellerie se déclarent dans la tradition du surréalisme. Ce n'est pas pour dénigrer cette littérature nouvelle du surnaturel ou du réalisme magique que je la distingue du surréalisme essentiel, mais pour noter que ses orientations sont tout autres et que cet art, qui réussit à créer un renouveau d'exorcisme littéraire et, par le culte des effets violents, stimule les émotions et l'imagination, n'aspire pas pourtant au dépassement intellectuel et ontologique qui faisait partie du surréalisme défini par Breton. *L'Anthologie de l'humour noir* a aussi été une source de confusion dans la généalogie du surréalisme. Il est vrai que, pendant la guerre de 1940, Breton avait été invité par Léon Pierre-Quint, éditeur de *Sagittaire* et critique éminent, à composer une anthologie ainsi intitulée. Breton, comme son ami Pierre-Quint, considérait l'humour noir comme une voie de révolte et de catharsis mettant en relief la condition «scandaleuse» de la vie humaine et du fonctionnement de la société. Breton recueillit, comme nous le savons, des exemples saillants qui mettent en valeur l'humour noir. Ce qu'il n'avait pu prévoir c'est que par la suite les auteurs qu'il avait choisis seraient classifiés au rang des surréalistes latents grâce à l'intertextualité qu'il avait établie entre eux. Par extension l'énorme influence de cette anthologie a fini par identifier tout ce qui est du domaine du grotesque, du sadisme et du masochisme avec l'étiquette «surréaliste».

Ecartant les trois groupes nommés ci-dessus, qu'est-ce qui reste d'authentiquement «surréaliste» à se perpétuer et à développer des conventions littéraires reconnaissables fondamentalement et exclusivement comme «surréalistes» ?

En éliminant ce qui n'est pas exclusivement le propre de ce que nous appelons *le livre surréaliste*, je voudrais mettre en relief ici ce qui est le plus intimement et intégralement la marque du surréalisme, ce qui se consolide comme écriture surréaliste au-delà du goût du rêve, de la révolte, de l'irrationnel, tendances qui, à elles seules, mettraient le surréalisme simplement à la queue du romantisme comme certains historiens de la littérature s'empressent de le faire. Certes, les surréalistes n'ont pas découvert l'imagination, qui est à la base de tout acte créateur, mais une certaine façon de la concevoir - comme emprise d'une réalité totale plutôt que faculté d'évasion. Ils n'ont pas non plus à eux seuls fait passer «la conquête» du subconscient dans le domaine de la littérature. Car si cette entreprise devait s'identifier uniquement avec les chocs et les splendeurs de l'écriture automatique ou avec certaines transcriptions de rêves, ces réussites seraient assurément au-dessous du niveau de l'enjeu du monologue intérieur chez James Joyce ou chez Marcel Proust. En mettant en valeur le destin du livre surréaliste, il faut admettre que les héritiers de Freud sont nombreux dans la littérature moderne et non limités aux rangs des surréalistes.

Quant à la révolte, il est évident que les surréalistes n'étaient pas seuls à protester activement contre les injustices sociales et les erreurs politiques des régimes de leur temps. La révolte est un élément primordial de l'esprit surréaliste mais pas exclusivement caractéristique du surréalisme. Le modèle surréaliste présente à l'esprit une personnalité libertaire, et tels livres surréalistes eurent un effet explosif et fulgurant à leur publication, mais ce caractère subversif fit partie du *Zeitgeist* littéraire de toute l'époque d'entre-les-deux-guerres où de nombreux écrivains furent libertaires sans pourtant avoir fait partie du surréalisme. Là encore ce n'est pas le mot « révolte » qu'il s'agit d'encaisser au compte du surréalisme mais une certaine façon de dépasser l'idée par son émission et extension au-delà du circonstantiel que nous pouvons remarquer en observant la réception du surréalisme.

Ayant rejeté ce qui était faussement identifié avec le surréalisme et ce qui n'était pas le privilège exclusif des surréalistes dans le défilé de l'avant-garde, nous arrivons donc à la question fondamentale, à savoir quelles sont dans le domaine de l'invention et de l'originalité les légitimes distinctions du surréalisme qui survivront au-delà du cénacle. Sans faire ce petit bilan il ne serait pas honnête de réclamer tels et tels récepteurs ou élaborateurs du surréalisme.

Essentiellement, le surréalisme fut la première tentative globale et systématique dans le domaine de la poésie et de la peinture à établir une épistémologie de l'art. Le livre fut conçu comme une enquête où le moi s'observe dans l'acte de découvrir son désir. Le livre devint un chantier et ses limites devaient démarquer les degrés d'enregistrement des données de cette conscience de soi vis-à-vis du monde extérieur. Les instruments de réalisation (plutôt que d'expression) furent et sont encore l'écriture ou la peinture, et souvent les deux à la fois se répondent par la concordance de leurs rythmes. Dans ce sens le mot « réussite » ne se rapporte pas à des critères purement esthétiques et littéraires pré-établis mais à ceux qui se découvrent dans la voie de la connaissance. Quand André Breton fit la déclaration suivante dans *La Révolution surréaliste*: « Nous voulons, nous aurons l'au-delà de nos jours », il cherchait un *interlock* entre le désir et l'actuel pour contacter une existence où les facultés humaines participent aux mouvements succincts de la terre et de tout ce qui pouvait se manifester à lui dans l'intériorisation de la nature extérieure.

Chez Breton, les paroxysmes de l'être en correspondance avec les cataclysmes du monde dit inerte étaient d'abord manifestés un peu artificiellement et mécaniquement par des devises verbales et visuelles où la mémoire volontaire/involontaire jouait un rôle principal dans la création de ces « états de grâce ». L'expression empruntait au domaine religieux la notion de données gracieusement livrées au-delà des possibilités envisagées. Mais à partir de *L'Amour fou* le terrain s'élargit pour

Breton et porte le surréalisme dans des directions où la plupart de ses contemporains ne l'ont pas suivi. (N'ont pas pu ou n'ont pas voulu, question difficile à trancher!) Jehan Mayoux l'a suivi, René Char l'a suivi, et un grand nombre de Latino-Américains, tels Octavio Paz, Gómez-Correa, Rosamel del Valle et d'autres.

Surréalisme était en effet réalisme approfondi et total en abîme et en hauteur, le pouvoir d'unir par les mots ou les lignes l'humain, l'animal, le végétal, et le minéral, - et même le sidéral. (Max Ernst le savait dès le début; on n'a qu'à contempler son *Œil du silence*, ou *La Nature à l'aube*.) Le rêve et l'irrationnel n'étaient recherchés que pour faciliter cette union. Le rébus de l'antique Cabale n'était utile que pour dévoiler le mécanisme transformateur du langage qui crée la continuité des analogies sensorielles. Si au début de l'œuvre de Breton il y a des exemples de juxtapositions réussies dans le sens du fameux modèle analogique de Lautréamont, la sélectivité devient de plus en plus évidente dans le développement de sa poésie où la vigilance linguistique est fondée sur une couche de philosophie orientée vers l'unité intégrale de l'univers. Cette vision est aux antipodes de l'attitude apocalyptique qui prévoit la désintégration et la fragmentation atomique de la nature ainsi que de l'existence humaine, notions qui prévalent aujourd'hui sous le titre de modernisme. Remarquons en passant que sa dernière poésie, réalisée en prose, *Constellations*, reprenant l'image fondamentale du *Coup de dés* de Mallarmé, se sert de l'image de « constellation » d'une manière radicalement contraire au symbolisme de Mallarmé. Breton proclame, dans cette série de poèmes, le triomphe de l'union et de l'étreinte de toute manifestation cosmique et de la participation de l'homme au rythme contrapuntique de l'univers. C'est à mon avis de cette vision et de son moyen d'expression verbale que dérive ce qu'il y a de plus permanent et constant dans la descendance du surréalisme et particulièrement dans l'héritage partagé par les poètes sud-américains dont l'œuvre se centralise dans un mouvement pendulaire entre l'entropie et la fusion.

Les circonstances de la réception du surréalisme en Amérique latine sont connues et ne dépendent d'aucune conjecture. Grand nombre d'intellectuels avaient fait le grand saut outre-mer juste avant et après la Deuxième Guerre mondiale, séduits par l'avant-gardisme français auquel avaient participé quelques-uns des leurs, tels Ruben Dario, Lautréamont, Vicente Huidobro, César Moro. C'est Guillermo de Torre qui avait mis dans le cadre des mouvements littéraires l'avènement historique du surréalisme. Il est curieux d'observer que Torre était le beau-frère de Borges; pourtant sa formation avait été tout autre. Borges tout en parlant et lisant le français aussi bien que l'anglais constate que sa formation littéraire est anglo-américaine plutôt que française et en effet sa fantasmagorie dérive du roman gothique anglais et d'Edgar

Poe. Guillermo de Torre, lui, avait suivi de très près le surréalisme et son orientation était latine dans le sens global du mot, reconnaissant le fond sacro-matériel qui unit l'optique des races latines au-delà de toute convention littéraire. Il a joué pour les Latino-Américains un rôle analogue à celui de Mme de Stael vis-à-vis du romantisme allemand qu'elle introduisit en France, ou de celui d'Arthur Symons qui prit contact avec le symbolisme et l'interpréta auprès des Anglais. A côté de rœuvre critique et théorique de Torre, se développèrent deux groupes importants en Amérique du Sud, l'un autour de la Librairie du Dragon à Buenos Aires, l'autre sous les auspices de la revue de la *Mandragora* à Santiago.

La Librairie du Dragon devint le lieu de rencontres : là se réunissaient les disciples du surréalisme sous la tutelle d'Aldo Pellegrini, homme d'envergure, à l'allure de chef comme Breton, de formation médicale comme Breton, cosmopolite d'esprit, attirant à lui surtout des poètes et peintres plus jeunes que lui, visionnaire dans sa propre poésie qui contient certains traits cosmiques mallarméens mais qui est marqué par l'écriture dynamique et organique du surréalisme d'André Breton. Je l'ai rencontré en 1969, quelques années avant sa mort. En moins de vingt-quatre heures, il 'avait réuni pour moi toute une bande de poètes qui m'ont offert leurs œuvres, et c'est à la suite de cette lecture sélectionnée que j'ai pu apercevoir pour la première fois la piste des tendances surréalistes dans ce pays étranger. Ils se disaient tous inspirés par Lautréamont, par Rimbaud, et par Breton - et surtout par Breton. *Fata Morgana* avait paru en français ainsi qu'en espagnol à Buenos Aires bien avant de paraître en édition définitive en France. Pellegrini avait lui-même traduit les *Manifestes*. Ils avaient, ces jeunes, l'esprit de corps des premiers surréalistes français, l'esprit de révolte contre le système autocratique de leur pays mais encore, plus profondément, comme Breton, contre la condition humaine, et ils démontraient un certain écart vis-à-vis de la littérature espagnole, sans doute en souvenir du colonialisme encore récent. La libération politique imposait tout naturellement la libération littéraire. C'est pourquoi nombre d'intellectuels avaient fait leurs études en France ; tout en étant hispanophones il ne se voyaient pas obligés d'être hispanophiles.

La même notion de coterie existait au Chili, commençant dans les années 40 sous l'initiative de Braulio Arenas, Teofilo Cid et Enrique Gómez-Correa ainsi que d'un entourage de peintres. En 1969 je n'ai pu rencontrer du groupe initial que Braulio Arenas, Gómez-Correa étant en mission diplomatique à l'étranger et Teofilo Cid étant mort jeune. Dans leur entourage, il y avait aussi eu Pablo Neruda qui s'était déclaré surréaliste pendant un certain temps ; mais son destin avait suivi le même cours que celui d'Aragon, la mission politique l'ayant emporté vers une écriture qu'il avait mise au service de la Révolution. Quand j'ai

rencontré Braulio Arenas, lui aussi avait déjà abandonné l'étiquette « surréaliste », s'étant livré au journalisme et au genre romanesque. Mais sa perception du monde et de l'art démentait ses paroles. Il avait retenu du surréalisme ce qu'il avait de plus profond en tant que filiation artistique; Arenas m'a parlé longuement du groupe de la *Mandragora* qui avait en commun, me semblait-il, certains traits du *Minotaure* des surréalistes français. L'image d'une présence demi-humaine, demi-végétale correspondait au dédoublement parallèle du minotaure qui combinait l'humain avec l'animal. Dans les deux cas, la réunion de deux royaumes implique métamorphose et aspiration vers un monisme général.

Arenas était resté chef littéraire et put me signaler quelques poètes affiliés avec le surréalisme vivant: tels Gómez-Correa, Diaz-Casanueva (qui devait devenir par la suite l'ambassadeur de son pays auprès des Nations-Unies pendant le régime d'Allende). Je devais rencontrer Diaz-Casanueva plus tard à New York: personnage sérieux, docte, de formation philosophique, diplômé en Allemagne, son allure complexe de penseur abstrait et de poète concret lui permettait d'écrire des poèmes où l'état de péril physique se joignait au moral. Dans la série intitulée *Sol de Lenguas*, sa vision est située « au bord du vide » d'où les yeux de la femme « sont les frictions du feu avec la mort ». Quelques années plus tard, j'ai aussi rencontré Enrique Gómez-Correa à Philadelphie où il était venu participer à un Colloque sur le surréalisme hispanique. J'avais déjà pris connaissance de son œuvre; son recueil *Cataclismo en Los Ojos* (Le Cataclysme dans les yeux) portait une épigraphe citant André Breton: « A flanc d'abîme, construit en pierre philosophale s'ouvre le château étoilé. » J'avais aussi lu son livre en prose, *Sociología de la Locura* (Sociologie de la folie) avec sa référence à Rimbaud: « O pureté, pureté », œuvre d'observations scientifiques mais toute inspirée des attitudes surréalistes sur la folie. Avocat de profession, il était capable de passer de l'extrême rationalité à la compréhension de l'irrationnel, et de l'exprimer dans des images pénétrantes, souvent violentes, évoquant la Préhistoire et des forces chtoniennes, poésie créée par la fusion de l'esprit scientifique avec le sens esthétique, belle illustration en effet de cette nouvelle épistémologie du beau.

Le passage du livre surréaliste en Amérique latine était marqué d'une continuité inconnue même en France où les premières éditions épuisées avaient laissé des lacunes pendant longtemps par égard aux lecteurs potentiels des générations successives. En Amérique du Sud, le contact avait été continu même si le nombre des intéressés était modeste.

Mais les indices intérieurs sont aussi incontestables que les liens visibles, et ils démontrent une filiation permanente, remarquable qui perpétue le lyrisme surréaliste jusqu'à nos jours dans des pays qui étaient

autrement prêts à l'accueillir dans ses traits les plus saillants et où le *Livre* gardait encore son pouvoir emblématique.

Tout d'abord, le culte du caractère analogique du langage poétique est évident partout dans cette poésie. Le modèle de *L'Union libre* s'impose comme le reposoir fondamental de l'image de l'un dans l'autre et de la liaison des aspects de l'être aimé avec les images dynamiques de la nature, analogies polysémantiques, ambivalentes à volonté, de mouvement perpétuel sacralisant l'aspect physique de l'amour. Un exemple des plus frappants est la «Carta de Amor» de César Moro, péruvien qui avait à un moment donné fait partie du cénacle d'André Breton et même écrit une série de poèmes en français. La flexibilité syntactique de la langue espagnole, particulièrement dans son mouvement libéré que lui donnent les écrivains de l'Amérique du Sud, permet au Verbe des lectures multiples et simultanées, et l'emploi de mots isolés propose, tel l'ancien rébus, des analogies sur des niveaux séparés, comme le suggère André Breton dans le dernier vers de *L'Union libre*: «Aux yeux de niveau d'air de terre et de feu.» Un exemple des plus récents de ce genre d'écriture décrivant l'amour humain, sujet de première importance chez les surréalistes sud-américains, est le long poème du Chilien, émigré au Canada, Ludwig Zeller; ce poème intitulé *Mujer en Sueño*, réunit les domaines de la femme, de l'oiseau, de l'arbre; il se sert de l'élément de l'eau comme fil conducteur et du grain comme signe de continuité. La notion de *novau* dans l'être, dans les choses, marque une circularité infinie. Le rêve est dans le poème cet élément de liaison entre le visible et l'invisible.

Dans la lignée surréaliste de l'Amérique latine, nous voyons s'approfondir de plus en plus le langage qui suggère les forces de l'univers et la réponse de l'homme et, dans cette interaction, le jeu fortuit devient une révélation qui remplace le mysticisme religieux mais qui, comme la religion, a la force d'extasier. Breton avait lié l'aigrette au papillon, l'acacia à la chair de la femme qu'il aimait. Le sens d'une matière ignée appartenait beaucoup plus aux pays nouveaux qu'à l'Europe vieillissante. Chez ces poètes, l'œil et l'oreille humains sont arrivés à une plus intime connaissance des mouvements du cosmos, donnant à cette œuvre poétique un caractère bio-physique. Ce qui est remarquable dans ce cadre, c'est que l'optique ne devient pas raréfiée et évite même la pente d'une poésie purement philosophique. L'inquiétude existentielle se manifeste dans un langage concret, les signifiants visant à des signifiés sur le plan toujours tangible. Ce que le poète anglo-américain, T.S. Eliot, avait appelé «le bois sacré» est le sens que l'on peut tirer de certains mots choisis de significations complexes tels que *madera, rostro, astral, carozo, piel, pozo, arpillera*, etc.

Quand le poète argentin, Aldo Pellegrini, parle de la condition humaine, il met en relief non la mortalité mais la projection du méca-

nisme **sensoriel** dans un vide **cosmique** pour faire fleurir le **chaos**. Dans *Distribución del silencio*, par exemple, il dit: «La Sed se derama / el mundo es tuyo y tu pie se estremece » (Ta soif déborde / le monde est à toi et ta peau tremble). Dans l'œuvre du Chilien, Hernan Castellano Giron, nous trouvons la sève du bois se mêler au système chimique du corps du poète, et ses yeux participer à une sorte d'amalgame universel. Dans la poésie de l'Argentin Vicente **Zito** Lema, se font voir des images saisissantes de dislocation et d'interpénétration: « el aire se entibia de **mujer** » (l'air se balance de femme) ou « el temporal florece en cada piedra y vuela » (le temporel fleurit dans chaque pierre et tourne). Chez Octavio Paz, nous trouvons « la reverberación de la piedra ». Et le même genre de vision verbale dans la poésie du Vénézuélien Juan Sanchez Pelaez : « la piel de fosforo que hay en mis nudillos discurre en las babias » (la peau de phosphore qui existe dans les jointures de mes membres passent dans les baies). Et chez Gómez-Correa, « l'œil dévorant qui existe à la profondeur de toute chose », thème qui continue jusqu'à son œuvre la plus récente, rendant hommage au peintre gréco-égyptien, Mayo, *Homenaje a Mayo*: « Ce que tu cherchais dans le bleu absolu / ... C'était vider les objets pour trouver la pierre dans la racine / Ou la vie qui va de la plante au **métal** » (Version française par Beatriz Zeller).

La beauté convulsive proposée par Breton trouve son habitation normale chez ces poètes. Le recueil le plus important de Gómez-Correa s'appelle *Poesía explosiva*. Il y domine des geysers, des feux phosphorescents, la clavicule du feu, le torrent de sang. Les poètes chiliens semblent particulièrement attirés par ce caractère convulsif de la vie, peut-être à cause du caractère convulsif de leur terre toujours sujette aux tremblements et au péril, zones interdites évoquant une sorte de beauté du délire, des sables mouvants, la liaison du feu et de l'eau toujours mêlée à la notion du beau. Cette poésie bat comme un cœur épouvanté devant le vertige extérieur.

De ces poètes que j'ai nommés rapidement ici, celui qui est le mieux connu est Octavio Paz, celui qui ressemble le plus à André Breton par son envergure, par son pouvoir d'alchimie verbale, par le culte du mythe dans un sens tout contemporain où ne se mêle pas la mystification théologique. Il croit à la puissance révélatrice du Verbe, à la puissance du rêve; il a peut-être fait plus que tout autre poète pour « repassionner la vie » comme le souhaitait Breton. L'amour est une force toujours présente dans la poésie de Paz, englobant les ressources de la nature ainsi que celles de l'humain. La liberté de la parole chez Paz renforce la foi en la liberté humaine: « Liberté qui s'invente et qui m'invente chaque jour. »

Le modèle surréaliste reste vivant dans ces pays qui ont encore

l'espoir du renouveau dans tous les domaines. Enrique Molina, un autre éminent Argentin, avait bien résumé les thèmes primordiaux des préoccupations de ces poètes: « le mythe, le rêve, et la folie ».

Ces trois concepts se croisent dans une œuvre très importante en prose poétique, publiée à titre posthume en 1970 au Venezuela par Monte Avila : *Eva y la Fuga*, écrite par le poète Rosamel deI Valle en 1930, un an après sa lecture du *Nadja* de Breton. Rosamel deI Valle y réunit tous les chemins principaux du surréalisme intégral: la rencontre fortuite avec un être mystifiant, irrationnel dans son discours aussi bien que dans ses actions, fuyant après chaque rencontre avec le poète, créature de rêve et de réalité à la fois, abstraction quasi-mythique concrétisée par la couleur rouge qui l'enveloppe toujours. Elle paraît et reparait au bord d'un puits, ou dans un lit où les lignes de son corps signalent les chemins d'un érotisme intense; elle prévoit des événements terribles, comme les voyantes qui avaient fasciné Breton. Eva pénètre beaucoup plus totalement que Nadja la conscience du poète, s'infiltré dans sa vie quotidienne à un point beaucoup plus profond sans lui permettre aucun espoir de libération après sa disparition finale. Où disparaît-elle? Pas dans une maison d'aliénés comme dans le cas de l'héroïne de Breton. Rosamel l'efface de la réalité extérieure tout en nous laissant comprendre qu'elle continuera à exister en lui, hantant sa conscience, amour toujours recommencé, car Eva n'est pas simplement un être pitoyable d'une société décadente qui ne sait pas l'abriter mais une force primitive impulsive, qui cristallise tout désir sans avoir affaire aux jugs d'aucune moralité préconçue ; elle aiguise la vision du poète chaque fois qu'elle paraît devant lui; elle le fait entrer dans le cercle des pulsations des bêtes, de la mer, du vent. Il ne fait aucun effort pour l'éviter bien qu'elle bouleverse sa vie. Elle est cette force de l'imagination qui rend merveilleux tout phénomène dit *réel*. Le poète la poursuit à travers les rues de Santiago sur lesquelles elle verse la vapeur du rêve. Son emprise sur lui est beaucoup plus totale que celle de Nadja sur Breton et ce qui est particulièrement intéressant c'est la jonction que Rosamel crée entre le rêve et la compréhension totale de la réalité. Dans cette fusion, nous reconnaissons la notion de l'amour sacro-sensuel que Breton avait légué à toute une série de poètes, mais là où Breton se libère de Nadja pour aller vers un nouvel amour, dans l'œuvre de Rosamel, le poète est totalement et irrévocablement envahi par les forces de l'amour fou.

Cet aperçu bref ne fait qu'ouvrir une brèche dans le mur encore élevé de la poésie latino-américaine; je n'en connais pas de plus lumineuse, vibrante, dynamique, réalisant certaines des promesses du surréalisme des années 20, surtout du côté du langage oniro-érotique, de l'élargissement du terrain des rencontres fortuites des êtres et des mots, de vols

aléatoires, de chocs sidéraux, de tout phénomène d'émerveillement possible lorsque l'univers est ramené à son unité primordiale par la volonté du poète.

Dans toutes ces manifestations citées, le livre est un testament de foi qui met en branle les données foncières du surréalisme*.

New York University.

* Anna Balakian n'a pu venir présenter sa communication. Nous la publions ici à la place qui aurait été la sienne dans le déroulement du colloque.

RÉCEPTION DES SURRÉALISTES QUÉBÉCOIS

Patrick IMBERT

*Rompre avec l'ineptie, la superstition, l'étroitesse d'esprit...
l'ignorance de nos Eglises, la bêtise de nos dirigeants... Le côté
fermé, enfermé, clos de notre culture.*

Thérèse Renaud, Une mémoire déchirée, p. 115.

I. - PROBLEMES PRELIMINAIRES

De nombreux problèmes appaissent très rapidement lorsqu'on veut parler du surréalisme québécois, malgré la publication de l'ouvrage d'A. G. Bourassa¹ dont la bibliographie, unique en son genre, comprend 60 pages. Le premier point à souligner, et non des moindres, est le flou que maintient cette bibliographie du point de vue de la distinction entre les surréalistes québécois et ceux qui ne le sont que par la bande. D'autre part, il faut se souvenir que le groupe qui a signé *Refus global*, en 1948, s'est appelé «automatiste» mais qu'il s'inscrit dans la lignée du surréalisme. Il faudrait aussi savoir si, au Québec, tous ceux qui pratiquent l'écriture automatique peuvent être considérés comme surréalistes ou s'ils se réclament de ce mouvement. Ensuite il faudrait voir jusqu'à quel degré des étiquettes, telle «baroque» (Claude Gauvreau), ne marquent que des différences de personnalité dans l'ensemble vaste qu'est le surréalisme ou si elles correspondent à un peu plus.

Gauvreau utilise le qualificatif de «**baroque**» d'une manière qui

SS

ne manque pas, parfois, d'évoquer certaines caractéristiques propres à la littérature baroque telle que Jean Rousset l'a définie ² :

Muriel est une beauté baroque parfaite (j'emploie le terme « baroque » dans son acception la plus pure). Les traits de Muriel sont les plus singuliers qu'on puisse imaginer; leur organisation plastique tient de l'acrobatie... La vie de cette femme, essentiellement surrationnelle, est marquée de tragédies personnelles intenses. Elle eut des amours terribles, elle connut un mariage gâché. Chez elle, oui vraiment, il y eut beaucoup de la Nadja de Breton ³,

Jusqu'ici, il semble que ce qualificatif de «baroque» ne soit utilisé que pour établir un degré supplémentaire dans l'outrance parmi ceux qui se réclament du mouvement automatiste. Ce terme de «baroque» est d'ailleurs pris au pied de la lettre par A. G. Bourassa

Il est clair, dans ces lignes, que Gauvreau se range parmi les (« baroques » canadiens avec Lapointe derrière Arthur Miller, alors que Giguère lui apparaît plus près de Paul Eluard, de René Char et d'André Breton poète ⁴.

Il est clair aussi qu'il n'existe pas de recherche sur les «baroques canadiens» en tant que groupe même si Bourassa, citant le premier *Manifeste du surréalisme* (« Il en résultera une intrigue plus ou moins savante en apparence justifiant point par point ce dénouement émouvant ou rassurant dont vous n'avez cure »), affirme:

Les huit derniers mots de cette proposition disent assez bien le caractère non émotif de l'automatisme surréaliste par rapport au caractère émotif de l'abstraction lyrique ou baroque qui caractérise l'automatisme surrationnel des Québécois'.

Or, la citation précédente de Bourassa montre très clairement, justement, que, des manifestes à la pratique, et, donc, entre des romans ou des textes des mêmes auteurs ou d'auteurs différents, une seule grille ne peut être appliquée. Ceci revient à dire qu'entre «baroque» et automatisme surrationnel, il s'agirait plus d'une différence de personnalité que d'une rupture nette avec le surréalisme. On est renforcé dans cette idée lorsqu'on lit Robert Mélançon qui, dans le même numéro de revue, se demande, au sujet de Gauvreau, comment il serait possible de concevoir une œuvre autre qui se fonderait aussi exclusivement sur l'automatisme ⁶. Voilà donc bien des questions qui ne sont pas complètement résolues, mais qui devront l'être un jour. On in-

cluera en tout cas parmi les surréalistes québécois des gens comme Giguère, Borduas, P. M. Lapointe, Thérèse Renaud, mais aussi des créateurs comme Gauvreau, Louis Geoffroy ou A. G. Paquette qui entrent en très grande partie dans la catégorie des auteurs surréalistes.

II. - LE SURREALISME ET LE CONTEXTE SOCIAL

On sait dans quel contexte se tinrent les réunions des automatistes ; Thérèse Renaud l'a rappelé dans *Une mémoire déchirée* ¹. On connaît le pouvoir de l'Eglise dans les années quarante et cinquante et son quasi monopole sur l'enseignement, l'édition et la culture en général ⁸, ainsi que sa très grande influence sur les institutions gouvernementales et autres. Inutile de souligner que peu de textes «contestataires» ont été publiés sous forme de livres et que *Refus global*, qui a fait tant de scandale en 1948, a été distribué individuellement et vendu dans quelques librairies à Montréal, sous forme ronéotypée. Plusieurs écrivains ou penseurs, parfois aussi professeurs, ont perdu leur emploi (Borduas) ou ont quitté temporairement ou définitivement (Thérèse Renaud) le Canada. La réception des textes surréalistes rencontre donc une forte opposition liée au scandale qu'ils provoquent. Toutefois, ce scandale tend très vite à être étouffé. Ceci convient bien au médium qu'est le journal qui se nourrit de nouveauté et de décousu. Cette technique propre à ce médium fonctionne de concert avec une censure bien organisée. Le silence complet remplace le scandale et ce pour longtemps ⁹ puisque *Refus global* n'a été imprimé, pour la première fois, qu'en 1972. La distorsion peut aussi prendre place et c'est ce qui se passe soit dans les articles de recherche dont le public est bien différent, soit dans les anthologies qui jouent souvent sur les deux tableaux.

III. - LES JOURNAUX

Lorsque paraît *Refus global*, c'est un tolé. Le révérend père Hyacinthe Marie Robillard, en particulier, se multiplie et donne des conférences dont les comptes rendus sont publiés dans *Notre Temps* (4 sept. 1948), *l'Action catholique* (22 sept. 1948), *le Devoir* (20 déc. 1948), etc. On souligne d'abord que «l'automatisme surrationnel - reflet égaré d'un astre déjà éteint par delà les mers - n'est qu'un plagiat assez médiocre du surréalisme français d'avant-guerre ¹⁰ ». Ainsi, comme cela arrivait fréquemment au Québec, on se plaît à mettre en valeur la dégénérescence qu'a subi ce mouvement par rapport aux maîtres français. Ceci est dans la logique des choses puisque l'enseignement reposait sur des modèles (les humanités gréco-latines, les

classiques français et les bons auteurs) qu'il fallait tenter d'égaliser. C'est dire que les auteurs canadiens-français étaient condamnés, par définition, à échouer puisqu'ils ne pouvaient, évidemment, rivaliser avec de telles idoles. L'esthétique néo-classique s'apparentait donc bien à une forme de colonialisme culturel qui faisait l'affaire d'une élite en place. Quoiqu'il fasse, le « colonisé »¹¹ était inférieur, puisque le seul moyen d'atteindre aux sommets eut été le plagiat. L'esthétique du répétitif avait donc pour corollaire le maintien des institutions et de l'idéologie. Après ce constat d'infériorité, le père Robillard passe assez proche des injures pour revenir très vite au bon sens de la morale chrétienne et de l'ordre établi dont les évidences, pourtant indiscutables, doivent être rappelées :

*Morale de primitif - et c'est encore trop dire - d'animal en rut serait plus objectif et plus exact. Le plus contradictoire est d'employer à propos de ces postulats les termes de liberté, de spontanéité, de plaisir: comme si l'œuvre même de la réflexion, de l'éducation, de la raison pratique n'était pas de nous arracher à ces contraintes, à ces exigences, à cet esclavage que notre nature animale laissée à elle-même et nos passions ne cessent de faire peser sur nous*¹².

On ajoutera à ces réflexions le compte rendu d'une conférence donnée par le même père Robillard devant les étudiants de la Faculté de Philosophie de Montréal¹³, soulignant que le « surréalisme est une révolution intellectuelle destinée à compléter la révolution marxiste... que les mystères objectifs ne sont qu'une pauvre sous-réalité¹⁴ ». Ces remarques sont conformes en tous points aux nombreux comptes rendus de livres dans les journaux où on souligne que les écrivains de l'époque décrivent l'homme comme une bête détraquée¹⁵.

Une opposition totale et farouche face à tout renouvellement, parmi lequel on ne distingue même pas sommairement les diverses modalités, se fait jour. Elle est en accord complet avec une idéologie omniprésente, prônant respect et soumission. Toutefois, déjà en 1948 et bien avant les manifestations politiques les plus évidentes de la révolution tranquille, des individus comme Gérard Pelletier manifestent un accueil plus nuancé, en apparence, aux surréalistes. Néanmoins, il s'agit encore d'une position de rejet de la part de ceux qui, une dizaine d'années plus tard, feront politiquement la révolution tranquille :

L'utilisation de la peur, la prétention moderne de tout régler par la seule raison, l'intellectualisme néfaste, la désincarnation d'une certaine pensée contemporaine, l'absurdité des guerres, l'exploitation intéressée de certaines vérités religieuses. Non seulement

nous acceptons cette critique mais *nous* l'avons maintes fois formulée *nous-mêmes*, nous continuons de le faire chaque semaine [...] Que vous accusiez les catholiques, certaines institutions catholiques, certaine civilisation d'apostasie et qui s'affuble encore du nom de catholique, *nous* vous suivrons. Mais votre refus global du christianisme, comment pourrions-nous le partager¹⁶ ?

Voilà qui est clair. Ce ne sont que des perversions humaines ou politiques de l'ordre catholique que reconnaît Gérard Pelletier, ce que ne fait pas évidemment le père Robillard qui sait que le meilleur garant de la société est l'accord parfait du monolithisme intégral et le maintien de la doctrine sans faille. Ce pas énorme, à l'époque, est certes loin de satisfaire les automatismes. J. P. Riopelle, Maurice Perron, Pierre Gauvreau et Françoise Riopelle publieront dans *le Devoir* du 20 novembre 1948 une réponse à G. Pelletier:

Nous n'avons pas d'illusion sur la possibilité d'un dialogue. La censure anonyme mais toute puissante, interviendrait au moment où la tournure du dialogue ne vous permettrait plus de jouer à notre égard un rôle de missionnaires. Et que voulez-vous nos sympathies sont avec les cannibales qui apprêtent les missionnaires aux petits pois. 1...] Nous croyons votre rejet sans efficacité si vous ne rejetez pas cette peur fondamentale qui est la peur de Dieu et qui permet toutes les exploitations avec la promesse d'un bonheur différé¹⁷.

Cela est clair, on ne sort pas, chez Pelletier, de la pensée chrétienne à laquelle s'oppose violemment le groupe surréaliste d'alors. Ceci est bien marqué par la position de missionnaire que joue G. Pelletier qui tente de faire revenir au bercail les brebis égarées. Ce rôle est d'ailleurs conforme au médium qu'est le journal qui, de tout temps, s'est nourri du spectaculaire pour faire vendre et qui, en même temps, pousse le lecteur dans la même ligne de conduite que cet organe d'« information » distille au jour le jour. Spectaculaire et missionnariat vont de pair dans la presse. Et si ce terme religieux ne convient plus dans les années 70, il est évident que les articles concernant Gauvreau se nourrissent, comme on va le voir par la suite, du spectaculaire contrôlé par le bon sens et la ligne de pensée, avant tout conformiste, que suivent les quotidiens à grand tirage.

Il est certain que les éléments les moins éclairés ne font même pas la différence, à l'époque, entre les surréalistes et ceux qui, comme Pelletier ou Trudeau, militent pour une plus grande liberté et pour la laïcisation de la province. Voici ce qu'affirme Jacques Cousineau

T. [Trudeau] est un émigré dans l'avenir, un visionnaire qui examine le passé non en regard de la doctrine sociale de l'Eglise, mais du paradis futur déjà construit dans sa tête. Qui s'étonnera que sa vue de notre histoire sociale soit déformée? C'est une vue surréaliste 18.

On saisit en quoi les esprits sont gouvernés par une idéologie qui repose, évidemment, sur le manichéisme le plus simpliste. Il ne s'agit pas ici de tenter de ramener le déviant à la norme, de lui faire perdre sa différence en le distordant à travers un commentaire qui, comme le souligne Marcel Bélanger, «se présente toujours comme une entreprise de récupération 19 », mais bien de l'impossibilité à différencier les idées de l'autre. L'autre est autre et est perçu comme une nébuleuse menaçante. L'opposition est donc ramenée à l'idéologie, en ce sens qu'elle est perçue à travers l'a priori le plus fondamental, le manichéisme chrétien. Sur les différences entre les tendances qui s'opposent à l'idéologie, sont plaquées des catégories sémantiques qui retirent toute spécificité à chacune pour les placer sous l'étiquette commune de surréaliste 20 dont les vocables évoquent la quintessence du terrible et du mauvais. Le texte littéraire, le texte social est donc lu à travers cette grille où tout tourne au stéréotype résolvant toute question par le recours au répétitif sinon au quasi tautologique.

Une même idéologie et une réaction très négative se manifestent encore, cette fois face à Breton, dans *le Droit*, seul quotidien de langue française d'Ottawa, le 29 octobre 1966, de la part de Roger Duhamel

Il [Breton] s'est beaucoup plus intéressé aux vaticinations hasardeuses de l'astrologie, aux recherches fumeuses de la psychanalyse. [...] Ceux qui ont continué à écarter tout contrôle exercé par la raison ont abouti au suicide ou à la maison de santé. [...] C'est décousu et terne, cela n'existe pas [au sujet de Nadja 21]. [...] Il restera de lui quelques pages d'une prose ferme et souple, quelques poèmes d'une outrance triste et un paragraphe dans les manuels de littérature 22.

Il est vrai que ce quotidien publie aussi une longue lettre d'un lecteur Michel Martin-Balsan 23 où les réflexions de Roger Duhamel sont mises en question systématiquement et où on souligne que s'y trouve l'insulte continuelle, gratuite et inefficace. Dans *la Presse* du 26 août 1967, on découvre aussi des remarques similaires :

'Curieux destin que celui de Breton, un destin qu'il s'est forgé lui-même du moment qu'il prend conscience, douloureusement, on peut le supposer, de son impuissance radicale à la création 24.

Ces jugements sont provoqués, certes, par l'athéisme des surréalistes mais aussi beaucoup par leur internationalisme qui exaspère tout autant les laïcs que les religieux. C'est ce qu'on voit dans la lettre de M. Martin-Balsan qui maintient très fortement le patriotisme comme une valeur fondamentale. Par là, d'une certaine manière, il rejoint R. Duhamel qui reprochait à Breton son rejet de la patrie :

Lorsque Breton déclare: « Nous demeurons fermement opposés à toute exaltation en France du sentiment français », on est prié de ne pas confondre patriotisme et nationalisme. Nuance²⁵.

Ceci prouve qu'on est très éloigné d'une acceptation complète du surréalisme. L'horizon d'attente du lecteur est souvent aux antipodes des auteurs car on est fort loin de ce qu'affirmait, par exemple, cette surréaliste des premières heures qu'est Thérèse Renaud: « Je n'éprouve de préférence pour aucun lieu de la terre 26.» La position internationaliste des surréalistes, leur rejet du nationalisme, exalté avec tant de vigueur par Lionel Groulx et repris tout au long de la révolution tranquille, laïcisé et socialisé quelque peu par *Parti-Pris* et prôné par la quasi-totalité des intellectuels, a contribué à les isoler complètement, surtout dans le contexte perpétuel de minoritaire dans lequel vit le Québec. Ce rejet n'est pas le fait de tout le monde, surtout depuis la fin des années 60 et le début des années 70²⁷. Mais parmi le petit groupe de sympathisants qui a pris la parole dans les années 70 les remarques, concernant Gauvreau surtout, abondent, étant donné que l'on peut jouer sur le thème du poète maudit, du malade mental. Ces expressions sont reprises à l'envi et appliquées à tous ceux qui dérangent tout le monde ou presque. Il en est ainsi pour Hubert Aquin (qui n'est pas surréaliste) comme pour Gauvreau qui s'est suicidé en 1971. Voilà comment Gérard Godin, poète, producteur de biens symboliques ayant fait scandale dans le public, et directeur des éditions Parti-Pris qui publient les *Œuvres créatrices complètes* de Gauvreau pour la première fois²⁸ parle de Gauvreau :

Gauvreau était un souverain, mais son royaume n'était pas public. Et il inventa un langage propre à son royaume en attendant des sujets. Un jour un Champollion déchiffrera peut-être ses hiéroglyphes orgueilleux. [...] C'est donner bien du génie aux psychiatres que de croire qu'ils auraient pu quoi que ce soit pour lui, qu'ils auraient pu rejoindre Gauvreau dans son empire souterrain et le ramener à notre pauvre lumière²⁹.

Il en est de même pour Jean-Guy Pilon soulignant, dans la même page, qu'il a dû refuser des textes de Gauvreau écrits pour la radio

« car la radio est lieu de communication et de parole et ces œuvres-là ne s'y prêtaient guère ³⁰ ».

Ainsi, on s'intéresse plus au «cas» Gauvreau qu'à son œuvre encore très peu lue et au sujet de laquelle très peu de recherches ont été entreprises. Il est certain que mettre en valeur l'aspect biographique, c'est pousser les gens à se détourner de son œuvre au lieu de leur suggérer d'être actif et de faire du sens avec une matière linguistique plus complexe que d'ordinaire. Le retour à Lanson va de concert avec la présentation de la vie dérégulée de ces êtres incompréhensibles que sont les artistes. Lanson cautionne le sensationnalisme du journal et fait miroiter un univers pervers aux yeux avides des lecteurs bien contents, en fait, de vivre dans leur quiète normalité. Toutes ces remarques ne font que corroborer dans l'esprit du lecteur que le surréalisme est un divertissement pour intellectuels plus ou moins enfermés dans leur tour d'ivoire et que la dimension sociale et politique y est inexistante. Certes R. Barthes ³¹, et bien d'autres, ont démontré le contraire ³², mais il reste qu'il est désormais impossible au lecteur de s'identifier à ce mouvement et à ces écrits. Or, une des grandes problématiques de ces vingt dernières années est justement de s'identifier, de faire parti d'une communauté et d'élever cette communauté à l'état de pays. On n'apprend jamais au lecteur à participer à la lecture comme à une activité complète, à jouer avec les mots, à travailler la matière signifiante, à la démythifier. On ne lui dit même jamais que l'hermétisme, si hermétisme il y a, provient d'une traduction directe du pulsionnel qui, contrairement à ce que font des gens comme Breton, dépasse la syntagmatisation, non seulement de la syntaxe mais du « cliché » qu'est le mot. Car le mot, lui-même, repose sur une syntaxe graphique qui est apprise, inconsciente et n'est jamais rendue explicite. *Schw* par exemple est senti d'emblée comme non-français alors que « orolo » (météorologique) ³³ ne l'est pas. Gauvreau est donc un des rares, le seul peut-être, à dépasser les limites que la syntaxe des syllabes ou des lettres impose encore à la production signifiante et qui, si on y réfléchit bien, constitue, comme l'a si bien compris le psychiatre Janov ³⁴, une structure inhibante d'une puissance énorme qui risque de réduire à néant les espoirs du psychanalyste. Dès lors, les jeux anagrammatiques comme Louis Gauthier les pratique ³⁵, ne paraissent plus que d'aimables divertissements pour intellectuels faisant des visites guidées hors du rationnel.

Pour la presse donc, point n'est besoin de statistiques. Jusqu'aux années 70, on peut dire que les commentaires au sujet du surréalisme sont très tendancieux et très négatifs. Ce n'est vraiment que par la suite que l'on présente des comptes rendus plus nuancés. Par exemple dans *la Presse* du 2 mai 1970, on trouve deux pages complètes consacrées à Gauvreau et à sa pièce intitulée *la Charge de l'original épor-*

myable. Dans *la Presse* du 7 mai 1973, on trouve un compte rendu concernant A. G. Paquette de ton très favorable :

En perdant A. G. Paquette, la littérature québécoise a beaucoup perdu. Mardi, le 29 mars dernier peu de jours après le lancement de son dernier volume Quand les québécoisiers en fleurs, il semble avoir été rapidement oublié par la population ³⁶.

Toutefois, on retient la dernière phrase qui tombe comme un couperet et qui de plus est très optimiste. Car, pour être oublié, il faut avoir été connu. Or, comme on va le voir, les étudiants comme la plupart des professeurs (on ne parle pas du grand public) ignorent quasi toujours le nom même de cet écrivain. Ce qui menace le plus, de nos jours, le surréalisme, ce n'est pas l'opposition acharnée de forces qui ont perdu leur prestige, mais le silence, le silence de la démocratie qui ne traite que de ce qui se vend, que de ce qui plaît aux masses et qui mesure tout selon un degré plus ou moins grand de conformité à la norme. Ce qu'on appelle démocratie a aussi sa censure propre, comme l'annonçait déjà Alexis de Tocqueville ³⁷ il y a 150 ans.

IV. - ANTHOLOGIES ET DICTIONNAIRES

Dans les publications qui s'adressent à un public plus spécialisé, le silence menace aussi. Dans le *Dictionnaire pratique des auteurs québécois* ³⁸ publié en 1976, on ne mentionne ni Louis Geoffroy, ni A. G. Paquette ni Charles Hamel qui, dans *Prix David*, roman-charge posthume ironisant au sujet de l'attribution des prix littéraires, évoque les tribulations d'un éditeur tentant de lancer un poète pseudo-surréaliste afin qu'il obtienne le Prix David ³⁹. Quant aux anthologies, c'est plus grave. Chez Pierre de Grandpré (*Dix Ans de vie littéraire au Canada français*, 1966 ⁴⁰), chez Paul Gay (*Notre Roman*, 1973 ⁴¹), il en est de même. Mais il y a plus. Dans *l'Histoire de la littérature canadienne-française* (1968) de G. Bessette, L. Geslin, Ch. Parent, ouvrage qui équivaut au Lagarde et Michard, on ne mentionne pas Gauvreau ⁴¹ et on ne parle même pas de *Refus global*. Tout ce qui est dit de Borduas concerne un écrivain beaucoup plus traditionnel :

Robert Elie, en plus d'une abondante contribution aux journaux, a écrit un volume sur le peintre Borduas et une intéressante préface aux Poésies complètes de Saint-Denis Garneau ⁴²,

Par contre, on mentionne des individus bien secondaires mais qui, pour nous, portent une intense signification idéologique, tel l'abbé

Albert Tessier qui n'a jamais rien écrit mais qui a communiqué le manuscrit de Nérée Beauchemin (*Patrie Intime*) à l'imprimeur⁴³. Quant à la partie de cette anthologie consacrée à l'essai, elle s'arrête, bel exemple de censure comme savent en montrer les anthologies, à 1919. Inutile de dire qu'il n'est fait aucune mention de *Refus global*. L'action pédagogique liée à l'institution d'enseignement illustre très bien, dans ce cas, l'analyse de Bourdieu⁴⁴, affirmant qu'elle repose sur l'imposition d'un arbitraire culturel se dissimulant et masquant son propre arbitraire. Dans ces anthologies, c'est toute une légitimité qui est imposée, ayant pour corollaire une marginalité totalement occultée. Ces anthologies, de plus, comme toutes les anthologies, ont un message implicite qui est le médium même. Ainsi, par le fait qu'elles sont des anthologies qui se ressemblent fortement et que les élèves croient de plus, comme pour les dictionnaires⁴⁵, qu'il n'en peut exister qu'un type possible, elles créent et renforcent une mentalité entraînée à valoriser, puis à accepter sans critique les valorisations et enfin à se contenter de celles-ci. Ceci aboutit, finalement, à valider une manière légitime de rejeter les textes qui ne correspondent pas au canon et à apprécier selon un rituel, dont l'exercice dissertationnaire n'est pas le moindre, les textes en partie déviants à *leur époque* mais qui ont fini par constituer progressivement leur public.

--Ce n'est que dans les années 70 que quelques automatistes font leur apparition dans les anthologies. Ainsi dans *le Québec par ses textes littéraires: 1534-1976*, dirigé par M. Le Bel et J. M. Paquette⁴⁶, Gauvreau est présent mais pas Borduas. Par contre dans *l'Anthologie de la littérature québécoise* en 4 volumes, le tome quatrième, dirigé par R. Dionne et G. Poulin (1980)⁴⁷, reproduit la première partie de *Refus global*. Souvent toutefois, les automatistes ne sont pas placés dans un entourage contextuel et critique très favorable. On se doit de retenir, de ce point de vue, le tome III de *l'Histoire de la littérature française au Québec* dont les 4 volumes sont dirigés par P. de Grand-pré⁴⁸. Gauvreau critique violemment les pages qui lui sont consacrées en y relevant un grand nombre d'erreurs⁴⁹. Mais ce sont les erreurs de jugement critique que reproche le plus longuement Gauvreau à Michel van Schendel, son présentateur :

*il dresse par contre de moi le portrait d'une espèce d'individu grotesquement tirebouchonné qui se serait complu dans l'incompréhension et l'incommunicable, et voilà du coup justifiés et absous tous ceux qui ont entravé l'expression de mon œuvre*⁵⁰.

Voici, entre autre, ce que disait M. van Schendel :

Il est, pareillement, tenu à l'écart par les réalisateurs, les metteurs

en scène. Ce qu'il écrit n'est pas «jouable»,. c'est d'ailleurs probablement exact ⁵¹.

Et ceci continue point par point

Par ailleurs, au sujet de mon œuvre et du groupe automatiste, van Schendel use abondamment des qualificatifs «religieux», «mystique». Cette espèce de calomnie n'a rien de neuf [...] elle a longtemps été une tactique retorse pour discréditer toute forme d'athéisme irréductible aux lits de Procuste du papisme stalinien ⁵². (Gauvreau)

Par une pensée implicitement religieuse et totalement romantique, Claude Gauvreau découvre un chemin original vers les synthèses que, selon des voies plus articulées, plus relatives et finalement plus «humanistes», André Breton avait proposées ⁵³. (M. van Schendel.)

Sont à mettre au compte du même vieux complexe stalinien les préventions de van Schendel à l'égard des fous ou des ex-fous, susceptibles de troubler le monolithisme social souhaité par Staline ⁵⁴. (Gauvreau.)

Poésie de détraqué? Plus sûrement poésie détraquée, ce qui est à mettre au compte d'une lucidité ⁵⁵. à partir de ce moment, d'ailleurs, maladie et dénuement matériel ne laissent Gauvreau qu'incomplètement disponible ⁵⁶. (M. van Schendel)

A peu près la même attitude se révèle chez Denis Saint-Jacques commentant, en 1977, la parution des *Œuvres créatrices complètes* :

Quant à croire que la contribution des Œuvres créatrices peut vraiment changer qualitativement l'humanité, c'est manifestement une foi dans les pouvoirs de l'imagination que rien ne vient garantir sauf la parole des prophètes, des illuminés qui ont nom «poètes maudits». C'est religion tout aussi illusoire et mystifiante que n'importe quelle autre ⁵⁷.

Voilà un conflit aux limites bien définies même si les reproches faits à M. van Schendel doivent, semble-t-il, être nuancés. M. van Schendel souligne tout de même la censure à laquelle tout le mouvement automatiste a été soumis et Gauvreau en particulier. Il note nettement, au sujet du théâtre, que les censures officielles utilisent des excuses en apparence indiscutables, c'est-à-dire des excuses concernant la technique pour justifier des interdits face à des textes qui récusent en bloc la morale sur laquelle ces instances s'appuient. Cette polémique reprend,

en 1970, une querelle qui a déjà eu lieu à plusieurs reprises et notamment en 1954. Elle avait été rappelée par Gauvreau dans *la Revue socialiste*. Gauvreau y affirmait que « partout où l'automatisme est attaqué salopement et démagogiquement, il y a un partisan du "réalisme socialiste" dans le décor ⁵⁸ ». On voit que ce problème se pose aussi pour d'autres, tel Louis Geoffroy, auteur de *Un verre de bière mon minou* dont Denis Saint-Jacques rend compte en 1973 :

Cela donne un ton hyper-intellectuel matiné de pop culture. [...] les bombes et les discussions idéologiques n'y font rien, la société manque à l'appel ⁵⁹.

On comprend, en lisant certains passages de Louis Geoffroy, où le bât blesse car pour lui, comme pour tous les automatistes, la liberté créatrice est activement recherchée par-delà tout système. Pour lui, la révolution ne doit pas être encarcannée dans un totalitarisme qui se donnerait des airs libérateurs :

La valeur de ma situation actuelle, mon anarchisme rejoint la révolution socialiste en train de se former et dans ses rangs je forme déjà une opposition future quand tout deviendra joug populaire à mater ⁶⁰.

Les automatistes sont donc littéralement rejetés de toute part, par l'Eglise et les bien pensants, dans les journaux comme dans les anthologies, par les « staliniens », par la quasi-totalité des intellectuels presque tous nationalistes et par les revues à tirage confidentiel qui s'adressent à eux. Ils sont aussi presque totalement rendus inexistants par le silence que savent distiller avec art, après un scandale réparateur, ceux qui prennent soin de fournir aux lecteurs ce qui va leur permettre de se conformer davantage aux mythes qui conviennent.

V. - LES REVUES UNIVERSITAIRES ET LES COMPTES RENDUS SAVANTS

On s'aperçoit rapidement qu'il en est de même dans les revues savantes. On peut retenir l'article du père Robillard dans la *Revue dominicaine* (1948), celui d'Auguste Viatte dans la *Revue de l'Université Laval* (1948) qui ne traite que du surréalisme français comme celui de Guy Robert dans la *Revue dominicaine* (1959) et celui de Germain Lesage dans la *Revue de l'Université d'Ottawa* (1964) ⁶¹. Cet article très négatif, où l'on affirme que les surréalistes ont su « embri-gader » les moyens d'information (p. 331), alors que plus loin (p. 335)

on nous dit que le courant surréaliste est pratiquement inconnu du public canadien-français, n'est certes pas sérieux, en ce sens qu'il mêle le surréalisme et l'évolution esthétique et littéraire moderne jusqu'à reprendre à son compte l'idée de Jacques Cousineau affirmant que Pierre E. Trudeau est surréaliste.

Dans les années 70, là aussi tout change car des critiques se consacrent à comprendre le mouvement ou les individus, même si parfois on aboutit à des situations curieuses. Ainsi, l'article de M. Bélanger⁶² concernant Gauvreau et son immense production a été rédigé en consultant les manuscrits qui n'ont été publiés que 5 ans plus tard soit en 1977. Or, *Beauté baroque*, roman de Gauvreau, a été rédigé en 1952 et a été refusé par le Cercle du livre de France en première lecture pour immoralité⁶³. Cette difficulté d'accès aux textes en dit long, aussi, sur la censure qu'ont subit les automatistes et ceux qui s'y rattachent. *Refus global* (1948) n'a été imprimé pour la première fois qu'en 1972⁶⁴. Charles Hamel, d'après le libraire Tranquille avait, à sa mort, plus ou moins terminé 19 romans. Deux seulement ont été publiés. De nombreux autres écrivains ont publié à compte d'auteur.

Quant aux rares comptes rendus critiques des non moins rares nouvelles ou romans surréalistes publiés, on s'aperçoit qu'ils ne permettent pas de juger de l'importance de l'ouvrage. Ainsi, R. Robidoux analysant *Prix David* note ce qui suit au sujet du personnage principal, le poète G. Forestier :

Pratiquant une pittoresque méthode de plagiat, il compose un recueil de poèmes dont la règle souveraine - règle infailliblement efficace, selon l'éditeur expérimenté - consiste à éviter ((d'faire des vers qui veulent dire queuq'chose ⁶⁵.

Or, ici R. Robidoux ne fait mention nulle part de la technique du « cadavre exquis », ni du fait que *Prix David* est une parodie continuelle des procédés traditionnels ainsi que de certaines techniques pseudo-surréalistes maniées mécaniquement par certains poètes sans talent. Il termine d'ailleurs trop tôt le résumé de *Prix David* en disant que le faux poète n'a pas conquis le prix. Or, l'important est de voir justement qui gagne ce prix. Il s'agit, bien sûr, d'un auteur qui pratique une écriture datée et traditionnelle, faite de clichés, Madame Lucienne Estival avec *Cœurs et Rancœurs*. C'est contre ces clichés, ce figé, ce tout fait, ce répétitif que réagit Charles Hamel. Il ne s'agit donc pas d'une fantaisie d'un auteur dont « on publierait un des premiers textes » et dont on attend des œuvres « plus mûres », mais bien la marque d'une conscience, aiguë et tragique à la fois, de l'omniprésence d'une écriture qui perdure et qui permet à ceux qui sont dans la norme d'être publiés, applaudis, tandis que les autres restent inédits. Le déjà-lu l'emporte

chez le critique qui ramène les textes à une idéologie qui le fait juger des textes autres, nouveaux, différents ou à forte négativité, comme des œuvres peu sérieuses, distrayantes peut-être, mais qui n'ont pas le poids de l'accord d'un aréopage de critiques qui d'échos en échos en chanteraient les louanges.

Il reste donc un énorme travail à faire si l'on veut s'inscrire dans le courant de pensée de ces auteurs déviants pour arriver à mettre à jour une grande portée révolutionnaire. Ce travail prend forme depuis quelques années grâce aux livres de Jean Fisette (*le Texte automatiste*, 1977) et de A. G. Bourassa (*Surréalisme et Littérature québécoise*, 1977). Du silence des anthologies à l'absence de bibliographie en passant par l'impossibilité de consulter des textes non publiés, on mesure l'hostilité permanente ou l'ignorance complète dans lesquels ces écrivains ont eu à se débattre. C'est pour cette raison que la conscience qu'ils ont de l'autre, du lecteur en particulier, est si ressemblante d'un texte à l'autre.

VI. - LA CONSCIENCE DU PUBLIC

Le public, quel qu'il soit, est vu par ces écrivains d'une manière négative et ironique. Certes, l'on sait que les écrivains québécois sont conscients de la coupure qui existe entre eux et un public qui, souvent, ne les connaît pas ou peu, surtout s'ils sortent un peu d'une écriture répandue. Mais les automatistes sont encore plus touchés par cette méconnaissance d'un public beaucoup plus attiré par la littérature de consommation ou par des auteurs ayant fait leur preuve, comme Gabrielle Roy ou Anne Hébert. L'omniprésence de cette écriture traditionnelle est, d'ailleurs, constatée dans *La Mort exquise* de Claude Mathieu et notamment dans la nouvelle intitulée « L'auteur du temps d'aimer » :

A mon sens, ses livres n'étaient pas, je l'avoue, de ces livres secrets et difficiles qui se conquièrent un public restreint et entêté. limpides, au contraire, un peu désuets, ils plaisaient, je pense, à une catégorie de lecteurs composée surtout de femmes⁶⁸.

Quand on sait, de plus, que l'intrigue de cette nouvelle repose sur un fait bizarre (un écrivain a écrit mot pour mot, sans le savoir, le même livre qu'un auteur français mort une centaine d'années auparavant), on comprend aisément comment Claude Mathieu envisage l'écriture traditionnelle et son consommateur. Les lectrices que mentionne la citation sont certainement celles que l'on retrouve au Cercle Sévigné dont parle Charles Hamel dans *Prix David* et qui débitent des vers où il est question de « sanglots longs » de « doux émois »⁶⁷, le tout présenté à

l'admiration des auditeurs en des rimes aussi remarquables que les sentiments. Ces auteurs établissent les coordonnées d'un genre qu'ils récuse et qui sert de repoussoir à leur texte, tout en soulignant qu'ils sont conscients des tendances du marché et de l'esthétique qui a les faveurs des lecteurs. Ils établissent donc de courtes poses dans la marche de leur écriture à l'aide du texte approuvé, c'est-à-dire du texte appauvri, du déjà-dit, du redondant qui compose la culture du lecteur et sa prison. Cette conception du texte traditionnel qui s'approche d'une forme de plagiat, dont l'obsession traverse les textes des écrivains surréalistes ou post-surréalistes, contient une vision du lecteur très claire. Il s'agit d'une personne passive, conservatrice, cherchant avant tout le divertissement, angoissée, dépossédée, stéréotypée et alignée. De ce point de vue, on retient le rôle de la mode. Celle-ci, omniprésente, permet généralement d'intégrer le nouveau et au bout d'un temps assez court de lui retirer sa portée révolutionnaire en en reprenant les éléments les plus assimilables. Quant aux créateurs irréductibles, ils sont mis de côté sans pitié tandis que les autres obtiennent célébrité et bienfaits matériels et se transforment en éléments avancés de *l'establishment* intellectuel progressiste. Cette situation est tout ce qu'il y a de conforme à la démocratie bourgeoise qui, justement, n'exclut pas le changement à condition que celui-ci concerne les détails. Tout peut devenir à la mode et donc perdre de son importance en s'insérant dans le relativisme bon-enfant d'un groupe qui vaque à ses affaires et qui a besoin de se distraire. Cette situation, qui ne fut pas celle qui accabla les automatistes, puisqu'ils ont été éliminés des courants retenus par l'idéologie, a été imaginée par Charles Hamel dans *Prix David* où l'on montre un éditeur cupide (Vidal-caisse) tenter de lancer un écrivain médiocre qui ne sait trop quoi faire, en lui disant de pratiquer l'incompréhensible, c'est-à-dire le «cadavre exquis» :

Idiot toué-même! A quelle époque que tu penses vivre pour t'attendre à c'qu'un vers, ça veuille dire queuqu'chose? Je veux ben t'faire gagner l'Prix Dâvid, mais si tu vas m'faire des vers qui veulent dire queuqu'chose, j'tabandonne à ton sort ¹¹⁸.

On voit aussi que l'aspirant au prix, Gérard Forestier, est prêt à faire n'importe quoi et que tenir des discours incohérents devant un auditoire de jeunes filles rougissantes et de vieilles dames romantiques produit un certain impact. G. Forestier cite intégralement des passages du *Second Manifeste du surréalisme* notamment les pages 95 et 77 (Gallimard, «Idées») qu'il met bout à bout, ce qui donne un texte fort peu cohérent:

celles du cadre économique par exemple, à l'exercice d'une pensée définitivement assouplie à la négation et à la négation de la négation. L'épouvantail de la mort, les cafés-chantants de l'au-delà, le naufrage de la plus belle raison dans le sommeil ⁶⁹...

On applaudit très fort et la critique, poussée par l'éditeur, s'avère favorable. Le sensationnel sur lequel jouent, non pas les surréalistes mais les rédacteurs de journaux, afin d'allécher le chaland, est donc détruit régulièrement dans cet ouvrage qui révèle très lucidement les techniques de récupération utilisées par l'ordre et les gens en place. Evidemment, à la fin, après une série d'aventures rocambolesques, la situation est rétablie et la tradition triomphe comme on l'a vu plus haut. Ceci est conforme à la vision caricaturale d'une société reposant uniquement sur le profit égoïste, mais qui est présenté comme un bienfait pour la communauté par celui qui a réussi. C'est ce que nous expose Claude Mathieu qui inscrit le « bienfaiteur » dans la logique de l'idéologie puisqu'il destine sa fille au cloître et son fils à la politique ⁷⁰, destinée obligatoire du « peuple canadien-français et catholique ». Toutefois, plus on avance vers les années 70, plus cette vision ironique et caricaturale se transforme en rejet passionné et agressif. Une situation intolérable, illustrée souvent par des photos symboliques ou des dessins saisissants est brutalement révélée :

le peuple numéro le peuple amas d'aliénation le peuple victime du lavage de cerveau au service de l'argent ⁷¹...

Ainsi dans cette atmosphère d'indifférence et d'aliénation, c'est une conscience aiguë de la nécessité de réveiller le monde qui obsède Louis Geoffroy, 25 ans après que le groupe gravitant autour de Borduas ait lancé son manifeste. Est-on plus proche d'aboutir dans les années 70 et 80? Il ne le semble pas, si l'on en croit la réflexion désabusée de Louis Geoffroy, éminemment conscient du fait que la « tolérance » actuelle amortit toute prise de position et que la course à l'argent, par le biais du rythme travail-transport-insomnie, n'est pas favorable à l'éclosion d'une prise de conscience. L'œuvre ne parvient donc pas à constituer un public de plus en plus nombreux :

...ou à redevenir un artiste conscient de son rôle social en ce moment j'écris avec la conscience d'avoir un grand rôle social à remplir ne serait-ce qu'auprès de deux personnes Jocelyne et Nénuphar ⁷².

La censure brutale s'est faite beaucoup moins fréquente⁷³, mais l'apparition d'un homme libre, ayant accès à toutes les ressources de l'inconscient et du conscient semble très éloignée puisqu'on a à faire face continuellement aux forces conjuguées du mythe, du rite et du refoulement. De plus, très souvent le problème est posé en terme de libération. Or, il s'agit là d'une attitude négative, c'est-à-dire d'une dépense d'énergie qui est gouvernée par les normes auxquelles elle s'oppose et qui la surdétermine. L'effort de libération est une tentative pour faire face à un rythme aliénant, à des éléments pathogènes; il n'atteint toutefois que les symptômes. Cet effort, pour être vraiment efficace, doit encore déboucher sur une conception de la liberté comme jouissance pleine et entière de l'homme et de l'univers. Or, cette conception est réprimée continuellement. D'après Gauvreau, Louis Geoffroy et d'autres, ceci provient de multiples causes : des staliniens et néo-staliniens, de l'Eglise, de la course au bien-être matériel et surtout de l'apathie générée par le rythme d'une tolérance apparente et par la valorisation de l'informel⁷⁴ qui pousse à masquer les règles et à refouler les désirs. Tous les écrivains surréalistes et post-surréalistes sont conscients de cette situation d'autant plus intolérable qu'ils se sentent un rôle à jouer dans l'avènement d'un homme nouveau qui refuse obstinément d'apparaître. La tautologie globale qui enserre le monde et qui pousse tout un chacun à faire les mêmes choix, à répéter les mêmes actes, à emprunter les mêmes parcours est omniprésente et est fondée sur un petit nombre d'oppositions sémantiques, forme du contenu d'un univers où le mythe est dieu, où l'apparence est reine, où le dualisme est renforcé, où l'opposition matériel/spirituel se creuse, où le misérabilisme est exalté et où les choix ne sont que des pseudo-choix à recommencer à chaque génération dans un monde où la mode nous fait passer du même au même par le biais du détail.

Université d'Ottawa

NOTES

1. André G. Bourassa, *Surréalisme et Littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, 372 p.
2. Jean Rousset, *la Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954, 316 p.
3. C. Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un **cyclope**», *la Barre du jour*, 17-20, p. 92.
4. André G. Bourassa, «Gauvreau et la critique **baroque**», *Voix et Images*, sept. 1977, p. 24.
5. André G. Bourassa, «La seule histoire d'amour», *Livres et Auteurs québécois*, 1977, p. 311.

6. Robert Mélaçon, «La poésie de Claude Gauvreau», *Livres et Auteurs québécois*, 1977, p. 298. Voir toutefois la différence faite entre l'automatisme surréaliste plus passif que l'automatisme surrationnel ou automatisme inspiré de Gauvreau: C. Gauvreau, «Lettre à un fantôme», *la Barre du jour*, 17-20, p. 358.
7. Thérèse Renaud, *Une mémoire déchirée*, Montréal, L'Arbre HMH, 1978, 163 p.
8. Voir aussi la réflexion suivante de Breton lors de son séjour en Gaspésie, lorsqu'il rédigeait *Arcane 17*: «L'Eglise catholique, fidèle à ses méthodes d'obscurcissement, use ici de la toute-puissante influence pour prévenir la diffusion de ce qui n'est pas littérature édifiante (le théâtre classique est pratiquement réduit à *Esther* et à *Polyeucte* qui s'offrent en hautes piles dans les librairies de Québec, le 18^e siècle semble ne pas avoir eu lieu, Hugo est introuvable)>> (p. 11).
9. Voir «Quand les automatistes parlent des automatistes», *Culture vivante*, n° 22, sept. 1971, pp. 28-30. Au sujet de *Refus global*: « La presse en a parlé pendant quelques jours et puis après plus rien, on n'en a plus jamais entendu parler ».
10. H.M. Robillard, «Le manifeste de nos surréalistes», *Notre Temps*, 4 sept. 1948, p. 4.
11. Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Montréal, L'Étincelle, 1972, 146 p.
12. H.M. Robillard, *op. cit.*
13. Voir au sujet de ce qui était enseigné: Yvan Lamonde, *La Philosophie et son enseignement au Québec (1665-1920)*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 312 p.
14. H.M. Robillard, «Le Surréalisme et la Révolution des intellectuels...», *Le Devoir*, 20 déc. 1948, p. 10.
15. Rolland Boulanger, «Critique de la critique», *Notre Temps*, 6 mars 1948.
16. Gérald Pelletier, «Notre réponse aux surréalistes», *le Devoir*, 13 mars 1948, p. 9.
17. J.P. Riopelle, M. Perron, M. Arbour, P. Gauvreau, F. Riopelle, «Lettre à Gérard Pelletier», *le Devoir*, 20 novembre 1948, p. 10.
18. Jacques Cousineau, «Vue surréaliste de notre histoire sociale», *Relations*, 1957, p. 67. A noter que cet article n'est pas répertorié dans la bibliographie de Bourassa.
19. Marcel Bélanger, «La lettre contre l'esprit ou quelques points de repères sur la poésie de C. Gauvreau», *Études littéraires*, déc. 1972, p. 481.
20. Il en est de même au sujet de Marcel Trudel et de ses volumes intitulés *L'Influence de Voltaire au Canada*, Montréal, Fides, 1945, 2 vol.
21. Voir plus loin les commentaires de Gauvreau au sujet de la présentation de M. van Schendel.
22. On doit dire que cette réflexion est exacte en ce qui concerne les anthologies québécoises dans lesquelles les surréalistes sont presque totalement passés sous silence.
23. *Le Droit*, 5 nov. 1966, p. 12.
24. Alain Pontaut, « Breton l'intraitable au service de l'homme », *la Presse*, 26 août 1967, p. 25.
25. *Le Droit*, 5 nov. 1966, p. 12.
26. Thérèse Renaud, *Une mémoire déchirée*, p. 139.
27. Voir par exemple *le Devoir*, 30 sept. 1966, p. 8; il s'agit d'un article de J.P. au sujet de Breton: « Sa personnalité exigeante avait fait de lui plus qu'un des grands poètes français, le symbole d'une exigence... »
28. Il faut remarquer que, dans l'avertissement au lecteur des *Œuvres créatrices complètes* (Montréal, Parti-pris, 1977, 1498 p.), G. Godin affirme que « de l'œuvre immense de Claude Gauvreau ne furent publiés de son vivant que dix textes des *Entrailles*, *Brochuges*, quelques poèmes et *Étal mixte* qui ne fut jamais mis en vente. Or, en 1967, dans *la Barre du jour*, vol. 2, n° 4, 1967, pp. 30-41 a été publié un extrait du roman *Beauté baroque*. Dans ce même numéro, on souligne que la revue *Parti-pris* a déjà publié des extraits de ce roman dans le numéro d'août 1966. Mais il s'agit du numéro d'avril 1966, vol. 3, n° 9, pp. 20-35.

29. Gérald Godin, *la Presse*, 17 juillet 1971.
30. Jean-Guy Pilon, *la Presse*, 17 juillet 1971.
31. Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, 187 p.
32. Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1982.
33. Réjean Ducharme, *le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1961, 275 p.
34. Arthur Janov, *The Primai Scream*, New York, Delta, 1970, 446 p.
35. Louis Gauthier, *Anna*, Montréal, CLF, 1967, 120 p.
36. J.C. Trait, *la Presse*, 7 mai 1973, p. 11.
37. Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard, 1968, 380 p.
38. R. Hamel, J. Hare, P. Wyczynski, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides, 1976, 723 p.
39. On peut rapprocher ce roman du texte de Julien Gracq, *la Littérature à l'estomac*.
40. Pierre de Grandpré, *Dix Ans de vie littéraire au Canada*, Montréal, Beauchemin, 1966, 289 p.
41. Paul Gay, *Notre Roman*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973, 192 p. Voir par comparaison ce que dit Gauvreau dans l'introduction à ses *Œuvres créatrices complètes* : « Le Docteur L. Morin m'apporta l'*Anthologie de la poésie canadienne* d'Alain Bosquet, chez Seghers, dans laquelle étaient contenus des extraits de *Brochuges*, les propos louangeurs de Bosquet à mon égard me redonnèrent courage (p. 14). Les Européens m'ont toujours fait bon accueil. Après Bosquet, ce fut Jean Rousselot qui m'inclut dans le *Dictionnaire de la poésie française du XX^e siècle* où ne figurent que six poètes canadiens. » (P. 15.) Voici ce que dit Bosquet de lui : « Qu'on l'admire ou qu'on rejette son œuvre, il n'en demeure pas moins que sa poésie est dans toute l'acception du terme extraordinaire... Il faut voir en lui l'un des poètes les plus fascinants de sa génération, aussi bien au Canada que sur un plan plus vaste. » Alain Bosquet, *Anthologie de la poésie canadienne*, Paris, Seghers, 1962, 220 p., p. 114.
42. G. Bessette, L. Geslin, Ch. Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, CEC, 1968, 704 p., p. 537.
43. *Ibid.*, p. 141.
44. C. Bourdieu, «La production des biens symboliques», *L'Année sociologique*, 1973, p. 70.
45. Neil Postman et Charles Weingartner, *Teaching as a Subversive Aetivity*, New York, Dell, 1969, 219 p.
46. M. Le Bel et J.M. Paquette, *le Québec par ses textes littéraires (1534-1976)*, Montréal, France-Québec, Nathan, 1979, 387 p.
47. D. Dionne, G. Poulin, *l'Age de l'interrogation*, Montréal, La Presse, 1980.
48. P. de Grandpré, *Histoire de la littérature française au Québec*, Montréal, Beauchemin, 1969, 428 p.
49. C. Gauvreau, «A propos de miroir déformant», *Liberté*, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970.
50. *Ibid.*, p. 96.
51. M. van Schendel in Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française au Québec*, p. 238.
52. C. Gauvreau, *ibid.*, p. 97.
53. M. van Schendel, *ibid.*, p. 241.
54. C. Gauvreau, *ibid.*, p. 97.
55. M. van Schendel, *ibid.*, p. 240.
56. M. van Schendel, *ibid.*, p. 237.
57. Denis Saint-Jacques, «Claude Gauvreau, «Œuvres créatrices complètes», *les Lettres québécoises*, n° 7, août-septembre 1977, p. 23.
58. C. Gauvreau, «Aragonie et surréationnel», *la Revue socialiste*, n° 5, printemps 1961, p. 68.
59. Denis Saint-Jacques, «Un verre de bière mon minou de Louis Geoffroy», *Livres et Auteurs québécois*, 1973, p. 72.
60. Louis Geoffroy, *Un verre de bière mon minou*, Montréal, Ed. du Jour, 1973, 178 p., p. 90.

61. H.M. Robillard «Le surréalisme», *Revue Dominicaine*, vol. LIV, t. II, déc. 1948, pp. 274-282; A. Viatte, «Bilan du surréalisme», *Revue de l'Université Laval*, vol. 3, n° 3, nov. 1948, pp. 233-239; Guy Robert, «Surréalisme et automatisme», *Revue dominicaine*, mai 1959, vol. LXXV, t. 1, pp. 208-217; Germain Lesage, «Une éruption surréaliste», *Revue de l'Université d'Ottawa*, juil-sept. 1964, pp. 322-338.
62. Marcel Bélanger, *op. cit.*
63. C. Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *la Barre du jour*, 17-20, p. 92.
64. On prépare actuellement une édition critique de ce texte.
65. Réjean Robidoux, «Prix David de Charles Hamel», *Livres et Auteurs canadiens*, 1962, pp. 19-20.
66. Claude Mathieu, *la Mort exquise*, Montréal, C.L.F., 1965, p. 97.
67. P. 53; voir aussi p. 47. Louis Geoffroy dit aussi des choses similaires Cultiver moi aussi des mythes grotesques en noir et blanc ou en couleurs des mythes réjouvénateurs où l'innocence signifie la pureté comme au début comme depuis toujours. » (*Un verre de bière mon minou*, p. 57.)
68. Charles Hamel, *Prix David*, Montréal, Ed. de l'homme, 1962, 286 p., p. 28 ; voir aussi pp. 37, 39, 89, 185, 285.
69. *Ibid.*, p. 43.
70. Claude Mathieu, *Vingt Petits Ecrits ou le mirliton rococo*, Montréal, Orphée, 1960, 101 p., p. 91.
71. Louis Geoffroy, *Un verre de bière mon minou*, p. 150; voir aussi *le Saint rouge et la Pécheresse*, Ed. du Jour, 1971, 75 p.
72. *Ibid.*, p. 28.
73. Voir toutefois ce que dit Claude Péloquin dans *Chômeurs de la mort* au sujet de l'endoscopie et des voyages à l'intérieur du corps (p. 85).
74. E.T. Hall, *The Si/ent Language*, New York, Anchor, 1959, 217 p.

RÉSUMÉ DE LA DISCUSSION

Suite à l'intervention, Stéphane Sarkany fait deux remarques : 1. que Bourdieu a tort en affirmant que les anthologies se ressemblent toutes et qu'il faut distinguer des anthologies pour le grand public, d'autres pour les écoles secondaires et certaines autres qui manifestent un démarquage avec une idéologie; 2. que le goût du lecteur est contestable et qu'il faut arriver à deviner le désir *secret* du public.

On tombe d'accord au sujet du premier point en précisant toutefois que Bourdieu s'applique très bien aux anthologies québécoises jusqu'au début des années 70 car il n'y a pas de "contre-anthologie" véritable, ce qui cautionne une situation renforçant ce qu'on a appelé ici la tautologie globale. Quant au deuxième point, le tout est de savoir, tout en reconnaissant que l'écrivain n'a pas à se conformer au goût du lecteur, comment révéler le désir *secret* et refoulé du public.

Pierre Laurette apporte diverses remarques et citations extrêmement intéressantes qui ne font que corroborer le rejet qu'ont eu à subir les automatistes dans les années 40 et 50.

Dominique Baudoin tient à souligner que, de nos jours, un renouveau, sinon une mode, s'empare de la critique et que A. Bourassa et J. Fisette sont là pour en témoigner. Là encore, on tombe d'accord tout en remarquant qu'il s'agit encore d'un public très restreint et que les critiques eux-mêmes n'ont pas toujours établi clairement certains paramètres qui permettraient d'obtenir une vue d'ensemble précise des auteurs et des textes.

Henri Béhar souligne que l'intervention porte avant tout sur l'accueil des automatistes et du surréalisme plus que sur sa réception en tant que telle. De

ce point de vue, on souligne que, souvent, il n'est pas possible de mesurer selon quelle manière les textes automatistes ont été lus puisque les critiques n'ont fait, la plupart du temps (voir toutefois la querelle Gauvreau-vanSchendel par exemple) que de projeter des jugements moraux ou des réflexions propres à une pensée aux antipodes de celles des automatistes, plutôt que de proposer une lecture qui aurait eu le danger (pour eux) de présenter en partie les idées des automatistes.

P.I.

LIEUX-DITS : LES TITRES SURREALISTES

Henri BEHAR

«Le titre est la physionomie extérieure d'un livre : c'est son affiche, sa profession de foi, son langage, c'est lui qui attire l'amateur, qui retient ses regards, qui le séduit tout d'abord: c'est un *ensorceleur* et trop fréquemment un dupeur-éhonté. Le titre, c'est l'état civil d'un ouvrage, c'est presque l'ouvrage lui-même, c'est assez souvent la fortune d'une production littéraire, et quelquefois sa mise à l'index 1... ». On ne saurait, plus élégamment et brièvement qu'en ces lignes séculaires, indiquer les multiples fonctions qu'assure le titre d'un ouvrage : appellative, désignative, publicitaire, pour parler le langage de notre temps 2, à quoi s'ajoute, déjà, une fonction indéterminée, qu'on pourrait dire poétique puisqu'il s'agit à la fois d'égarer et d'enchanter, à tous les sens du mot. Le même chroniqueur poursuivait : «Les écrivains romanciers, philologues, publicistes de toute classe n'ignorent pas que le titre est l'amorce d'un volume, aussi passent-ils des nuits blanches à chercher, à passer en revue, à soupeser par la pensée, à alambiquer les différents titres que leur suggère une imagination fiévreuse. Trouver un bon titre! Voilà le grand problème, le grand art de tous les temps et chez tous les peuples 3 ».

L'expression est lâchée et la règle donnée comme universelle : «un bon titre », c'est ce qui va attirer les lecteurs comme autant de myriades de poissons autour du livre. Le malheur est qu'on ne sait pas ce qu'est un bon titre et, s'il accumule les exemples de titres plaisants, pompeux, extravagants, prétentieux, il ne faut pas compter sur Octave Uzanne pour nous le dire. Il a cependant le mérite, à nos yeux, d'appeler une histoire des titres qui mettrait en relation la production littéraire et le goût des peuples, à différentes époques et, pourquoi non,

qui serait un carrefour de plusieurs disciplines telles que la poétique et la sociologie littéraire. En effet, en tant qu'incipit du discours (quel que soit ce dernier : romanesque, théâtral, poétique, critique...), le titre demande à être analysé littérairement, comme fragment privilégié, décalé et mis en relief du texte : simultanément, en tant qu'amorce du produit de consommation dénommé livre, le titre suppose une étude de sociologie littéraire, tant pour l'accueil que lui fait le public qu'en tant qu'indice de l'objet matériel.

Au vrai, il serait dans l'intérêt de cette science embryonnaire de distinguer clairement et définitivement le titre comme énoncé minimum - sens que je retiens au cours de cette intervention - de la page de titre, c'est-à-dire d'une certaine occupation typographique et esthétique de l'espace blanc; ou encore d'un emploi métonymique courant, le titre en tant qu'ouvrage.

J'ai dit qu'Uzanne annonçait l'avènement d'une science nouvelle, ou plutôt d'un découpage particulier de la science des textes. Que ce secteur ait un nom propre ou non, il n'en reste pas moins que ses bases en ont été jetées depuis une décennie par des historiens, des linguistes et des théoriciens de la littérature⁴. Curieusement, on constate que la majorité de ceux qui se sont intéressés aux titres d'ouvrages « littéraires» (par opposition à « didactiques») ont concentré leur attention sur les romans, s'appuyant sur les ensembles suivants :

- DUCHET : roman 1815-1832, 2500 unités;
- GRIVEL roman 1870-1880, 3000 unités (dont un échantillonnage de 200 retenues pour l'enquête) ;
- HOEK Nouveau Roman 1950-1971, 60 unités;
- MOLINO romans d'espionnage de Jean Bruce, 1950-1973, 87 unités.

Qu'ils opèrent un découpage dans la production romanesque d'une période donnée ou qu'ils prennent en considération la totalité des titres publiés, ces critiques supposent tous, au moins implicitement, que les traits relevés par eux sont opératoires dans une littérature distinguant des genres littéraires. On peut se demander ce qu'il adviendrait de leurs conclusions pour les titres d'œuvres dramatiques ou poétiques et, à plus forte raison, lorsque la littérature considérée rejette les catégories traditionnelles, et prône l'indétermination du discours.

C'est pourquoi j'ai pensé qu'il serait instructif d'examiner l'ensemble des titres surréalistes, qui constitue un corpus exemplaire puisque nettement défini dans le temps et dans l'espace, permettant de vérifier, pour les valider ou non, les théories ayant cours actuellement⁵. A première vue, il apparaît que le surréalisme traite les titres comme il fait du langage en général, faisant pénétrer le hasard et l'automatisme

dans le discours de la raison, subvertissant les codes qui unissent l'écrivain et le lecteur par l'intermédiaire du titre et, singulièrement ici, ceux qui mettent en rapport le message poétique et l'objet de valeur marchande. Il saute aux yeux qu'à l'exception des titres fonctionnels, sagement référentiels, des *Manifestes* et des *Anthologies*, les autres ont l'apparence d'énoncés poétiques, hautement discordantiels, tranchant sur l'usage contemporain et recouvrant indifféremment poèmes, récits ou tableaux, ouvrant le sens de l'œuvre à tous les parcours possibles, invitant à la rêverie, à l'association libre, se prêtant à un usage ludique et refusant de donner des instructions de lecture, quand ils ne cherchent pas, tout simplement, à nous égarer. Si les intuitions, ou les vérités d'évidence dont je fais état, ont quelque fondement, il est particulièrement intéressant de pouvoir, le cas échéant, les confronter avec les constats de mes prédécesseurs, dans la mesure où il n'existe pas de lois générales et universelle régissant les titres, et où la subversion ne peut opérer et avoir d'effet que par rapport à un usage temporairement établi. A ma connaissance, il n'y a qu'une seule loi adoptée par tous les auteurs, et si profondément ancrée qu'on ne l'a jamais formulée explicitement : celle qui postule l'originalité du titre, son caractère inédit.

Cependant mon propos est moins d'affirmer cette discordance sensible, ce mépris des usages, que d'examiner, après en avoir justifié les principes d'établissement, les caractéristiques essentielles du corpus surréaliste au triple niveau de la grammaire, de la poétique et de la sémiotique, entendant par là, presque exclusivement pour le cas qui nous préoccupe, la relation du titre avec le contenu ou, pour être plus précis, de l'énoncé initial avec le support matériel de l'énonciation et avec la totalité du discours qu'il enserme.

*
**

La constitution d'un corpus est la chose du monde la plus contestée. Aussi préciserai-je d'emblée que le mien ne vise pas à l'exhaustivité - utopie de l'horizon scientifique - mais à la représentativité et à la pertinence. Je pars de l'idée que le mouvement surréaliste - qu'il faut distinguer de l'esprit surréaliste, lui-même intemporel - est nettement circonscrit, et que sa production typographique constitue un ensemble clos, ce qui est particulièrement favorable à la recherche des structures. On s'en tient à des critères externes : est dit ouvrage surréaliste le texte procuré par un (ou plusieurs) auteur appartenant au mouvement surréaliste, dans le temps où il en faisait partie. Je n'ignore pas la querelle relative à la coexistence de Dada et du surréalisme à Paris entre 1920 et 1923, de même que les conflits de succession à la mort

d'André Breton. Pour vous le faire court, comme dirait Aragon, on retiendra les titres d'ouvrages originaux publiés entre 1919 et 1965, des auteurs de la première génération surréaliste, en écartant les rééditions ou encore les regroupements d'œuvres posthumes, dont le titre n'a pas eu l'aveu de l'auteur. Ainsi les titres d'Aragon ont été enregistrés jusqu'en 1932, de Desnos jusqu'en 1930, d'Bluard jusqu'en 1939, ceux de Tzara entre 1930 et 1935 seulement, mais la totalité des titres de Breton, de Péret, de Crevel, de Gracq, etc, figurent dans le corpus. Le cas de Soupault est discutable : son exclusion du Mouvement, notifiée dans le *Second Manifeste du surréalisme*, remonte à 1926, avec ceUe d'Artaud et de Vitrac, mais on sait qu'il se livrait, depuis quelques années, à une littérature désavouée par ses camarades. On a cependant tenu compte de ses titres, ne serait-ce que pour marquer, le cas échéant, leur hétérogénéité dans le corpus.

Compte tenu de ces dispositions, l'inventaire a été établi à partir des bibliographies existantes⁸ et vérifié sur les fichiers de la Bibliothèque Nationale et, par sondages, sur les ouvrages eux-mêmes, particulièrement pour les dates de publication et le libellé des titres, sous-titres, titres secondaires, etc. On aboutit à un ensemble restrictif de 280 unités, prélude à une enquête plus vaste portant sur la totalité des recueils surréalistes. D'emblée apparaissent certaines caractéristiques du corpus :

- dans l'ensemble, les titres surréalistes sont des énoncés simples, ne dépassant pas les limites d'une phrase (au maximum deux propositions), ce qui les différencie des titres romanesques;
- ils ne comportent pas d'indicateurs génériques : bien malin serait le lecteur qui pourrait définir, à la seule vue du titre, le contenu de *Point du jour*, *la Clé des champs* ou *Connaissance de la mort* qui sont, respectivement, deux recueils d'articles et un récit en prose lyrique; d'autant qu'aucune mention (titre secondaire, sous-titre, nom de collection) ne vient le préciser.

Cette apparente simplicité du corpus incite à l'établissement de statistiques lexicologiques, comme l'a déjà noté Claude Duchet : «Le caractère relativement stéréotypé du corpus, les limites de son vocabulaire, la nature nominale et l'agrammaticalité des énoncés qui le composent, sauf exception, permettent, croyons-nous, d'éviter en partie les difficultés classiques de la lexicologie littéraire et rendent pertinentes les opérations quantitatives et les calculs de fréquence »⁷. Je dois vous avertir immédiatement : si je souscris à de telles prémisses, c'est dans l'intention de démontrer que les titres surréalistes se comportent à l'opposé de ce qui vient d'être articulé pour les titres de romans du XIXe siècle. Mais je crois à l'utilité d'une telle approche lexicologique, d'autant plus que le travail sur de telles proportions, effectué manuellement par un seul individu, permet au chercheur de garder la maîtrise entière de ses index, par exemple en désambiguïsant d'emblée les

formes grammaticales, et sans avoir besoin de lemmatiser chaque apparition de mot.

Un premier regard sur les outils ainsi produits amène aux constatations suivantes :

1 L'index des fréquences de mots dans les titres surréalistes suit la ligne générale des index du vocabulaire français contemporain, puisque la préposition *de* vient en tête, suivie de l'article défini féminin (mais l'ordre et les propositions s'inversent si l'on totalise toutes les formes de l'article défini, atteignant 182 occurrences par rapport à 92 *de* éliidé ou contracté) ;

2 les formes grammaticales (mots-outils) et lexicales (mots-pleins) dénombrées, couvrent toute l'étendue du discours, qui n'est donc pas exclusivement nominal comme dans les titres romanesques. Fait marquant, on observe la présence de pronoms à la première personne, totalement exclus des autres titres;

3 la forte proportion des formes rapportée au nombre total d'occurrences (52 %) ainsi que la très grande quantité d'hapax tend à montrer que les surréalistes observent la loi d'originalité énoncée plus haut. En d'autres termes leurs titres ne se répètent pas - du moins entre eux ;

4 les formes lexicales appartiennent au vocabulaire que l'on pourrait dire courant et, bien plus, les co-occurrences stéréotypées, qu'il sera facile de dénombrer du type «les Pas perdus» ou «l'Union libre» permettent de penser que les auteurs, utilisant ce vocabulaire banalisé, visent à établir un contact immédiat avec le public, en lui proposant des formules faciles, quotidiennes, quitte à le dérouter par la suite, comme nous le verrons.

Bien entendu, il serait vain de tirer des conclusions à partir d'aussi faibles quantités, et je m'en garderai bien. Du moins pouvons-nous indiquer des tendances et des anomalies.

En somme, le titre surréaliste apparaît déjà comme un compromis entre la loi d'originalité et la loi (économique) d'impact sur le public. Nous verrons plus loin les enseignements que nous apporte l'étude systématique du vocabulaire des titres.

*
**

Ces observations quantitatives nous conduisent à analyser de plus près les titres, sous l'angle morphologique, syntaxique et sémantique.

Les titrologues ont tous constaté l'agrammaticalité des titres de romans. A l'inverse, je remarque que les titres d'œuvres surréalistes tendent, en quantité significative, vers une certaine forme grammaticale, au niveau de la proposition ou de la phrase complexe, ce qui n'exclut

pas quelques écarts stylistiques. Du mot à la phrase, le titre surréaliste prend de l'extention, se donne les coudées franches. Il passe du nom propre et du nom commun employés absolument à l'adjectif, au numéral, puis au groupe nominal. Mais il se démarque des titres courants en rapprochant deux substantifs : (64) *l'Air de l'eau*, (79) *la Lampe dans l'horloge*, (91) *le Marteau sans maître* ou encore (147) *la Femme 100 tête* qui joue sur la graphie. Par de telles constructions, la rigueur syntaxique s'accommode de n'importe quel sémantisme, dont nous observerons la nature ci-dessous.

On sait que Breton détestait la conjonction *donc*, le mot le plus haïssable selon lui, auquel il opposait *comme*, «le mot le plus exaltant dont nous disposions [...], que ce mot soit prononcé ou *tu*. C'est à travers lui que l'imagination humaine donne sa mesure et que se joue le plus haut destin de l'esprit ». On constate que deux titres seulement le contiennent: (190) *J'arbre comme cadavre* et (131) *Comme deux gouttes d'eau*, mais plusieurs sont construits sur l'apposition : (24) *Persécuté persécuteur* (et aussi 117, 126, 259). Du même ordre me paraissent être les énumérations chaotiques dont (213) *Trois Cerises et une sardine* fournit le modèle. Le fait que certains titres commencent par une particule introduisant une subordination ou une coordination laisse supposer une phrase tronquée, et me semble d'un emploi neuf dans la titraison : (210) *De derrière les fagots* (qui est bien différent de (69) *De l'humour noir*, à l'allure très classique). De même (127) *A toute épreuve* (et aussi 204, 251, 2, etc.) ou encore (209) *Et les seins mouraient*, (241) *Où boivent les loups*, etc.

On le voit, ces titres sont déjà des phrases partielles, par l'usage qui est fait du verbe, ou des segments de locutions figées. Nous en venons donc tout naturellement à ce qui fait, à nos yeux, la spécificité du titre surréaliste et qui est la phrase complète, ou du moins la proposition syntaxiquement rigoureuse. Soit la proposition infinitive (269) *Ralentir travaux* (et 122, 125, 171, 189, 194, 199, 207) ou l'indépendante comportant un verbe actif : (271) *152 proverbes mis au goût du jour* (et 45, 63, 76, 88 b, 110, 116, 139, 148, 180, 190, 200, 206, 209, 211, 212, 216, 270) ; ou l'impérative et l'exclamative : (191) *Hurle à la vie* (et 84, 128, 174, 175, 203, 234,...). Il serait vain d'entrer dans le détail des structures grammaticales explorées par les titres surréalistes : on voit suffisamment qu'ils s'inscrivent en faux contre l'usage ambiant, même s'ils ne sont pas statistiquement prépondérants. Ils tendent à rejoindre les énoncés phrastiques et, finalement, à fonctionner comme des fragments du texte ¹⁰.

Cette appréciation peut être confirmée par l'analyse sémantique, qui nous montrera que les titres ne sont rien d'autre qu'un extrait du discours surréaliste (dont il reste, au demeurant, à déterminer les constantes). Les formations néologiques y sont peu nombreuses, mais

non moins significatives : *l'Antitête* chez Tzara (242) qui pensait à écrire le contre-homme et finalement s'arrêta à une accusation du déséquilibre humain; *le Pèse-Nerfs* chez Artaud (33) qui adapte à son usage personnel une formation courante (cf. pèse-lait, pèse-lettres, pèse-liqueur, pèse-moût) ; *Médieuses* chez Eluard (145), télescopage de mots et véritable invention verbale; modification orthographique chez Duchamp (117) *Rose Sélavy* et (167) *Anemie cinema* qui prend l'allure des enseignes à la mode électrique. L'association de deux termes qui ne « faisaient pas sens » auparavant confine au néologisme chez Breton : (69) *De l'humour noir* et (72).

La formation néologique par dérivation, aussi rare soit-elle n'en est pas moins un coup de force dans la titraison : (190) *J'arbre comme cadavre* : verbe dénominal, (212) *Je sublime* : ambiguïté jouant sur l'adjectif et le verbe. Ces ambiguïtés proviennent de l'emploi d'un adjectif en fonction nominale, comme on l'a déjà vu pour les mots seuls, mais aussi dans une tournure complexe, du type: (258) *Farouche à quatre feuilles* dont on ne sait s'il n'est pas un calque du vierge, du vivace et du bel aujourd'hui.

Quant aux champs sémantiques sur lesquels s'étendent les titres surréalistes, on peut dire qu'ils correspondent aux valeurs privilégiées du Mouvement : l'amour, la liberté et la poésie, la « triade hiérogamique », non hiérarchisée, dont parle Ph. Audoin analysant l'œuvre de Breton¹¹.

Huit titres comportent le mot « amour » employé positivement et même de façon hyperbolique: (68) *l'Amour fou*, (224) *l'Amour sublime* (ajouter 22, 13, 105, 111, 126, 235), un seul négativement, encore est-ce en anglais, comme par euphémisme (113) *The Night of the loveless night*. Le concept de libertinage, s'il apparaît deux fois dans les titres (1 et 18) ne désigne en fait qu'un seul ouvrage d'Aragon, dont on connaît les critiques qu'il essuya de la part de Breton pour un tel choix.

Encore qu'ils ne soient pas nécessairement porteurs d'amour, on me permettra de classer dans la même catégorie tous les termes connotant la féminité, soit par un nom propre en - a à la façon romantique, comme (183) *Aurora*, (237) *Georgia*, (57) *Nadja*,. soit en nommant la femme (104, 147) ou la fée (73) *Fata Morgana*,. soit enfin en désignant un attribut féminin (169) *la Chevelure*, (6) *le Corsage*, (209) *Et les seins mouraient*. D'autres titres évoquent une relation amoureuse : (248) *Cruautés de la nuit*, (59) *l'Union libre* (ainsi que 113, 134, 46). Certains emportent une nuance érotique : (255) *Œillades ciselées en branches* (avec 189, 221, 255, 259, 117, 47, 254, 196).

La liberté s'affichant dans un titre ne souffre aucune restriction, même si Desnos donne à choisir: (111) *la Liberté ou l'amour*,. en fait, il s'agit toujours du concept pris dans sa plus vaste extension, comme

chez Gracq : (152) *Liberté grande* (voir aussi 5, 59, 272). Au même niveau se situe l'emploi du terme « Révolution » dans le titre des deux premières revues du Mouvement, comme dans l'essai de Pierre Naville (197) *la Révolution et les Intellectuels*, qui sonnait comme une mise en demeure pour les surréalistes.

Mais c'est incontestablement le mot « poésie » qui est le plus représenté dans les titres, soit directement comme chez BIuard : (126) *L'Amour la poésie*, soit indirectement en désignant l'activité littéraire, dont on sait qu'elle se ramène à la poésie, chez les surréalistes, quel que soit le genre par lequel elle se manifeste. Curieusement en effet, et malgré ce qu'on a dit du refus des genres, de nombreux titres signalent une pratique spécifique du discours artistique : chanson (144, 233) ode (77), poème (27, 80), manifeste (54, 58), glossaire (180), et ceci au niveau du titre (et non du sous-titre) sans parler des anthologies par lesquelles le mouvement résume sa production (268, 166) ou précise ses choix (72, 224, 225)¹². D'autres évoquent des aspects de l'écriture matérielle : (71) *Pleine marge*, (84) *Biffures*, de la rhétorique : (13) *L'Amour image* (et aussi 9, 48) ou de l'énonciation : (139) *Quelques-Uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits* (voir encore 42, 216, 23, 57, 110, 36). Quelques titres se réfèrent nommément au surréalisme, pris comme mouvement collectif et donc comme secteur reconnu de l'institution littéraire, quand bien même ce serait pour la contester, à l'exemple de Breton : (66) *Position politique du surréalisme* (de même 54, 57, 58, 63, 75, 166, 268, 275, 276, 35). Et puisqu'on affirme l'évidente présence du surréalisme au sein de l'institution, il va de soi que de nombreux ouvrages se réfèrent aux membres du Mouvement (90, 100, 102, 253, 273, 216) ou bien aux ancêtres qu'il s'est reconnus : Lautréamont (252), Sade (89), Rimbaud (81). Mention particulière doit être faite de deux titres d'Aragon, qui pastichent des œuvres antérieures, Rétif de la Bretonne : (1) *Les Plaisirs de la capitale, ses bas-fonds, ses jardins secrets. Par l'auteur du Libertinage, de la Bible dépouillée de ses longueurs*, etc., et Fénelon : (16) *Les Aventures de Télémaque*, appropriation pure et simple. Enfin un titre de Péret (206) *Il était une boulangère*, se présente comme un début de narration, rendant le titre superflu.

On l'aura remarqué par les exemples cités, l'amour, la poésie et la liberté vont souvent de pair. Si vingt-trois sous-titres indiquent au lecteur le genre d'ouvrage qu'il aura entre les mains, il faut souligner que la grande majorité des recueils surréalistes ne comporte aucune mention autre que le titre, et cette absence est significative du refus, chez leurs auteurs, de délimiter le champ de leur intervention.

L'index hiérarchique des fréquences supérieures à l'unité, joint en appendice, autorise la constatation suivante : le vocabulaire des titres surréalistes n'est pas essentiellement différent du vocabulaire des textes

surréalistes. Il suffit, pour s'en assurer, de le confronter à l'index établi pour *le S.A.S.D.L.R.* par le Centre de Saint-Cloud avec le concours du Centre de Recherche sur le Surréalisme (paris III). Sur un ensemble restreint d'un millier d'occurrences, les chiffres n'ont pas grande signification, comparées aux 200 000 de la revue. Mais le fait qu'aucune forme de l'ensemble réduit ne soit absente du lexique plus vaste suffit à établir notre conviction. Davantage : les proportions en sont voisines, et il n'est pas sans intérêt de constater que le terme *nuit* vient en tête dans notre lexique (11 occurrences) à quoi il faut ajouter les deux apparitions *d'ombre*, les quatre de *rêve*, etc. Que le vocabulaire de l'humain y soit massivement représenté n'étonne pas le lexicologue, habitué à un tel phénomène dans tous ses inventaires. Pourtant il est révélateur, non pas de l'humanisme des surréalistes, ce serait là un contresens, mais de leur préoccupation de l'homme, au niveau des titres en tout cas, où le locuteur n'hésite pas à intervenir lui-même, comme je l'ai déjà signalé.

Poursuivant dans le détail l'étude des champs sémantiques, on noterait que s'y trouvent représentés les quatre éléments naturels (voir 30, 64, 222, 64, 131, 52, 157, 14, 220, 155, 44, 266, 143, 146, 274 et 149) - ce qui n'est pas un hasard - de même que la vie et la mort et surtout la nuit-le jour. Si l'on développait ces analyses s'appuyant sur un inventaire statistique, on ne ferait que confirmer les intuitions dont Marcel Angenot fait état dans le deuxième volet de sa thèse, consacrée à la rhétorique du surréalisme, où, indiquant les éléments d'une paradigmatique, il relève les mêmes termes, fonctionnant par groupes binaires¹³. Plus exceptionnelle me paraît être la fréquence des titres comportant un vocabulaire religieux (voir : 161, 230, 98, 1, 148, 250, 260, 34, 51, 165, 214, 153, 149); on sait quelle était la violence iconoclaste du surréalisme dans les années trente, mais on observera que le titre fait référence à la religion, par exemple dans *l'Immaculée Conception* sans qu'il y ait pour autant attaque manifeste. S'agit-il d'égarer le lecteur, le pavillon recouvrant une marchandise tout autre? Je ne sais. Il en va de même pour le vocabulaire du secret et de la magie, à ceci près que le rapport entre le titre et le contenu de l'œuvre est plutôt d'adéquation.

*

**

Ace stade, on atteint un autre niveau de l'étude, qu'on pourrait qualifier de poétique du titre, en s'inspirant des catégories fixées par Roman Jakobson pour les fonctions du langage. Ici sont privilégiées trois fonctions (conative, poétique, référentielle) que j'évoquerai brièvement. La fonction conative est celle qui interpelle le lecteur, met en cause le destinataire de l'œuvre, par exemple : « *S'il vous plaît, Vous*

m'oubliez, Hurlé à la vie, Etes-vous fous? Ne sachant rien du texte qui lui est donné à voir et à lire, il ne fait pas de doute que l'amateur distrait est sommé de réagir par ces injonctions quand elles ne lui dictent pas son comportement: *Dors*, ou le vouent aux gémonies: *A la niche les glapisseurs de Dieu*. Cependant Magritte déclare : «Le titre poétique n'a rien à nous apprendre, mais il doit nous surprendre et nous enchanter¹⁴ » : cette définition du titre d'un tableau vaut aussi bien pour l'écrit. La visée du message sur lui-même peut consister, dans les titres, en allitérations : *Anicet ou le Panorama, roman*, - précision à quoi tient Aragon, voulant montrer par là qu'il se permettait de traiter d'un genre interdit alors par le groupe qui ne se nommait pas encore surréaliste — ; jeux paronomastiques : *Boîte alerte - missives lascives, Glossaire, j'y serre mes gloses*,. contrepèteries classiques : *les Rouilles encagées*,. homophonies et jeux de mots: *la Mariée mise à nu par les célibataires, même* qu'on peut lire « m'aime », etc. La longueur de certains titres permet d'afficher des images, ainsi: *Martinique, charmeuse de serpents* (adoptant le titre d'un tableau de Rousseau, le douanier), *le Revolver à cheveux blancs*, qui donnent d'emblée matière à rêverie, quel que soit le décodage qu'on en puisse suggérer, certains critiques voyant, dans ce dernier exemple, une métaphore de l'éjaculation. La surprise et l'enchantement souhaités par Magritte s'expriment, parmi toutes les figures possibles de rhétorique, dans l'oxymore du type du très classique : (122) *Mourir de ne pas mourir* qui vient de Sainte Thérèse d'Avila, ou encore (182) *Nuits sans nuit* et (200) *La rose n'est pas une rose*. Il faut ajouter à ces tours reconnaissables de véritables figures de style comme le chiasme : (119) *les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*,. la répétition anaphorique : (207) *Dormir dormir dans les pierres*,. l'anaphore à effet de contraste : (217) *Dernier malheur, dernière chance*,. l'opposition ambivalente; (24) *Persécuté persécuteur*,. enfin le palindrome : (267) *Anémic cinéma*.

Ces exemples sont peut-être exceptionnels dans notre corpus : reste qu'ils inaugurent une nouvelle manière, rompant avec la tradition et faisant passer la forme du message poétique au niveau externe du livre. Mais là ne s'arrête pas leur grande nouveauté puisqu'ils expriment la substance et la forme de la poésie surréaliste, non seulement par l'oxymore, qui est une juxtaposition des contradictoires, mais par leur résolution.

La fusion des contraintes exprimées par (64) *l'Air de l'eau*, titre qui réalise en quelque sorte le thème du point suprême exposé dans le *Second Manifeste du surréalisme*, nous conduit à considérer ce qu'à la suite de Michael Riffaterre on pourrait nommer les incompatibilités sémantiques, que le titre provienne de l'écriture automatique ou non¹⁵. Le procédé est connu de la rhétorique traditionnelle : c'est le zeugma

de (203) *Mort aux vaches et au champ d'honneur*. Mais le rapprochement syntaxique peut surprendre davantage notre logique en ouvrant une brèche dans l'univers quotidien (168) *la Septième face du dé*, (176) *les Revenants futurs*, (54) *Poisson soluble*. Quel qu'en soit le contexte (c'est-à-dire le recueil qu'ils qualifient), ces titres exhibent une inquiétante étrangeté puisque l'association des signifiants crée un signifié non seulement inconnu mais logiquement impossible, un poisson qui se dissoudrait dans son élément naturel n'ayant d'autre existence que verbale ou onirique. En ce sens, on peut dire que le titre surréaliste ouvre la voie de tous les possibles, puisqu'il coupe le signe de tout référent, barre le chemin de la mimesis. Il n'est pas étonnant que, parmi tous les auteurs surréalistes, ce soient Arp et Breton qui proposent le plus grand nombre de titres de ce genre.

Certains titres de notre corpus manifestent une fonction référentielle : ce sont les moins surréalistes, en ce sens qu'ils servent à illustrer la doctrine. Ils s'annoncent comme écrits de combat (66 - *Position politique du surréalisme*), ouvrages documentaires (268 - *Dictionnaire du surréalisme*), ou bien collection de textes (159 - *40 Poésies de Stanislas Boutemer*). Plus spécifique est le rapport intertextuel qui s'établit avec la titraison passée ou dominante (*le Trésor des Jésuites* parodie le titre du roman-feuilleton, *le Gigot, sa vie et son œuvre*, en mimant les thèses de Lettres, mine le savoir acquis). Du même ordre est l'utilisation du cliché, des énoncés figés repris tels quels ou transformés. Leur qualification dépend de l'appréciation du sujet parlant, et le titre fait justement appel à la compétence du lecteur en lui proposant des énoncés immédiatement identifiables, comme celui-ci: (88 b) *L'action de la justice est éteinte*. Jean Paulhan avait, jadis, souligné la malignité des écrivains: «L'on eût pu l'observer déjà: le terroriste, si prompt à proscrire les clichés, n'hésite cependant pas à les employer comme titres : et bien au contraire semble-t-il qu'ils deviennent à cette place aussi triomphants (et même agressifs) qu'ils étaient ailleurs honteux et détestables. Jean Cocteau appelle ses essais : *Carte blanche, le Secret professionnel*. Breton: *Point du jour, les Pas perdus*. Aragon ses poèmes: *Feu de joie, le Mouvement perpétuel*. Quelle différence? Eh, c'est que - titres, et mis en évidence - il est constant que l'écrivain les connaît et qu'il en use pour ce qu'ils sont¹⁶ ». Sur notre ensemble, 52 titres sont des lieux-communs, des stéréotitres. Il serait vain de les énumérer ici. Le procédé est apparenté, par Aragon, au collage : «Cela s'est traduit dans l'emploi des expressions toutes faites par exemple et de propos conscient délibéré, dans les titres que nous avons donnés à nos premiers livres (Breton : *Mont-de-Piété*, Soupault : *Rose des vents*, moi: *Feu de joie*) ce qui avait un caractère de déclaration de guerre au langage, l'expression toute faite étant détournée de son «sens tout fait¹⁷ ». Au vrai, le détournement est superficiel

parce qu'une fonction courante se trouve détachée de tout contexte et imprimée sur une couverture de livre; il n'opère véritablement, dans le sens indiqué par Aragon, que par la discordance entre le titre et l'ouvrage.

A ces collages purs, pour reprendre la terminologie d'Aragon, il faut ajouter ces collages « aidés » que sont les vingt-quatre titres où une locution figée se trouve soudain modifiée par :

- substitution de mots : (52) *Clair de terre*;
- calembours : (196) *Les Reines de la main gauche*, (209) *Et les seins mouraient*;
- par inversion : *Au grand jour* déclarent les surréalistes, à quoi Artaud répond par: (35) *A la grande nuit*; à *l'Homme invisible* d'Ho G. Wells, Dali oppose (104) *la Femme visible*;
- par métathèse ou coalescence consonantique (233) *Chansons des buts et des rois* répondant à Hugo, de même que (109), *Deuil pour deuil* provient d'œil pour œil, dent pour dent¹⁸.

*
**

Alors que jusqu'à présent les titres ont été examinés pour eux-mêmes, selon leur forme grammaticale et leur fonction poétique, il faut désormais s'interroger sur leur relation avec l'œuvre. Marcel Angenot nous rappelle opportunément une anecdote: s'étant rendu compte que les livres les plus vendus en France étaient ceux qui traitaient de Napoléon ou de Paris, un poète d'obédience surréaliste, François Valorbe, décida de nommer un de ses recueils qui n'avait rien à voir avec l'un ni l'autre: *Napoléon et Paris*; on affirme que le chiffre des ventes fut à la mesure de ses espérances. Partant de là, le rhétoricien affirme que les surréalistes ont brisé « totalement le rapport entre le contenu et le titre¹⁹ ». C'est en effet l'arbitraire, l'écart absolu qui se manifeste entre la couverture et le corps de l'ouvrage, avec les titres énumérés comme *la Clé des champs*. Si l'énoncé figé suggère une certaine idée de liberté, un affranchissement de la pensée, il ne saurait convenir qu'à un seul des articles rassemblés dans cet ouvrage, lui-même intitulé « L'art des fous, la clé des champs ». A la réflexion, pourtant, on voit par quel processus métonymique ce titre particulier en est venu à désigner l'ensemble de ces essais qui, d'une manière ou d'une autre, décrivent l'effort d'affranchissement des surréalistes, de leurs amis et de leurs ancêtres, dont traite ici Breton.

En somme, tout se passe comme si l'auteur surréaliste posait un énoncé arbitraire, un lieu commun en quelque sorte, détaché de son contexte, et qu'il s'efforçait de le remotiver à l'intérieur du volume. Ainsi ces titres de caractère scientifique, qui semblent empruntés à un

traité de physique (*les Champs magnétiques*, *le Mouvement perpétuel*, *les Vases communicants*) trouvent-ils leur justification, sur le plan métaphorique, dans le texte qui, ici, s'efforce de désigner les forces déterminantes de la pensée non-surveillée, illustre les rapports complémentaires des régimes diurne et nocturne de la pensée. De sorte qu'un titre-enseigne, comme l'est *Grains et Issues* de Tristan Tzara, enlevé à une boutique de minotier, et dont l'auteur se divertissait à voir qu'il pouvait égarer certains acheteurs ruraux, lors des campagnes du livre du Comité National des Ecrivains, après la guerre, ce titre trouve sa raison d'être quand on sait que le texte réunit des récits de rêve (les grains) et des commentaires plus ou moins lyriques (les issues). De même pour la très ambiguë *Place de l'Etoile* de Robert Desnos, anti-drame qui ne se déroule nullement sur cette place de Paris, depuis rebaptisée Charles-de-Gaulle, où s'élève l'Arc de Triomphe, mais qui traite de la prolifération magique des étoiles de mer, en évoquant, allusivement, les rapports affectifs du poète avec une étoile de music-hall. L'explicitation du titre intervient parfois dans le corps du texte, ainsi de « POISSON SOLUBLE, n'est-ce pas moi le poisson soluble, je suis né sous le signe des Poissons, et l'homme est soluble dans sa pensée ²⁰ ! » Il n'est pas sûr qu'une telle formule résolve l'anomalie sémantique, du moins prouve-t-elle que l'auteur s'est préoccupé des réactions de son lecteur.

Cette remotivation du signe, d'ordre analogique ou métaphorique, établit une cohérence *a posteriori* entre le titre et le texte. Elle n'est perceptible que lorsque l'ouvrage a été lu et assimilé. Tel est bien le sens de la titraison surréaliste, posant un écart, invitant du même mouvement le lecteur à le combler, à réduire, par une pratique active de l'imaginaire, l'espace ouvert. Pratique éminemment poétique, semblable au traitement que le poète surréaliste impose au langage conventionnel, à l'arbitraire du signe, qu'il s'efforce de remotiver. En d'autres termes, le titre, largement ouvert à toutes les interprétations, surtout lorsqu'il s'agit d'un lieu-commun, appelle une lecture qui détermine un sens privilégié, non pas unique mais désormais inséparable du contexte ²¹.

A l'inverse de l'analogie, la relation titre-texte peut être d'ordre antiphastique. Tel était, au dire des fondateurs de la revue *Littérature*, inspirés par Valéry, le sens qu'ils entendaient donner à ce concept dans leurs contributions. De la même façon, Aragon désigne par *la Grande Gaîté* le recueil de ses chants désespérés, au bord du suicide. Et Benjamin Péret annonce superbement *Je ne mange pas de ce pain-là* en tête de poèmes où il stigmatise personnalités et «valeurs» bourgeoises (armée, famille, patrie, religion) par lesquelles le peuple se trouve ébahi.

Si, dans la plupart des cas, la discordance apparente entre le titre et le contexte immédiat se réduit par une relation de similarité ou

d'inversion, reste qu'on ne peut absolument systématiser : un grand nombre de titres surréalistes conservent une fonction référentielle (par rapport au contexte) soit qu'ils désignent un actant du texte: *Nadja*; soit qu'ils nomment un aspect du texte³⁰ : *l'Allure poétique*, soit enfin qu'ils indiquent un thème (246) *Connaissance de la mort*.

D'une façon générale, le modèle de ces titres liés par un rapport d'inclusion au contexte serait *l'Amour la poésie* d'Eluard, dont l'idée, dit-on, lui aurait été soufflée par sa fille Cécile, alors âgée de dix ans. Il faut dire ici que certains de ses titres, manifestant « une sorte de sentiment olympien », comme *la Rose publique*, *Facile*, semblaient annoncer, aux yeux de Breton, une attitude qui conduirait à la rupture définitive entre les deux amis, en 1938²².

Quelles que soient les divergences internes dont témoignent les divers modes de titraison, il semble que les titres surréalistes ne soient pas seulement une anticipation du texte, une manière d'allécher le lecteur ou de le renseigner à distance, comme le veut l'usage courant; ils fonctionnent comme des embrayeurs du texte, une certaine manière de mettre le lecteur en condition, c'est-à-dire dans l'état que requiert la lecture poétique, et aussi comme des prélèvements du contenu. Ce qui justifie le triple niveau d'analyse auquel je viens de me livrer et les remarques tendant à montrer que l'ensemble du corpus des titres peut être considéré comme un seul et long poème.

*

**

Pour conclure, ou mieux, ouvrir la porte à de nouvelles études, je résumerai les observations précédentes, au risque de systématiser un certain nombre d'inventions individuelles qui n'avaient rien de concerté. Le titre surréaliste refuse l'usage commercial et publicitaire en exigeant une lecture intégrale de l'œuvre pour être décodé correctement. Pousant à l'extrême l'usage du lieu-commun, il se fait reconnaître comme un lieu-dit déplacé et remotivé : *l'Immaculée Conception* n'a plus aucun rapport avec le dogme catholique, c'est désormais, pour nous, le symbole de la création poétique. Le titre est donc un collage, avec toute l'ambiguïté que comporte une telle pratique artistique, détournant l'objet (ici l'énoncé) de sa destination première, le remodelant parfois, le faisant éclater en un nombre infini de significations, le magnifiant à la hauteur de l'œuvre d'art qui elle-même se trouve, à l'inverse, déçue au rang de banalité.

Marquant une rupture avec l'usage contemporain, le mode de titraison surréaliste s'est vite répandu aussi bien dans l'avant-garde littéraire, avec le Nouveau Roman, que dans le secteur commercial. Ce n'est pas un hasard si Françoise Sagan emprunte un vers d'Eluard

pour désigner l'un de ses romans: *Un peu de soleil dans l'eau froide*, si Maurice Pialat fait de même pour un film : *Nous ne vieillirons pas ensemble* et si Jean-Michel Jarre dénomme son récital « Les chants magnétiques ». Bien qu'il ne s'agisse pas de titres de recueils, le procédé est identique et inverse puisque le fragment détaché de l'œuvre d'art sert à couvrir un produit différent, que je me garderai de qualifier. Certains appellent cela récupération, d'autres vulgarisation. Desnos parle de « Domaine public ».

Université Paris-III

NOTES

1. Octave Uzanne, «Des titres de livres», *Miscellanées bibliographiques*, 30 novembre 1878, p. 171.

2. C'est la terminologie qu'emploie Charles Grivel : *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, 1973, en son chapitre «Puissance du titre», p. 168.

3. O. Uzanne, *op. cit.*, p. 172.

4. Voir : Jean-Louis Flandrin, «Sentiments et civilisation - Sondage au niveau des titres d'ouvrages... ; *Annales*, 20^e année, n° 5, sept.-oct. 1965, pp. 939-966; François Furet et Alessandro Fontana, «Pour une sémantique historique» in : *Livre et société dans la France du xv^e siècle*, tome II, Mouton, 1970, pp. 93-228; Charles Grivel, *op. cit.*, pp. 166-181; Claude Duchet, «La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque», *Littérature* n° 12, déc. 1973, pp. 49-73; Léo Hoek, «Description d'un archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman» in : *Nouveau Roman: hier-aujourd'hui*, U.G.E., 10 x 18, 1977, l. 1, pp. 289-326; J. Molino, F. Lassave, «Sur les titres des romans de Jean Bruce», *Langages*, sept. 1974, n° 35, pp. 87-116; Ruth Amossy et Elisheva Rosen, «Du titre au poème: une expérience surréaliste», *Revue des sciences humaines*, n° 172, oct.-déc. 1978, pp. 153-171. Henri Mitterand: « Les titres des romans de Guy des Cars » in *Socioeritique*, publié par Claude Duchet, Paris, Nathan, 1979, pp. 89-97.

5. En ce sens, mon propos est très différent de celui d'Amossy et Rosen, qui s'en tiennent à deux exemples pris chez Apollinaire et Desnos. Pour l'ensemble, je ne puis que souscrire à leurs considérations, en les étendant à l'ensemble de mon corpus.

6. Soit : J.H. Matthews, «Forty years of Surrealism 1924-1964) : A Preliminary bibliography», *Comparative Literature studio*, vol. III n° 3, 1966, en se référant à la 3^e partie, «Surrealism in France», pp. 335-350 ; Herbert S. Gershman, *A bibliography of the surrealist revolution in France*, Ann Arbor, The Univ. of Michigan Press, 1969, 57 p.; Michael Sheringham, *André Breton, a bibliography*, Londres, Grant and Cutler, 1972, 122 p.

7. Claude Duchet, «La Fille abandonnée et La Bête humaine», article cité, p. 63.

8. A. Breton, «Signe ascendant», in : *la Clé des champs*, Pauvert 1967, p. 135.

9. Ce titre n'est pas sans rappeler celui de Xavier Fomeret : « Et la lune donnait, et la rosée tombait » dont le texte avait été publié par *la Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, pp. 11-17. De toute façon, il était anormal au **xix^e** siècle, si l'on en croit les études citées ci-dessus.

10. Le cadre restreint d'une communication me conduit à négliger certaines formes traditionnelles de titres : avec *sur* (261), *contre* (97), *pour* (109), *en* (164, 118, 155, 255), *et* (37, 40, 57, 94, 105, 114, 119, 120, 197, 273) ou encore les

titres doubles comme *Victor ou les Enfants au pouvoir* et 15, 32, 35, 38, 48, 101, 123, 149, 160, 187, 249.

11. Philippe Audoin, *Breton*, Gallimard, «Pour une bibliothèque idéale», 1970, p. 124.

12. Il faut ajouter à ce dénombrement: 21, 40, 60, 126, 141, 261, 159, 171, 244, 130, 248, titres qui exhibent la poésie ou ses avatars.

13. Marcel Angenot, *Rhétorique du surréalisme*, thèse présentée à l'Université Libre de Bruxelles, 1967, 3 vol. multigraphiés.

14. René Magritte, «Question du titre» in *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, 1979, p. 263 cité par Grivel, *op. cit.* p. 174).

15. Voir : Michael Riffaterre, «Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique», in : *La Production du texte*, Le Seuil, 1979, coll. "Poétique", pp. 235-249.

Inventaire : 20, 25-30, 31, 38, 54, 61, 64, 67, 76, 79, 160, 168, 176, 198.

16. Jean Paulhan, *les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Gallimard, 1941, p. 150.

17. Aragon, *les Collages*, Paris, Hermann, coll. «Miroirs de l'art», 1965, p. 113.

Voici l'inventaire des stéréotitres : 7, 14, 19, 36, 43, 51, b 53, 55, 59, 62, 65, 71, 81, 83, 93, 103, 112, 114, 127, 130, 131, 143, 146, 274, 149, 151, 162, 178, 179, 181, 182, 208, 210, 211, 216, 219, 227, 230, 234, 243, 251, 256, 260, 264, 266, 269, 272.

18. Inventaire récapitulatif : 35, 44, 46, 52, 60, 53, 84, 104, 109, 111, 137, 147, 149, 164, 175, 189, 193, 194, 196, 209, 228, 233, 238, 261.

19. Marcel Angenot, *Rhétorique du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 660.

20. André Breton, *Manifestes*, Gallimard, «Idées», 1967, p. 55; cité par Angenot, p. 661.

21. Sur cette relation du titre avec le texte, et les opérations de transformation que cela implique, voir E. H. Hoeck : «Description d'un archonte», art. cité, p. 298 sq.

22. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 190.

DISCUSSION

La discussion vive et nourrie qui a suivi cette communication m'amène à préciser que les titres dont je parle (voir l'appendice) sont ceux de recueils et de revues imprimés tels qu'on les trouve répertoriés par les bibliographes, à l'exclusion des tracts, déclarations, feuilles volantes multigraphiées.

Ce travail demande à être poursuivi dans plusieurs directions. Il convient de cerner de plus près les relations d'intertextualités telles que Mme Riese-Huben les soupçonne, à travers les proverbes allemands, chez Arp ou Ernst.

Si l'étude de Claude Duchet m'a permis de dégager, comparativement, quelques traits spécifiques du titrage surréaliste il est de fait que les titres de *chapitres* des romantiques s'en rapprochent. Ainsi Arnaud Laster cite Hugo : «Faites-vous truands» (*Notre-Dame de Paris*), «Ne tentez pas la Bible», «A bon entendeur, salut» (*les Travailleurs de la mer*), «Flamboiements qu'on verrait si l'homme était transparent», «Le Bleu dans le noir» (*l'Homme qui rit*). Peut-être faudrait-il insister plus que je ne l'ai fait sur le thème de la violence, comme me le suggère Roger Navarri. A ma décharge, je dirai que le corpus de titres de livres, sur lequel je m'appuie, est évidemment moins agressif que ne le sont les pamphlets et tracts; de la même façon, la fonction référentielle de certains titres paraît réduite au regard des énoncés pamphlétaires.

Un débat s'est engagé alors sur les titres de poèmes. Bien qu'ils fussent hors de mon propos, *a priori*, qu'ils présentent les mêmes caractères que les

titres de recueils, étant, en l'occurrence, des fragments du texte. La question est bien différente pour les titres de tableaux, même s'ils ont été, à plusieurs reprises, suggérés par les poètes ou trouvés au cours d'échanges épistolaires entre membres du groupe, comme le rappelle J.-C. Gateau.

L'intéressante discussion qui s'est poursuivie entre ce dernier, P. Laurette et M. Décaudin demanderait un autre colloque : le rapport entre l'énoncé scriptural et l'ensemble figural est d'une telle complexité qu'il ne saurait, sans abus, être rapproché des observations sur les livres.

Enfin vinrent des questions de méthode. Les calculs de fréquence nous permettent de parler de constantes, voire de normalité et d'anomalies, sans qu'on s'enferme pour autant dans une stylistique de l'écart. Au vrai, les règles dégagées procèdent d'une comparaison à l'intérieur du corpus, ou encore entre deux corpus, elles ne proviennent jamais de consignes académiques.

H.B.

APPENDICE

1. INDEX HIERARCHIQUE DES FREQUENCES SUPERIEURES A 1

Entre parenthèses sont portées les fréquences absolues du S.A.S.D.L.R.
L'astérisque signale les formes employées dans le sous-titre.

nuit 11 /9 + night 21 (93)	surréaliste 3 (52)
* poème 10 (20)	anatomie 2 (2)
surréalisme 10 (102)	animaux 2 (15)
amour 9 /8 + loveless/ (138)	boîte 2 (22)
grand 6 (123)	capitale 2 (3)
poésie 6 (209)	chanson 2 (8)
homme 5 (299)	défense 2 (21)
je 5	dernier 2 (55)
anthologie 4 (3)	eau 2 (86)
blanc 4 /2 s. + 2 adj.! (38)	Eluard 2 (33)
être 4 (au pluriel 28)	feu 2 (53)
mort 4 (116)	fou 2 (9)
rêve 4 + *rêve expérimental (151)	image 2 (79)
rose 4 /+ Rrose Sélavyl (3)	libertinage 2 (5)
air 3 (59)	libre 2 (23)
champ 3 (17)	littérature 2 (108)
corps 3 (81)	mis 2 (45)
dormir 3 (10)	mourir 2 (19)
histoire 3 (79)	ombre 2 (44)
jeu 3 (43)	parole 2 (18)
jour 3 (135)	peinture 2 (30)
liberté 3 (56)	poème 2
main 3 (112)	poupée 2 (2)
malheur 3 (8)	premières 2 (2)
naturelle 3 (20)	publique 2 (13)
noir 3 (43)	quatre 2 (50)
perdu/es 3 (17 + 3)	rois 2 (2)
petite 3 (72)	sublime 2 /1 adj 1 verbe! (2)
poétique 3 (51)	terre 2 (69)
point 3 (2)	tête 2 (105)
révolution 3 (86)	théâtre 2 (16)
roman 3 (22)	voir 2 (21)
suivi 3 (5)	vouloir 2 (22)

II. CORPUS ANALYSE

- 001 Anon. [ARAGON] : 1923. *Les Plaisirs de la capitale, ses bas fonds, ses jardins secrets*. Par l'auteur du *Libertinage*, de la *Bible dépouillée de ses longueurs*, etc.
- (102 Anon. [ELUARD] : 1926. *Au défaut du silence* (Ouvrage anonyme s.l.n.d., 37 p.).
- (103 Anon. [ARAGON] : 1928. *Le Con d'Irène. Il Irène*, L'or du temps, 1968.
- 004 [PERET] Satyremont, 1954. *Les Rouilles encagées*, Losfeld.
- 005 ALEXANDRE: *Les Dessesins de la liberté*, Strasbourg, 1927, Impr. de la «Petite France» chez l'auteur, 26 p.
- 006 ALEXANDRE: *Le Corsage*, Ed. Surréalistes, 1931, 16 p.
- 007 ALEXANDRE: *Mes respects*, Ed. Surréalistes, 1931, 87 p.
- 008 ALEXANDRE: *Secrets*, Imp. de Ducros et Colas, 1932, 87 p.
- 009 ALEXANDRE: *Mythologie personnelle*, Ed. Cahiers libres, 1933, 95 p.
- 010 ALEXANDRE: *Le Mal de nuit*, Ed. Correa, 1935, 45 p.
- 011 ALEXANDRE: *Sujets à l'amour*, GLM, 1937.
- 012 ALEXANDRE: *La Loi mortelle*, Ed. Sagesse, 1943, 6 p.
- 013 ALEXANDRE: *L'Amour image*, Sagittaire, 1946, 157 p.
- 014 ARAGON: *Feu de joie*, Au sans pareil, 1920, 51 p.
- 015 ARAGON: *Anicet ou le panorama. Roman*, Gallimard-NRF, 1921, 199 p.
- 016 ARAGON: *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard-NRF, 1922, 97 p.
- 017 ARAGON: *Une Vague de Rêves*, Hors-commerce, 1924, 38 p. *Commerce* n° 2, pp. 89-122.
- 018 ARAGON: *Le Libertinage*, Gallimard, 1924, 254 p.
- 019 ARAGON: *Le Mouvement perpétuel*, poèmes 1920-1924, Gallimard, 1926, 97 p.
- 020 ARAGON: *Le Paysan de Paris*, Gallimard-NRF, 1926, 252 p.
- 021 ARAGON: *Traité du style*, Gallimard-NRF, 1928, 237 p.
- 022 ARAGON: *La Grande Gâté*, Gallimard, 1929, 123 p.
- 023 ARAGON: *La Peinture au défi*, Galerie Goemans, 1930, 32 p.
- (124 ARAGON: *Persécuté Persécuteur*, Ed. Surréalistes, 1931, 87 p.
- 025 ARP: *Des taches dans le vide*, Lib. Tschann, Ed. Sagesse, 1937, 6 p.
- 026 ARP: *Sciure de gamme*, 1938, Coll. «Un divertissement» (H. Parisot).
- 027 ARP: *Poèmes sans prénoms*, Grasse, Imp. Moderne, 1941, 28 p.
- 028 ARP: *Rire de coquille*, Amsterdam Vordemberge, Gildewarb, 1944.
- 029 ARP: *Le Blanc aux pieds de Nègre*, Ed. de la Revue Fontaine, 1945, 30 p.
- 030 ARP: *Le Siège de l'air*, Poèmes 1915-1945, Vrilles, 1946, 141 p.
- 031 ARTAUD: *Tric trac du ciel*, Galerie Simon, 1923, 20 p.
- 032 ARTAUD: *L'Opium pendu ou la Fécalité de l'Esprit social*, 1924.
- 033 ARTAUD: *Le Pèse-Nerfs*, Gallimard, 1925, Coll. «Pour vos beaux yeux », 37 p.
- 034 ARTAUD: *L'Ombilic des limbes*, Gallimard-NRF, 1925, 71 p.
- 035 ARTAUD: *A la grande nuit ou le Bluff surréaliste*, Paris, chez l'auteur, 1927, 16 p.
- 036 ARTAUD: *Point final*, 1927.
- 037 ARTAUD: *L'Art et la mort*, Denoël, 1929, 43 p.
- 038 ARTAUD: *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Denoël et Steele, 1934, 192 p.
- 039 ARTAUD: *Les Nouvelles Révélation de l'Erre*, Denoël et Steele, 1937.
- 040 ARTAUD: *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1938.
- 041 BARON: *L'Allure poétique*, Gallimard-NRF, 1924, 81 p.
- 042 BARON: *Paroles*. 1923-1927, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1929, 85 p.
- 043 BARON: *Peines perdues*, Correa, 1933, 117 p.
- 044 BARON: *Charbon de mer*, Gallimard, 1935, 207 p.
- 045 BARON: *Je suis né*, Seghers, 1952, 33 p.
- 046 BARON: *Les Quatre Temps, suivi de l'imitation sentimentale*, Poèmes 1936-53, Seghers, 1956, 79 p.
- 047 BELLMER: *La Poupée*, trad. R. Valençay, GLM, 1936.

- 048 BELLMER: *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, Terrain vague 1957, non paginé.
- 049 BOUNOURE: *Envers l'ombre*, Ed. Surréalistes, 1965.
- 050 BOUNOURE: *Talismans*, Ed. Surréalistes, 1967.
- 051 BRETON: *Mont de piété: poèmes 1913-1919*, Au sans pareil, 1919, 39 p.
- 051 b. BRETON-SOUPAULT, «S'il vous plaît», *Littérature*, n° 16, sept-oct. 1920, pp. 10-32.
- 052 BRETON: *Clair de Terre*, Collection de *Littérature*, Presses du Montparnasse, 1923, 78 p.
- 053 BRETON: *Les Pas perdus*, Gallimard-NRF, 1924, 212 p.
- 054 BRETON: *Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble*, Sagittaire, 1924, 194 p.
- 055 BRÉTON: *Légitime Défense*, Ed. Surréalistes, 1926, 26 p.
- 056 BRETON: *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Gallimard, 1927, 40 p.
- 057 BRÉTON: *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1928, 77 p.
- 057 b BRETON : *Nadja*, Gallimard, 1928, 219 p.
- 058 BRETON: *Second Manifeste du surréalisme*, Ed. Kra, 1930, 105 p.
- 059 [BRETON]: *L'Union libre*, 1931, 9 p.
- 060 BRETON: *Misère de la poésie : «L'Affaire Aragon» devant l'opinion publique*, Ed. Surréalistes, 1932, 31 p.
- 061 BRETON: *Le Revolver à cheveux blancs*, Ed. Cahiers libres, 1932, 175 p.
- 062 BRETON: *Les Vases communicants*, Ed. Cahiers libres, 1932, 173 p.
- 063 BRETON: *Qu'est-ce que le Surréalisme?* Bruxelles, R. Henriquez, 1934, 29 p.
- 064 BRETON: *L'Air de l'eau*, Ed. Cahiers d'Art, 1934, 38 p.
- 065 BRETON: *Point du jour*, Gallimard, 1934, 253 p.
- 066 BRETON: *Position politique du Surréalisme*, Sagittaire, 1935, 179 p.
- 067 BRETON: *Au lavoir noir*, GLM, 1936, 11 p.
- 068 BRETON: *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, 177 p.
- 069 BRETON: *De l'Humour noir*, GLM, 1937, 22 p.
- 070 BRETON: *Trajectoire du rêve*, GLM, 1938, 132 p.
- 071 BRETON: *Pleine marge*, J. Simonpoli, 1940, 8 p.
- 072 BRETON: *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, 1940, 273 p.
- 073 BRETON: *Fata Morgana*, Marseille, Sagittaire, 1941.
- 074 BRETON: *Arcane 17*, Sagittaire, 1944, 226 p.
- 075 BRETON: *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, Alger, Ed. de la Revue Fontaine, 1945.
- 076 BRETON: *Jeunes Cerisiers garantis par les lièvres/ Young cherry trees secured against Hares*, La Jeune Parque, 1946.
- 077 BRETON: *Ode à Charles Fourier*, Ed. de la revue Fontaine, 1947, coll. L'Age d'Or, 41 p.
- 078 BRÉTON-MASSON: *Martinique charmeuse de serpents*, Sagittaire, 1948, 115 p.
- 079 BRÉTON: *La lampe dans l'horloge*, R. Marin, 1948, 85 p.
- 080 BRETON: *Poèmes*, Gallimard, 1948, 272 p.
- 081 BRETON: *Flagrant délit : Rimbaud devant la conjuration de l'Imposture et du Truquage*, Thésée, 1949, 69 p.
- 082 BRETON: *Entretiens 1913-1952*, NRF, 1952, 319 p.
- 083 BRETON: *La clé des champs*, Sagittaire, 1953, 288 p.
- 084 BRETON: *Adieu ne plaise*, Alès, imp. de PAB, 1954, 9 p.
- 085 BRETON: *Le la*, Alès, PAB., 1961.
- 086 CHAR: *Arsenal*, Nîmes, Ets de A. Carguier, 1929, 32 p.
- 087 CHAR: *Artine*, Ed. Surréalistes, 1930, n. p.
- 088 CHAR: *Le Tombeau des secrets*, Nîmes, Imp. J. Courrouy, 1930, 23 p.
- 088 b CHAR: *L'Action de la justice est éteinte*, Ed. Surréalistes, 1931, 37 p.
- 089 CHAR *Hommage à D.A.F. Sade*, 1931.
- 090 CHAR *Paul Eluard*, 1933.
- 091 CHAR *Le Marteau sans maître*, Ed. Surréalistes, 1934, 143 p.
- 092 CHAR *Moulin premier*, GLM, 1936, 40 p.

- 093 CREVEL: *Détours*, Gallimard, 1924.
- 094 CREVEL: *Mon Corps et moi*, Kra-Sagittaire, 1925, 200 p.
- 096 CREVEL: *1830*, New Jersey, As Stable Publications, 1926.
- 095 CREVEL: *La Mort difficile*, Kra, 1926, 203 p.
- 097 CREVEL: *L'Esprit contre la Raison*, Cahiers du Sud, 1927, 59 p.
- 098 CREVEL: *Babylone*, Kra, 1927, 199 p.
- 099 CREVEL: *Etes-vous fou ?*, Gallimard-NRF, 1929, 217 p.
- 100 CREVEL: *Paul Klee*, Gallimard, 1930, 63 p.
- 101 CREVEL: *Salvador Dali ou l'anti-obscurantisme*, Ed. Surréalistes, 1931, 32 p.
- 102 CREVEL: *Le Clavecin de Diderot*, Ed. Surréalistes, 1932, 169 p.
- 103 CREVEL: *Les Pieds dans le plat*, Ed. Surréalistes, Sagittaire, 1933, 361 p.
- 104 DALI: *La Femme visible*, Ed. Surréalistes, 1930.
- 105 DALI: *L'Amour et la mémoire*, Ed. Surréalistes, 1931.
- 106 DALI: *Babaouo / Scénario inédit précédé d'un abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell*, ballet portugais, Ed. des Cahiers Libres, 1932.
- 107 DALI: *La Conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, 1935.
- 108 DALI: *Métamorphoses de Narcisse*, Ed. Surréalistes, 1937.
- 109 DESNOS: *Deuil pour deuil*, Sagittaire-Kra, 1924, 103 p.
- 110 DESNOS: *C'est les bottes de sept lieues cette phrase «Je me vois»*, Galerie Simon, Poésie, 1926, n. p.
- 111 DESNOS: *La Liberté ou l'amour*, Sagittaire-Kra, 1927, 189 p.
- 112 DESNOS: *La Place de l'Etoile*, «antipièce» (1927) - antipème, Rodez, Place de la Cité, 1945, 92 p.
- 113 DESNOS: *The night of the loveless Nights*, Antwerpen, 1930, priv. print, in *Corps et Biens*.
- 114 DESNOS: *Corps et Biens*, NRF-Gallimard, 1930, 195 p.
- 115 DESNOS: *Les sans cou*, Paris, imp. J.A.D. Hors commerce, 1934, 33 p.
- 116 DUCHAMP: *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, Ed. Rose Sélavy, 1934.
- 117 DUCHAMP: *Rose Sélavy Oculisme de précision, poils et coups de pied en tous genres*, GLM, 1939, 12 p.
- 118 DUCHAMP: *Boîte en valise*, Paris, Ed. Begun, 1938; New York, 1941.
- 119 ELUARD: *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, Au Sans Pareil, 1920, 47 p.
- 120 ELUARD: *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves précédé d'Exemples*, Ed. Lumière, 1921, 105 p.
- 121 ELUARD: *Répétitions*, Au Sans Pareil, 1922, 54 p.
- 122 ELUARD: *Mourir de ne pas mourir*, NRF, 1924, 61 p.
- 123 ELUARD: *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, Cahiers du Sud, coll. «Poètes», 1926, 81 p.
- 124 ELUARD: *Capitale de la douleur*, Gallimard, 1926, 153 p.
- 125 ELUARD: *Défense de savoir*, Ed. Surréalistes, 1928, 45 p.
- 126 ELUARD: *L'Amour la poésie*, Gallimard, NRF, 1929, 135 p.
- 127 ELUARD: *A toute épreuve*, Ed. Surréalistes, 1930.
- 128 ELUARD: *Dors*, 1931.
- 129 ELUARD: *La Vie immédiate*, Ed. Cahiers Libres, 1932, 173 p.
- 130 ELUARD: *Certificat*, 1932.
- 131 ELUARD: *Comme deux gouttes d'eau*, Corti, 1933, 15 p.
- 132 ELUARD: *La Rose publique*, Gallimard, 1934, 91 p.
- 133 ELUARD: *Facile*, GLM, 1935, n. p.
- 134 ELUARD: *Nuit partagées*, GLM, 1935, 17 p.
- 135 ELUARD: *Les Yeux fertiles*, GLM, 1936, 93 p.
- 136 ELUARD: *La Barre d'appui*, Ed. Cahiers d'Art, 1936, 32 p.
- 137 ELUARD: *Le Front couvert*, Revue Arts et Métiers Graphiques, 1936.
- 138 ELUARD: *Appliquée*, conte illustré, Imprimerie H. Jourde, 1937, 37 p.
- 139 ELUARD: *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits*, GLM, 1937, 28 p.

- 140 ELUARD: *L'Evidence poétique*, «Habitue de la poésie», GLM, 1937, 14 p.
- 141 ELUARD: *Avenir de la poésie*, GLM, 1937, 18 p.
- 142 ELUARD: *Premières vues anciennes, Minotaure*, 1937 (tiré à part).
- 143 ELUARD: *Cours naturel*, Ed. Sagittaire, 1938, 123 p.
- 144 ELUARD: *Chanson complète*, Gallimard, 1939, 69 p.
- 145 ELUARD: *Médiuses*, poèmes illustrés par Valentine Hugo, Imp. G. Dorfinant, 1939, 72 p.
- 146 ERNST: *Histoire naturelle*, Ed. J. Bucher, 1926.
- 147 ERNST: *La Femme 100 têtes*, Ed. du Carrefour, 1929, 43 p.
- 148 ERNST: *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel*, Ed. du Carrefour, 1930, n. p.
- 149 ERNST: *La Semaine de bonté ou les Sept Eléments capitaux*, Roman, Ed. J. Bucher. 1934, 5 vol.
- 150 GRACQ: *Au Château d'Argol*, Corti, 1939, 184 p.
- 151 GRACQ: *Un Beau ténébreux*, Corti, 1945, 216 p.
- 152 GRACQ: *Liberté grande*, Corti, 1946, 121 p.
- 153 GRACQ: *Le Roi-pêcheur*, Corti, 1948, 153 p.
- 154 GRACQ: *La Littérature à l'estomac*, Corti, 1950, 74 p.
- 155 GRACQ: *Un Balcon en forêt*, Corti, 1951, 253 p.
- 156 GRACQ: *Le Rivage des Syrtes*, Corti, 1951, 356 p.
- 157 GRACQ: *La Terre habitable*, coll. «Drosera», 1951.
- 158 GRACQ: *Préférences*, Corti, 1961.
- 159 HUGNET: *40 poésies de Stanislas Boutemer*, Théophile Briant ed., 1928.
- 160 HUGNET: *Le Droit de Varech précédé par le Muet ou les Secrets de la vie*, Ed. de la Montagne, 1930, 238 p.
- 161 HUGNET: *L'Apocalypse*, J. Bucher, 1932, GLM 1937.
- 162 HUGNET: *Ombres portées*, Ed. de la Montagne, 1932.
- 163 HUGNET: *Enfances*, Ed. des Cahiers d'Art, 1933, 30 p.
- 164 HUGNET: *La Belle en dormant*, poèmes, Cahiers libres, 1933, 69 p.
- 165 HUGNET: *Onan*, Ed. Surréalistes, 1934.
- 166 HUGNET: *Petite Anthologie poétique du Surréalisme*, J. Bucher, 1934, 169 p.
- 167 HUGNET: *La Lampe de l'imaginaire*, GLM, 1936, 11 p.
- 168 HUGNET: *La Septième Face du dé*, poèmes découpages, J. Bucher, 1936, n. p.
- 169 HUGNET: *La Chevelure*, Ed. des Feuillettes de Sagesse, 1937.
- 170 HUGNET: *Une écriture lisible*, Ed. des Chroniques du Jour, 1938, 41 p.
- 171 HUGNET: *Non vouloir*, J. Bucher, 1942, 77 p.
- 172 HUGNET: *La Chèvre-feuille*, J. Godet, 1943, n. p.
- 173 HUGNET: *La Sphère de sable*, R.J. Godet, 1943, 25 p.
- 174 HUGNET: *Oiseaux ne copiez personne*, poèmes ill. de 6 gravures par A. Beaudin, Imp. de Coulouma, 1946, 35 p.
- 175 HUGNET: *Tout beau mon cœur*, Seghers, 1948, 12 p.
- 176 HUGNET: *Ici la voix suivi de les Revenants futurs*, Seghers, 1954, 107 p.
- 177 LEIRIS: *Simulacre*, Simon, 1925.
- 178 LEIRIS: *Le Point cardinal*, Kra, 1927.
- 179 LEIRIS: *L'Age d'homme*, Gallimard, 1938; *L'Age d'homme précédé de De La littérature considérée comme une tauromachie*, Gallimard, 237 p., 1946.
- 180 LEIRIS: *Glossaire, j'y serre mes gloses*, Ed. de la Galerie Simon, 1939, 61 p.
- 181 LEIRIS: *Haut-Mal*, poèmes, Gallimard, 1943, 192 p.
- 182 LEIRIS: *Nuits sans nuit*, Fontaine, 1945, 69 p.
- 183 LEIRIS: *Aurora*, Gallimard, 1946, 195 p.
- 184-185 LEIRIS: *La Règle du jeu* : 1. Biffures, Gallimard, 1948, 280 p; 2. Fourbis, Gallimard, 1955, 243 p. etc.
- 186 LEIRIS: *Bagatelles végétales*, J. Aubier, 1956, 35 p.
- 187 MABILLE: *Egrégores ou la vie des civilisations*, J. Fleury, 1938.
- 188 MABILLE: *Le Merveilleux*, Ed. des Quatre vents, 1946; *le Miroir du Merveilleux*, Sagittaire, 1940, 359 p.

- 189 MALET: *Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe*, Ed. Surréalistes, 1936.
- 190 MALET: *J'arbre comme cadavre*, Sagesse, 1937.
- 191 MALET: *Hurle à la vie*, 1939.
- 192 MAYOUX : *Maïs*, Corti, 1937.
- 193 MAYOUX : *Le Fil de la nuit*, Librairie Tschann, 1938.
- 194 MAYOUX: *Ma tête à couper*, GLM, 1939.
- 195 MAYOUX : *Au crible de la nuit*, GLM, 1948.
- 196 NAVILLE: *Les Reines de la main gauche*, Gallimard, Sagittaire, 1924.
- 197 NAVILLE: *La Révolution et les Intellectuels*, Que peuvent faire les surréalistes? (1926), Mieux et moins bien (1927), Gallimard.
- 198 PASTOUREAU: *Cri de la méduse*, J. Bucher, 1936, 39 p.
- 199 PASTOUREAU: *Le Corps trop grand pour un cercueil*, Éd. Surréalistes, 1936.
- 200 PASTOUREAU: *La Rose n'est pas une rose*, Sagesse, 1943, 6 p.
- 201 PASTOUREAU: *La Blessure de l'homme*, Laffont, 1946, 197 p.
- 202 PERET: *Le Passager du transatlantique*, Au Sans Pareil, 1921.
- 203 PERET: *Mort aux vaches et au champ d'honneur*, Au Sans Pareil, 1922.
- 204 PERET: *Au 125 du Boulevard Saint-Germain*, Coll. «Littérature», 1923, 56 p.
- 205 PERET: *Immortelle maladie*, coll. «Littérature», 1924.
- 206 PERET: *Il était une boulangère*, Sagittaire, 1925, 79 p.
- 207 PERET: *Dormir dormir dans les pierres*, Ed. Surréalistes, 1927.
- 208 PERET: *Le Grand jeu*, Gallimard, 1928, 231 p.
- 209 PERET: *Et les seins mouraient*, Les Cahiers du Sud, 1928.
- 210 PERET: *De derrière les fagots*, Corti, 1934, 135 p.
- 211 PERET: *Je ne mange pas de ce pain là*, Ed. Surréalistes, 1936.
- 212 PERET: *Je sublime*, Ed. Surréalistes, 1936.
- 213 PERET: *Trois Cerises et une sardine*, GLM, 1936.
- 214 PERET: *Au Paradis des fantômes*, Coll. «Un divertissement», 1938.
- 215 PERET: *Les malheurs d'un dollar*, Ed. de la Main à plume, [1942].
- 216 PERET: *La Parole est à Péret*, New York, Ed. Surréalistes, 1943.
- 217 PERET: *Dernier malheur, dernière chance*, Ed. de la Revue Fontaine, 1945.
- 218 PERET: *Le Déshonneur des Poètes*, Mexico City, Poésie et Révolution, 1945.
- 219 PERET: *Main forte*, Ed. de la Revue Fontaine, 1946.
- 220 PERET: *Feu central*, K éditeur, 1947.
- 221 PERET: *La Brebis galante*, Ed. Premières, 1949, 121 p.
- 222 PERET: *Air Mexicain*, Arcanes, 1952.
- 223 PERET: *Livre de Chilam Balam de Chumayel*, Denoël, 1955, 234 p.
- 224 PERET: *Anthologie de l'amour sublime*, A. Michel, 1956.
- 225 PERET: *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, A. Michel, 1959.
- 226 PERET: *Le Gigot, sa vie et son œuvre*, Le Terrain vague, 1957.
- 227 SOUPAULT: *Rose des vents*, Au sans pareil, 1920.
- 228 SOUPAULT: *L'Invitation au suicide*, Birault, 1922.
- 229 SOUPAULT: *Westwego*, poème 1917-1922, Lib. Six, 1922, n. p.
- 230 SOUPAULT: *Le Bon Apôtre*, Sagittaire, 1923.
- 231 SOUPAULT: *A la dérive*, Roman, Ferenczi, 1923, 221 p.
- 232 SOUPAULT: *Les Frères Durandeu*, Grasset, 1924.
- 233 SOUPAULT: *Chansons des buis et des rois*, 1925.
- 234 SOUPAULT: *En Joue!*, Grasset, 1925.
- 235 SOUPAULT: *Le Bar de l'amour*, Emile-Paul Frères, 1925.
- 236 SOUPAULT: *Le Voyage d'Horace Pirouelle*, Sagittaire, [1925], 107 p.
- 237 SOUPAULT: *Georgia, poésie*, Ed. Cahiers libres, 1926.
- 238 SOUPAULT: *Carte Postale*, Ed. Cahiers Libres, 1926, 39 p.
- 239 SOUPAULT: *Histoire d'un blanc*, Au Sans Pareil, 1927.
- 240 TȚARA : *L'Homme approximatif*, Ed. Fourcade, 1931.
- 241 TȚARA : *Où boivent les loups*, Ed. des Cahiers Libres, 1932.

- 242 **TZARA** : *L'Antitête*, Denoël et Steele, 1933.
- 243 **TZARA**: *Grains et issues - Rêve expérimental*, Denoël et Steele, 1935.
- 244 **UNIK**: *Le Théâtre des nuits blanches*, Ed. Surréalistes, 1931, 35 p.
- 245 **VITRAC**: *Les Mystères de l'amour*, Gallimard, 1925.
- 246 **VITRAC**: *Connaissance de la mort*, Gallimard, 1926, 281 p.
- 247 **VITRAC**: *Humoristiques*, NRF, 1927, 61 p.
- 248 **VITRAC**: *Cruautés de la nuit*, Cahiers du Sud, 1927, 63 p. «Poètes».
- 249 **VITRAC**: *Victor ou les Enfants au pouvoir*, Denoël, 1929, 122 p.
- 250 **ARAGONIBRETON**: *Le Trésor des Jésuites*, 1929.
- 251 **ARAGONIBRETONIELUARDIPERET**: *Au grand jour*, Ed. Surréalistes, 1927.
- 252 **ARAGONIPERET/MAN RAY** : 1929.
- 253 **ARAGONIBRETONIELUARD**: *A propos d'une réédition : Lautréamont envers et contre tout*, 3 p.
- 254 **BELLMERIELUARD**: *Les jeux de la poupée*, Vrilles, 1946; Ed. Premières, 1949.
- 255 **BELLMERIHUGNET**: *Œillades ciselées en branches*, Jeanne Bucher, 1939, n. p.
- 256 **BENAYOUNIPERET**: *Bouillon d'onze heures*, 1952.
- 257 **BRETON/CHAR**: *Violette Nozières*, Bruxelles, Ed. N. Flamel, 1933.
- 258 **BRETONIDEHARMEJGRACQITARDIEU**: *Farouche à quatre feuilles*, Grasset, 1954, 143 p.
- 259 **BRETONIDUCHAMP**: *Boîte alerte : Missives lascives*, [Catalogue de l'exposition internationale du Surréalisme, Galerie Cordier], 1959, 143 p.
- 260 **BRETONIELUARD**: *L'Immaculée Conception*, Corti, 1930, 129 p.
- 261 **BRETONIELUARD**: *Notes sur la poésie*, GLM, 1936, n. p.
- 262 **BRETONILEGRAND**: *L'Art magique*, Formes et Reflets, Club français de l'art, 1957, 237 p.
- 263 **BRETON/MIRO**: *Constellations*, Imprimerie Fequet et Baudier, 1929, 37 p.
- 264 **BRETON/SOUPAULT**: *Les Champs magnétiques*, Au Sans Pareil, 1920, 119 p.
- 265 **SOUPAULTIBRETON**: « Vous m'oublierez », *Littérature*, 1922, pp. 25-32.
- 266 **DESNOS/MAN RAY** : *L'Etoile de mer*, 1928.
- 267 **DUCHAMP/MAN RAY/Mac ALLEGRET** : *Anémie Cinéma*, 1925.
- 268 **ELUARDIBRETON**: *Dictionnaire du Surréalisme*, 1938.
- 269 **ELUARDIBRETON/CHAR**: *Ralentir travaux*, Editions Surréalistes, 1930, n. p.
- 270 **ELUARDIERNST**: *Les Malheurs des immortels révélés par Paul Eluard et Max Ernst*, Librairie Six, 1922, 44 p.
- 271 **ELUARD/PERET**: *152 proverbes mis au goût du jour*, Révolution surréaliste, 1925, 29 p.
- 272 **ELUARDIMAN RAY** : *Les Mains libres*, J. Bucher, 1937, 205 p.
- 273 **LEIRISILIMBOUR**: *André Masson et son univers*, Genève, Ed. des Trois Collines, 1947.
- 274 **PERETIMAYOUX**: *Histoire naturelle*, 1958.
- 275 *Le Surréalisme au Service de la Révolution.*
- 276 *La Révolution surréaliste.*
- 277 *Littérature.*
- 278 **MEDIUM**: « Informations surréalistes », nov. 1952 - juin 1953; nouvelle série, nov. 1953 - janv. 1955, sous-titre : «Communication surréaliste».
- 279 **NEON**, « N'être rien être tout, ouvrir l'être » (« Néant, Oubli, Etre »), 5 numéros, janv. 48-49.
- 280 **BIEF**: « Jonction surréaliste », 12 numéros, 15 avril 1958 - 15 avril 1960.

« NADJA »
OU LA LECTURE
DU MONDE OBJECTIF

Stéphane SARKANY

«Entièrement revu» par l'auteur, réédité sous forme de livre de poche en 1964, *Nadja* est la clef de voûte d'une importante série constituée de récits européens modernes dont les auteurs sont Tchekhov, Apollinaire, Kafka, Svevo, Hasek, etc. Une problématique capitale émerge de cette série, qui traverse, de nos jours, toute pratique culturelle cognitive : la prise de conscience de l'imprévisible qui est omniprésent.

La narration, quoique linéaire, est parsemée d'interruptions abruptes et de rebondissements inégalement distribués; une typographie aérée marque des divisions très fragmentées, et des planches photographiques hors-texte accentuent les nombreux accidents de parcours ; rien qui puisse mieux prédisposer le lecteur à l'inattendu.

L'issue de l'histoire, ainsi que l'« Avant-Dire », ultérieurement ajouté, ne font qu'encadrer une suite d'événements dont l'enveloppe formelle est déjà fortement caractérisée par la dispersion.

Mais procédons par ordre: soumettons-nous d'abord à la discipline naturelle d'une lecture linéaire, et acceptons, comme nous y invite l'« Avant-Dire », qu'il s'agisse d'un rapport construit avec une précision médicale, admettons que nous tenons entre nos mains le compte rendu d'un cas psychopathologique rare et particulier, celui d'une femme qui se meut dans la zone-frontière des états seconds et de la logique déréalisante. Cette femme rencontre, puis retrouve à plusieurs reprises - grâce à une suite de coïncidences! - le narrateur qui, à son tour, se place dans la position d'un observateur (à l'instar de ces enquêteurs d'aujourd'hui qui font, en sciences sociales, des «interviews personnelles avec participation»). Au fur et à mesure qu'on

avance dans la lecture, se greffent sur le récit-témoignage les propos personnels du narrateur, et avec eux le récit de son destin. Le « cas » et son observation se transforment en un épisode vécu de son existence. Par voie de conséquence, le récit - le terme étant pris dans son sens commun (c'est-à-dire une histoire relatée par un récitant) - prend un sens gidien et devient donc un examen de conscience plus ou moins authentique ou fictif, mais en tout cas éclairant pour le narrateur. La situation d'énonciation de ce dernier se métamorphose: d'abord plus ou moins observateur, il sera ensuite objet (sujet) d'une auto-observation, et l'on pourrait dire qu'il conçoit tout *afin* d'instruire l'auteur!

Le lecteur se hâte de faire le point sur les axes d'intertextualité, sans quoi il aurait du mal à dégager les codes de lecture (opération complexe qui commence encours de lecture mais n'aboutira qu'avec une saisie globale seconde et ultérieure, qu'après une réflexion sur l'ensemble du texte lu).

On peut toutefois dire dès maintenant que « le cas médical » renvoie aux relations d'expériences surréalistes auxquelles l'histoire du mouvement nous a habitués et que des analystes, tel Starobinski, relie aux récits para-psychologiques (Axe I). L'importance accrue du narrateur, le rappel de la manière gidienne annoncent, par-delà Gide, une lignée qui débouche sur Butor (celui-ci n'a-t-il pas déclaré qu'il écrivait pour voir plus clair en lui-même ?), lignée à la fois actuelle et très ancienne puisque le « connais-toi toi-même » grec a été cité à satiété.

Nommons cet axe intertextuel Axe II. Mais soulignons qu'ici ne s'arrête nullement l'insertion du texte dans les pratiques culturelles. A la croisée de ces deux axes, se dégage une dialectique spéculaire des structures narratives. On voit apparaître, alternativement, le narrateur sous le regard de Nadja (autrement dit le scrutateur scruté), et le narrateur dans son propre miroir. Ce jeu inter- et intra-textuel qui fait du narrateur un narrataire et son propre interlocuteur, donne sa cohérence à la mosaïque narrative.

On peut d'ores et déjà constater la valeur annonciatrice de ce récit, qui préfigure un mode de communication littéraire développé dans les années 50 et appartient aujourd'hui aux procédés acquis de l'écriture moderne.

L'existence culturelle du texte représente le jaillissement d'une mentalité (littéraire) spécifique: le type de discours ambivalent auquel nous avons affaire est peut-être déjà un nouveau mode de cognition; il procède par illuminations fulgurantes au milieu d'une existence fragmentée, ainsi que par le désir perpétuel d'auto-connaissance et d'auto-dépassement. Ceux-ci se trouvent immanquablement liés. En effet, de-

puis Henri Peyre, nous savons qu'on peut douter de toute sincérité littéraire; nous n'avons qu'à guetter le moment d'apothéose où l'auto-connaissance se mue en narcissisme auto-magnifiant.

*
**

Au fil de la lecture, un réseau irréel, dans son ensemble, qui constitue la macro-structure rhétorique dominante de la diégèse, s'impose. Cette figure abstraite consiste en des *signes mystérieux* de malaise, de désagrément, de danger, ou, au contraire, de bien-être et d'exaltation, d'ouverture sur un monde autre et meilleur, tantôt *interprétés par Nadja* qui en a la prémonition, tantôt confirmés par le *narrateur* qui entre de plain-pied dans la diégèse ainsi dialoguée; les deux interlocuteurs vivent leur aventure et parlent d'elle ensemble; les attitudes et les objets textuels auxquels elles se réfèrent se complètent, leurs figures signifiantes sont socio-culturellement interprétables. Donnons un exemple : le narrateur rapporte qu'au début du troisième des *Dialogues entre Hylas et Philonus*, de Berkeley, qu'il est en train de lire dans l'édition de 1750, se trouve une comparaison que Nadja reproduit sans avoir jamais lu ce texte, et surtout sans savoir que le narrateur est en train de le lire.

Les personnages se trouvent «vers minuit [...] aux Tuileries, où elle [Nadja] souhaite que nous nous asseyions un moment. Devant nous, continue le narrateur, fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. "Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élanement brisé, cette chute... et comme cela indéfiniment. " »

L'exemple illustre que la connaissance n'est pas tributaire de l'observation ou de la réflexion, mais de ces images, souvent élargies en vision, dont le niveau d'existence et l'origine sont incertains et secrets. S'agit-il de divination, de transmissions de pensée ou de coïncidences? Or, il n'y a nul système dans le comportement de Nadja. Dans bien des cas elle sent un désagrément, qu'elle attribue à un objet ou à un décor, voire à une ambiance, et elle désire s'enfuir. Elle « s'alarme à la vue d'une bande de mosaïque qui se prolonge du comptoir sur le sol », et ils doivent quitter le bar de la rue Saint-Honoré où ils étaient venus se reposer après une promenade assez longue.

Et que dire des types d'intervention où elle *devine* l'état moral de son interlocuteur? (Par quel moyen sait-elle qu'il va se sentir irrité pendant quelques instants lorsqu'il n'en donne aucun signe encore?) Que dire de celles où elle *prédit* le trajet qu'ils suivront ensemble, où elle *révèle* à son partenaire son soi insoupçonné ?

En fait, avant même d'avoir rencontré Nadja, le narrateur ne cherchait-il pas, au cours de ses promenades solitaires, des signes de tout aloi, des panneaux indicateurs, des angles de rues, des objets quotidiens trouvés à des endroits ou dans des contextes inusités, afin d'avoir une plus grande connaissance de l'existence?

Il notait, dans la première division du texte, où Nadja n'est pas présente encore, qu'il tenait pour particulièrement importants «les dispositions d'un esprit à l'égard de certaines choses», et, se référant à Huysmans, il précisait : «des manières si communes d'apprécier tout ce qui se propose²».

Or, il vient de rencontrer une porteuse de ces signes si divers et hétéroclites, une interprète, une commentatrice, juste après avoir réclaté des «livres qu'on laisse battants, comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef». D'où il n'y a qu'un petit pas à conclure que pour le narrateur est patent l'opaque, le non-scientifique, l'irraisonnable, souvent le négligeable et ce qui est habituellement laissé pour compte.

Le *je*, en tant qu'acteur et actant de la diégèse, ne garde plus l'unité hypothétique qui lui était dévolue en sa qualité de récitant, de porteur de la narration. Au départ, il a repoussé le surnaturel, puisque seule la matérialité de l'environnement l'intéressait, les rues, les panneaux indicateurs, les objets qui l'entouraient. Ensuite, il se laisse envahir par quelque chose qui se situe entre la matière, le surnaturel et la folie, qu'il reconnaît comme para- et pseudo-surnaturel mais dont la texture signifiance l'ensorcelle. Il se laisse emporter par une vague puissante qui déchire les signes. Il se confie à une séductrice qui évoque l'innocent du village, personnage sacré, mais cette fois-ci apparu dans la rue polluée de la cité. Par ce personnage, une nouvelle pureté fait fi de l'ordre auquel croient les «incroyants» de la technologie, et l'on se retrouve plongé dans une foi laïcisée. Il ne s'agit plus de la science mêlée à la superstition comme au temps de la Renaissance, mais de *l'aléa, source du savoir*. Un hasard qui distrait et enseigne. Il y a «certains concours de circonstances qui dépassent de loin notre entendement» - lit-on. Et l'on doit supposer un nouveau principe d'organisation de l'existence, dont - par intermittence - les manifestations nous sont révélées et nous *apprennent* à nous comporter et à peser autrement que dans notre vie ordonnée, parallèle à l'autre, organisée selon des principes rationnels.

N'oublions pas que toute la longue première division de *Nadja*, dont l'actant principal est le narrateur (qui ne cesse de discourir), a *préparé* le lecteur à un art de vivre dédoublé. Il faut accepter la vie réglée, ordinaire, l'existence quotidienne, que doit *accompagner* une vie spirituelle, comme chez les mystiques du Moyen Age, une vie inactive, une exposition de soi-même, un abandon, à la différence qu'ici

Dieu est absent et qu'on se laisse aller, qu'on se vide pour recevoir l'inconnu.

Les *rappports* diégétiques du narrateur et de Nadja débutent sur une note d'irritation. On revient (est-ce une mystification?) au prétendu rapport médical qu'annonçait l'« Avant-Dire ». Mise à l'aise, invitée à dîner, Nadja fournit mille preuves de ses dons: « " Vois-tu, là-bas, cette fenêtre? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge." La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges... » Et ce n'est qu'un échantillon de son art. Elle s'arrête au bord de la Seine pour parler d'une « main qui flambe sur l'eau » - cette fois-ci aucune explication, aucun commentaire ne nous sont donnés.

Les moments privilégiés s'interrompent, ne se reproduisent que dans un désordre incalculable et sont souvent suivis de *divagations*. Le narrateur revient chaque fois à son « rapport » : il consigne tout, sans filtrer, et (parfois) interprète ultérieurement, quelques pages plus loin, ce qui lui semble alors plus clair. Mais l'essentiel, c'est que bientôt se pose, inévitablement, la question de la nature du lien qui unit les personnages. Et lorsque cette expérience arrive à son apogée, dans deux pages d'une puissance poétique rare, le narrateur ramasse ce que la somme des moments privilégiés antérieurs lui a apporté. Ici, le discours narratif se trahit et se détruit: l'amoureux prend la place de l'observateur, la participation psycho-sociale a été menée trop loin, un hymne célèbre l'union de leur couple. Et le narrateur note : « Rien de ce qui constitue pour moi ma lumière propre, n'a été oublié [...] Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, livrés ainsi à la fureur des symboles ? » Cet énoncé est capital : il indique le foisonnement des signifiants, la nature anomique de ce processus (la fureur) qui *accapare* les personnages et d'un nouvel ordre de valeurs dont seules les manifestations sont apparentes, dont la nature demeure mystérieuse, mais qui suscite une nouvelle croyance.

Hélas! « Nadja n'envisage pas les choses simples de l'existence », elle n'entend pas mener une vie double, ou, si l'on préfère, concilier le réel et l'exploration du possible : voilà ce qui séparera le couple!

.***

En fin de lecture, les codes se trouvent constitués et composent un champ de lecture déterminé. Le « rapport médical » s'avère d'une part un prétexte mystifiant, d'autre part un prétexte idéologique, qui permet un réquisitoire contre une certaine psychiatrie très limitée dans ses moyens et dans ses vues. Mystification de la part du poète et intervention de la part du citoyen, code où le récit perce le cocon littéraire et défait les tentatives de récupération, où l'auteur agit en direct,

où le lecteur prend connaissance du rôle critique permanent de l'écrivain dans la culture, tel est le code de la critique culturelle.

Aussi vigoureux que ce code nous paraisse, aussi transparent il est. Les trois autres codes que nous pouvons dégager nous semblent autrement plus instructifs. Le Code II est celui de la vie quotidienne de l'écrivain : c'est un appareil hors-textuel, malgré sa longueur, bien qu'il investisse toute une division. C'est un bric-à-brac qui dans son ensemble remplit la fonction d'ouverture du texte. On y décèle quelle importance l'écrivain attribue à l'amitié, aux réminiscences qui y renvoient, à son état civil même, au travail inévitable et honnête, indispensable pour assurer l'existence matérielle, et à la grisaille, au train-train quotidiens. Ce code traverse tout le livre; il équilibre tout; il ne peut pas manquer d'importance car *il ressort en fin de compte comme le gage de la production continue de l'auteur*: c'est grâce à ce code qu'il ne sombre pas avec celle qui l'a séduit et entraîné avec elle dans des voies inhabituelles. On comprend que l'exceptionnel est éphémère et que l'exaltation comporte des périls mortels. C'est le code du continuum vital.

Le Code III est constitué par le discours général du narrateur pour qui la rencontre avec Nadja est le lieu où il se met à la disposition du hasard, attitude qui lui permet d'être un point d'attraction, de devenir un objet ballotté par le destin et de subir, mystique laïcisé, les conséquences d'événements insolites. Ce code - à la fois psychico-social et ontologique - est celui de l'aléa.

Le dernier code nous conduit au sommet, résume du même coup le sens complexe et la charge poétique de la relation du narrateur avec le personnage principal, et produit la synthèse de sa triple image spéculaire dont il était question plus haut. Maintenant, les autres codes se trouvent - provisoirement - écartés. C'est le paroxysme de la «fureur des symboles», c'est un nœud dialectique des relations compliquées incroyances/croyances, c'est bien le code de la connaissance poétique.

Il nous semble opportun de reproduire ici le sommet où ce code prévaut:

Se peut-il qu'ici cette poursuite éperdue prenne fin? Poursuite de quoi, je ne sais, mais poursuite, pour mettre ainsi en œuvre tous les artifices de la séduction mentale. Rien - ni le brillant, quand on les coupe, de métaux inusuels comme le sodium, - ni la phosphorescence, dans certaines régions, des carrières - ni l'éclat du lustre admirable qui monte des puits - ni le crépitement du bois d'une horloge que je jette au feu pour qu'elle meure en sonnante l'heure - ni le surcroît d'attrait qu'exerce l'Embarquement pour Cythère lorsqu'on vérifie que sous diver-

ses attitudes il ne met en scène qu'un seul couple - ni la majesté des paysages réservoirs - ni le charme des pans de murs, avec leurs fleurettes et leurs ombres de cheminées, des immeubles en démolition : rien de tout cela, rien de ce qui constitue pour moi ma lumière propre n'a été oublié. Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, livrés ainsi à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie, objet que nous nous voyions de démarches ultimes, d'attentions singulières, spéciales? D'où vient que projetés ensemble, une fois pour toutes, si loin de la terre, dans les courts intervalles que nous laissait notre merveilleuse stupeur, nous ayons pu échanger quelques vues incroyablement concordantes par-dessus les décombres fumés de la vieille pensée et de la sempiternelle vie? J'ai pris du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre. Elle, je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil⁴.

Que nous sommes loin de l'« observation médicale »! Cognition extra-sensorielle et non-rationnelle, grâce à une plus-value des symboles⁵. Exaltation et apothéose! Ici commence ce règne du signifiant qui passe par le premier existentialisme de Sartre, par Barthes et par le processus signifiant de la nouvelle Nouvelle Critique, acte visiblement mystique à l'origine, mais laïcisé depuis, qui débouche sur un nouveau langage.

La force locutoire qui l'a forgé surgit des forces productrices d'une culture *autre*, à caractère prospectif, en formation, entrevue dans un *ailleurs* et affirmée sur la foi de pressentiments et de presciences inexploités. Rien ne la lie à une infrastructure sociale et économique de l'univers connu; aucune trace d'un travail des communicants ne peut être relevée. L'écrit est donné. Un langage hédoniste et revendicatif nous est offert. Pourtant, il ne sera pas improductif. Le non-travail engendre du travail : le nouveau langage fraie son chemin historique.

*
**

Ce qui reste à dire se formule en relativement peu de mots. Dans l'ère de la deuxième révolution industrielle, de la technologie et de la science, le *savoir*, c'est-à-dire une « incroyance », dans le sens du ma-

térialisme scientifique, remplit le vaste arrière-fond mental; son incidence sur la mentalité littéraire spécifique est inévitable.

Si nous songeons maintenant à la situation du lecteur d'aujourd'hui, qui subit l'assaut perpétuel des télémedia, des feuilletons d'anticipation ou autres, d'un ésothérisme imagé, nous devons poser la question suivante : que peut signifier de fait pour divers types de sujets culturels - à la fois spectateurs, auditeurs, lecteurs - le texte de Breton? Quelle en est la portée dans notre culture?

Une cinquantaine d'années après la publication du livre, les effets du choc que provoqua *Nadja* nous semblent bien amortis. Beaucoup d'entre nous tiennent pour souhaitable et possible l'aléa, qui devrait changer notre conception du monde, nos attitudes, et peut-être le monde lui-même. Nous sommes devenus des croyants au beau milieu du matérialisme du quotidien.

L'aléa s'est installé dans la conscience des masses, mais il est aussi présent dans celle des savants. Edgar Morin a pu montrer dans la nouvelle édition de *l'Esprit du temps* (1978) qu'à commencer par la cosmologie, en passant par la physique et la biologie, les systèmes probabilistes de toutes les sciences sont extrêmement vulnérables, et il a rendu compte de la conviction de plus en plus générale des théoriciens de la science que ces systèmes se trouvent exposés, à longue échéance, à des mutations brutales.

L'imprévisible et le calculable (ou, plus exactement, le probable) vivent dans une symbiose, si j'ose dire. En réalité, il ne s'agit pas d'« incroyance » matérialiste (terme formé par opposition à la croyance, foi dans le surnaturel sacré, religieux), mais d'une *croyance* dans le salut par la technologie, et en même temps d'une deuxième croyance dans l'imprévisible qui pourrait nous sauver des effets seconds - inquiétants car incertains et peut-être objectivement fatals - de la première. Il faudrait donc parler de *deux croyances* parallèles. Et, paradoxalement, il faudrait parler également de deux savoirs parallèles, le savoir scientifique-technologique et la conscience de l'existence de l'inconnu qui nous reste à explorer. Ces deux savoirs/deux incroyances coexistent donc; il n'y a pas d'opposition entre le probable et l'aléatoire.

Or, l'énonciataire dans *Nadja*, ce lieu abstrait d'attraction vers lequel se dirige l'énoncé du texte, fait appel au lecteur d'aujourd'hui, tant au lettré avisé qu'au public amateur, voire au lecteur virtuel qui n'accède pas au texte. Ce qui se passe dans le système textuel se répercute sur le système ambiant de la communication qui associe auteur et lecteurs sur le plan de l'histoire culturelle. Notre mentalité générale est aussi atteinte que notre mentalité littéraire. Une dichotomie les caractérise, dont les signes ne sont pas « plus » (+) et « moins » (-) comme dans le passé. C'est bien sous le signe dédoublé de la négation,

qui, paradoxalement, égale deux fois le signe de l'affirmation, qu'on se retrouve.

Le profil de l'anthropos moderne diffère de celui qu'on connaissait au temps de Blaise Pascal. André Breton est l'un des premiers qui l'ait dessiné.

Carleton University
Ottawa

NOTES

1. Dans la collection "Folio", chez Gallimard.
2. P. 16 dans l'édition de 1974, citée plus haut.
3. *Ibid.*, p. 128.
4. *Ibid.*, pp. 127-130.
5. Mircea Eliade écrit : « Le symbole révèle certains aspects de la réalité - les plus profonds - qui défient tout autre moyen de connaissance. » (*Images et Symboles*, p. 13, cité par G. Durand, *l'Imagination symbolique*, et par M. Angenot, *Glossaire*, HMH, Montréal, 1979, p. 199 - à la suite de Durand.)

BRETON . DURAS
B. D. . MA BANDE DESSINÉE
OU LECTURE D'UNE CONFLUENCE

Suzanne LAMY

Ces deux écrivains se sont faits en moi un tel frayage, ont gravé une telle histoire, qu'ils coexistent, se succèdent, se prolongent et finalement se fondent dans le creuset que je suis. Des relations familières et suivies que j'entretiens depuis des années avec chacun d'eux, je suis sans doute devenue autre.

Mais ce n'est pas à une critique impressionniste ni à une argumentation de mes humeurs que je vais me livrer. Pas davantage à une étude d'influences, sans fondement ici. Forte seulement de mon expérience de lecteur, j'avoue que de méthode, de théorie, je ne dispose pas. Tout au plus mon approche peut-elle, et cela de façon très libre, s'inscrire dans une esthétique de la réception dont les commentateurs du surréalisme se réclament particulièrement : le premier numéro de *Mélusine* en fait foi.

Et puis me rassure - en partie - le fait que je m'adresse à des personnes qui partagent une « admiration active » pour le « Mouvement » surréaliste ¹. Par cela même, je veux croire qu'elles ne refusent ni les avenues peu fréquentées, ni les initiatives téméraires auxquelles le surréalisme les a depuis longtemps habituées. Breton, Duras sont de ceux qui ont osé reconnaître leurs imprudences, même leurs erreurs. De tels précédents m'aident à faire cette expérience dont je ne saurai ce qu'elle peut valoir qu'après l'avoir tentée.

Des liens profonds qui unissent les textes de Breton et de Duras, je vais essayer de rendre compte. Tout un jeu d'échos, de correspondances, de réponses devrait être mis au jour, de telle sorte que leurs textes s'éclairent, s'égrisent mutuellement. Au-delà du collage, du bricolage que suppose la mise en parallèle ou en regard, les rencontres peuvent

se transformer en révélateurs d'affinités, de coïncidences, de continuité, de démentis.

Annuler des distances, joindre ce qui paraissait inconciliable, a été l'une des visées chères aux surréalistes. Ce désir, il est à la source des cadavres exquis, de l'image surréaliste, du jeu de l'un dans l'autre. Procédés pour ceux qui sont demeurés à distance du mouvement. Voies fécondes pour ceux qui, dans les traces du surréalisme, se sont laissés entraîner dans des explorations qui agissent au niveau des racines, des nappes souterraines des êtres et des choses. Séparés par les générations et par le sexe, Breton et Duras peuvent gagner à être vus par le même œil. Par un même lecteur poreux à leurs textes, qui veut bien qu'en lui, ils ouvrent et occupent un espace. Est-il présomptueux de supposer qu'il en est ainsi pour d'autres lecteurs non sans parenté entre eux? Breton et Duras ne font-ils pas de ceux qui les lisent, des fervents, bien souvent des inconditionnels de leurs textes? Pourquoi une telle emprise est-elle possible? Au nom de quoi? C'est à ce genre de questions que j'aimerais vous associer. De neutralité, il n'y'en aura pas. Je vous invite seulement au parcours d'une amoureuse.

Bien précédée d'ailleurs dans cette attitude par Breton et par Duras eux-mêmes, par Breton qui, devant un tableau ou un poème a toujours exigé en priorité l'adhésion du cœur : « Aimer d'abord^{2...} » disait-il, par Duras quand elle écrit :

Il faudrait instaurer cette critique-là : ne pas parler du film de façon intemporelle mais de soi devant le film³.

*
**

Les êtres que nous découvrent Breton et Duras, qui sont-ils? Entre Nadja et la femme du *Camion*, quels rapports? De ces femmes, comme disait Breton « avec on ne sait quoi dans le maintien d'extraordinairement *perdu*⁴ ». Les seules qui le provoquaient, qui avaient ce « rien de déclassé » qu'il aimait « tant ». « Déclassé », mot de Duras appliqué justement à la femme du *Camion*⁵.

Nadja, une créature du monde. L'autre, un personnage. Il est vrai. Mais des êtres faits de la chair vive de l'écrivain :

*Je suis Aurélia⁶,
c'est elle qui parle dans les films⁷.*

dit Duras.

Et de la part de création, d'omission, entre la femme que fut Nadja et ce que nous en donne à lire Breton, que savons-nous? Que saurons-nous jamais? Entre Anne-Marie Stretter et la femme qui lui a

donné naissance, cette Madame Striedter entrevue autrefois en Indochine, combien de distance? Autant, davantage qu'entre la Nadja de la vie et celle du livre, pour ce que nous en connaissons par *les Yeux verts B?* En tout cas, femme semble-t-il, à la hauteur d'Anne-Marie Stretter et de Duras.

Question bien épineuse que celle des rapports entre la biographie et le texte. Mais ne sommes-nous pas là devant un faux problème? Nous savons encore si peu sur ces liens et ne s'agit-il pas, comme le dit Derrida, d'un

nouveau statut - à trouver - [qui] est celui des rapports entre l'existence et le texte, entre ces deux formes de textualité et l'écriture générale dans le jeu de laquelle elles s'articulent⁹?

Bien consciente des limites combien friables qui visent à séparer la fiction de la réalité, je reconnais sans fausse honte que les figures de Nadja et d'Anne-Marie Stretter, que Duras écrivain, je les porte en moi - comme on porte un enfant - formations vivantes en voie d'expansion, présences qui parfois peuvent se faire plus assidues, plus troublantes que celles de mes proches. Sans doute est-il possible d'invoquer ici le jeu des identifications, la séduction exercée par ces femmes au destin modelé par l'Histoire et par la Loi.

Où finit la réalité? Où commence la fiction? Avec Breton comme avec Duras, nous voilà à la fois dans et hors du monde. Par le biais de ces femmes, là pour ébranler les barrières. Parce que femmes, déjà de la marge. Comme si, depuis que les hommes parlent et se répondent, dans une reprise infinie du même texte dont toutes les variantes seraient épuisées, rien qui puisse désormais advenir, si ce n'est de certaines femmes, de leur blanc et de leur ombre.

Femmes excentrées. Hors de la norme. Liées entre elles par leur situation en porte à faux dans le monde des hommes. Ainsi, Anne-Marie Stretter elle-même, invitée d'office parce que femme de l'Ambassadeur. Leur mode de vie : «le *comportement lyrique*¹⁰ ». Elles n'en ont jamais d'autre. Et cependant la connaissance, c'est elles qui la détiennent : Nadja est une «créature [...] inspirée et inspirante¹¹ », Anne-Marie Stretter, « dans une totale maturité », a pour elle, «l'intelligence¹² ».

Etres de défi, ni Nadja, ni Anne-Marie Stretter ne sont d'« honnêtes femmes ». Même autour de l'Ordonnatrice de la Nuit du Tournesol - qui se produisait nue dans un numéro de music-hall quand Breton la connut - flotte un air chargé d'irrégularité et d'érotisme. Sans doute, en homme de sa génération, Breton se déclare-t-il gêné des débordements de Nadja qui, elle, n'en ressentait aucune honte. Avec Anne-Marie Stretter, avec Aurélia, un grand pas est fait. Chacune est «à qui veut d'elle [...], à qui la prend¹³ », comme Nadja autrefois, dans une luci-

dité effrayante, dans un au-delà de l'individualité, une nécessité de mettre à mort le moi de l'exclusivité, de la possessivité. Pourquoi ce besoin de se perdre en allant à tous? Pour qu'émerge enfin un amour qui serait autre? Au lecteur d'en décider, lui à qui il n'appartient plus de ne pas être confondu par une telle subversion.

Vacantes comme Nadja, elles n'en sont pas moins des aristocrates de la marge. Même la femme sans nom du *Camion*, l'exfoliée du tronc des femmes raisonnables, est du côté de la « grandeur ». Comme Elisa ¹⁴. Ne possède-t-elle pas la « noblesse de la banalité ¹⁵ » ?

A trop frôler l'abîme, il y a danger. D'une mort pas toujours évitée. Nadja, la Femme du Gange se perdront dans la folie. De l'affamée qui brûle d'amour dans *le Navire Night*, on dit aussi qu'elle est sous le signe de la folie. Aux confins, Elizabeth Alione, LoI V. Stein, somnambuliques, proches du rôle de « fantôme ¹⁶ » que se donne Breton aux premières pages de *Nadja*, sœurs jumelles de « l'âme errante ¹⁷ », de celle qui, des heures durant, s'oublie dans l'aéroport de Rome ¹⁸.

« Forte, enfin, et très faible ¹⁹ », disait Breton de Nadja. Ne peut-on en dire autant d'Anne-Marie Stretter, dans l'absence, comme Nadja, de la « faveur de cet instinct de conservation ²⁰ », ce qui, dans un mouvement inéluctable, lui fera rejoindre la mer?

Mais auparavant, chez Duras comme chez Breton, le point focal, autour duquel s'ordonnent plusieurs textes : la rencontre des amants. L'événement dont rien ne vient jamais atténuer l'éclat. De même teneur, de même amplitude chez les deux écrivains. La rencontre des amants du Gange, je la vois dans toute sa nudité dans *le Ravissement de LoI V. Stein*, j'en reçois des fragments par la mélodie des Voix dans *la Femme du Gange*. Elle ne me parvient plus que dans une lumière affaiblie dans *India Song*. Et en sous-impression de ce coup de foudre qui balaye tout, qui terrasse l'innocente LoI, le monde des « fulgurante correspondances ²¹ », des « pétrifiantes coïncidences ²² », l'amour fou.

Entre Breton et « l'ondine vivante ²³ », entre Breton et Elisa, entre Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, cela est. Cela ne pouvait pas être autrement. Par la mélodie d'*India Song*, entêtante comme une rengaine sur orgue de Barbarie, térébrante pour les fidèles de Duras qui en ont fait leur bien, nous sommes plongés dans ce

monde comme défendu qui est celui [...] des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano ²⁴.

Oui, très exactement, plaqués au piano dans *India Song*.

Rencontre qui ne prend son sens que par le manque qui l'a précédée, conditionnée. Même état d'abandon, même appétence d'atteindre un être, pour Breton, pour le postier du *Navire Night* qui

*s'ennuie. Paris vide. Le printemps.
Un samedi. Il y a vingt-cinq ans. Seul*²⁵.

Breton et Duras: deux amants de l'amour pour lesquels « aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour²⁶ ». Sans doute Breton a-t-il défendu l'amour unique jusqu'où il n'était pas défendable et cela, en dépit des échecs qu'il a connus dans sa propre vie. Au moment même de la rencontre des amants de Duras, il est déjà perceptible que l'amour ne traversera pas le temps. Mais selon Duras,

*l'illusion reste entière, à chaque couple naissant, qu'il sera
l'exception à la règle*²⁷.

Sur un fond de «désespoir» qui « n'a pas d'ailes²⁸ », d'extrême désespoir chez Duras, demeure chez l'un comme chez l'autre, un désir irrépressible pour l'amour qui fige sur place et qui foudroie. Amour qui lie les amants du *Navire Night* qui choisissent de ne jamais se rencontrer. A ce prix seulement leur désir perdure. Comme si, de toute éternité, ils savaient que « c'est l'attente qui est magnifique²⁹ ».

Et aussi, chez Duras comme chez Breton, même goût pour les lieux publics, où tout, vraiment tout peut arriver.

Etres de provocation, Nadja, Anne-Marie Stretter amènent ceux qui osent les accompagner jusqu'aux franges les plus menacées. Ainsi en a-t-il été pour Breton, pour le Vice-Consul, dans le même rapport qu'Anne-Marie Stretter à la lèpre de Calcutta, à l'intolérable du monde. Aussi, comme Breton, le Vice-Consul pourrait-il dire :

*Je suis, tout en étant près d'elle, plus près des choses qui sont près
d'elle*³⁰.

Couples très dissemblables certes. Et cependant, entre le Vice-Consul et Anne-Marie Stretter, il se passe peu de choses : un échange de paroles au cours d'une danse. A peu près comme entre Nadja et Breton : seulement quelques promenades dans Paris et une nuit ratée à Saint-Germain. Cela suffit. Le tournant pris grâce à Nadja produit ses effets. Pour toujours la sensibilité de Breton en est changée et, peut-être, celle de certains de ses lecteurs. Quant au compagnon de Nadja, qui se découvre à la fin de la nuit « noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx³¹ », il est semblable à l'homme vierge dont tous s'écartent, le seul homme qu'Anne-Marie Stretter ne retient pas auprès d'elle, fût-ce pour une seule nuit. Pour chacun de ces êtres, dans les deux couples, même connaissance immédiate de l'autre, et aussi même distance entre leurs corps. A la fois une complicité exceptionnelle et une même impossibilité de passer à l'acte. Le

baiser de Breton sur les dents de Nadja tient du «sacré» et de la « Profanation 32». Le Vice-Consul et Anne-Marie Stretter se disent : «Nous sommes les mêmes» et aussitôt : «Nous n'avons pas besoin de ça 32 ». Pour quelle raison l'homme est-il ainsi coupé du corps de la femme? Je ne saurai le dire. Je le remarque seulement.

Mais autour des deux couples, même effet d'étrangeté :

il est exact que tous, même les plus pressés, se retournent sur nous, que ce n'est pas elle qu'on regarde, que c'est nous 34.

dit Breton. Autour d'Anne-Marie Stretter et du Vice-Consul :

les gens, intrigués, au lieu de parler, LES REGARDERONT PARLER. J..} Les deux femmes suivent des yeux avec une intense curiosité (la marche du Vice-Consul vers Madame Stretter) 35.

Les coups de feu qui claquent dans le *Second Manifeste* - acte surréaliste par excellence, rappelez-vous :

L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule 38 -

ces coups de feu, ils retentissent, aussi secs, aussi déconcertants chez Duras. Tirés par le Vice-Consul sur les lépreux et sur les chiens dans les jardins de Shalimar. Par « colère 37 », oui. Par désespoir aussi? Par impossibilité de supporter plus longtemps un poids aussi accablant? Ou ultime tentative pour faire sortir le monde de sa torpeur? Qui pourrait le dire? Ne sommes-nous pas là dans des livres «battants comme des portes 38 »? Ces coups de feu, c'est encore le cri de douleur éclatante lancé à la fin du bal par LoI et qui reste sans écho. C'est le hurlement du Vice-Consul dans le salon de l'ambassade. Par ces cris qui glacent et stupéfient, tous savent qu'un seuil vient d'être franchi. Vers l'inexorable.

Destin à la mesure même du désir qui habite ces êtres d'élection. Le désir, «seule rigueur que l'homme ait à connaître 39 », ressort principal de *l'Amour fou*, du *Navire Night* où «l'on assiste à un déploiement éblouissant du désir 40 », où la femme malade de désir, « chaque nuit réclame d'en mourir 41 ». Et quand Breton demande d'en «passer ici par cette forme toute fruste du désir 42 », d'aller jusqu'à « l'ombre vénéneuse » de l'amour et à « son ombre mortelle 43 », comment ne pas évoquer tour à tour, le désir qui ôta toute substance à LoI, le désir cru, étalé à la mesure de la Terre dans *l'Homme assis*

dans le couloir, la violence née de l'excès de désir, à découvert chez l'homme, sournoise chez la femme qui prend possession du corps de l'homme jusque dans les parties qui lui sont, à lui, invisibles, et par cette impudence même, le rend pareil à elle-même, complice et éhonté. Tout se passe comme si Duras avait, elle, osé aller là où Breton avait craint de se rendre, tout en en indiquant la direction, lui qui avoue ne pas avoir « tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal⁴⁴ ». Dualisme qui vole en éclats avec Duras.

Désir sans fond, sans paroi qui accorde tout pouvoir à la sensation dont Breton disait « qu'on n'en finira jamais avec elle⁴⁵ ». C'est bien la sensation qui nous emporte dans la spirale du pic du Teide, dans la promenade autour de l'île Bonaventure, qui nous enveloppe dans *India Song*. Seule la sensation, par la combinaison de l'image, du texte et de la musique peut créer cet envoûtement qui, des lecteurs, des spectateurs de Duras, fait presque des dévôts. Le charme - au sens plein du terme - agit quand la pensée se replie en arrière des sens simultanément stimulés qui s'aiguisent l'un par l'autre, entraînent dans une sorte de nirvâna où il devient impossible de dégager ce qui relève de l'un ou de l'autre, comme à l'instant où les pensées du poète se sont faites «avoine blanche dans cette batteuse⁴⁶ ». Dans un au-delà du rationnel comme aurait pu dire Breton, dans un en-deça comme dirait plutôt Duras, les êtres se dilatent, s'approprient les rivages, l'île de la Cité, le Rocher Percé. Comme les oiseaux de l'île ont été intériorisés par Breton, la misère de l'Inde, elle est en Anne-Marie Stretter, elle est sa «lèpre, du cœur⁴⁷ ». Cette coalescence ne peut bien sûr avoir lieu qu'à un niveau obscur des êtres, sans que nous sachions d'ailleurs de quoi il retourne exactement, que ce soit pour le restaurant Delaborde, quai Malaquais, pour la place Dauphine ou pour l'Indochine surgissant dans certains coins de Paris par le regard décapant de Duras. Au plaisir donné par la mise en abyme, au jeu de l'un dans l'autre, Breton et Duras sont à égalité : «Tout est dans tout », fait dire Duras à la femme du *Camion*.

Si ces lieux, souvent de fins de monde sont susceptibles d'être introjectés, les animaux le sont tout autant : oiseaux entourant Elisa, chat complice et souffre-douleur d'Aurélia, chiens déchirants d'*Abahn Sabana David*. De même la pantoufle-cuiller de *l'Amour fou*, la bicyclette d'Anne-Marie Stretter - objets sexuels - se prêtent à toutes les fantaisies. Sans doute de Breton à Duras, l'histoire a-t-elle passé. Freud n'a pas su lire Breton. Lacan semble avoir compris Duras. Ce n'est peut-être pas un hasard. Le docteur Lacan était du premier numéro de la revue *Minotaure*.

C'est bien là, dans les bas-fonds, dans les plages fantasmatiques qu'opèrent parfois Breton, le plus souvent Duras. Quand le «je» est exclu et que la représentation occupe toute la place, le «théâtre men-

tal» de *l'Amour fou* met en scène « les interprètes anonymes », les « boys du sévère », en possession d'un « langage litigieux », figures de l'inconscient, seules capables de faire éclater la notion de temps. Tels des personnages durassiens, les voici « errant sans mot dire au bord de la mer ⁴⁸ ». Dans ce théâtre, aucune individuation, pas plus que pour la mendicante de Savannakhet, que pour ceux qui jouent la fable de *l'Homme assis dans le couloir*, « en ce point d'ombre », « à une profondeur inusitée ⁴⁹ ».

Ces textes de Breton et de Duras n'ont de poids que si le lecteur veut bien, lui aussi, raser les précipices, suivre le désir qui ne connaît plus de digues, d'où l'on ne revient que les os broyés. « La descente vertigineuse en nous ⁵⁰ », vers les « régions reculées ⁵¹ » de notre être, mènent à coup sûr aux « paysages dangereux ⁵² ». En ces lieux où Lol a été confrontée, dans la pleine lumière du bal et aux yeux de tous, à la scène primitive. Elle en est si marquée que dix années plus tard, elle ordonne la répétition de la scène, jouée cette fois par Tatiana et Jacques Hold.

Sur le pouvoir de la répétition, agent de frayage, Breton et Duras misent l'un et l'autre. Souvenons-nous des yeux de fougère de Nadja disposés en frise (bien avant que ne le fasse Andy Warhol), de la fascination de Breton pour « l'Embarquement pour Cythère » qui « ne met en scène qu'un seul couple ⁵³ », de la scène du bal plusieurs fois dite par Duras, du rôle des Voix dont les modulations s'ordonnent autour de motifs déjà sus : l'histoire de la mendicante, celle d'Anne-Marie Stretter, les événements de Lahore...

Et sur ce monde, de la part de l'un et de l'autre, c'est le même refrain. Qui a parlé de « l'idée de famille » bonne à « rentrer sous terre ⁵⁴ » ? Qui honnit l'asservissement que le travail impose à la majorité des hommes, « la spéculation pure ⁵⁵ » ? Qui a vu en l'homme « un imbécile théorique ⁵⁶ » ? Lequel des deux a condamné l'homme « pourri par la consigne ⁵⁷ » ? Lequel manque « de mots pour flétrir la bassesse de la pensée occidentale ⁵⁸ » ? Lequel réclame « la promenade perpétuelle en zone interdite ⁵⁹ » ? Qui a fait l'éloge du « refus de composition ⁶⁰ », celui de la passivité comme « force colossale ⁶¹ » ? Est-ce Breton ? Est-ce Duras ? Depuis le Premier Manifeste vibrant de l'appel à « l'insoumission totale », au « sabotage en règle ⁶² », la révolte n'a pas cédé.

Même vision du monde destructeur de l'amour. A Breton affirmant que

la passion, aux magnifiques yeux égarés, doit pâtir d'avoir à se mêler à la lutte terrestre ⁶³.

répondent les pages consacrées à Nadine d'Orange et à son ravisseur mort de l'opprobre venimeux de policiers.

Le sens en procès, la structure éclatée, l'absence de sujet, le discrédit jeté sur le roman ⁶⁴, tout cela est autant revendiqué par Breton que par Duras.

De transparence, aucun n'a cure. Les blancs font partie du texte. Ça s'est passé comme ça, je ne peux en dire plus, aurait pu conclure Breton à propos de l'aventure vécue avec Nadja. Même attitude de Duras

C'est une scène mystérieuse, très difficile à élucider ⁶⁵.

dit-elle du moment de l'amour, alors que le marin qui pénètre Aurélia, est tenu de prononcer le nom d'Aurélia Steiner associé à celui de Juden.

Breton et Duras, ne se sentent-ils pas l'un et l'autre, comme des médiums à l'écoute de ces êtres «à la vie à la mort⁶⁶» que sont Jacques Vaché, Nadja, Violette Nozières, André Berthaud? «Chambre d'écho⁶⁷» dit Duras d'elle-même.

Cette injonction orgueilleuse sur laquelle se clôt Nadja

La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas ⁶⁸.

la voici magnifiquement respectée dans le cycle *d'India Song*, récits-poèmes qui s'inscrivent dans la lignée des *Manifestes* et des grandes proses: *Nadja*, *les Vases communicants*, *l'Amour fou*, *Arcane 17*. A être rapprochés des textes de Duras, à s'être frottés à eux, les textes de Breton, remis à vif, rappellent que dans le nom même de Nadja, était un «commencement», seulement un «commencement⁶⁹». Si près qu'elle soit aujourd'hui de l'impasse, l'aventure toujours superbe n'a pas démerité.

Trop de ressemblances, trop de connivences entre Breton et Duras pour que le passage en moi ne se soit pas fait dans la fluidité, dans l'évidence. Par des effets en cascade rendus possibles par la netteté des deux écritures. Peut-être les plus fortes du XX^e siècle français. Les phrases de l'un et de l'autre, sans scories, se dressent comme des totems dans le brouhaha des écrivains de notre époque. Dures comme le diamant, elles sont aussi de celles par lesquelles le scandale arrive.

En longues apostrophes confluentes, c'est ainsi que j'ai reçu ces textes venus émulsionner un moi constitué pour eux en plaque photographique. Pour me rendre à jamais sensible à ce qui, par Breton comme par Duras, donne à croire que la dernière faiblesse consisterait à «s'habituer⁷⁰». Cette «grande promesse⁷¹» que Breton voyait en la femme, nul doute que Marguerite Duras, par son avancée implacable, contribue plus que toute autre, à la tenir.

Collège du Vieux-Montréal

NOTES

1. Henri Béhar, «Ouvertures», *Mélusine*, n° 1, *Emission-Réception*, p. 10.
2. A.B., «Main première», *Perspective cavalière*, p. 221.
3. M.D., «Renoir, Bresson, Cocteau, Tati», *les Yeux verts*, p. 36.
4. A.B., «L'esprit nouveau», *les Pas perdus*, p. 102.
5. A.B., *Nadja*, p. 48 et M.D., *le Camion*, p. 31.
6. M.D., «La salle de cinéma», *les Yeux verts*, p. 91.
7. M.D., «Aurélia Aurélia trois», *les Yeux verts*, p. 66.
8. M.D., *les Yeux verts*, p. 19.
9. J. Derrida, *l'Écriture et la Différence*, p. 272.
10. A.B., *l'Amour fou*, p. 61.
11. A.B., *Nadja*, p. 131.
12. M.D., «Dépossédée:li», *Marguerite Duras*, pp. 83, 82.
13. M.D., *India Song*, p. 46.
14. A.B., *Arcane 17*, p. 31.
15. M.D., *le Camion*, p. 65.
16. A.B., *Nadja*, p. 9-10.
17. *Ibid.*, p. 81.
18. M.D., X.G., *les Parleuses*, p. 200.
19. A.B., *Nadja*, p. 165.
20. *Ibid.*, p. 168.
21. A.B., *Nadja*, p. 58, en note.
22. *Ibid.*, p. 19.
23. A.B., *l'Amour fou*, p. 77.
24. A.B., *Nadja*, pp. 19-20.
25. M.D., *le Navire Night*, p. 23.
26. M.D., *les Petits Chevaux de Tarquinia*, p. 168.
27. M.D., «La solitude», *les Yeux verts*, p. 46.
28. A.B., «Le verbe être», *Clair de terre*, p. 119.
29. A.B., *l'Amour fou*, p. 33.
30. A.B., *Nadja*, p. 102.
31. *Ibid.*, p. 128.
32. *Ibid.*, p. 107.
33. M.D., *India Song*, p. 98.
34. A.B., *Nadja*, pp. 123 et 124.
35. M.D., *India Song*, pp. 56 et 91.
36. A.B., *Second Manifeste*, p. 78.
37. M.D., *India Song*, p. 89. Le rapprochement avec Breton a été établi par Duras elle-même, dans *les Parleuses*, p. 172. «Au hasard dans la foule » sont les mots mêmes qui figurent dans *le Vice-Consul*, p. 156.
38. A.B., *Nadja*, p. 18.
39. A.B., *l'Amour fou*, p. 101.
40. M.D., «Un acte contre tout pouvoir», *Marguerite Duras*, p. 125.
41. M.D., *le Navire Night*, p. 41.
42. A.B., *l'Amour fou*, p. 82.
43. *Ibid.*, p. 85.
44. A.B., *l'Amour fou*, p. 86.
45. *Ibid.*, p. 95.
46. A.B., *Arcane 17*, p. 6.
47. M.D., *India Song*, p. 34.
48. A.B., *l'Amour fou*, pp. 7 et 8.
49. *Ibid.*, p. 8.
50. A.B., *Second Manifeste*, p. 92.
51. A.B., *Premier Manifeste*, p. 29.
52. *Ibid.*, p. 55.
53. A.B., *Nadja*, p. 126.
54. A.B., *l'Amour fou*, p. 137.
55. A.B., *Second Manifeste*, p. 83.

56. M.D., *les Parleuses*, p. 225.
 57. M.D., «Un acte contre tout pouvoir», *Marguerite Duras*, p. 123.
 58. AB., *Second Manifeste*, p. 82.
 59. *Ibid.*, p. 92.
 60. *Ibid.*, p. 83.
 61. M.D., *les Parleuses*, p. 110.
 62. AB., *Second Manifeste*, p. 78.
 63. AB., *l'Amour fou*, p. 110.
 64. Pour Breton, s'adonner au roman, c'est tomber dans "la manie" de "ramener l'inconnu au connu", *Premier Manifeste*, pp. 17 et 18, c'est vivre encore "sous le règne de la logique".
 Duras : « Je ne peux plus, et vous, vous le comprenez, écrire une histoire cohérente, la mener à bien, prétexter d'un sujet et le développer dans toutes ses conséquences, depuis les premières jusqu'aux dernières. C'est fini. », «La lettre», *les Yeux verts*, p. 5.
 65. M.D., «La pénétration du corps d'Aurélia Steiner», *les Yeux verts*, p. 57.
 66. M.D., «Nadine d'Orange», *les Yeux verts*, p. 52.
 67. M.D., *les Parleuses*, p. 218.
 68. AB., *Nadja*, p. 187.
 69. *Ibid.*, p. 74. «Commencement» encore au niveau des rapports du texte et de l'image, si l'on met en regard l'insertion de la photographie dans *Nadja* et dans *l'Amour fou* (qui ne double jamais le texte), le manuscrit *d'Arcane 17* où figurent des objets empruntés à la réalité et la composition des *Yeux verts*, spécialement celle de la page 19. Cette mise en rapport engage sur la voie de l'étude à faire sur les relations entre le texte et l'image dans des films comme *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *le Navire Night* et *les Aurélia Steiner*.
 70. M.D., *India Song*, p. 60.
 71. A.B., « Du surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme*, p. 184.

BmLIOGRAPHIE

- BEHAR, Henri, «Ouvertures», *Mélusine* n° 1, *Emission-Réception*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979.
 BRETON, André, *Arcane 17*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1965; *Clair de terre*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1966; *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1969; *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1970; *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1966; *Nadja*, Paris, Gallimard, «Le Livre de poche», 1964; *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970.
 DERRIDA, Jacques, *l'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, coll., «Tel Quel», 1967.
 DURAS, Marguerite, *Abahn Sabana David*, Paris, Gallimard, 1970; *India Song*, Paris, Gallimard, 1973; *le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977; *le Navire Night*, *Césarée*, *les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979; *les Petits Chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1980; *les Yeux verts*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 312/313, juin 1980; *l'Homme assis dans le couloir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
 DURAS, Marguerite et GAUTHIER, Xavière, *les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
 En collaboration, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, coll. «Ça/Cinéma», 1979.

DISCUSSION

Question : Le rapport à l'écriture serait tout de même très différent chez Breton et chez Duras.

Réponse : Il l'est sûrement. Toutefois je rappelle l'attention privilégiée que Breton donnait aux phrases « qui cognaient à la vitre », et Duras qui, de façon très explicite, dit qu'elle ne se reconnaît pas tellement dans ses écrits. La dichotomie entre le moi social et le moi qui écrit (le moi profond, comme chez Proust) est parfaitement reconnue par les deux écrivains. Je reconnais que, de Breton à Duras, la confiance dans le langage a été perdue.

Question : Vous rapprochez deux écrivains dont l'un est un poète et l'autre un auteur dramatique.

Réponse : Ces catégories ne me semblent pas très bien convenir ici. A mes yeux Breton est poète, non seulement dans ses poèmes, mais aussi dans ses grandes proses: *Nadja*, *les Vases communicants*, *l'Amour fou*, *Arcane 17*. Tout comme Duras l'est dans ce que j'appelle ses récits-poèmes, soit le cycle *d'India Song* (*le Ravissement de Loi V. Stein*, *le Vice-Consul*, *la Femme du Gange*, *l'Amour*, *India Song*). L'importance que je reconnais à Duras, je la vois dans cette écriture, plutôt que dans ses pièces de théâtre, tout intéressantes qu'elles soient. *L'Eden cinéma* a été tiré *d'Un barrage contre le Pacifique* et *le Square* a d'abord fait l'objet d'un récit.

Question : Il me semble abusif de rapprocher comme vous l'avez fait une femme pauvre comme l'était Nadja, des bourgeoises Anne-Marie Stretter, Loi V. Stein qui, elles, possèdent tout...

Réponse : La mendicante est la plus pauvre, la plus démunie des femmes. La femme du *Camion* est "déclassée" comme Nadja, je l'ai dit dans ma communication. Quant à Loi V. Stein, quant à Anne-Marie Stretter, elles sont des femmes de la bourgeoisie. C'est vrai. Mais rien ne leur appartient en propre. En porte à faux dans le monde des hommes, elles sont condamnées à la plus totale oisiveté, à la non-existence. Tel était leur lot à l'époque où sont situées les histoires de ces romans : *le Ravissement de Loi V. Stein* et *le Vice-Consul*.

S.L.

LA PHOTOGRAPHIE DANS « NADJA »

Jean ARROUYE

Nadja, publiée pour la première fois en 1928, avait la particularité d'être jalonnée par quarante-quatre photographies. Dans « Avant-dire (dépêche retardée) » écrit à Noël 1962 pour servir de préface à la réédition de son texte, André Breton justifie leur présence par des « impératifs anti-littéraires » : « ... l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description - celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du Surréalisme...* » (p. 16) ¹. De fait dans le premier *Manifeste* Breton protestait contre « l'attitude réaliste, inspirée du positivisme » des romanciers, et dénonçait le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations », puis s'écriait : « Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogues, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il prend l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs ². »

Ainsi les photographies de *Nadja* ne sont pas des illustrations, images donnant à voir ce que dit le texte, en en précisant quelques éléments dénotatifs ou y ajoutant une valorisation connotative, mais font partie intégrante, actantielle, du texte qu'elles relaient sans le redoubler. Dans l'« Avant-dire » Breton affirme une « résolution, qui veille à n'altérer en rien le document *pris sur le vif* », et fait un parallèle entre le « ton » de son texte qui est, dit-il, celui de l'observation médicale « qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style » (p. 6) et le recours à la photographie : on peut en déduire que celle-ci lui paraît avoir les mêmes qualités

d'objectivité (« trace », « sans apprêt ») et d'exhaustivité (« tout ce que... »). Par là Breton semble se rallier à la conception la plus habituelle de la photographie, considérée comme le constat fidèle d'un avoir-été-là auquel on accorde une valeur de témoignage objectif.

L'examen attentif de la nature et du fonctionnement des photographies insérées dans *Nadja* oblige à relativiser ces affirmations de l'auteur. Elles assument à la fois un rôle moindre que celui annoncé (elles ne remplacent pas toutes les descriptions) et un bien plus grand, qui remet en question leur nature « anti-littéraire ». Il est vrai que dans le texte même de *Nadja*, vers la fin, Breton explique : « J'ai commencé par revoir plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire; je tenais en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fut prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés » (p. 177). Il admet ainsi qu'au sein de « la relation au jour le jour, aussi impersonnelle que possible » dont parle l'« Avant-dire » de 1962, les images introduisent une incidence subjective, et qu'à travers elles le rapport médical vire parfois à la confession. Faut-il en conclure que dans la « dépêche retardée » le retard qui a rendu lointains les événements rapportés a changé le regard porté sur les êtres et les choses et que l'auteur s'attribue un détachement que le patient qui sortait tout juste de l'expérience partagée avec *Nadja* ne possédait pas ?

En tout cas dans ce passage Breton explique en partie pourquoi l'œuvre parue en 1928 ne correspond pas exactement à l'intention théorique déclarée en 1962. « A cette occasion j'ai constaté qu'à quelques exceptions près [les lieux] se défendaient contre mon entreprise, de sorte que la partie illustrée de *Nadja* fut, à mon gré, insuffisante : Becque, entouré de palissades sinistres, la direction du Théâtre Moderne sur ses gardes, Pourville morte et désillusionnante comme aucune ville de France, la disparition de presque tout ce qui se rapporte à l'« Etreinte de la Pieuvre », et surtout, j'y tenais essentiellement bien qu'il n'en ait pas été autrement question dans ce livre, l'impossibilité d'obtenir l'autorisation de photographier l'adorable leurre qu'est, au musée Grévin, cette femme feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle et qui, dans sa pose immuable, est la seule statue que je sache avoir des yeux : ceux mêmes de la provocation » (p. 178). On constate en effet que les images photographiques ne couvrent pas la totalité des lieux fréquentés par Breton et *Nadja* : y manquent « la terrasse d'un café proche de la gare du Nord » où ils conversent pour la première fois (p. 73), « le bar qui fait l'angle de la rue Lafayette et du boulevard Poissonnière » où ils conviennent de se retrouver le lendemain (p. 82), « le Dauphin », bar de la rue Saint-Honoré, lieu marqué par le hasard objectif (p. 103), « l'hôtel du Théâtre, rue de Cheroy » où loge *Nadja*

(p. 109), «le Régence », lieu de rendez-vous (p. 111), (il est vrai que ces derniers sont des lieux où Breton manque Nadja), «le restaurant Delaborde, quai Malaquais» où ils déjeunent (p. 116). On ne trouve pas davantage reproduit l'ensemble de ces enseignes, gravures, statues exotiques et autres objets où Breton discerne des oracles cryptiques et où Nadja déchiffre des messages personnels : ainsi ne sont figurés ni « l'enseigne - signalée par Aragon - d'un hôtel de Pourville, qui porte en caractères rouges les mots MAISON ROUGE [et qui] était composée de telle façon que, sous une certaine obliquité, de la route MAISON s'effaçait et ROUGE se lisait POLICE », ni « la gravure ancienne - que le même jour la dame au gant bleu montre à Breton - qui, vue de face, représente un tigre, mais qui, cloisonné perpendiculairement à sa surface de petites bandes verticales fragmentant elles-mêmes un autre sujet, représente, pour peu qu'on s'éloigne de quelques pas vers la gauche, un vase, de quelques pas vers la droite, un ange» (p. 67). *L'Embarquement pour Cythère* (p. 128), qui avait, semble-t-il, autant droit de parution que *la Profanation de l'hostie* de Paolo Ucello (p. 110) est oublié ainsi que la « petite statue de cacique assis [qui, à Nadja,] est apparue plus menaçante que les autres» (p. 149). Ces absences s'expliquent aisément par des raisons externes: l'illusion d'optique est difficile ou impossible à fixer par l'image, tout comme cet «autre dessin ayant pour titre "Un personnage nuageux" qui se prêterait mal à la reproduction» (p. 143); le tableau de Watteau est suffisamment connu pour qu'on se dispense de le montrer, et la statue de cacique, comme cet «autre fétiche» qui pour Nadja était « le dieu de la médisance » et dont Breton mentionne qu'il s'en était défait, est peut-être inaccessible au moment où il se préoccupe de faire des photos. On conçoit de même fort bien qu'il n'ait pu retrouver la jeune fille du marché aux puces, Fanny Beznos, à laquelle il consacre une page (p. 63), ni la main rouge « sur une affiche, un peu au-delà de la librairie Dorbon » (p. 116), qu'il ait été obligé de remplacer par une lettre de réponse à sa demande de renseignements, l'image du «Théâtre Moderne situé au fond du passage de l'Opéra, aujourd'hui détruit » (p. 41), et que l'évocation du huitième et dernier épisode d'un film ne puisse se faire que par un prospectus relatant le cinquième (p. 39). De ces difficultés de la documentation *a posteriori* de l'expérience vécue, Breton s'en irritait dans le passage cité (p. 177). Aussi, dès qu'il le pourra, il en comblera les lacunes qu'il avait marquées comme les plus graves : la statue d'Henri Becque et celle du musée Grévin, absentes de la première édition, figurent dans les suivantes, tandis que sont ajoutés un portrait symbolique de Nadja (p. 129) et la photographie de « la vaste plaque indicatrice bleu ciel portant ces mots : LES AUBES » (p. 184).

En même temps que Breton insère ces compléments dans son livre, il change deux photographies. Dans l'édition de 1928 on voyait du manoir d'Ango à Varengeville-sur-mer deux corps de bâtiments à arcades, dont l'un à étage de briques dessinant ces motifs géométriques si caractéristiques de l'architecture normande, qui formaient, avec une tour à toiture ronde, l'encoignure d'une cour. Dans l'édition remaniée, c'est le colombier de la propriété qui est montré (p. 25). De même la vue générale de la place Maubert où est érigée la statue d'Etienne Dolet est remplacée par une vue rapprochée de cette statue, prise sous un autre angle. Les autres changements entre les éditions, d'orientation des photographies (dans l'édition première elles étaient toutes en pleine page, et donc celles prises en largeur nécessitaient qu'on tournât le livre pour les contempler, alors que par la suite elles sont toutes disposées de façon à être regardées dans le sens normal de lecture du livre), de taille (conséquence du parti-pris précédent), et de pagination, visent à mieux intégrer les images au texte, à rapprocher les photographies des passages auxquels elles sont précisément référées par une brève citation en légende³. Ces modifications intentionnelles, qui montrent l'importance accordée à l'image par Breton, posent d'autant plus fortement la question de savoir si, en dehors des cas d'impossibilité matérielle, les absences que nous avons relevées sont dues à des raisons externes (refus éditorial de trop d'images, ou souci de l'auteur de ne pas trop interrompre la lecture par des photographies) ou à des raisons internes. Y a-t-il différence de nature entre les divers lieux mentionnés? Les lieux oubliés en image étaient-ils de moindre importance dramatique, symbolique ou poétique? Poser la question, c'est y répondre, en partie du moins, car il est évident que certains lieux cités ne sont que des repères utiles à authentifier la véracité du récit et que leur « description » serait de peu d'intérêt. Toutefois que Breton ait inclus dans son livre la photographie du manoir d'Ango où il se trouve quand il rédige sa relation, puis qu'il en ait changé l'image, et qu'il tienne à remplacer l'image introuvable du Théâtre Moderne par cette lettre, reproduite in extenso sur deux pages, qui n'est à bien y regarder qu'un déni d'information, suggère que les images du livre ont d'autres fonctions que celle, avouée, de suppléer à des descriptions utiles au récit.

On constate par ailleurs que nombre de photographies ne dispensent pas Breton de préciser dans le texte ce qu'elles représentent. C'est le cas pour la plupart des dessins de Nadja (pp. 141, 142, 144, 147, 148). Si pour certains le texte attire l'attention sur des caractéristiques de l'œuvre dont l'image fixe ne peut pas rendre compte (« découpage [...] en deux parties, de manière à pouvoir varier l'inclinaison de la tête... » p. 143), par contre le long commentaire du « bouclier d'Achille » (p. 145) montre de façon très claire que le principe d'économie descrip-

tive dont se réclame Breton est battu en brèche. En effet, si d'une part il semble au premier abord que le texte de Breton est utile au lecteur pour y reconnaître successivement « le visage du Diable, une tête de femme dont un oiseau vient becqueter les lèvres, la chevelure, le torse et la queue d'une sirène vue de dos, une tête d'éléphant, une otarie, le visage d'une autre femme, un serpent, plusieurs autres serpents, un cœur, une sorte de tête de bœuf ou de buffle, les branches de l'arbre du bien et du mal et une vingtaine d'autres éléments... », il est curieux, sinon contradictoire avec le principe de non-redondance, que soient énumérées les figures dont il est dit qu' « on [les] distingue sans peine », et qu'au contraire la « vingtaine d'autres éléments que la reproduction laisse un peu de côté » ne soit pas du tout précisée. De même si les descriptions détaillées du « pervers » « demi-cylindre blanc, irrégulier, vernis, présentant des reliefs et des dépressions... » (p. 62) et du « gant de femme [...] au poignet plié, aux doigts sans épaisseur » (p. 65), de bronze, peuvent passer pour explications nécessaires, il ne saurait en être de même de celle de la devanture du commerce de « bois-charbons » avec « ces rondins de bois qui se présentent en coupe, peints sommairement par petits tas sur la façade [...] et de couleur uniforme avec une section plus sombre » (p. 29) que l'on voit avec exactitude sur la photographie.

De cette double constatation, que d'une part une partie des lieux ou des objets évoqués dans le texte ne sont pas représentés, et d'autre part qu'un certain nombre de ceux qui sont montrés sont aussi décrits, on est bien obligé de déduire que l'image ne se contente pas purement et simplement de suppléer le texte dans ses fonctions propres, quand bien même il ne s'agirait que de description. C'est que dans un récit la description n'est composée que des éléments sélectionnés par l'auteur et hiérarchisés dans la linéarité textuelle⁴ : non seulement tous les éléments sont pertinents mais leur niveau de symbolisation est également fixé. Il en va tout autrement pour l'image où tous les constituants sont potentiellement signifiants mais non ordonnés, de sorte qu'il est difficile de décider quels sont les plus importants, et dans le cas de la photographie qui enregistre la trace de tout ce qui était devant l'objectif de distinguer entre ceux qui sont utiles au sens visé et ceux qui sont oiseux. Le caractère objectal de l'image par ailleurs rend difficile l'imposition, et la reconnaissance, d'un niveau de pertinence symbolique autre que le renvoi au référent. On le voit bien à comparer les différents portraits insérés dans *Nadja* qui représentent tous des êtres en qui « un esprit d'aventure au-delà de toutes les aventures habite encore » (p. 33), sauf un évidemment, celui du professeur Claude, symbole au contraire des certitudes bornées. Or l'image est impuissante à montrer « l'esprit

d'aventure », et ces photographies ne peuvent prendre leur plein sens que dans leur relation au texte.

Parfois c'est la nature dénotative de ce qui est montré que le texte éclaire, comme dans le cas du gant que l'image ne peut laisser deviner de bronze ou dans celle du collage d'un visage et d'une main qu'on ne pouvait penser articulé à voir sa reproduction. Cependant, le plus souvent, c'est la valorisation connotative et symbolique des objets figurés qui est en cause : ainsi de la banale échoppe de bois-charbons devenue symptôme de voyance, de l'affiche Mazda, rappel émouvant de la fantasque Nadja, ou du professeur Claude, figure allégorique de la bêtise sociale. Le texte fonctionne alors comme index, désignant et qualifiant ce qui dans l'image doit être considéré, et conférant à celle-ci son sens sélectif. On le voit clairement dans les commentaires sur le rôle de masque des cornes dans les dessins de Nadja (p. 147) ou à l'expression attribuée au visage du professeur Claude. Pour qui regarde de prime abord son portrait c'est plutôt le regard et le dessin de la bouche qui retiennent l'attention et non le front, et sans la qualification impérative du texte on ne jugerait pas celui-ci « ignare », ni l'air du personnage « buté ». Dans de tels cas c'est le texte qui désigne le sens des images.

Cependant si le texte remplit toujours cette fonction d'ancrage il s'en faut que toutes les images soient aussi fermement déterminées sémantiquement. Les photographies de lieux en particulier, l'hôtel des Grands Hommes (p. 23), la librairie de l'Humanité (p. 70), A la Nouvelle France (p. 86), le marchand de vin (p. 95), et bien d'autres encore, ne sont explicitement convoquées que comme décor d'un épisode (rencontre, pause, etc.) de l'expérience vécue. Faut-il déduire que certaines images renverraient à l'accident et d'autres à l'essence de cette aventure hasardeuse, ou que le rôle des unes est de probation documentaire, de simple attestation de l'existence phénoménologique des objets, la fonction des autres de révéler les vertus secrètes, de faire apparaître les qualités symboliques d'autres objets? Pour les premières l'apparence iconique, les modalités de représentations seraient alors indifférentes : l'hôtel des Grands Hommes eût pu être photographié autrement, sous un autre angle, dans une autre lumière. Cependant le fait que, d'une édition à l'autre, André Breton ait modifié certaines de ses images, la statue d'Etienne Dolet, le manoir d'Ango, amène à juger qu'il n'en va pas ainsi. Et l'on est tenté de penser que si dans certains cas, comme pour « bois-charbons » ou pour le professeur Claude, le texte vectorise sémantiquement les images et valorise symboliquement tels de leurs constituants par un commentaire précis, dans les autres cas la caractérisation générale de l'expérience rapportée par le texte comme « poursuite » (p. 128), le postulat que « la vie demande à être déchiffrée

comme un cryptogramme » (p. 133), l'affirmation que le monde est dominé par «la fureur des symboles» (p. 128), orientent la lecture que l'on doit faire d'images apparemment anecdotiques, mais qui ont été choisies par Breton pour étayer ces présupposés. Breton « aime beaucoup ces hommes qui se laissent enfermer la nuit dans un musée pour pouvoir contempler à leur aise, en temps illicite, un portrait de femme qu'ils éclairent au moyen d'une lampe sourde » (p. 132). Toutes ses images doivent être scrutées en conséquence pour y déceler des qualités inconnues. A la fin du livre l'auteur évoquant une autre figure de femme contemplée dans un autre musée, l'«adorable leurre» du musée Grévin, suggère que toute représentation est leurre. Le lecteur s'engageant dans la mémoire immobile du texte-musée se doit donc d'essayer de découvrir ce qui fait signe au-delà de l'apparence de ces images qui, l'« Avant-dire» l'a affirmé, sont parties de ce texte. Si parfois le texte fait précipiter le visible en lisible, et si le plus souvent le contexte lisible ne fait qu'enrober ce visible, toujours cependant image et texte se confortent pour faire considérer le monde comme un « cryptogramme ».

*
**

Les photographies retenues par André Breton se répartissent référentiellement en quatre catégories : lieux, portraits, documents (parmi lesquels le sous-ensemble des dessins de Nadja se distingue par sa cohérence), objets curieux et objets d'arts (tableaux ou «fétiches»). Le tableau qui suit rend compte de la répartition des photographies selon ces catégories ainsi que de leur échelonnement dans l'œuvre.

Les frontières sont loin d'être étanches entre ces catégories. En dehors de la liaison établie par le texte lui-même entre le jet d'eau du jardin des Tuileries (p. 99) que Nadja apprécie par une « image qui se trouve presque sous la même forme » dans la vignette placée « en tête du troisième des Dialogues entre Hylas et Philonous », (p. 101), nombreuses sont les équivalences fonctionnelles qui font qu'une image appartenant référentiellement à telle catégorie joue un rôle démonstratif ou symbolique qui ressortit d'une autre. Ainsi l'image du magasin de bois-charbons (p. 30), qui est un lieu, est aussi un document de l'émerveillement imaginaire du narrateur, au même titre que la photographie d'une scène des *Détraquées* (p. 50), tandis que celle-ci, de même que la lettre de L. Mazeau (p. 41), sont des vestiges-témoins de la réalité de lieux où André Breton s'est exalté. Tous les dessins de Nadja, où toujours se rencontre quelque figure, masquée ou offerte, sont, explicitement parfois, implicitement toujours, des portraits symboliques de Nadja ou de Breton, de même que le joueur de guitare de Braque (p. 190), le masque des Nouvelles-Hébrides-Chimène (p. 152) ou le

<i>Lieux</i>		<i>Portraits</i>	<i>Documents</i>	<i>Objets pervers</i>	<i>Objets d'art</i>
Hôtel des Grands Hommes	23				
Manoir d'Ango	25				
Etienne Dolet	27		+		
		Bluard	28		
Bois-Charbons	30			+	
		Péret	32		
		Desnos	34		
Porte Saint-Denis	37				
				Etreinte de la pieuvre	39
				Théâtre Moderne	41-42
				Les détraquées	50
		Blanche Derval	56		
Puces de Saint-Ouen	60				
				Demi-cylindre	61
				Gant de bronze	66
Librairie de l'Humanité	70				
A la Nouvelle France	86				
		Mme Sacco	91		
Place Dauphine	95				
Tuileries	99				
			Dialogues	101	
				Profanation de l'hostie	110

Camées-Palais Royal	119		Images des rois	112
Sphinx Hôtel	121			
		Nadja	Dessin au masque	123
Château de Saint-Germain	131			
			+ Fleur des amants	139
			+ Elle et moi	141
			+ Le rêve du chat	142
			+ Qui est-elle?	145
			+ Femme et main	144
			+ Le bouclier d'Achille	147
			+ Sirène	148
			+ Joueur de Guitare	150
			+ L'énigme de la fatalité	151
			+ Chimène	152
			+ Mais les hommes...	153
			+ Je t'aime, je t'aime	154
			+ Mazda	156
		Professeur Claude		
			+ L'âme du blé	163
Buste de Becque	170			
			+ L'adorable leurre	178
Les aubes	181			
			+	+

N.B. Les croix indiquent que les photographies ressortissent de plusieurs catégories.

fétiche de l'île de Paques qui dit à Nadja « je t'aime, je t'aime » (p. 154). Des statues sises dans des lieux publics leur parlent aussi, plus ou moins énigmatiquement, Etienne Dolet à Breton (p. 27) et Henri Becque à Nadja (p. 171), et l'on remarquera que sur la place du Panthéon que Breton prend pour «point de départ» de son récit, aventure textuelle redoublant l'aventure spirituelle, se dresse aussi une statue qui, du geste de son bras, semble exhorter à s'engager dans le mouvement du texte. Enfin les deux dernières images, celle de la figure de cire du musée Grévin (p. 178) et celle de la plaque portant l'inscription LES AUBES (p. 181) sont à la fois des objets, des évocations de lieux et, comme on le montrera plus loin, des portraits symboliques. Il y a donc entre les diverses catégories d'images, et pour citer Baudelaire comme le fait André Breton (p. 98), de nombreux «échos [...] qui se confondent / Dans une [...] profonde unité », et qui allusivement, « chantent les transports de l'esprit et des sens ».

Toutes les photographies de lieux, sauf la dernière, la plaque bleu ciel des AUBES, mettent en scène des éléments du décor de la rue dont en 1924, dans *les Pas perdus*, Breton disait le pouvoir sur lui: « La rue que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément: j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel⁵ ». Pour Nadja aussi la rue est « le seul champ d'expérience valable [...] à portée d'interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère » (p. 133). On sait la valeur accordée par les surréalistes à la flânerie dans la ville, comment Louis Aragon dans *le Paysan de Paris* ou Philippe Soupault dans *les Dernières Nuits de Paris* ont traqué méthodiquement le merveilleux dans le banal. René Crevel dans *la Mort difficile* prendra ironiquement le contrepied de cette expectation de la métamorphose du quartier quotidiennement pratiqué en « confins à la fois proches et mythologiques », selon l'expression de Jorge Luis Borges dans *l'Histoire de l'éternité*⁶. Mais dans *Nadja* il est vrai, comme le disait Philippe Soupault, que « 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 », par les inscriptions des façades les plus ordinaires, la gesticulation des statues les plus académiques, ou la croisée d'un regard. « Sans but je poursuivais ma route », raconte Breton qui vient de quitter la librairie de l'Humanité, quand « tout à coup » apparut Nadja (p. 70). Ce sont ces relais du hasard qui, dans « la ville distraite et abstraite » (p. 182), suscitent « l'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie » (p. 68) que montrent les photographies.

Cette potentialité prodigieuse se retrouve dans les objets photographiés. Ils sont de deux sortes : ceux qui, comme «le demi-cylindre

blanc irrégulier» (p. 61) où la finitude ustensile des choses s'illimite dans l'émerveillante incompréhension de leurs fonctions premières, ou, comme le gant de bronze à la pesanteur irréconciliable avec son apparence illusionniste (p. 66), sont, dit Breton, « presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et je l'aime» (p. 62), et ceux qui, arrachés aussi à leur contexte originel, comme les masques exotiques, ou, comme les tableaux de Braque, de Chirico et d'Ernst rompant avec les habitudes de la représentation, se chargent soudain d'une signification inédite et se font les augures - *a posteriori*, ce qui est d'autant plus troublant - de nos plus secrets émois. Leur mystère immobile soudain cède sous « la fureur des symboles» latents (p. 128).

Dans les dessins de Nadja aussi les figures parlent. Les autres documents, comme le tract de *l'Etreinte de la pieuvre* (p. 39) ou les images de la vie des rois de France (p. 112), témoignent de dérèglements imaginaires ou vécus de la logique.

Il en va de même pour les portraits qui sont ceux d'êtres qui sont entrés dans la vie de Breton comme des apparitions hasardeuses. Ceux de Breton lui-même et de Nadja sont ceux des héros-témoins des inépuisables surprises du hasard objectif. Seul le portrait du professeur Claude semble faire exception : toutefois les certitudes satisfaites du praticien qui prétend distinguer entre normalité et folie, états qu'il ne saurait pourtant définir, ne sont-elles pas aussi extravagantes que l'obstination tragique de M. Delouit qui s'acharne à s'installer dans une chambre dont il ne sait pas le numéro et où il ne distingue apparemment pas la porte de la fenêtre (p. 184)?

Il peut sembler paradoxal qu'ainsi soient multipliées les images de lieux, d'objets ou de personnages dont la légitimité à figurer dans le texte de *Nadja* tient moins à ce qu'ils sont en eux-mêmes qu'aux liens qu'ils nouent avec d'autres réalités objectives ou événementielles qui n'apparaissent nullement dans les photographies, et que leur signification dans l'œuvre vienne donc moins de ce qu'elles montrent que de ce qu'elles sont incapables de manifester. Traces objectives d'un réel à tout jamais arrêté elles semblent du coup presque contradictoires avec le récit de ces coïncidences qui font passer de l'autre côté des apparences.

Toutefois par ces photographies *Nadja* reste fidèle à l'intention exposée dans l'«Avant-dire» d'être une «observation», un «document». Dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* en 1927 Breton s'adressait aux écrivains en ces termes: « Je ne vous reconnais pas le droit de vie ou de mort sur de pseudo êtres humains, sortis armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires : livrez-moi les vrais noms ?... » La photographie justement, dans la mesure où on se borne à la considérer comme un instrument documen-

taire, livre le véritable aspect des choses et la véritable apparence des personnes. De même que le texte remplit pour certaines images une fonction d'ancrage de la signification, les images, en retour, remplissent une fonction d'ancrage du récit en attestant de la réalité de ses épisodes. C'est dans cette perspective seulement que les photographies, dans leur ensemble, peuvent tenir lieu de description, ou de justification. Leur témoignage montre sur quels fondements matériels et circonstanciels repose l'aventure spirituelle et chimérique que rapporte l'auteur. Dans *le Surréalisme et la peinture* Breton dira : « Pour qui sait mener à bien la barque photographique dans le remous presque incompréhensible des images, il y a la vie à rattraper comme on tournerait un film à l'envers ⁸. » Sous ce rapport texte et image s'étayaient mutuellement et se complètent sans redondance. Les photographies montrent que la poésie de l'imaginaire repose sur un prosaïsme factuel. Elles sont la mémoire de l'imagination.

*

**

Cependant, toujours dans *le Surréalisme et la Peinture*, André Breton ajoute: « L'épreuve photographique prise en elle-même, toute revêtue qu'elle est de cette valeur émotive qui en fait un des plus précieux objets d'échange [...] cette épreuve, bien que douée d'une force de suggestion particulière, n'est pas en dernière analyse l'image *fidèle* de ce que nous entendons garder de ce que bientôt nous n'aurons plus », et il précise : « Je sais très bien que c'est toujours la même apparence ou inapparence qui est cernée ». C'est là remettre en question l'apparente transparence de la photographie et en faire, au-delà de son informativité documentaire, un activateur de l'imaginaire. C'est ce que René Crevel dit aussi, d'autre façon, à propos de Man Ray, dont Breton commentait également les œuvres : « Man Ray, il est vrai, s'il sait poser des problèmes essentiels - j'entends ceux qui naissent du spectacle du monde dit extérieur dont on s'aperçoit tout à coup que les réalités, les formes, les couleurs ne sont pas si simplement réelles qu'on eût aimé le croire - Man Ray, dis-je, s'il sait poser des problèmes essentiels, et à propos d'un tire-bouchon, d'une jambe de Tour Eiffel, d'un morceau de sucre, nous oblige à nous demander si les tire-bouchons, les jambes de Tour Eiffel et les morceaux de sucre qui débouchent, bottent ou nourrissent nos rêves, ne sont pas moins contestables en fait que les tire-bouchons, jambes de Tour Eiffel et morceaux de sucre de tous les jours, si connus qu'ils en deviennent invisibles, donc inexistantes »... » C'est que l'image photographique opère un découpage drastique du réel - mais pas n'importe comment - et ne retient, au prix d'un arrachement définitif au temps, - mais pas à n'importe quel instant - qu'un bref fragment de l'événement dont le souvenir

iconique est de plus réduit à la platitude bidimensionnelle. Elle est donc image « abstraite et distraite » autant, si ce n'est plus, que fidèle et objective, et n'est ressemblante à son prétexte que par convention. Du coup ce « miroir aux objets », selon l'expression de Crevel, peut devenir le support d'une rêverie onirique et son référent basculer du pragmatique au symbolique. La photographie n'est plus alors seulement la minute qui établit que le poète s'est bien trouvé « au rendez-vous des occasions » (p. 28), mais ce « détail [qui] seul nous parvient » « d'une sorte de révélation générale » qui est le « merveilleux ». (*Manifeste du surréalisme*, p. 26.)

Or c'est bien là en définitive la façon dont la photographie est comprise et exploitée par André Breton dans *Nadja*. Les substitutions d'images d'un même lieu d'une édition à l'autre le prouvent. La première photographie du manoir d'Ango, dans l'exactitude surabondante de son pittoresque local, n'était qu'une des ces « cartes postales » que Breton rejette au néant dans le *Manifeste* (p. 16). Celle qui la remplace, la massive rotonde du colombier, ne retient plus le regard par des détails décoratifs, mais par l'étrange isolement du bâtiment, et semble préparer l'évocation onirique de la page 69 : « Enfin 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 ! »

De même, de la première édition à la suivante, la statue d'Etienne Dolet a changé d'allure. En 1928 on la voyait lyriquement installée, sur fond de ciel ouvert, dans l'espace large de la place Maubert où passaient quelques piétons. Par la suite, cadrée serrée, elle occupe presque toute l'image : la physionomie sévère de Dolet, les couronnes funéraires qui sont mystérieusement accumulées sur le groupe du piédestal retiennent l'attention. On ne s'étonne pas que Breton confie : « [elle] m'a toujours tout ensemble attiré et causé un insupportable malaise » (p. 26). On peut imaginer que, comme devant celle de Rousseau, l'on puisse, en la voyant, « recul[er] précipitamment, pris de peur » (p. 31). Breton a ainsi très consciemment utilisé l'effet de bordure de la photographie, espace clos qui circonscrit autoritairement un aspect particulier du monde, afin d'éliminer l'anecdotique et de conférer à la statue une force symbolique, la changeant en un lien de coalescence de « l'irréparable inquiétude humaine » (*Manifeste du surréalisme* p. 26). Le même procédé de cadrage serré, avec les mêmes effets, se retrouve dans les photographies de la porte de « Camées durs » (p. 119) et de la statue d'Henri Becque (p. 170).

Quand les objets n'occupent pas ainsi toute l'image de leur obtuse et énigmatique présence, quand ils sont encore situables dans l'espace commun urbain, une similaire impression d'étrangeté est obtenue par le fait

que cet espace est inexplicablement désert: c'est le cas pour la place où se situe l'hôtel des Grands Hommes (p. 23), la place Maubert (p. 27), la rue de la boutique bois-charbons (p. 30), la terrasse du café «A la Nouvelle France» (p. 87), la place Dauphine (p. 95), le jardin des Tuileries (p. 99) - qui paraît d'autant plus vide que sur la gravure des *Dialogues d'Hylas et de Philonous* qui lui fait pendant devise un couple de promeneurs - , l'esplanade du château de Saint-Germain (p. 131), le trottoir devant l'affiche Mazda (p. 156). Ici une voiture en attente, mais sans cocher (devant l'hôtel des Grands Hommes, p. 23), là un charreton et une échelle apparemment abandonnés (Mazda, p. 156), ailleurs un autre charreton, brancards reposant sur le sol (devant la librairie de l'Humanité p. 70) et devant le château de Saint-Germain une théorie de calèches immobiles (p. 131), renforcent encore l'étrangeté de ces lieux abandonnés des passants qui devraient y circuler nombreux. Quelques images font exception : la porte Saint-Denis, mais le personnage du premier plan est comme écrasé par le monument que le cadrage serré et l'angle de prise de vue rendent démesuré et, immobile, il semble englué (p. 36); le marché aux puces de Saint-Ouen, mais on sait par ailleurs que c'est le lieu d'exil d'objets «démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles » (p. 62) ; la librairie de l'Humanité, devant laquelle deux personnages sont arrêtés, mais rejetés, avec le charreton délaissé, à l'extrême bord de l'image, tous deux tournant le dos à la librairie, et l'un semblant par sa posture effectuer une figure de danse incongrue (p. 70) ; le boulevard Magenta avec le Sphinx Hôtel, mais c'est l'endroit où Nadja demeura dans la solitude à son arrivée à Paris, et où Breton, impatienté du comportement de la jeune femme, découvre qu'il s'ennuie en sa compagnie (p. 122). Vides ou fréquentés, ces sites familiers restent donc des lieux d'absence. Comme dans les œuvres de Chirico le regard du spectateur, « dans un tel univers, va contre l'ordre prévu, dresse une nouvelle échelle des choses» (p. 14).

Finalement, plus que de la réalité des lieux ou des objets, les photographies témoignent 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... » (p. 21). L'absence de passants ou l'immobilité des rares figurants confère aux lieux un caractère onirique, de sorte que dans ces images on croit constater « la résolution de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut dire» (*Manifeste du surréalisme*, p. 24).

Evidemment ce traitement de l'apparence qui fait que la photographie, de témoignage dénotatif et référentiel, glisse à la révélation conno-

tative et symbolique n'est possible que pour les lieux dont Breton a pu, conformément à son dessein, comme il le dit, « donner une image qui fut prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés » (p. 177). Par contre la «perversité» des objets ou les confidences des œuvres d'art à Nadja sont infigurables, encore que leur singularité, tout comme la curieuse gaucherie des dessins de Nadja, soit évidente; de même les portraits ne peuvent rendre compte des «pétrifiantes coïncidences» qui ont précédé la rencontre des êtres, ni du «pouvoir d'incantation» de l'œuvre théâtrale où apparaît Blanche Derval (p. 56), ni de la voyance de Madame Sacco (p. 91). Dans ces cas il faut s'en remettre au texte pour savoir que les personnes sont liées à « des faits qui, fussent-ils de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal » (p. 20).

Toutefois il est un portrait, celui de Nadja (p. 128) qui échappe aux limitations de l'image constative, parce qu'il joue des libertés du collage, cet exercice photographique auquel s'essayèrent les surréalistes, Man Ray, Ubac, Ernst, mais aussi Eluard et Breton lui-même (cf. *Un temps de chien* et *l'Œuf de l'église* dans le n° 6 du *Surréalisme A.S.D.L.R.*, en mai 1933). L'efficace du portrait de Nadja vient de ce qu'il retourne la latitude de distribution des éléments du photomontage en astreinte répétitive, réitérant quatre fois le même regard, d'autant plus attachant qu'on ne sait de quel visage il est détaché. Nadja, créature de rêve éveillé, est ainsi rendue obsessionnellement présente dans son absence même, ce qui est donner par l'image une équivalence de ce qu'elle paraît dans le récit de Breton, être élusif et insaisissable. Devant ces yeux le lecteur se demande comme Breton: « que peut-il bien se passer de si extraordinaire dans ces yeux? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil? » (p. 73). Mais plus précisément ce portrait correspond à la fois à l'impression réelle que fait Nadja à Breton à leur première rencontre, où il est frappé par la façon dont elle semble avoir fardé ses yeux sans se préoccuper du reste de son visage, et à l'image symbolique que l'auteur utilise dans le passage de référence de l'image : « J'ai vu ses yeux de fougère s'ouvrir le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terreur » (p. 130). Le quadruple mouvement des courbes symétriques des sourcils autour de la nervure centrale dessinée par les amorces superposées du nez évoque la forme d'une fougère. L'effigie est donc à la fois métonymique - Nadja n'est que son regard - et métaphorique - regard de fougère - et par cette oscillation s'élève à un niveau supérieur de symbolisation. Elle n'est plus seulement l'image allusive de la jeune femme qui traversa la vie de Breton : ce

regard multiplié, obstinément et indéfiniment ouvert, compose l'allégorie de la faculté de « voir, mais alors *voir* » (p. 20), dont tout le récit-constat postule la possibilité.

*
**

Cette figuration de l'enjeu de l'aventure vécue par et avec Nadja, la découverte d'un au-delà du réel apparent et la libération de « la plus haïssable des prisons, la logique» (p. 169), fait prendre conscience que dans les photographies du livre, transcendant les catégories référentielles des objets, courent des thèmes iconiques qui les unifient à un autre niveau, accordé à l'interrogation profonde du récit.

Le premier de ces thèmes est celui du regard. Aussi bien les visages des êtres réels que celui des statues (on remarquera que la statue de Becque est photographiée sous un angle tel qu'elle semble nous toiser), les personnages des dessins de Nadja ou les fétiches de Breton, tous, comme l'effigie de Nadja, semblent nous questionner, nous prendre à témoin, ou peut-être, regarder à travers nous. C'est parce que la photographie, suspendue qu'elle est entre son effet de réel, de leurre, et sa stylisation illusionniste, de simulacre, a un statut symbolique équivoque, que les regards peuvent ainsi laisser à tout jamais irrésolue leur visée et devenir allégoriques. Seuls les amis de Breton ne regardent pas le lecteur, mais ils manifestent d'autre façon qu'ils participent à la quête d'un ailleurs: c'est Paul Eluard, les yeux un peu simplistement levés (p. 28) ; c'est surtout Robert Desnos, à l'effigie redoublée, yeux clos la première fois, yeux ouverts mais regard absent, la seconde, pour mieux signifier ce que note Breton : « Et Desnos continue à voir ce que je ne vois pas » (p. 35) ; c'est enfin Breton qui scrute quelque chose qui nous reste à tout jamais invisible. Ce thème du regard, métaphore de la quête du merveilleux, de l'effort visionnaire, est omni-présent dans le texte, et sur ce point photographies et récit s'accordent. Parfois texte et image se relaient, comme pour la photographie de la femme de cire qui ne montre que son geste de rattacher sa jarretelle (p. 178), mais dont Breton, après avoir dit : « J'y tenais essentiellement », précise : elle « est la seule statue que je sache à avoir des *yeux* » (p. 179). « La Fleur des amants » (p. 139), regards liés, métaphore visuelle, semble résumer cette entente entre expérience narrée et symbolisation imagée, entre constat textuel et poétique iconique.

L'autre thème principal transiconique est celui du départ, ou du moins du désir d'échapper aux « contingences d'heure et de lieu » du quotidien. Il est figuré d'abord par ces voitures en attente d'improbables passagers devant les immeubles, dans la première et la dernière

des images du livre, l'hôtel des Grands Hommes » [pris] comme point de départ» (p. 24) avec son unique véhicule, et le château de Saint-Germain où la file des calèches semble le cortège d'*Entr'acte* de René Clair en train de se constituer (p. 132). Rappelons aussi les voitures à bras, devant l'affiche de Mazda (p. 156) et la librairie de l'Humanité (p. 70). Cette dernière photographie permet de saisir clairement la façon dont Breton instaure dans les images un deuxième symbole de franchissement des limites du connu : la porte obscure. Car si la photographie n'avait eu pour objet que d'attester la présence de la librairie en un lieu et un moment du parcours de Breton, elle serait pour le moins maladroite, car on n'y voit entièrement ni la vitrine pleine de livres, coupée sur la droite, ni l'inscription «librairie» dont seules les trois dernières lettres sont discernables sur la gauche : les deux éléments pertinents pour l'identification immédiate de l'ensemble comme librairie sont tronqués. Par contre ce cadrage place quasiment au centre de l'image la porte qui s'ouvre sur une zone d'ombre noire. On retrouve partout de telles portes ouvertes sur d'insondables obscurités ou fermées sur des mystères impénétrables : à l'hôtel des Grands Hommes (p. 23), au colombier du manoir d'Ango (p. 25), (la substitution de cette image à celle de la première édition, outre l'infléchissement onirique noté plus haut, exalte ce thème de l'ouverture sur l'inconnu, la porte noire soulignée de l'encadrement blanc paraissant hors de proportion avec l'étonnante bâtisse), à la boutique de bois-charbons (p. 30), à l'arrière-plan de l'étalage du marché aux puces (p. 60), à «la Nouvelle France » dont les portes de verre s'opacifient de reflets (p. 86), place Dauphine où la terrasse du marchand de vin s'avance comme une gueule sombre (p. 95), dans le fragment de *la Profanation de l'hostie* de Paolo Uccello où les personnages semblent reculer, effrayés, devant l'embrasement de la porte (p. 110), au magasin «Camées durs» (p. 118), fermé comme le soir où Nadja y rencontre une madame Camée, et comme la porte de l'appartement où Eluard, envoyé en reconnaissance, essaie de la retrouver (p. 120), sans compter la porte Saint-Denis, grande ouverte sur le vide, comme si elle était le négatif du thème.

Ce thème du départ espéré et de la rêverie devant des seuils que l'on ne saurait franchir est naturellement partout présent dans le texte dont il est l'activateur. Des images en sont mentionnées qui eussent pu être données à voir, comme *l'Embarquement pour Cythère* (p. 128). C'est de plus le texte qui révèle que certaines images, qui à première vue ne semblent pas évoquer cette aspiration à l'inaccessible, en sont cependant d'allusifs symboles. Ainsi les grands jets d'eau du bassin des Tuileries (p. 99) et du troisième dialogue entre Hylas et Philonous (p. 101) sont comparés aux pensées des jeunes gens qui « s'élèvent [...] et retombent. Et puis [...] elles sont reprises avec la même force, de

nouveau c'est cet élan brisé, cette chute... et comme cela indéfiniment » (p. 100). Il en est des aspirations de l'amour comme de l'élan vers la beauté dont Breton dit: « Elle est comme un 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. Elle est faite de saccades... » (p. 189). En modulant le motif des portes, le texte propose les deux plus démonstratifs apologues de ce désir insatisfait de dépassement. Tout au début, c'est l'histoire de « Hugo, vers la fin de sa vie, refaisant avec Juliette Drouet pour la millième fois la même promenade et n'interrompant sa méditation silencieuse qu'au passage de leur voiture devant une propriété à laquelle donnaient accès deux portes, une grande, une petite, pour désigner à Juliette la grande: «Porte cochère, madame », et l'entendre, elle, montrant la petite, répondre : «Porte piétonne, monsieur ». Et Breton de commenter: « les deux portes sont comme le miroir de sa force et celui de sa faiblesse, on ne sait lequel est celui de sa petitesse, lequel celui de sa grandeur. Et que nous ferait tout le génie du monde s'il n'admettait pas près de lui cette adorable correction qui est celle de l'amour, et tient toute dans la réplique de Juliette » (p. 13). Apologue pour le moins ambigu, situé comme il l'est dans une sorte de préambule critique du récit des errances avec Nadja, et semblant par avance décrire la situation de celui qui dit à la fin à la femme devant qui « devait prendre fin cette succession d'énigmes » : « Que ferais-je sans toi de cet amour du génie que je me suis toujours connu? » (p. 186). Par contre le second apologue est sans équivoque, celui de l'homme qui n'ayant «aucune mémoire» en oubliait le numéro de sa chambre, la porte la plus familière lui devenant inconnue, et par là redoutable, car une fois franchi le seuil énigmatique, comme le montre l'histoire, on ne s'arrête pas si facilement (p. 184). Cette dialectique du banal et de l'étrange, du merveilleux et du périlleux, dont M. Delouit éprouve les aléas n'est-elle pas au fond la même que celle exposée par Breton, faisant retour sur soi, au début du livre? « Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre, que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié» (p. 10). C'est bien là ce que disent à leur façon les photographies de ce livre, que Breton voulait « battant comme une porte » (p. 185), reprenant sans cesse les deux motifs du regard et de la porte, métaphores du questionnement des apparences et de l'espoir - vain? - de passer outre leur opacité, la réitération des motifs traduisant le recommencement obstiné de cette quête.

Le thème du recommencement subsume les deux autres; il est le moteur du récit et est inscrit emblématiquement dans le nom même de Nadja qui donne son titre au livre. C'est bien un emblème, puisque

ce nom c'est «celui qu'elle s'est choisi», et que la jeune femme le justifie ainsi: «Nadja, parce qu'en russe, c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement» (p. 75). L'explication ne va pas sans ambiguïté: faut-il l'entendre comme redoublement de l'espérance («Nadja» en étant le commencement, l'espérance, elle-même, n'étant qu'un commencement) ou comme dénonciation ironique de l'impossibilité de mener à bonne fin son espérance? Dans ce cas le nom de Nadja serait prémonitoire de l'égarement final de la jeune femme. Le thème du recommencement est non moins emblématiquement inscrit sur la «vaste plaque indicatrice portant ces mots: LES AUBES». Cette image finale de la série des photographies transcende les catégories, car à la fois, elle montre un objet, est un document, représente un lieu, et vaut portrait de celle dont la «main merveilleuse et intrahissable» a désigné la plaque à Breton: «Toi, dit-il, que tout ramène au point du jour» (p. 186). Cette femme qui marque le début d'une nouvelle époque dans la vie du poète, cependant n'incarne le thème du recommencement de l'espérance que pour accomplir celle-ci («cette substitution de personnes s'arrête à toi» p. 186) et en changer les élans en signes du destin: «pour moi c'était de toute éternité devant toi que devait prendre fin cette succession de signes» (p. 187). Comme pour Nadja, l'image qui tient lieu de portrait de l'ultime femme est née du texte, «yeux de fougère» là, «LES AUBES» ici: le mot fait image. Cependant pour Nadja la métaphore était subjective et l'effigie un simulacre artificieux; pour la femme prévue «de toute éternité», nom et image sont donnés par le hasard objectif, produits par «la Merveille en qui de la première à la dernière page de ce livre ma foi n'aura du moins pas changé», comme le dit avec insistance Breton (p. 176). Celui qui déclare: «Un journal du matin suffira toujours à me donner de mes nouvelles» ne peut que croire qu'une plaque indicatrice lui signifie l'avenir.

Il est une autre image qui, comme celle des AUBES subsume les diverses catégories référentielles des photographies, celle de la figure de cire du musée Grévin. C'est aussi un objet, mais la photographie n'en montrant qu'un fragment, c'est donc un document; elle renvoie à un lieu précis; mais surtout, c'est le portrait oblique de Nadja, dont il clôt l'histoire en répudiant les prestiges dont Breton avait paré sa fantasque personne: le texte parle de «leurre», de feintise et de «provocation». La note en bas de page qui est conjointe à l'image et qui rapporte la folle conduite de Nadja au cours d'une promenade nocturne en automobile ne laisse aucun doute sur le fait que cette image parle de Nadja: toutefois si elle a conservé ses yeux («la seule statue que je sache à avoir des yeux») elle n'est plus que froide effigie de cire, figée en une «pose immuable» au musée du souvenir. La suc-

cession des deux images, statue du musée Grévin et plaque indicatrice des AUBES, vaut démonstration que les émerveillements et les émois partagés avec Nadja n'étaient que «leurre», mais aussi présage de la Merveille et de l'Amour vrais, désormais incarnés en quelqu'un d'autre. Cette hiérarchisation symbolique n'est pas seulement explicitée par le texte, mais aussi marquée par la nature même des images successives. La photographie du mannequin, parce que ne retenant qu'une partie de l'objet se déclare comme photographie, c'est-à-dire mise en scène symbolique, exercice réfléchi de composition par utilisation sélective du cadrage. Les termes de «leurre» et de «pose» prennent un second sens, technique, devant cette image, la plus esthétiquement travaillée de toutes (la seule à propos de laquelle on pourrait parler de photogénie), d'une figure « feignant de se retirer dans l'ombre », qui du coup prend aussi valeur d'allégorie de la photographie. Or la photographie est un simulacre du réel, comme la statue de cire est un simulacre d'un personnage réel, comme Nadja n'était que le simulacre de la vraie femme: « toi qui n'es rien tant qu'une femme » (p. 185).

De toutes les images du livre, deux seulement s'affichent ainsi comme artefact iconique, prenant nettement leur distance avec le réel et avec son compte rendu textuel. Or ce sont les deux portraits allégoriques de Nadja, composé par photomontage et traité avec photogénie. Partout ailleurs la photographie, témoignant d'abord de l'existence des choses, fait oublier son iconicité, et par là participe de ce constat sans le « moindre apprêt quant au style » auquel prétend Breton dans l'« Avant-dire ». L'apprêt photographique vaut donc écart par rapport au texte, mise à distance. Or la dernière image, LES AUBES, troisième image oblique, à l'inverse, se rapproche du texte, au point d'en inclure un fragment. Ce n'est certes pas la seule image à inclure une inscription - on en trouve aussi dans les photographies de l'hôtel des Grands Hommes, de la librairie de l'Humanité ou du Sphinx Hôtel -, mais c'est la seule où celle-ci soit le sujet même de la photographie. Ici le texte se fait image et l'image est texte, confusion qui marque la résolution de la tension des deux media au long du livre, tension parallèle à celle vécue par Breton entre apparence et vérité, leurre et révélation, et à laquelle la Nouvelle Femme met fin: « tu me détournes à jamais de l'énigme » (p. 187). Dans l'« Avant-dire », Breton déclare l'image complémentaire du texte, chargée de suppléer aux descriptions exclues du récit. En conséquence image et texte, participant de la successivité de l'histoire, participent d'un même mouvement général, linéaire, de l'évocation du passé qu'ils éclairent alternativement. Or ce passé est tout tourné vers l'avenir, fait de « pressentiments » (p. 186), sous-tendu du désir de voir résolues les « énigmes » qu'il recèle. Quand Breton rencontre la « Chimère » (p. 185),

quand sa quête aboutit à un amour définitif où deux êtres se confondent, l'histoire se termine, le passé s'abolit dans le présent, et texte et image coïncident.

Cependant Breton ne s'arrête pas là. Le texte - mais le texte seul - reprend son cours. L'auteur ajoute un commentaire explicitant ce que la dernière image établit si originalement, - trop sans doute pour que l'auteur s'y fie - : « Cette conclusion ne prend même son vrai sens et toute sa force qu'à travers toi ». Il ajoute encore un apologue symbolique, l'histoire de l'aviateur, et une définition aphoristique de la beauté. L'exposé de la philosophie et de l'esthétique de Breton y gagne sans doute, mais son admirable et novateur projet de donner enfin un sens plein à *l'Ut pictura poesis* y perd en pureté. Breton n'est pas aussi anti-littéraire qu'il le veut.

*
**

Vouloir concilier les prérogatives du texte et de l'image et passer outre la contradiction de leurs structurations, linéaire, soumise aux systématiques nécessités du langage pour l'un, spatiale, flottante entre les données hasardeuses du réel et les décisions contingentes du photographe pour l'autre, c'était vouloir dépasser une aporie. Le déroulement du récit et la pose de la photographie, le parcours de lecture et l'arrêt sur l'image sont contradictoires, et la résolution de ces oppositions symboliques n'est possible que par une double accommodation des deux media, l'une symbolique, l'autre formelle.

La première consiste dans la mise en abyme de la problématique de l'image : sous la plaque indicatrice, on voit un panneau encadré qui reprend approximativement les proportions de l'image globale; un effet de miroir est ainsi créé : au premier regard l'image globale paraît avoir pour seule raison d'être d'afficher un texte, LES AUBES - l'image s'abolit en texte; or, en même temps qu'on lit ce texte on prend conscience du cadre inscrit dans l'image, car il est de la même claire valeur lumineuse que la plaque indicatrice, et que ce cadre ne peut être qu'un panneau portant un texte (règlement de parc, commentaire du site ?), texte cependant illisible, invisible sur la photographie, en raison de ses caractères techniques; le panneau n'y est qu'un rectangle blanc, le texte s'y abolit en pure surface iconique.

L'autre accommodation est plus sommaire, mais non moins significative : si l'image met en scène, de façon privilégiée le texte LES AUBES, celui-ci se conforme dans sa figuration aux lois de la perspective; ainsi spatialisé, il devient index, pointant vers la trouée claire du ciel au-delà du premier plan sombre. De plus, le regard ainsi guidé vers l'arrière-plan y découvre un pont. Ainsi, doublement,

l'image semble réactiver métaphoriquement le thème de la quête d'un au-delà, de la tentative de traversée des apparences pour atteindre d'autres rives. Cependant le contexte précise que ce « vieux pont a fini par céder sous une chanson enfantine » (p. 182) et clôt donc cette thématique que l'image n'a évoquée une dernière fois que pour marquer qu'elle était définitivement révoquée. Toute l'image est donc bien un « paysage mental » (p. 182) allégorique de l'enjeu et de l'aboutissement du texte. Elle en est, dans tous les sens possibles, l'horizon.

*

**

Quand Breton justifie son recours à l'image dans *Nadja* il lui assigne une fonction précise. Une telle décision suppose une réflexion préalable sur les modalités théoriques de leurs rapports qui sont au nombre de quatre : le texte seul, image absente; le texte commandant l'image; l'image gouvernant le texte; l'image seule. Que Breton se soit livré à cette réflexion, bien avant de rédiger sa « dépêche retardée », *Nadja* en apporte la preuve. Le pouvoir de l'écriture à rendre compte de l'expérience humaine n'avait pas à être établi puisqu'il a depuis toujours cette fonction historique. Les trois autres possibilités sont actualisées dans le livre, à la file, composant un véritable exposé séquentiel, attestant de la volonté de Breton de mettre ainsi en abyme dans son livre mixte la théorie de sa pratique. On trouve d'abord un exemple de subordination de l'image au texte avec « le troisième des dialogues entre Hylas et Philonous » (p. 102), puis une évocation de la possibilité de raconter par la seule image avec « la profanation de l'hostie de Paolo Uccello » (p. 110) - il faut savoir que cette œuvre rapporte en plusieurs scènes le récit complet d'un vol profanatoire d'hostie et de la fin miraculeuse de l'événement -, enfin le cas où l'image prime le texte, dans les images populaires de l'histoire de France (p. 112). Breton ainsi procède à une revue générale des solutions connues au problème des relations entre texte et image, pour mieux établir la sienne, novatrice, puisque fondée sur l'alternance et la complémentarité, et non plus sur la redondance (l'illustration le plus souvent redit le texte, et la légende reprend l'image) ou sur l'effacement de l'un des media, et parce qu'elle articule le texte et l'image non plus paradigmatiquement mais syntagmatiquement. Cependant ce déplacement de la problématique introduisait une nouvelle dimension théorique : au degré zéro de l'image ou du texte s'effaçant devant leur rival de l'ancien ensemble de virtualités correspond dans le nouveau le degré plein de leur confusion. Breton en démontre la possibilité dans la dernière image du livre qui ainsi, sur tous les plans, existentiel et symbolique, narratif et poétique, se révèle être un lieu asymptotique.

Cependant cette union, on l'a vu, n'est pertinente que pour traduire ce que les grammairiens appellent parfois le présent d'éternité, et ce genre d'image ne pouvait être en conséquence que le couronnement de l'histoire, s'accorder au récit que quand celui-ci s'immobilise. Or, dans son récit, Breton voulait surtout prouver la réalité des faits d'irrationalité concrète qu'il rapportait, et c'est dans ce but qu'il multiplie les images. Prises dans leur ensemble, celles-ci sont donc aussi des illustrations de ce récit qui constate que la vie est un « tissu d'in vraisemblances adorables » (*Manifeste du surréalisme*, p. 76), où les façades d'immeubles et les objets parlent à l'homme, même si c'est de façon énigmatique. Rien d'étonnant alors que les images dans leur enchaînement propre, redoublent partiellement la narration, tout en en mettant en évidence les enjeux de façon parfois plus claire que le texte lui-même. Elles se regroupent diégétiquement en quatre chapitres, dont l'incipit des trois premiers est la représentation d'un « point de départ » : l'hôtel des Grands Hommes (p. 23), la librairie de l'Humanité (p. 20), enfin le Sphinx Hôtel (p. 121) où commence l'expérience parisienne de Nadja. La première de ces parties illustre l'univers du merveilleux et de l'insolite propre à Breton lui-même, la seconde celui des « pétrifiantes coïncidences » (p. 20) aperçues ensemble par Breton et Nadja, la troisième les pouvoirs poétiques de Nadja qui dessine les figures emblématiques de leur commune aventure et en reconnaît des avatars dans les objets et les œuvres possédés par Breton. La succession des images épouse le progrès du texte, mais alors que celui-ci semble ne rapporter qu'un émerveillement partagé - encore qu'il laisse deviner dans la troisième partie que Breton est désormais plus observateur que participant -, la nature même des images révèle le désengagement progressif de l'auteur. Dès la fin de sa seconde partie, certaines photographies sont des images d'image : la vignette des dialogues d'Hylas et de Philonous (p. 101), les images populaires (p. 112). Dans la troisième partie, le portrait de Nadja n'est qu'une image au second degré, tout comme la reproduction des dessins de Nadja, des tableaux de Braque, Ernst et Chirico ou des effigies exotiques. Ainsi le réel s'éloigne dans l'imaginaire et l'iconicité même des images témoigne que l'expérience rapportée se distancie symboliquement de l'aventure vécue. Et de fait le quatrième chapitre n'est plus celui du souvenir, mais celui de son estompement. Il commence par « l'affiche lumineuse de Mazda sur les grands boulevards » (p. 156) qui rappelle synthétiquement deux auto-portraits symboliques de Nadja (p. 155) : la distance référentielle à la présence réelle de Nadja s'est encore accrue puisque la photographie en est une image au troisième degré. Le texte fait chorus,

expliquant que «Mazda» n'est qu'un écho déformé du nom de Nadja (p. 155). La seconde image de ce dernier chapitre iconique montre le professeur Claude (p. 162), le représentant de ceux qui ont coupé radicalement Nadja du monde réel auquel appartient Breton et supprimé définitivement toute possibilité qu'il la rencontre à nouveau. Interdite de futur, Nadja n'appartient désormais qu'au passé. Mais dans ce passé Nadja change de statut: elle n'est pas, ne peut plus être depuis longtemps, à la différence d'Yseult dans la pensée de Tristan ou de Merlin sous l'enchantement de Viviane, une figure irremplaçable de l'amour, à jamais préservée. C'est ce que dit à ce moment ce dessin, retardé à dessein dans sa monstration, «l'âme du blé» (p. 163). Nous y reconnaissons sans peine André Breton qui nous a dit antérieurement : « Plusieurs fois elle a tenté de faire mon portrait les cheveux dressés... » (p. 140). Or ici ce portrait de l'être aimé est accompagné de l'inscription A MORT. Cet acte de décès ainsi dressé (ce n'en était pas un certainement au moment où le dessin a été réalisé, mais par sa situation à ce moment du livre il le devient indubitablement), Nadja ne pouvait plus apparaître que sous les traits de cette effigie du Musée Grévin, qui réduit peut-être un peu mesquinement son embrasement (Mazda/Nadja) à l'éclat d'une simple allumeuse «feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle» (p. 179), mais surtout la fixe dans une «pose immuable », souvenir figé devenu figure de ce musée Grévin de l'expérience humaine qu'est la littérature.

L'aventure amoureuse se résoud donc en aventure littéraire, la quête d'un au-delà - « est-il vrai que *l'au-delà*, tout l'au-delà soit dans cette vie? » (p. 172) - se résume, en «document *pris sur le vif*» (p. 6). C'est la condition nécessaire pour que l'entreprise hasardeuse se change en opéra fabuleux et que l'étrange inconnue de rencontre devienne cette «étoile» poétique « plantée » par Breton «au cœur même du *fini* » de son récit (p. 182).

A ce stade d'élaboration il n'est plus important de savoir si tel « signal » est «de l'ordre de la constatation pure» (p. 20) ou si il est produit par la volonté d'illusion que revendique Breton : « fixant moi-même un point brillant que je sais être dans mon œil » (p. 183). Le fait est que l'on ne peut impunément décider soi-même de faire partir son récit d'un hôtel des Grands Hommes (p. 22) ou retenir comme point de départ de l'aventure avec Nadja un immeuble qui invite à « signer » (p. 70) sans qu'on y voie quelque augure de vocation à la littérature. C'est sans doute le hasard objectif qui, dans le paysage, érige en métaphores les textes de rencontre, écriture automatique du « fantôme » (p. 10), comme MAZDA ou LES AUBES; il y a là comme un impératif du merveilleux auquel le poète ne saurait contrevenir. Mais on voit bien que ce dernier prend plaisir au jeu, à constater

comment il a disposé dans le livre les œuvres qui inspirent à Nadja quelques-unes de ses plus étonnantes et troublantes interprétations. Ces œuvres ramassées en une courte séquence, juste à la fin du troisième chapitre iconique, celui de la progressive mise à distance de Nadja, semblent composer par leurs titres un résumé de l'aventure, en même temps que constituer une invite prémonitoire à l'écriture (ou rétrospective, selon qu'on prend la séquence comme fruit du hasard objectif ou de sa réévaluation littéraire). Le première est « le joueur de guitare » (p. 150), Orphée moderne, la seconde « l'angoissant voyage ou l'énigme de la Fatalité » (p. 151) - titre parfaitement adapté à l'aventure des deux jeunes gens -, la troisième « Chimène » (p. 152) - à qui il manque pour l'instant son Rodrigue - la quatrième « Mais les hommes n'en sauront rien » (p. 154) - il faudra bien que quelqu'un le leur dise, s'il y a quelque leçon à tirer de la chose; le poète s'en chargera -, la dernière la statue qui dit « Je t'aime, je t'aime » (p. 155) - tiens, Rodrigue! Comme il y avait mise en abyme de la problématique des relations entre texte et image, il y a dans *Nadja* mise en abyme par l'image du projet narratif.

Ce projet narratif n'est pas seulement le « document » « pris sur le vif » dont parle l' « Avant-dire », ne serait-ce que parce qu'avant le récit proprement dit de la rencontre de la jeune femme et du chemin que l'auteur fera avec elle on trouve 80 pages de texte et qu'une fois exposé comment le destin de la jeune femme s'est scellé il y a encore 30 pages de commentaires et de confidences de Breton sur la façon dont sa vie va s'orienter dorénavant. Dans ces pages, explicitement, mais aussi bien d'ailleurs dans le récit central, il s'interroge sur le réel, les conditions de l'existence humaine et le sens qu'on peut lui conférer. Une définition de la liberté et de la beauté y apparaît qui induit une morale sociale et poétique. Doublé de cette réflexion éthique le projet narratif devient exposé didactique. Par là le texte de Breton assume totalement et quasi simultanément les trois modalités du langage, l'information, l'interrogation et l'injonction¹⁰. On comprend qu'il ne puisse être entièrement « anti-littéraire ». Or la photographie, comme toute image, en raison de son objectalité, n'a vocation qu'à l'information. Elle ne pourra donc rivaliser avec les trois modalités du texte qu'en outrepassant ses pouvoirs. Il y faudra l'exercice d'une rhétorique.

*
**

Cette rhétorique, il serait trop long d'en examiner dans le détail les ressources, les procédés et les effets. Certains ont d'ailleurs été relevés dans ce qui précède. Elle s'exerce simultanément sur l'appa-

rence propre des images, sur leurs situations relatives, et aussi sur les relations entre texte et image. La rhétorique purement iconique (de l'image en elle-même, considérée dans sa clôture, et de l'image en série, constitutive de la séquence) se conforte de la rhétorique du transcodage ou de l'indexation. Celle-ci ne sera examinée que dans le sens texte-image puisque c'est le travail sur l'image qui nous intéresse plus particulièrement; mais elle agit aussi dans l'autre sens, image-texte.

La rhétorique des images opère par la sélection des constituants de l'image (ce sont les objets reconnaissables dans les photographies) et par les modalités de leur apparition. On a pu constater sur des cas privilégiés, la statue d'Etienne Dolet, le manoir d'Ango, la librairie de l'Humanité, la figure du musée Grévin, combien le cadrage, l'angle de prise de vue, l'incidence de la lumière, la mise en valeur de certains objets plutôt que d'autres par le contraste des valeurs, leur situation centrale ou latérale, etc. pouvaient influencer sur le sens. La nature des constituants de l'image est évidemment de première importance et certains, on l'a vu, par leur récurrence acquièrent une valorisation sémantique disproportionnée à leur taille dans l'image ou à leur signification dans le réel, comme les portes, les statues, les hôtels, les regards, etc. Si dans certains cas, comme «camées durs» ou Henri Becque, une seule image, parce que la prise de vue y isole un objet unique, suffit par cette hypostase de sa représentation à l'élever au symbole, dans la plupart des autres cas c'est la reprise d'une image à l'autre, variés dans leur figuration mais identiques dans leur signification, des mêmes objets qui fait prendre conscience de leur importance symbolique. Selon qu'on met l'accent sur l'identité formelle, sur l'insistance signifiante ou sur le procédé même de reprise, on pourrait parler (par emprunt des termes de la rhétorique littéraire, car il n'y a pas de vocabulaire de la rhétorique de l'image), de rime, de battologie ou d'anaphore.

La rhétorique de la situation des images se fonde sur des effets de couplage, de groupement, de scansion, etc. Le couplage peut accorder deux images, comme celles des jets d'eau - le couplage étant fondé ici sur la similitude de représentation - ou les opposer, comme les deux dernières du livre - le couplage étant fondé dans ce cas sur l'analogie de visée rhétorique propre à chaque image, qui les change en allusions périphrastiques et emblématiques des femmes aimées par Breton -. Il y a groupement dans le cas des dessins de Nadja ou des œuvres d'art appartenant à Breton. Il y a scansion dans le cas des photographies de lieux où s'inscrit un texte en lettres de grande dimension, c'est-à-dire l'hôtel des Grands Hommes, la librairie de l'Humanité, l'affiche MAZDA, la plaque des AUBES. Enumérer

ces lieux c'est désigner les débuts des chapitres iconiques ainsi que l'ouverture et la clôture de l'ensemble des images. On voit par là comment le recours à ces modalités de distribution des images structure l'organisation du livre.

Les relations entre texte et image posent des problèmes bien plus complexes, chaque classe de relation (complémentarité, concurrence, redondance, successivité, inclusion, etc.) fournissant le cadre de multiples figures de rhétorique. Aussi nous contenterons-nous de deux considérations l'une très générale portant sur le fonctionnement de l'ensemble des images, l'autre très particulière, revenant sur l'image des yeux de Nadja.

L'ensemble des images qui accompagnent un texte, que ce soit sous la forme traditionnelle, redondante, de l'illustration ou sous celle, novatrice, complémentaire, dont se réclame Breton, apporte toujours un accroissement d'information, non nécessaire dans le premier cas, indispensable dans le second, en relation avec la thématique centrale du texte. Dans son principe l'accompagnement d'un texte par des images est donc une forme d'hypotypose, tant que, et c'est bien le cas dans *Nadja*, le texte l'emporte globalement sur les images en informativité.

Il en va ainsi pour l'effigie de Nadja, où la sélection d'un fragment de visage devient pur regard, démesuré, que sa répétition change en symbole du dur désir de contempler la Merveille dont Breton et Nadja traquent les indices tout au long du texte. Ce refus de la figuration de la jeune fille - refus réitéré dans ses autres transpositions emblématiques, MAZDA et «l'adorable leurre» - met à distance la vraie Nadja et fait de son évocation une allégorie. Plusieurs procédés rhétoriques concourent à ce résultat : métonymie du regard, épizeux de la composition, métaphore de la composition arborescente qui transcode la métaphore textuelle des «yeux de fougère», au prix d'un déplacement de la comparaison de la couleur du regard à la forme de l'image répétitive, c'est-à-dire par correspondance et amplification de la donnée textuelle, ou plus précisément par des procédés de transport que l'on pourrait assimiler à la syllepse et à la paradiastole. Cependant il n'est nullement besoin d'entrer dans le détail de ces ressorts rhétoriques pour éprouver l'efficacité de l'image : il tient à la tension iconique entre la partie et le tout, la conversion de la métonymie originelle en métaphore finale. Or dans ce fonctionnement iconique l'image est entièrement fidèle au dit du texte, où Nadja s'explique du choix de son nom emblématique : « Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement » (p. 75). «Nadja» est donc une métonymie lexicale et le nom de la jeune femme une métaphore

de son attitude devant la vie; la double explication se fonde sur une antanaclase. Ainsi au niveau rhétorique le lisible et le visible se répondent parfaitement.

Ce n'est peut-être pas un hasard si l'effigie de Nadja est à la fois la plus artificieusement composée, la plus éloignée de la représentation, et la plus proche du texte, la plus complexement rhétorique. Car Nadja, l'inquiète quêteuse de coïncidences, ces tropes du hasard objectif, est née d'un jeu rhétorique avec le langage. En premier et dernier ressort elle n'est qu'une figure littéraire. Et pourtant elle est l'image de la liberté. De même les images du livre sont aussi issues du langage, commandées qu'elles sont dans leur être par les suggestions du texte, ou appelées, comme le voulait Breton, par les trous du récit. Mais elles savent garder leurs distances d'avec lui, le relayer sans le redire, le compléter sans l'«illustrer». Or c'est justement et seulement dans la mesure où l'image garde ainsi ses distances d'avec le texte que l'usage qu'en fait Breton est littéraire. Car littéraire, dit Littré, signifie « qui appartient aux Belles-Lettres », et encore, «Belles-Lettres : la grammaire, l'éloquence et la poésie »*.

Université de Provence.

* Cette communication n'a pas été présentée lors du colloque, mais aurait dû y trouver place. Ce qui **justifie** sa publication dans ces actes.

NOTES

1. Toutes les références de pages renvoient à l'édition de *Nadja* de la collection «Folio», Gallimard, 1964.
2. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Coll. «Idées», Gallimard, 1970, pp. 14-15.
3. Nous laissons de côté le changement de valeurs, toutes les photographies étant beaucoup plus sombres dans les éditions ultérieures, car c'est là la conséquence de la médiocrité de leur impression photomécanique.
4. Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?» *Poétique*, n° 12, 1972.
5. André Breton, «La confession dédaigneuse», in *les Pas perdus* Coll. «Idées», Gallimard, 1974.
6. Louis Aragon, *le Paysan de Paris*, Le Livre de Poche, 1966; René Crevel, *la Mort difficile*, Jean-Jacques Pauvert, 1974; Philippe Soupault, *les Dernières Nuits de Paris*, Seghers, 1975; Jorge Luis Borges, «Histoire de l'éternité», in *Histoire de l'infamie*, «10/18», 1964.
7. André Breton, «Introduction au discours sur le peu de réalité» in *Point du jour*, Coll. «Idées», Gallimard, 1970.
8. André Breton, *le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1979.
9. René Crevel, «Le miroir aux objets» in *Babylone*, Jean-Jacques Pauvert, 1975.
10. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, coll. «Tel», Gallimard, 1976.

LES RENDEZ-VOUS GRAPHIQUES DE ROBERT DESNOS

Marie-Claire DUMAS

Dans un article qu'il consacre aux graffiti (en 1937), Desnos se pose la question : « Qui déchiffrera jamais les milliers d'inscriptions des Pyramides ou de Notre-Dame de Paris? Ou mieux encore ces rendez-vous graphiques de la Tour Eiffel... » A la lecture de ce texte, j'ai été saisie par le bonheur de l'expression «rendez-vous graphiques », qui qualifie de façon pertinente non seulement les graffiti - signes faits à l'éventuel passant, où s'articulent le dessin et l'écriture - mais aussi bien des pages où Desnos a fait jouer concurremment les deux modes graphiques de l'écrit et du figuré.

En quelque sorte des «rendez-vous graphiques» m'ont paru nous être donnés par Desnos quand il allie en une même page, selon des procédés divers, ce qui relève de l'écriture et ce qui appartient au dessin. C'est à ces «rendez-vous graphiques» du figural et du littéral que je vous convie donc ici.

*
**

Avant d'entrer dans le vif du sujet, quelques remarques

- les documents qui sont montrés proviennent en majeure partie du fonds Desnos à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet;
- on peut les dater de la période 1922-1927, sans que la datation soit toujours possible de façon plus circonscrite. C'est la période dite des sommeils, des jeux verbaux et plus largement, pour le groupe surréaliste, le moment d'une confiance enthousiaste dans l'expérimentation en cours;
- l'ordre dans lequel nous les présenterons ne prétend pas

restaurer un ordre chronologique; il s'agit plutôt pour nous d'un ordre logique en fonction de la question posée : Comment le figural et le littéral se rencontrent-ils dans ces quelques documents?

Enfin, pourquoi porter Une telle attention à des productions qui paraissent marginales dans l'œuvre de Desnos? Notre attention a été portée sur eux par une remarque d'André Breton dans «Les mots sans rides» :

... Je connais de lui (de lui qui à l'état normal ne sait pas dessiner) une suite de dessins parmi lesquels «La ville aux rues sans nom du cirque cérébral» dont, aujourd'hui, je me contenterai de dire qu'ils m'émeuvent par dessus tout. (Rappelons que cet article paraît dans Littérature, n.s., n° 7, 1^{er} déc. 1922).

C'est donc en même temps que les Rose Sélavy de Desnos qui paraissent dans le même numéro, qu'un Desnos dessinateur inspiré fait son apparition : le dessin, ou plutôt sa reproduction au format de la revue, accompagne l'article de Breton. C'est de ce dessin que notre réflexion sur les rapports figural/littéral pour Desnos va partir.

LE LITTÉRAL EN BORDURE DU FIGURAL

Un alexandrin en bordure d'un dessin, tel nous apparaît «La ville aux rues sans nom du cirque cérébral». Certes nous distinguons en plus quelques éléments d'écriture à l'intérieur du dessin : soit dans les affiches, ou sur les cheminées d'un bateau absent: «La Sémillante», ou enfin dans un blanc du dessin : «Port sans rive». Dans les deux premiers cas le littéral se justifie par un support (affiche ou cheminée), dans le troisième cas l'absence d'élément dessiné est relayée par une inscription : «Port sans rive». Mais le littéral se concentre de façon massive en bordure du dessin, moins en position de titre d'un tableau qu'en position de titre de livre.

Le titre n'est que partiellement descriptif: seul l'énoncé «La ville aux rues sans nom» se confirme dans le dessin et mieux vaut sans doute éviter de qualifier l'alexandrin de titre; la phrase écrite à la main en bordure du dessin s'isole comme littéral par rapport au figural, mais s'y incorpore également à la fois parce qu'elle est de même substance que le dessin (et non typographiée en marge) et qu'elle appartient au même espace (à la même page) que le dessin lui-même.

Entre l'alexandrin et le dessin s'opère un va-et-vient du regard,

par lequel chaque élément se confirme et se conforte de la présence de l'autre; ces enfilades d'immeubles relèvent bien de l'imaginaire - du « cirque cérébral » - et cet alexandrin trouve une juste « illustration » dans le dessin qu'il surmonte.

C'est bien un accord émouvant, pour reprendre le terme d'André Breton, qui s'opère entre le littéral et le figural, sans que pourtant l'un s'immisce dans l'autre; le dessin et l'écriture représentent peut-être alors la double face de cette émotion qui se donne à lire et à voir.

L'argot de Rose Sélavy n'est-ce pas l'art de transformer en cigogne les cygnes? (aphorisme n° 108 dans *Corps et Biens*, avant-dernier dans la série des Rose Sélavy publiée dans *Littérature*, n.s., n° 7) : Sur la page, le littéral et le figural sont contigus, mais la publication séparée de l'aphorisme lui donne un statut par ailleurs autonome, en quelque sorte détachable du dessin. Intriqués et cependant indépendants, tels apparaissent ici le texte et l'image.

En effet si l'on analyse Un instant l'aphorisme, il apparaît tout à fait pertinent sur le plan formel : argot cygnes = art cigognes; de part et d'autre de l'égalité on trouve les mêmes syllabes (phoniquement). Mais cette pertinence phonique a pour contrecoup d'appeler cygnes (en écho à cigognes) plutôt que signes; d'où l'argot paradoxal de Rose qui est ornithologique plus que linguistique.

Le dessin répond partiellement à l'aphorisme puisqu'une cigogne déploie ses ailes sous le regard attentif d'un cygne, tandis qu'un violon porte le S du signe linguistique.

En cette page l'art de Rose Sélavy c'est bien de transformer en images les signes, quelle que soit la distance à franchir (peut-être suggérée par les flèches qui sortent du violon et franchissent la courbure terrestre). Mais l'image produite est fragmentaire, juxtaposition de fragments coupés (corps, main, morceau de visage). Et l'œil qui contemple est sur le point d'être crevé.

A la fragmentation que le jeu verbal opère sur le langage répond le morcellement du figural qui affiche l'hétérogénéité de ses morceaux. Et l'on peut dire que la langue plus facilement que le dessin constitue en une unité vraisemblable (phrase sémantiquement acceptable) son éparpillement initial. Le dessin quant à lui reste épars, même si la courbe tente d'enfermer dans une partie de la page ses éléments juxtaposés.

Ainsi du côté figural comme du côté littéral se joue un jeu de fragmentation et en quelque sorte de recollement des morceaux. Mais la langue suture là où le dessin juxtapose. Figural et littéral ont dans cette page valeur d'écho mutuel, sans que l'un se subordonne à l'autre; le dessin n'illustre pas l'aphorisme; la phrase n'explique pas le dessin.

LE LITTÉRAL DANS LE FIGURAL

*Mort d'André Breton*¹ : La toile, de facture naïve, assemble, sans souci des proportions, divers objets auxquels s'entremêlent des inscriptions : «André Breton» couronne l'échelle double, «New York» surmonte le gratte-ciel, et «Barcelone» un immeuble plus petit, tandis que, sur la «Tour Eiffel», se détachent «Littérature», «Paris» et autour d'une flèche «Norvège hélas». Au premier plan, une tête semble émettre «moi je sais?» tandis que «vous vous trompez, mieux encore» s'inscrivent sur le sol; «nord poésie» entourent une boussole. L'effet recherché n'est pas esthétique; il s'agirait plutôt de rassembler autour du nom d'André Breton divers objets, noms ou formules qui font sens ou question par rapport à lui. Portrait symbolique, horoscope chiffré, cette toile s'offre et aussi bien se dérobe au déchiffrement²; le nom d'André Breton se trouve - ou semble se trouver - à la croisée de divers messages; la présence du littéral dans le figural apparaît comme une invite (humoristique?) à l'exégèse («Moi je sais? Vous vous trompez »).

La toile tient un discours sur la personne d'André Breton. Le figural se donne pour du littéral en puissance; au spectateur/lecteur revient d'en établir le texte.

*Liberté ou la mort*³ : La page fait coexister de façon intriquée le figural et le littéral: il y a le gibet polisson, l'oriflamme révolutionnaire, l'épée relais de la croix «tu vaincras par ce signe», enfin le cœur cerné par MJS⁴. Le littéral s'attache spécifiquement à certains éléments figuraux; le littéral s'infiltré dans le figural et ne peut en être détaché.

Cette page suggère l'impression - ou l'illusion? - de fonctionner comme un rébus. (Rébus : «jeu d'esprit, qui consiste à exprimer des mots ou des phrases par des figures dont le nom offre de l'analogie avec ce qu'on veut faire entendre» *Larousse*.)

Le mot ou la phrase dans le dessin auraient pour fonction d'orienter l'interprétation vers une juste traduction du figural. S'il s'agit d'un rébus, le figural est soluble en littéral, le dessin est là pour une phrase.

Ce qui me conduit vers cette hypothèse d'un dessin-rébus, c'est le fait que le dessin paraît obéir à un certain ordre qui imposerait un parcours au regard : de la gauche vers la droite et de haut en bas - comme s'il y avait deux lignes de texte à lire⁵.

Le dessin mime-t-il simplement la disposition d'un rébus? ou bien est-il réellement un rébus? Pour l'instant la question reste pour moi sans réponse car je n'ai pu convertir l'image en texte; les éléments

du dessin suggèrent des mots (château, minuit éternel) mais non une articulation en phrase. La coprésence figurale ne se convertit pas en la linéarité et la successivité d'une phrase.

En d'autres termes, l'intrusion du littéral dans le figurale, loin de rendre ce dernier explicite, insiste sur son opacité, sa résistance à l'interprétation. Le dessin suggère et en même temps déjoue sa convertibilité en une phrase. Le regard parcourt le dessin comme une phrase, mais la phrase résolutive de l'énigme figurale reste mystérieuse, voire purement illusoire.

Ainsi, qu'il s'agisse des «morts» ou de ce dernier dessin, l'intrusion du littéral dans le figurale fait question - c'est-à-dire conduit qui regarde à se poser la question d'une signification énonçable de l'ensemble. Signification potentielle et non réalisée. Mort dont les conditions et le cheminement sont déjà là mais pourtant voilés; dessin prophétique et muet; allusion au sens et sens éludé. En quelque sorte la syntaxe fait défaut.

EN PARTANT DU FIGURAL

Dans un article consacré au surréalisme (*Cahiers d'art*, 1926, n° 8), Desnos évoque la question qui s'était posée de l'application de la définition du surréalisme aux procédés picturaux. Parmi les solutions proposées, Desnos précise celle qu'il imagina :

tracer sur une feuille de papier, les yeux fermés, un écheveau très embrouillé de traits, au hasard. Après quoi on ouvre les yeux et on laisse surgir de ce chaos des figures naissant à peu près comme celles que l'on voit dans les nuages ou dans les lézardes des murs. Les limiter, et si l'on veut, colorier ces figures qui s'ordonnent d'elles-mêmes.

Rencontre des deux explorateurs en smoking avec la mystérieuse bête : Ce dessin fait partie d'une série que Mary-Ann Caws a publiée dans son ouvrage *The Surrealist Voice of Robert Desnos*. On saisit avec clarté les étapes par lesquelles s'élabore la page: d'abord le lacs du crayonnage automatique; puis la reprise de certains segments de courbe pour faire apparaître des formes, et le hachurage de certaines de ces formes; enfin - étape que Desnos ne signale pas dans son article - désignation des formes cernées, non pas par une formule strictement désignative (du style : deux hommes et une bête), mais par une phrase qui pourrait donner son titre à un chapitre de roman d'aventure.

Le processus consiste à passer d'un réseau de lignes sans valeur figurative à un dessin dont les formes deviennent identifiables; ce qui arrête l'errance du regard et fixe définitivement l'interprétation, c'est la formule qui titre le dessin. Que l'arbitraire individuel joue ici un rôle décisif, Desnos en convient et y voit même un avantage :

Ce procédé avait l'avantage de laisser une large part à l'individu. Chaque homme a son œil et chacun, dans ce cas, « voyait » une chose ou un être particulier. Mais on ne peut généraliser ce procédé. Bientôt le poncif survient, le dessinateur devient aveugle, il cherche en vain à faire surgir de ces lignes des apparitions qui le visitaient naguère.

Que de tels jeux graphiques n'échappent pas au poncif - ou au moins à des redites - les dessins de Desnos le confirment : l'oiseau, la femme, l'étoile hantent ses images comme ses poèmes. Mais n'est-ce pas d'être hanté de motifs obsessionnels que le regard du rêveur peut se faire visionnaire?

Desnos poussa l'expérience vers l'effet esthétique en rehaussant certains crayonnages à l'aquarelle. Ainsi dans le *Triomphe du vautour* (daté de 1924), les bleus et les rouges se font éclatants; dans *Plus belle qu'une étoile* (daté du 12 novembre 1924), la tête de femme se détache dans un jeu d'oranges et de verts. La vivacité des couleurs, le côté hâtif des touches donnent à ces «aquarelles médiumniques⁶» un mouvement et une présence remarquables.

Dans ce jeu de crayonnage interprété, l'émergence du sens pour le dessinateur lui-même se fait en deux étapes : le figural informel prend forme et les formes se nomment. Le littéral se situe au bout d'un parcours et permet au spectateur/lecteur⁷ d'avoir une référence à partir de laquelle déchiffrer l'image. Il s'agit non pas d'un titre au sens traditionnel du terme, mais d'une rêverie verbale qui s'accorde à la rêverie visuelle et lui donne l'existence de la chose nommée.

EN PARTANT DU LITTÉRAL

Les rendez-vous graphiques du littéral et du figural peuvent suivre le chemin inverse de celui que nous venons de tracer : le point de départ se trouve alors pour le dessinateur du côté littéral.

Apple in air : Un nom propre de personne sert d'incitateur au jeu verbal; par homophonie, *Apollinaire* glisse à *apple in air*; il ne reste plus qu'à commenter graphiquement cette pomme en l'air⁸ - ce dont se charge le dessin. Un double déplacement s'est opéré : à

l'intérieur de la langue d'abord, du littéral au figural ensuite. Le résultat présenté au spectateur/lecteur n'énonce pas directement le nom originnaire du jeu; seuls l'homophone et le dessin sont réalisés, incitant à un déchiffrement qui ne présente aucune difficulté. Le dessin de la pomme en l'air et *apple in air* sont donnés comme synonymes, dans des systèmes d'expression différents - figural et littéral. Le plaisir du spectateur/lecteur réside dans un jeu subtil d'adéquation et d'inadéquation qui fait que dans la relation homonymique s'exprime la différence alors que dans les versions hétérogènes - figurale et littérale - s'exprime l'identité. Glissement humoristique du même à l'autre.

LE LITTÉRAL EST FIGURAL

Aragon (vers 1927) : La confrontation du littéral et du figural prend une forme particulière dans le dernier jeu que nous présentons, puisque le littéral y devient figural ; désormais la distance est abolie de l'un à l'autre : l'élément littéral est directement réinvesti dans le montage figural.

Desnos part des lettres d'un nom propre de personne; chaque lettre est prise non plus comme unité de l'alphabet mais comme réseau formel, susceptible d'entrer en composition avec d'autres lettres, pour produire un ensemble figural. Les lettres du nom constituent donc une réserve de formes à la disposition du dessinateur qui les assemble en une image déchiffable figurativement. C'est ainsi que le nom d'Aragon devient cette table de café sur laquelle reposent deux verres et une pomme. Les lettres qui, dans le nom, étaient perçues dans la successivité de la lecture, subsistent et en même temps s'effacent comme telles dans le dessin, qui les conjoint dans un phénomène de condensation. La succession littérale devient immédiateté figurale.

On peut rêver sur le rapport du thème figural avec le nom origine : table de café pour Aragon, vapeur pour *Malkine*, ballon érotique pour *Breton* etc. ; l'imaginaire figural est sans doute aimanté par quelque souvenance plus ou moins évidente entre le nom et ce qui joue comme son blason.

C'est à cette expérience, qui m'apparaît comme la plus achevée dans la perspective que j'ai choisie - d'une mise en rapport du littéral et du figural - que j'appliquerais volontiers le terme de « calligraphie », terme que Desnos lui-même emploie dans *la Liberté ou l'amour!* pour désigner les capacités évocatoires et magiques de l'écriture :

Je viens de parler du phénomène magique de l'écriture en tant que manifestation organique et optique du merveilleux. Pour

ce qui est de la chimie, de l'alchimie de cette calligraphie reconnue par d'aucuns, et du seul point de vue, j'insiste et tant pis pour le pléonasme s'il y en a, calligraphique, je conseille aux calculateurs habitués au jeu des atomes de dénombrer les gouttes d'eau oculaires à travers lesquelles ces mots sont passés pour revenir sous forme plastique se confronter à ma mémoire, de compter les gouttes de sang ou les fragments de gouttes de sang consommés à cette écriture.

Certes ce texte ne vise pas directement l'expérience que j'analyse ici; il est dans les pouvoirs de l'écriture, dit Desnos, de rendre présents, visibles de façon hallucinatoire les phénomènes qu'elle décrit. En cela consiste ce qu'on pourrait appeler la calligraphie surréaliste. Mais le jeu dont nous parlons ici consiste également à faire matériellement image de ce qui est originellement écriture. A la fois écriture et image, figuraI et littéral, tel nous apparaît le mot dont Desnos s'empare. Calligraphie donc, écriture à effet plastique.

*
**

Par les divers «rendez-vous graphiques» que nous avons mis en lumière, nous avons en quelque sorte dénombré les types d'expériences que Desnos a faites, entre 1922 et 1927, autour du rapport figuraI/littéral. Il ne s'agissait que d'exemples et non d'analyse exhaustive; la recherche pourrait donc être étendue et systématisée. Elle pourrait également être tout autrement orientée : il existe des thèmes, des réseaux formels récurrents qu'il serait sans aucun doute intéressant d'étudier de près; il faudrait aussi définir comment se nouent de façon profonde le désir d'écrire et celui de dessiner et de peindre.

Par ailleurs on sait que Desnos a continué à peindre et à dessiner après 1927 : donner corps à l'imaginaire, tel reste son souci primordial. De façon générale un Desnos passionné de peinture n'a cessé de hanter de multiples manières le Desnos écrivain ».

Université de Paris VII

NOTES

1. On connaît quatre huiles intitulées «mort de...» et qualifiées de «peinture médiumnique» : *Mort d'A. Breton*, toile datée, selon les expositions où elle a figuré, de 1922, 1922-1923, 1924-1925 ; *Mort de Max Morise* (toile de 50 cm sur 65 cm), datée selon les expositions où elle a figuré, de 1922, 1923, 1924-1925 ; *Ci-gît Eluard* (46 cm x 65 cm), de 1922 ; *Mort de Max Ernst* (70 cm x 52 cm), de 1924-1925.

Pour voir une reproduction de cette «Mort d'André Breton», se reporter au catalogue de l'exposition *le Surréalisme*, 1972, au Musée des Arts décoratifs, p. 102.

2. Si la signification des dominos ou de l'échelle double reste obscure, en revanche *Barcelone* fait allusion à la conférence qu'y donna Breton en novembre 1922, *Littérature* désigne la revue du groupe.

3. Je lis «liberté»; mais Nicole Boulestreau m'a fait justement remarquer qu'on pouvait lire aussi «puberté», la première lettre n'étant pas inscrite. Il n'est pas exclu que l'inscription joue sur ce glissement. Dans les deux cas «la» est omis (la liberté/la puberté).

4. Mary-Ann Caws propose de déchiffrer ce M.J.S. en Marie, Joseph, Satan - Satan prenant la place de Jésus. Cette lecture me paraît satisfaisante.

5. M. Saada propose une piste différente, qui consiste à lier les éléments de façon croisée, soit d'une part le château et l'épée (signes de l'aventure chevaleresque), d'autre part l'oriflamme à la fois à l'arc de triomphe (liberté/victoire) et au gibet (mort/gibet).

Cette interprétation a l'avantage de tenir compte des divers éléments du dessin qui font constellation autour de la femme-étoile, symbole de l'amour. Le dessin joue alors le même rôle par rapport à cette femme-étoile que les éléments peints autour du nom d'André Breton. Il ne s'agit plus d'une phrase linéairement développée mais de phrases s'entrecroisant autour du personnage central.

6. «Médiumnique» est le terme généralement appliqué aux toiles et aquarelles dont nous venons de parler. Desnos lui-même, quand il évoque la possibilité d'une peinture surréaliste, a cette remarque : « Seuls les dessins de médiums, les dessins obtenus à l'état second, les dessins de fous, peuvent, et dans une certaine mesure seulement, répondre, semble-t-il, à cette définition. » On peut penser que l'ensemble des expériences graphiques conduites par Desnos dans les années 1922-1927 a été largement orienté par la connaissance qu'il pouvait avoir de dessins de fous ou de médiums. Il a lui-même publié certains de ses dessins comme dessins de fous, en illustration de l'article «Le Génie sans miroir» (article de Desnos, mais signé Bluard) dans la revue *les Feuilles libres*, janvier-février 1924, n° 35).

7. Le spectateur/lecteur est immédiatement saisi par le résultat image/texte que lui propose le dessinateur; son parcours est à l'inverse de celui de Desnos.

8. On sait que la pomme en l'air s'oppose à la pomme de terre dans le vocabulaire gastronomique.

9. Un recueil des textes de Desnos sur les peintres doit paraître.

LE PHOTOPÔÈME « FACILE » : UN NOUVEAU LIVRE, DANS LES ANNÉES 1930

FACILE

Poèmes de Paul ELUARD
Photographies de MAN RAY
GLM, 1935.

Nicole BOULESTREAU

On évoquera ici un merveilleux livre, dû à l'inspiration conjointe de trois artistes: un photographe Man Ray, un typographe Guy Lévis Mano, un poète Paul Eluard. Dans cette œuvre d'art exécutée à plusieurs mains, le texte verbal ne joue que sa partition modeste : passages intermittents d'un solo vocal, mouvements légers de la masse du poème vers celle des nus photographiés, clignements du donné à lire vers le donné à voir. Le livre est donc ici tout autre chose que le simple support d'un texte. C'est un dispositif complexe qui, créant des plans et un jeu entre ces plans, réveillant tous les registres de l'écrit, de l'iconique et du pictural met en résonance tous les éléments de la construction, sans leur retirer leur propre nécessité intérieure.

UN NOUVEAU LIVRE DES ANNÉES 1930

Un photopoème

Par le nom «photopoème», on voudrait signaler l'apparition d'une nouvelle forme de «livre illustré» dans laquelle les photographies et le texte se répondent de façon plus étroite que par le passé, au double niveau symbolique et pictural à la fois. Au niveau symbolique, la référence n'est plus unilatérale : de l'image vers son commentaire (genre qu'avait inauguré en 1852 le bel ouvrage de Maxime du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, considéré comme le

premier livre illustré par la photographie), ou du texte vers des clichés (comme c'est souvent le cas dans les livres de Mémoires).

Dans le photopoème le sens progresse dans la réciprocité de l'écrit et des figures; la lecture se noue par un repiquage alterné du signifiant dans le texte et dans l'image.

Au niveau pictural (on reviendra plus loin sur la définition) les relations texte-photos s'établissent ailleurs que dans la distinction lisible/visible. Ces deux catégories se fondent en accédant au plan plastique, plan du continu, de la substance, de l'analogie. Le pictural met en jeu la notion de plan. On découvrira l'originalité du livre *Facile*, en le comparant à un autre livre, de la même année 1935, également signalé par la très belle revue *Arts et Métiers graphiques* (n° 51, fév. 36). Il s'agit d'un *Narcisse* de P. Valéry illustré par 13 compositions photographiques de Laure-Albin Guillot, dans lequel les clichés, isolés sur une page différente, assurent au texte une sorte de fond visuel, fait d'un jour miroitant de lumières, d'eau, de végétaux. Cependant, plastiquement, texte et image restent séparés. L'invention de *Facile* consiste, comme on le verra, dans l'adoption du même plan originel pour les deux masses, dans le traitement pictural de la page.

Un livre érotique

Les poèmes de *Facile*, au nombre de cinq, alternent avec onze photographies de nus, toujours tronqués par le haut ou par le bas selon une façon bien spécifique à Man Ray. Des éléments du visage apparaissent six fois, mais la tête entière une seule fois, et renversée, les yeux n'étant jamais visibles. La subtile facture des clichés n'a pas suffi à atténuer, en 1935, l'effet de scandale dont témoigne Roland Penrose : « Ils vont créer en collaboration un recueil intitulé *Facile* contenant des poèmes où Eluard exprime son amour pour Nusch, et illustré de photographies de la jeune femme nue, mises en page de telle sorte que l'arabesque du corps s'harmonise avec la typographie des poèmes. On jugea, à l'époque, que cet admirable et très pur témoignage d'amour outrepassait les bornes de la décence¹. »

Rappelons en effet que les années 30 voient s'imposer le nu et l'érotisme dans plusieurs domaines d'écriture. Dans la bande dessinée, il faudra attendre les années 1930 pour découvrir dans la B.D. courante et publique quelques pointes d'érotisme, ainsi que les premières manifestations pornographiques, avec notamment, sous le manteau, les *Eight Pagers 2*; quant au cinéma, Man Ray raconte, dans son *Autoportrait*, que pour filmer Kiki nue sans encourir la censure, lors du tournage de *l'Étoile de mer*, il dut inventer un procédé « qui donnait un effet brouillé de verre cathédrale »; dans le domaine publicitaire,

la femme commence à paraître partout et à présenter des dessous qui auparavant étaient montrés comme simples articles.

Ces quelques rappels suffisent à situer *Facile* dans le réveil de l'érotisme qui caractérise l'art et atteint l'imprimé de grande diffusion entre les deux guerres³ et à montrer que l'agressivité d'Eluard, sa volonté de choquer le bourgeois ne sont pas absents de *Facile*. Il faut les resituer derrière le lyrisme du texte.

LES CO-AUTEURS DE FAC/LE

J'ai retrouvé peu de documents susceptibles d'éclairer la composition du livre. En particulier je n'ai pas consulté la maquette préparée par Man Rayet Guy Lévis Mano en vue d'établir le dispositif général du travail pour l'héliogravure⁴. On ne peut donc que faire des suppositions sur la part qui revient à chacun dans l'élaboration finale.

P. Eluard

Au vu d'une carte postale d'Eluard à Man Ray datée du 15 juin 1935 et portant la décision finale « le titre du livre: *Facile* ⁵ », on peut supposer que c'est le poète qui eut l'initiative du livre. En cette année où le surréalisme entre dans sa phase internationale (Breton et Eluard se rendent à Prague fin mars), la tendance est à l'ouverture et à une utilisation plus massive des langages visuels. Rien ne pourrait mieux montrer cette ouverture que la confrontation de *Facile* avec un autre livre illustré d'Eluard, de 1925 : *A défaut du silence*. Dans les deux cas les poèmes s'adressent ou se réfèrent à des images de la femme aimée, où il faut reconnaître des épiphanies du TUrROI ou du ELLE, figures d'appui de l'espace dialogal et imaginaire. Dans les deux cas, c'est par la distanciation visuelle que s'ouvre cet espace; mais aux dessins du seul visage de Gala calligraphié par Max Ernst, succèdent des clichés de Nusch nue. A la secrète relation du tête-à-tête se substitue le «donné à voir» d'un corps photographié, avec tout ce que la photo implique nécessairement d'effet de réel et d'inconnu à capturer.

Guy Lévis Mano

Il est «l'ouvrier total», ainsi que le saluait Bachelard dans une lettre. Poète, typographe, maquettiste déjà expérimenté, il n'a encore réalisé aucun livre surréaliste. Avec *Nuits partagées*, *Facile* et *La Sauterelle arthritique* de Gisèle Prassinos, l'année 1935 inaugure sa

participation à l'édition surréaliste. Il est cependant depuis plusieurs années en contact avec le groupe, ayant lui-même organisé des soirées surréalistes dans les librairies qu'il gérait⁶. Les poèmes qu'il a déjà publiés semblent hantés par l'objet de son art : le livre⁷. Avec sa première Minerve à pédales, presse encore très artisanale, il réalise des livres immédiatement remarquables par les hommes de l'art. Dès le 15 décembre 1935, il est cité dans *Arts et Métiers graphiques*, où l'on reproduit une page de composition typographique de son poème «trois typographes en avaient marre », et la photo de couverture de *Facile*. L'année suivante, dans la livraison d'avril 1936, figure en encart sur papier gris le poème d'Eluard : «Le front couvert », traité en calligramme par G.L.M.

Les témoignages font tous état d'un homme de fort caractère qui faisait le livre à sa guise et selon des choix esthétiques et professionnels rigoureux. Ainsi l'on est guère surpris de découvrir, d'après deux documents inédits, qu'il n'a pas toujours suivi les conseils d'Eluard : ainsi, il n'a pas utilisé l'italique choisi par ce dernier pour le premier des cinq poèmes, refusant sans doute de donner l'illusion d'une voix off, ou simplement «poétique ».

En revanche, c'est lui qui a choisi le Bodoni corps 10 du texte, d'une légèreté scintillante. Il lui fallait équilibrer la lettre et les pages tantôt grises et subtilement veloutées, tantôt fortement contrastées de l'héliogravure. Les subtils effets de pleins et de déliés d'un caractère de petit corps consonnent avec les variations de grain de la figure, avec les velours des gris, ou résorbent le trop de noir qui rend agressives certaines photographies.

Dans l'exécution de la mise en pages, il semble que les deux artistes, le typographe et le photographe, d'un plein accord, aient corrigé le projet d'Eluard, et leur commune décision a produit l'une des plus grandes beautés du livre. A la volonté première de l'écrivain de faire figurer face à face poème et photo⁸, ils ont substitué le parti de l'unicité du *plan originel*, en sorte qu'image et poème cohabitent dans le même espace, comme deux formations différentes de la même encre. Tour de force de la part du typographe, qui avec des vers très longs (parfois 12 cms sur une largeur de 18) a trouvé la juste proportion du caractère et la bonne justification de la ligne pour qu'aucun élément ne perde sa vibration ni sa clarté corporelles.

On connaît l'hommage qu'Eluard a rendu à GLM en 1935 : « dans les murs épouvantablement opaques des bibliothèques, certains livres sont des portes. L'homme qui les prend, qui les ouvre est aussitôt précipité dans un monde régnant. » («Espérer réaliser la véritable lisibilité ».)

Outre qu'une telle tentative est rare dans l'édition de poésie (elle

est plus fréquente dans la publicité), il suffit de comparer *Facile* avec d'autres livres où l'artiste a tenté de ne pas séparer l'illustration du texte (on peut évoquer *les Feux de la Saint-Jean* de Roger Allard, illustrés par Luc-Albert Moreau, C. Block, 1920) pour être ébloui par la variété du traitement de la page dans *Facile*.

La couverture du livre est une tentative artisanale de cinétisme typographique : elle évoque sobrement la triple collaboration. Le titre est composé avec les photos des plombs plus ou moins ébréchés : capitales qui projettent sur un fond de tissage gris leurs hautes ombres noires, en forme de créneaux.

Man Ray, photomètreur

Le jeune peintre qui s'est dénommé lui-même Man Ray, Homme-Lumière, ou Main-Lumière a symbolisé dans « l'un des plus beaux pseudonymes jamais inventés » l'essentiel de son œuvre. On sait que, dans la crise de l'image qui a caractérisé le début du siècle, Man Ray, mêlé dès 1910 au monde de la peinture et de la photo, a refusé d'emblée la compromission des langages privilégiés par la société de son temps. Si une connivence si profonde l'a lié à Bluard c'est que, comme lui, il s'est longtemps maintenu dans le porte-à-faux entre les genres et les discours reconnaissables. Aucun ne l'a satisfait, son regard n'a construit d'images que transversalement aux espaces réservés de la peinture, de la gravure, du dessin, de la photographie d'art, etc. D'autre part, il a lui-même livré sa plus constante obsession, celle avec laquelle le poète a dû compter, pour obtenir la transmutation du corps de Nusch. « Dès le début de ma carrière écrit-il, je me suis classé parmi les photomètreurs. Mes travaux sont de la pure photométrie [...] du reste j'ai plus de plaisir à mesurer une couleur que je n'en ai à la regarder [...] que n'ai-je pesé ou mesuré? Tout d'Ucello, tout de Vinci¹⁰ ». Déréaliser, abstraire : à cette fin, toute au service d'une autre, que seule la psychanalyse éclairerait, sont inventés, perfectionnés, la rayographie, la solarisation. Ces écritures deviennent manipulation de l'ombre. On peut constater en lisant les revues d'époque, en retrouvant les vortographps d'Al Cobum, les shadographps de Shad, les photogrammes de Moholy-Nagy que l'imaginaire de l'ombre marque toute une partie de la création des années 1920-30¹¹ et que l'opération très secrète de *Facile*, la «sciotomie» entreprise par Man Ray et Bluard, s'est élaborée sur le fond d'une rêverie alchimique ranimée dans la chambre noire.

On peut, ainsi, lire sous la plume du photographe René Zuber ce texte étonnant qui, introduisant à une définition du photogramme, jette en même temps un jour étrange sur *Facile* : « Ombre portée, ce

double mystérieux attaché par le soleil à chaque objet, à chaque être, a toujours été la curiosité des hommes. Toujours a existé le désir de séparer ce corps et cette ombre inséparable [...] la photographie offre un moyen d'une facilité exemplaire pour opérer cette séparation¹². »

L'ESPACE DU LIVRE

Nous retenons le mot : «tropisme» pour sa définition générale : réaction d'orientation, mouvement orienté. En parlant de *tropismes du texte*, puis de *tropismes des images* on voudrait montrer que ces composants ne sont pas réduits à eux-mêmes dans le livre. De par leur disposition sur le plan et leur vis-à-vis, ils sont pris dans des poussées de sens multiples, ils participent à une formation de signifiants, réalisée contractuellement par tous les éléments, et dans le seul espace du volume.

Repris ultérieurement dans des recueils poétiques¹³, rendu au pur espace littéraire, le texte verbal s'involuera vers ses propres références, il rentrera dans les rives du discours. Notre propos est donc de suivre ici ses modifications et son destin dans un espace dynamisé, qui le projette vers l'image.

Tropismes du texte

Les limites d'une brève étude ne permettent pas une exploration de la symbolique des cinq poèmes. Qu'il suffise ici de rappeler que depuis ses débuts la poésie d'Eluard est traversée par la pensée de l'ombre: le plus souvent double mauvais qui colle au corps, macule ineffaçable qui (ainsi que l'interprétait Jung à la même époque) renferme tout l'obscur de l'être. Rien n'existe sans cet *autre* qui le lesté: ni l'eau, ni la parole, ni la femme. Et pourtant *Facile*, on l'aura deviné, voudrait opérer cet affranchissement. Dans le lieu opératoire qu'est le livre, au premier pli du premier feuillet, dégagée de sa frayeur ténébreuse, l'eau surgit, purifiée, avec la première ligne fusante du dos blanc solarisé (illustration 1).

*Tu te lèves l'eau se déplie
tu te couches l'eau s'épanouit
tu es l'eau détournée de ses abîmes.*

La parole retrouve ses états de pureté : le silence de la consommation érotique:

Le soleil n'est qu'un jeu sur ta bouche de joie

ou de la langue angélique :

Tu fais des bulles de silence dans le désert des bruits

La figure du TU se dépouille de son ombre :

Sous le soleil au haut du ciel qui te délivre de ton ombre.

Tu prends la place de chacun et ta réalité est infinie.

Le discours s'emploie à interpeller l'ombre mauvaise, exorcisée par la photographie, fixée sur le papier, ou l'ombre blanche, en laquelle Man Ray a su la transmuter; car, s'il l'a solarisée, s'il a exposé un bref instant le négatif pendant le temps de la révélation, les plages non exposées se sont blanchies et l'image devenue claire s'est ourlée d'une ligne noire, d'un noir lumineux sur le fond gris mat. C'est vers ces pôles sensibles, ces concrétions cristallines ou granuleuses que regarde le texte, c'est sur ces formes nées de la lutte de l'ombre et de la lumière que vient se poser le TU du poème

Tu t'obscurcis tu te dévoiles.

Un masque tu l'apprivoises.

Il te ressemble vivement.

Et tu n'en parais que mieux nue.

Toutes les allusions à la photographie qui habitent les poèmes se trouvent alors réveillées par la référence aux clichés, à leur voile de lumière.

La paupière du soleil s'abaisse sur ton visage

ou

le soleil se prend dans sa toile

ou

tes yeux divers et confondus font fleurir les miroirs.

L'épreuve photographique réalise un double désir. Par elle la trop grande opacité de la femme aimée se trouve dissipée, et son identité idéalement distanciée. Par elle, en même temps et inversement, advient sur la page une apparition de ce qui, par essence, reste inaccessible dans le substitutif : TUFFO!.

Le livre peut alors devenir, en quelque sorte, cette chambre de passe, cette *camera aperta*, anonyme et publique - Facile est un dénouement de *la Rose publique* - dont parle le troisième poème.

*Les quatre murs éteints par notre intimité
Quatre murs sur la terre
Le plancher le plafond
Sont des cibles faciles et rompues
A ton image alerte que j'ai dispersée
Et qui m'est toujours revenue.*

Dans le livre se trouve offerte au lecteur, par la prostitution fondamentalement attachée au regard public, sa propre part du corps mystique du TOI. Le calembour est seul à pouvoir dire ce scandale éluar-dien.

*Tu te livres à toi-même
Pour te livrer aux autres.*

L'attraction du texte vers l'image se produit aussi dans l'ordre pictural.

« Pictural » est ici à prendre dans le sens précis que lui a donné Kandinsky. De même que le collage n'implique pas nécessairement la colle, de même, pour Kandinsky, le pictural n'implique pas nécessairement la peinture. La substance est indifférente, ce peut être l'encre de la gravure; ce qui compte c'est, au moyen de cette substance, la construction d'un espace sur un plan, par le point, la ligne, la surface.

Le regard pictural s'exercera donc sur la page ou la double page du livre ouvert, et ses motifs; il embrassera tout ce qui prend sens (c'est-à-dire poussée, attraction, ou répulsion, assimilation ou différenciation) dans le jeu des valeurs, substantielles, directionnelles, positionnelles, etc.

Dans *Facile* (format 18 x 24,5), ouvrage héliogravé, la substance est une granulation très fine de points encrés : en sorte que chaque motif, caractère d'imprimerie ou détail photographique, n'est qu'un dessin particulier, formé par une plus ou moins grande étendue de la condensation granulométrique.

Sous le regard pictural, la masse textuelle n'est que lignes orientées, plus ou moins grises, légères, sonores.

Sur les pages où le poème côtoie des solarisations, le contour accusé de ces dernières, la ligne noire, et la très diverse densité des gris tendent à assimiler substantiellement et graphiquement le poème et le nu. On voit alors scintiller des vagues typographiques, et les pointes des vers s'orienter vers la courbure du dos (Ill. 1 et photo 5), le creux de l'aisselle (photo 4), l'ourlure des hanches (Ill. IV). En même temps la portée poétique résonne, comme la ligne mélodique de l'épine dorsale qui se déploie sur la page.

En construisant l'espace du poème, Man Rayet Guy Lévis Mano ont finalement découvert (au poète lui-même?) que le corps du JE était là, dans le poème, et sur le lit du livre où il rejoint le TU.

Dans le livre JE-TU sont unis, ils coulent à travers la vie, la réalité.

*Tranquille sève nue
Nous passons à travers nos semblables.*

Ils forment ce NOUS, ce couple de l'écriture qui dit ses noces bibliques ¹⁴.

Dans le livre NOUS défie la mort, survit glorieux dans *l'été diluvien*.

Nous nous perpétuons.

Facile est un livre-lit d'amour, de mort; c'est-à-dire aussi un poème qui occupe le futur avant la défaillance du temps :

*Je grave sur un roc l'étoile de tes forces
Sillons profonds où la bonté de ton corps germera.*

Dans la tension à laquelle sont soumis les éléments de la page, il peut enfin se produire que la force picturale réveille la force symbolique et vice versa. Le verset :

Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l'arc-en-ciel

échoue sur la courbure écumeuse d'un arc dorsal. Ailleurs :

Tout le long d'une rue qui n'en finit pas

suit, à partir du genou, la ligne d'une cuisse démesurément longue.

Plus nécessairement, l'œil, qui opère ses ponctions selon son désir, se trouve excité par ce qui, d'un registre, semble toujours anticiper sur l'autre. Les ombres granuleuses de la photographie apportent aux rêves de nuages, voiles, luisances, du texte une précision optique:

*Un rideau doux comme ta peau
Une aile salubre une végétation
Plus transparente que la lune du matin.*

Les formes élémentaires, quelquefois archétypales (photos 5, 8, particulièrement) en lesquelles Man Ray transforme le corps féminin

répondent à la demande scopique du texte quand, toute affirmation suspendue, il s'ouvre à une désignation imaginaire

*... Leur mère est une feuille
Luisante et nue comme un linge mouillé. (III. IV.)*

Tropismes des images

Inversement il semble que non seulement les images de Man Ray devancent le texte, mais qu'elles en révèlent le ressort métaphorique. C'est parce que la poésie d'Eluard est dénégation et sublimation de la dépouille que Man Ray traite le nu de façon si contrastée, manifestant les oppositions évidentes vie/mort, clarté/ténèbres, etc. Il semblerait que le peintre ait pleinement répondu aux vœux éluardiens concernant l'illustration :

Le lecteur d'un poème l'illustre forcément, ...il boit à la source.

et

*Des images n'accompagnent un poème que pour en élargir le sens,
en dénouer la forme.*

Dénouement de la métaphore, délivrance du sens : les compositions de Man Ray semblent vouées à l'écoute, en sorte que parfois le discours ne semble plus que le chant rituel qui accompagne leur opération.

On isolera d'abord les deux planches hors-texte, qui sont comme éloignées du contact immédiat des caractères. Elles vivent dans leur espace propre qu'elles occupent à plein (gravures «à fonds perdus» dit-on), se répondant transversalement (cahier 1 et cahier 4 du livre, III. II et V). La première : une surimpression merveilleuse de diapositives, l'ange noir, silhouette verticale, enfantant l'ange blanc dont l'arc légèrement ascendant (vers la droite) le traverse glorieusement. La seconde, un contre-jour: silhouette de l'ange noir, seul, profil inversé légèrement redressé, commandant la rame noire; tourné vers la gauche, selon l'axe du silence ou de la mort. Persistance de l'ombre mauvaise au-delà du rêve de solarisation?

Mais la navette des pages permet toujours qu'on revienne des dernières aux premières, des parages de la mort ou de l'Autre, à ceux de la ressemblance.

Quand les deux registres (le verbal et l'iconique) sont associés sur le même plan, on peut identifier trois sortes d'espaces :

L'Espace calligraphique: Dans les effets de solarisation (redoublés

par le modelé de l'héliogravure) la substance, cette écume d'encre, semble être une poussière magnétisée : tantôt s'agglutinant dans les zones continues, tantôt répartie dans les cristaux du tracé des vers. Les formes sont soulignées de cet ourlet qui les épure. Ainsi la ligne devient un motif essentiel, qui se répète au fil des pages : dorsale, sinusoïdale, elle s'élançait, quitte la figure qu'elle entoure et sa fonction de ligne démarcatrice, pour devenir trace plastique; elle est alors libre pour la métaphorisation ¹⁵.

Etablie comme ligne mélodique de l'hymne nocturne dès la première page, où elle déploie sa calligraphie dans la contre-diagonale du rectangle (bas droite vers haut gauche), celle du contre-discours ¹⁶, elle emporte désormais à travers le livre son halo vibratoire et, dans le jeu de ses déclinaisons, la forme du poème dont elle a épousé le contour.

L'Espace typographique: Dans les pages où l'effet-photogramme domine, avec ses à-plats noirs, ses contours bien découpés, le texte et l'image semblent s'ordonner chacun dans leur territoire; estampages plus nets et bien délimités. La silhouette (photo 10) de femme courbée, bras repliés sur le front, visage caché (femme ambiguë, à la fois publique et noire) est traitée typographiquement, long corps majuscule, enluminure d'un immense L d'imprimerie. Le poème « Facile est bien », qui peut être lu comme texte réflexif sur le livre, semble une préface à l'intérieur du volume : la page entière renvoie, par sa facture, aux annonces de l'époque. Les photos 6 et 7 sont beaucoup plus surprenantes (III. III) : elles forment comme une sculpture plus animale qu'humaine, bête à deux dos lisérée de noir qui s'articule dans le pli de la double page. Chaque texte est renvoyé dans son cadre : à droite en bas, un calendrier portant le poème « A la fin de l'année, de jour en jour plus bas, il enfouit sa chaleur comme une graine ». Le feuillet est prêt à se détacher d'un bloc qui s'encastre dans le contour du ventre. Le regard s'irrite, condamné, comme dans les tableaux cubistes, à deux espaces incompatibles ; à deux « figures » incompatibles aussi : femme à trois seins, louve-sphinx.

L'Espace du fantastique: Une troisième série (photos 2 et 12) se caractériserait par l'effet réaliste des photos, envahies d'étrangeté : le fantastique s'y engouffre. Une scène s'ouvre, qui requiert violemment le regard : deux gants s'attouchent discrètement, gonflés d'une invisible main. La béance d'une manche s'offre au premier plan : le contre-proverbe visuel de Man Ray (quart supérieur de la page) répond au proverbe éluardien (quart inférieur) :

« *Les mains touchent aux mêmes choses* »

mais il le conteste et le retourne. Privilégiant le gant, réintroduisant le signe surréaliste, il révèle son désaccord avec le poème qui nie l'altérité.

De même, les jambes nues de la *femina baudelairiana* aux poignets enchaînés, sa posture intrigante (l'inspiration est à la fois pornographique et surréaliste : l'image d'une femme assise a subi une rotation de 90° vers la droite) contrarient le sérieux du texte, détaché en blanc sur fond noir, voie lactée qui scintille sur le velours :

Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille (Ill. V).

La contrariété des axes de la femme et du poème dit quelque part l'impossible union du corps et du discours, même si le burin creuse la nuit pour atteindre la couche immaculée.

LE DISPOSITIF DU LIVRE

Il nous resterait à pénétrer encore plus avant dans l'épaisseur du livre, à nous perdre dans le feuilletage des pages, déplier/plier, à faire passer à gauche ce qui est à droite, pour épuiser la réserve spéculaire du volume.

Navettes

La spécificité de *Facile*, comme *livre illustré*, est de ne pas être bâti sur une correspondance terme à terme entre texte et image. La suite des cinq poèmes (deux avaient déjà paru en revues) et celle des douze photos étant autonomes, le réinvestissement alterné du DONNE A LIRE et du DONNE A VOIR n'est pas réglé par le foliotage. Par exemple, si le deuxième cliché (Ill. II) illustre rétroactivement :

Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l'arc-en-ciel,

convertissant visuellement l'arc-en-ciel en l'arc d'un corps glorieux expulsé d'un corps noir, il illustre aussi - prospectivement - le vers, déjà cité, d'un poème ultérieur :

Sous le soleil au haut du ciel qui te délivres de ton ombre,

mimant cette fois la «délivrance» de la ressemblance. Ces repiquages du signifiant caractérisent bien une lecture-écriture surréaliste. Ainsi, s'il se produit des effets de *navette* entre les pages, selon l'heureuse expression de F. Chapon¹⁷, il se forme du même coup des sortes de nouages, qui relancent la poursuite du sens sur un fil toujours imprévu.

Plis

Au moment de stase, de repos du livre ouvert, se produit souvent un heurt. L'accolement des pages paire et impaire évoque plutôt celle d'un recto et un verso, et réveille la présence du pli ¹⁸.

Déplie ment/replie ment : La très belle héliogravure du corps-feuille fuselé, dérivant selon l'axe médian du livre (Ill. IV), réveille la double latéralité du corps regardant, et cette foudre qui peut le traverser verticalement :

Enlacés au rayon debout

dit ailleurs le poème. Erotique du pli (Man Ray va plus loin que Mallarmé). Effet de miroir d'autant plus accusé que le corps qui regarde surplombe imaginairement la double page.

Pliage/dépliage: entre les deux parties de la femme à deux dos, (Ill. III), le pli forme une étrange ligature. Livre ouvert, il disparaît dans l'à-plat des pages. Mais si on pose le volume debout sur la table, déplié à angle droit, l'animal s'articule et tient bien d'aplomb sur ses membres. C'est un jeu signé Man Ray. Le poète a glissé dans son merveilleux livre une «page animée», a réveillé le désir de manipuler et de voir.

FACILE, LIVRE SURREALISTE?

Comme on dit, c'est la bouteille à l'encre! On peut toujours faire un usage surréaliste de n'importe quel livre...

Il s'agit donc de voir ce qui, dans sa structuration manifeste, répond à l'esthétique surréaliste. Dégageons trois points.

D'abord le lien de l'écriture à la sexualité, tant revendiqué par le groupe, est ici exposé sous ses formes ludique, érotique, mystique. Citons la dédicace de Man Ray à Nusch évoquant la «difficulté voluptueuse» de la réalisation ¹⁹.

Ensuite *Facile* est un ouvrage fait à plusieurs mains, selon les principes d'un dialogue latent; ce dialogue, réel, serré, ne vise pas une impossible entente. Dans le vis-à-vis, chacun poursuit son monologue, dans son propre langage, mais, face à l'autre, *face à il*, il dénoue de l'inextricable.

Enfin ce livre est, en un sens, un «objet» nouveau, qui permet au lecteur de jouer avec son pli, ses espaces, le sens des pages et qui le contraint sans cesse à faire passer l'un dans l'autre les excédents

et les pertes du texte et ceux de la figure ; déplacements dont on sait que l'opération qui les sous-tend est particulièrement relancée dans l'écriture surréaliste.

Mais l'insuffisance de ces réponses dit l'ampleur de la question. Une réflexion sur « le livre surréaliste » ne saurait se passer d'une interrogation sur « le livre », comme « objet et fin de la littérature ».

*
**

Retenons donc provisoirement l'insistance, et les effets sur la forme même du livre, de cette force de déplacement que nous avons vue à l'œuvre tant dans une complice transsubstantiation des textes, iconique et verbal, que dans le subtil glissement de la page pieuse à la page érotique.

Université de Paris-X

NOTES

1. R. Penrose, *Man Ray*, Chêne, 1975, p. 125.
2. Cf. Michel Bourgeois, *Erotisme et Pornographie dans la bande de Jsinée*, 1978.
3. M. Sullerot m'a fait justement remarquer que certains nus de Man Ray ne sont pas très différents de ceux qu'on trouve dans les revues à sensation de l'époque, *Vu* par exemple.
4. Avis aux éventuels détenteurs de maquettes auxquels je serais très obligée de me faire signe, via le Centre de Recherches sur le Surréalisme, 13, rue de Santeuil, 75231 Paris Cedex 05.
5. Coll. part.
6. Rue de la Pompe, librairie ouverte par la Marquise de Sévigné (chocolats), puis avenue de Ségur.
7. Voir Guy Lévis Mano (« Poètes d'aujourd'hui », Seghers).
8. Document reproduit in *Album Eluard* (R.I. Segalat, NRF, 1968), p. 172.
9. Sur l'histoire de ce nom, cf. *Man Ray* par Serge Bramly, Belfond, 1980, p. 47.
10. *Autoportrait*, R. Laffont, 1964, p. 345.
11. S. Bramly, *op. cit.*, p. 103
12. *Arts et Métiers graphiques*, avril 1935.
13. Dès l'année suivante, dans *les Yeux fertiles*.
14. Ils se produisent aussi sur l'écran du livre, réalisant quasiment une forme littéraire de l'angélicat fouriériste. Tout cela, qui se trouve abordé dans notre thèse en cours, demanderait qu'on situe *Facile* dans l'histoire du livre éluardien.
15. Sur cette conception de la métaphore, cf. G. Rosolato : *La relation d'inconnu*, 1978, p. 68.
16. Sur l'établissement de ces directions, cf. R. Hinostroza, « Un coup de dés » (*change errant/d'atelier*), p. 18.

17. F. Chapon, *Bulletin du bibliophile*, 1977, II, p. 174.
18. Néanmoins l'ensemble tient par sa forte construction picturale. Photos **2/3** ; 11/12 (ill. V).
19. P. Eluard, *Œuvres complètes* (pléiade II, p. 966) : « Ma chère Nusch - que toutes ces formes servent de dédicace - et il me reste à avouer la difficulté voluptueuse de les réaliser... Facile est un rêve. Man. ►

L'AMOUR EST L'ÉROTISME

DE QUELQUES CORRESPONDANCES
ENTRE LA PENSÉE SURREALISTE
ET CELLES DE L'ALCHIMIE
ET DU TANTRISME

Arturo SCHWARZ

1. - INTRODUCTION

« Ce mot : *amour*, auquel les mauvais plaisants se sont ingénies à faire subir toutes les généralisations, toutes les corruptions possibles (amour filial, amour divin, amour de la patrie, etc.), inutile de dire que nous le restituons ici à son sens strict, et menaçant d'attachement total à un être humain... » (Breton 1929: 65) « Il est parfaitement certain que l'amour charnel ne fait qu'un avec l'amour spirituel » (Breton 1953 a : 359-360).

Ces mots d'André Breton cernent les contours de mon thème et me dispensent de m'attarder à définir les mots «amour et érotisme». Pour le surréalisme, comme c'est le cas pour la tradition alchimique et pour celle de l'hindouisme, l'amour est la voie royale qui mène à la connaissance initiatique. Celle-ci implique, au premier chef, la connaissance du Soi. Si l'amour est un instrument de connaissance c'est parce que aimer signifie comprendre, et donc comprendre *l'autre* qui est toujours un reflet du soi. Comme nous le rappelle Rimbaud : « Je est un autre ».

En nous faisant retrouver dans l'autre notre double, l'amour nous permet de le reconnaître en nous-même et nous donne la possibilité de prendre conscience de la nature fondamentalement androgyne de notre psyché.

En un mot, que j'emprunterai à la tradition tantrique, l'amour est illumination (*jñāna*), ou, en termes alchimiques, l'amour est la connaissance parfaite (*l'aurea apprehensio*), ou, encore, pour retourner

à la conclusion orientale, l'amour est le Taô qui est la manifestation du dynamisme de la complémentarité *yang-yin*, et, à la fois, la voie pour réaliser en soi cette complémentarité.

En tant qu'instrument de connaissance, l'amour est un instrument pour transformer la vie et le monde. Transformer la vie signifie transformer l'individu, et transformer l'individu implique d'abord connaître soi-même. Et ceci nous reporte au surréalisme, à l'alchimie et au tantrisme.

Ces trois démarches ont en commun une même conception centrale de l'amour et de son rôle en tant qu'agent de transformation universel. La connaissance étant condition préalable à l'action, transformer signifie d'abord connaître et co-naître - et cette fois j'écris le mot en respectant son sens étymologique premier, c'est-à-dire naître à nouveau avec *l'autre*, en d'autres mots, aimer et être aimé.

Et ceci m'amène à souligner une constante de l'effort surréaliste, reprenons Breton : « Il s'agit encore d'éprouver par tous les moyens et de faire reconnaître à tout prix le caractère factice des vieilles antinomies. » (1938 : 153.) « Ce n'est pas là une vue seulement héritée des occultistes, elle traduit une aspiration si profonde que c'est d'elle essentiellement que le surréalisme passera sans doute pour s'être fait la substance. » (1942 a : 71.)

Je suis tenté de substituer dans ce texte de Breton le mot, par trop général de « occultiste », par ceux plus précis de alchimiste ou hindouiste. En effet, c'est surtout dans ces deux courants philosophiques que nous retrouvons exprimés, avec le plus de rigueur et de cohérence, les éléments portants de la conception surréaliste de la vie et du monde.

Toutefois il ne s'agit pas d'établir des dérivations ou des filiations. Les parallèles entre surréalisme, alchimie ou hindouisme que je tenterai de dégager nous permettront de découvrir des dimensions inédites de ces trois cultures. Celles-ci, s'illuminant réciproquement, montrent des affinités inattendues qui nous aideront à mieux saisir leur complexe richesse.

Précisons encore que ce n'est qu'après coup que le surréalisme a recherché ses lettres de noblesse et trouvé des justifications historiques pour un mode de penser et d'agir qu'il avait déjà réinventé. Ces précédents puisent leur force dans les instances libertaires de l'individu, instances que nous retrouvons dans toutes les époques et sous toutes les latitudes avec des variations de détails qui laissent inaltéré le fond que l'on peut toujours ramener à la même chaîne associative : l'aspiration à la liberté est la pulsion fondamentale dans tout individu, celle-ci ne peut se réaliser que grâce à la connaissance, puisque c'est la connaissance qui donne les moyens d'agir pour trans-

former la vie et le monde. La voie royale à la connaissance est l'amour, car l'amour nous permet de nous identifier en l'être aimé et donc de nous reconnaître en lui. Cette re-connaissance est aussi connaissance car elle implique la réalisation de notre double identité psychique.

A son tour cette illumination débouche sur ce que la philosophie indienne définit par un seul mot : *advaita* qui signifie «non-dualité de la dualité », et la tradition alchimique par l'expression: *coniunctio oppositorum*, la conjonction des extrêmes opposés.

Ces deux concepts sont anthropomorphisés dans l'ésotérique indienne par *'Ardhaniirisvar*. Le Seigneur (isvar), dont la moitié (ardha) est une femme (nari); et dans l'androgynie mythique de la tradition alchimique: le Rebis qui, comme l'indique son nom, *res-bis*, est la chose double, mâle et femelle à la fois, et de même que *'Ardhaniirisvar* personnifie l'illumination (jñāna), le Rebis personnifie la connaissance suprême (*'aurea apprehensio*) dont l'expression minérale est la Pierre philosophale.

Ainsi la Pierre philosophale, ou Rebis/Ardhanarisvar, n'est rien d'autre qu'une métaphore pour la découverte de notre double nature, mâle et femelle à la fois.

II. - LE SURRÉALISME: UN INSTRUMENT DE CONNAISSANCE

Il n'est donc pas étonnant si le surréalisme, dès son premier manifeste précise qu'il «se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée» (Breton 1924 : 40) et se veut, avant tout, instrument de connaissance : « Tout l'effort technique du surréalisme, de ses origines à ce jour, a consisté à multiplier les voies de pénétration des couches les plus profondes du mental. "Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire voyant" : il ne s'est agit pour nous que de découvrir les moyens de mettre en application ce mot d'ordre de Rimbaud. » (Breton 1935 b : 328.)

Dans l'optique surréaliste, comme c'est le cas pour celle de l'hindouisme et pour celle alchimique, la connaissance est un processus qui s'identifie à ses buts : liberté et amour. Pour réaliser la pulsion irrésistible à la liberté il faut connaître, et pour connaître, il faut aimer. La connaissance, la liberté et l'amour ne se conçoivent donc qu'en rapport l'un avec l'autre. Chacun de ces trois termes n'est qu'un côté d'un triangle qui ne saurait exister sans l'apport des deux autres. Et de même que l'amour est à la fois instrument de connaissance et de liberté, la poésie est à la fois amour et illumination. Ainsi au triangle initial s'ajoute un quatrième côté - la poésie - qui le transforme en

carré, symbole de la Pierre philosophale, et pierre angulaire de notre vie.

Au cœur de la pensée alchimiste et hindoue, nous retrouvons la même impérieuse nécessité. La connaissance commence par la compréhension de son propre soi. L'essentiel de l'enseignement de ces deux courants de pensée peut être exprimé par les deux mots inscrits à l'entrée du temple de l'oracle d'Apollon à Delphes: *Gnothi Seauton*, connais-toi toi-même.

Le terme qui désigne l'objet du Grand Œuvre, Pierre *philosophale*, souligne le fait que la quête de l'alchimiste était la quête de la connaissance parfaite. Ceci signifie que la quête s'identifie à son but puisque c'est au cours de la quête que l'adepte prend conscience de son soi.

Ainsi nous comprenons pourquoi la transmutation de la matière n'est qu'une métaphore pour la transformation de l'individu. Il ne s'agit de rien de moins que de transmuter le non-initié (le lourd plomb) en initié, en or philosophale (*aurum philosophorum*). Exigence reprise par un papillon surréaliste qui enjoignait en 1924 : « Vous qui avez du plomb dans la tête/ Fondez-le pour en faire de l'or surréaliste. » Et cette transformation ne peut se réaliser qu'à travers l'acquisition de la connaissance suprême (*l'aurea apprehensio*).

La connaissance du soi est l'exigence sans cesse répétée que nous rencontrons dans les *Upanisads* et les *Puranas*. Mais dans ce cas le rapport entre la quête et le but, le moyen et la fin souligne un autre aspect de la conciliation de ces deux termes irréductiblement opposés pour la logique aristotélicienne. Le terme sanscrit *Prajna* désigne la quête, le moyen, et donc un *processus continu*, dont le but et la fin sont l'acquisition de la connaissance absolue qui permettra à l'individu de se transformer, et ce faisant, de conquérir sa libération (*Môksa*).

Par contre la connaissance absolue, qui correspond au but, à la fin et donc à la Pierre philosophale, est appelé *Jñāna*, terme qui désigne non pas un état de la connaissance, mais un état de *l'être*. Ce terme définit dont l'initié qui, dans sa quête de la connaissance, a appris à concilier toutes les contradictions, y compris celle entre la théorie et la vie, et a comblé l'écart entre connaisseur et connaissance. L'extinction de la dualité entre le chercheur et l'objet de sa recherche signifie que le chercheur n'est plus divisé de l'objet de sa recherche, il ne fait plus qu'un avec elle, il s'est identifié au but de sa quête, il *est* la connaissance. Breton soulignait de même, que la connaissance, la liberté, la poésie, ne prennent leur véritable signification que si vécus par l'individu, et dans la mesure où il s'identifie avec chacun de ces termes, qui ne sont pas des idéaux,

OU des concepts abstraits, mais plutôt pratique quotidienne et réalité chamelle : « Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie. » (1924 : 31-32.) « La liberté... doit être conçue non comme état mais comme force vive entraînant une progression continue. » (1947 : 165.)

Le concept que la libération (Moksa) n'est rien d'autre que la conscience de la nature réelle de son propre soi est un thème constant non seulement des textes alchimistes mais aussi des écrits philosophiques de l'hindouisme.

Hindouisme, alchimie et surréalisme partagent ainsi la même conviction fondamentale : la connaissance est la condition préliminaire à la liberté. L'idée que la connaissance à travers l'amour, devient illumination qui éclaire la voie vers la libération est l'un des thèmes majeurs de l'œuvre plastique surréaliste. Cependant l'articulation de ce concept est trop complexe et surtout trop abstraite, pour pouvoir trouver une expression figurative directe. Ce sera donc par le truchement de deux associations allégoriques principales que cette idée prendra corps.

La première de ces associations reflète la transformation de l'individu en initié; elle est exprimée par le motif de la métamorphose. Amorcé par Lautréamont - « C'est un homme ou une pierre, ou un arbre qui va commencer le quatrième chant » (1869 : 157) - ce thème est l'un des plus fréquents dans l'art surréaliste.

La deuxième association allégorique est liée à l'agent de cette transmutation, et donc à l'amour personnifié le plus souvent, dans ce contexte, par la femme. Non seulement parce qu'elle est l'objet de cet investissement émotif, mais surtout parce que c'est elle qui incarne la première de toutes les connaissances, la sexualité, et en conséquence la connaissance chthonienne - terrestre et chamelle - sans laquelle la connaissance ouranienne - céleste et conceptuelle - n'aurait aucun sens.

III. - L'UNITÉ DU TOUT

Une profonde pulsion totalisante gouverne l'identification des trois termes de la chaîne connaissance-amour-liberté, ainsi que des deux pôles des antinomies quête-fin, moyen-but, connaisseur-connaissance, etc. Cette vision holistique de l'être et de l'univers est la deuxième constante des trois cultures qui nous occupent ici. Rappelons que la première est le «Connais-toi toi-même» de l'oracle de Delphes.

C'est encore trois mots grecs *En to pan* : «dans l'un le Tout», par lesquels commencent bon nombre de textes alchimiques, qui

expriment le plus laconiquement cette VISION unitaire du Tout. Cette conception totalisante implique l'unité fondamentale de l'univers et, par voie de conséquence, identifie totalité à plénitude à tous les niveaux.

Dans le cas de l'individu, la plénitude, l'intégralité, signifie la réalisation de l'unité du soi divisé. Au niveau cosmologique, cette unité se reflète par la prise de conscience que l'individu est partie constituante et active de l'univers : le rapport harmonieux qui lie l'individu à l'univers est à double sens : l'interdépendance de même que l'interaction sont réciproques, puisque « l'homme est un abrégé de l'univers », pour reprendre les termes de l'alchimiste Michael Maier (1618 : 53).

Au niveau biologique, l'unité du tout implique que l'individu est aussi un tout : mâle et femelle en même temps, et c'est seulement la prédominance d'un principe sur l'autre qui détermine le sexe physique de l'individu.

Au niveau psychologique enfin, la fracture de l'être divisé est guérie grâce à l'intégration harmonieuse et dialectique des aspects masculin et féminin de notre psyché.

Nous retrouvons cette conception unitaire du tout dans la table d'Emeraude, célèbre texte de la tradition alchimiste, qui s'ouvre par ces mots : « ce qui est en bas [le principe féminin, chthonien] est comme ce qui est en haut [le principe masculin, ouranien], et ce qui est en haut comme ce qui est en bas; par ces choses se font les miracles d'une seule chose. »

Il n'est personne parmi nous pour qui ces mots n'évoquent immédiatement les quelques lignes célèbres du *Second Manifeste du Surréalisme* (1930: 1954) qui en sont une paraphrase. Dans l'un de ses derniers textes théoriques importants, Breton dira qu'il nous appartient de vérifier par *nous-même* que : « tout ce qui est en haut est comme ce qui est en bas et tout ce qui est en dedans comme ce qui est en dehors » (1943: 361).

Cette conception halistique est un postulat de base que nous retrouvons également dans la pensée philosophique de l'hindouisme pour qui la Totalité comprend non seulement le principe créateur - l'univers, mais également les trois aspects fondamentaux de ce principe : le Brahman, «ce qui est un», est pure puissance qui se manifeste dans la triade Brahma, Visnou et Siva.

Cette totalité bisexuelle est exprimée par l'homme cosmique, le *Purusa*, en qui, selon le *Rg Veda* (X, 90: 12-14, p. 603), chaque aspect du principe créateur, ainsi que chacune de ses manifestations, est une partie de son corps.

Je ne saurais vous dire si Breton pensait également à ce texte

lorsqu'il affirmait ne pas s'éloigner sensiblement du témoignage de Novalis dont il citait la phrase suivante : « Nous vivons en réalité dans un animal dont nous sommes les parasites. La constitution de cet animal détermine la nôtre et vice versa. » (1942 : 350-51.)

Mais il est certain que cette vision unitaire de l'Univers, immense animal dont nous ferions partie, est l'un des postulats de base de la pensée alchimique et de l'hindouisme, et que cette vision anime l'une des pulsions plus puissantes de notre psyché : celle qui tend à ramener à l'intégrité notre être fragmenté.

Dans l'art surréaliste, la multiplicité des variantes de l'expression plastique de ce concept est à la mesure de sa richesse. Il demeure toutefois que sa traduction plus explicite s'inspire du thème de l'être qui se fait univers ou de l'univers qui se transforme en être. Moins évidentes peut-être, mais tout aussi significatives sont les variations sur le thème du cristal, privilégié également par la poésie surréaliste.

IV. - LA CONCILIATION DES CONTRAIRES

Au cœur de la conception alchimiste et hindouiste de la vie est l'exigence de concilier les contraires. Cette nécessité découle tout naturellement du postulat de l'Unité du Tout tel qu'il est réaffirmé, par exemple, dans le premier paragraphe, déjà cité, de *la Table d'Emeraude* : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut, comme ce qui est en bas », et tel qu'il est exprimé, avec la concision lapidaire habituelle de l'hindouisme, par le seul mot *Advaita* qui signifie «non-dualité de la dualité».

Au centre des préoccupations du Surréalisme nous retrouvons le même besoin impérieux de récuser le principe d'identité aristotélien, et d'en finir avec la logique cartésienne. C'est encore au *Second Manifeste du surréalisme* de 1930 qu'appartiennent les propos, si souvent cités, que je voudrais rappeler ici : « Tout porte à croire qu'il existe un certain 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. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. On voit assez par là combien il serait absurde de lui prêter un sens uniquement destructeur, ou constructeur : le point dont il est question est *a fortiori* celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l'une contre l'autre. » (Breton 1930 : 153-54.)

Quand Breton définit ce point comme celui où construction et destruction cessent de s'opposer, il rejoint, conciemment ou non, l'un

des principes cardinaux de la pensée hindoue pour qui la destruction n'est qu'un moment de la construction, ces deux termes n'étant pas opposés mais complémentaires et contenus dans celui de *transformation*. Ainsi Siva, le destructeur, est appelé tout aussi souvent le transformateur, et c'est en lui que s'équilibrent et se rejoignent les deux autres termes de la triade de l'hindouisme : Brahma qui personnifie l'énergie créatrice, et Visnou identifié à celle conservatrice.

Il est fort possible que lorsque Breton parle de ce point central il pensait à Eliphas Lévi qui l'assimile à la Pierre philosophale: « Le Grand-Euvre, c'est la conquête du point central où réside la force équilibrante. [...] Les hommes arrivés à ce point central sont les véritables adeptes, ce sont les thaumaturges de la science et de la raison, ils sont les maîtres de toutes les richesses du monde et des mondes » (Lévi 1860 : 528).

Pour ces trois cultures, le fait qu'entre les deux termes d'une polarité existe un rapport complémentaire et non antagoniste implique que masculin et féminin se complètent mutuellement, l'existence de l'un dépend de l'existence de l'autre, tous deux comprennent leur opposé au point que le masculin *est* le féminin, de même que le féminin *est* le masculin, sans que, pour cela, leur identité soit altérée ou diminuée, au contraire, elle en sort renforcée. Ainsi les termes de la polarité masculin-féminin sont dans l'individu dans un état d'équilibre complémentaire qui exalte leur identité respective puisque c'est cette complémentarité qui est la source de la vie.

Affranchie des entraves imposées par la logique traditionnelle, le poète et l'artiste surréaliste ont fait le plus grand usage de la liberté que leur accorde cette vision ouverte du monde et de ses phénomènes. La conjonction des contraires, le rapprochement de deux réalités éloignées est, par excellence, le propre de l'image surréaliste, dans la poésie comme dans la peinture, comme dans l'illustration du livre surréaliste.

Breton souligne un deuxième trait propre à l'image surréaliste : celle-ci n'est jamais préméditée, mais au contraire, fruit d'une *intuition spontanée*. Le poète, l'artiste n'a rien saisi consciemment. « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image* [...]. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. [...] Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de *concerter le rapprochement de deux réalités si distantes*. » (1924 : 52.) Ici aussi Breton rejoint un autre concept clé de l'hindouisme pour qui la connaissance absolue est le fruit d'une illumination fulgurante.

L'intuition ne saurait être dirigée, l'image surréaliste n'est jamais

préméditée. C'est pourquoi le livre surréaliste illustré, au sens traditionnel du terme, est une exception. La plupart du temps le poète et le peintre ont œuvré indépendamment l'un de l'autre, et l'image ne suit presque jamais le texte. Il semble que chacun s'est attaché à élaborer une œuvre autonome, pleinement conscient de l'impossibilité de traduire le langage textuel en langage visuel. Ainsi l'image est presque toujours, dans le meilleur des cas, à côté, elle continue l'écrit, le complète peut-être, lui ouvre une nouvelle dimension, mais l'image est rarement une fidèle traduction visuelle du texte.

La plupart des recueils de poèmes plus significatifs, et je rappellerai entre autres, *le Revolver à cheveux blancs* de Breton, ou *Je ne mange pas de ce pain-là* de Péret, ne sont pas illustrés. L'artiste s'étant limité, dans certains cas, à donner une gravure originale pour l'édition de tête pour encourager l'éditeur. Il semble que le poète se sente diminuer du fait que, souvent, la publication et la diffusion de son œuvre doivent dépendre, dans une certaine mesure, de la collaboration d'un parrain encombrant, dont la contribution ne peut que distraire le lecteur et diminuer ainsi l'impact du texte.

Les exceptions à cette règle ne font que la confirmer. Ainsi, dans le cas, par exemple, de *Nadja* et de *l'Amour Fou*, les images - et significativement il s'agit presque toujours de photographies - ont été choisies par Breton en fonction de l'écrit: les illustrations en font pratiquement partie, elles servent de support à un raisonnement, et sont prétextes à des réflexions. Elles ne sont donc pas imposées à l'auteur par un étranger et, plutôt que commenter le texte, elles sont l'objet d'un commentaire. Dans certains cas, comme pour le recueil de dessins de Man Ray *les Mains Libres*, les rôles de l'écrivain et de l'artiste sont renversés : les poèmes de Paul Eluard commentent les dessins de Man Ray.

Ceci dit, et pour renverser la vapeur, il me semble tout de même que le livre surréaliste illustré est un bel exemple d'une dualité qui n'en est pas une. Bien que nous soyons en présence de deux approches étrangères l'une à l'autre, de deux courants de pensées rivaux qui se manifestent indépendamment et de manière radicalement différente, nous avons le sentiment d'une unité indivisible. Peut-être parce que le livre surréaliste se situe au confluent de ces deux approches, de ces deux courants, qui naissent, ne l'oublions pas, d'une même source, pour couler vers le même fleuve, celui de la poésie.

V. - L'HERMAPHRODITE MYTHIQUE ET L'ÊTRE ANDROGYNE

Allégorie exemplaire de la «non-dualité de la dualité» est la figure de l'hermaphrodite mythique : le Rebis de la tradition alchimique, l'Ardhanarisvar de l'hindouisme, l'Androgyne du surréalisme.

Rappelons que le Rebis, qui « est un être double : Androgyne, mâle et femelle en un seul corps » (Maier 1618 : 282) n'est pas l'hermaphrodite. Ce dernier constitue une monstruosité biologique, une synthèse statique de l'élément mâle et femelle. Le Rebis, au contraire, n'est pas la somme de deux termes opposés, mais un troisième terme, *entièrement nouveau*, animé par l'état d'équilibre conflictuel de ses deux composantes qui ne s'annulent pas réciproquement mais, au contraire, se complètent harmonieusement et s'exaltent mutuellement. Le Rebis est une métaphore pour l'état de grâce que Breton appelait l'amour fou et Péret l'amour sublime.

Tous les textes alchimiques nous rappellent que c'est l'amour qui lie, à jamais, les deux moitiés du Rebis dans lesquelles nous reconnaissons les amants qui se sont découverts et retrouvés parmi tous les autres êtres. Au niveau du mythe le Rebis est le produit de l'union du principe masculin et du principe féminin, et cette union, dans toutes les traditions ésotériques, est source de connaissance.

Ainsi le Rebis est également une allégorie de l'individu, et je restitue à ce terme son sens étymologique premier : *in-dividuus* : indivisé, indivisible, et par conséquent être entier, complet, non aliéné dont la personnalité est enrichie par la contribution des composantes mâle et femelle de sa psyché. Chacune de ces composantes ne constitue que la moitié d'une personnalité intégrée, et ceux qui ne vivent qu'avec la moitié du propre être ne peuvent connaître l'harmonie interne. L'individu est [*homo totus* - l'individu total de la tradition alchimique - qui a pris conscience de sa nature androgyne, il est l'initié qui reconnaît et réconcilie les deux côtés de son être. L'on ne saurait sous-estimer cette conquête: toute personne qui arrive à cette prise de conscience se transforme en un être pleinement réalisé - et fait de sa vie une œuvre d'art (au sens aussi bien alchimique que courant de ce terme).

« Le Seigneur dont la moitié est une femme », l'Ardhanarisvar de la tradition saiviste, est l'exact homologue du Rebis. Comme ce dernier, il personnifie la connaissance ainsi que l'amour fou, ou sublime. En outre il souligne le rôle - vital, à la lettre - de la femme puisqu'elle est *sa raison* de vie : sans sa Sakti (Parvati) le Seigneur (Siva) n'est qu'un cadavre (*Sàva*). Ceci est dit par le tru-

chement d'un subtil jeu de mots - et ici les mots « ont fini de jouer - les mots font l'amour » pour reprendre les termes de Breton (1922 : 171).

Dans l'Ardhanārisvar, le côté mâle est identifié à Siva qui personnifie le principe masculin; tandis que le côté femelle, le Sakti qui personnifie le féminin est identifiée à Parvati son aimée. Le *Lingarcana Tantra* précise: « Sans sa Sakti, le maître suprême [Siva] n'est qu'un cadavre [*sava*]. Seulement en s'unissant à sa Sakti, Siva peut-il agir. » (Cité par Sarasvati 1941 : 71.)

Ce jeu de mots entre Siva et *sava* est soutenu par une rigoureuse règle grammaticale. Dans l'écriture devanagari classique les signes de base représentent les consonnes plus la voyelle *a* ; pour convertir le *a* en *i* l'on ajoute un signe qui est précisément celui que dénote le féminin, la Sakti, principe énergétique de la vie. Ce qui veut dire que si l'on écrit le nom Siva sans le compléter par le signe déterminatif de la Sakti, Siva se prononce *sava*, «cadavre» en sanscrit.

Une des plus belles variantes du mythe de l'Ardhanarisvar souligne la solidarité des trois termes : androgyne, amour, connaissance. Gauri (la Sakti de Siva qui personnifie la beauté et la volupté) voit un jour son image reflétée sur la poitrine de Sankara (Siva dans son aspect propice). Pensant que Siva porte une autre femme dans son cœur elle en devient jalouse. S'étant aperçu que la rivale n'est que son propre reflet, elle demande, et obtient, de devenir pour toujours la moitié gauche - côté cœur - de l'aimé.

Le mythe - comme c'est souvent le cas - ne fait qu'anticiper ici la réalité. Aimer signifie découvrir que *l'autre* est un reflet de notre Soi - comme l'enseigne la belle légende de l'Ardhanarisvar - et reconnaître en l'autre notre double signifie le comprendre, et du coup comprendre soi-même, et prendre conscience de notre nature androgyne.

L'Ardhanarisvar est la personnification de l'être complet et de la connaissance parfaite. Presque toutes les variantes de ce mythe précisent que c'est l'amour qui lui donne corps. L'amour est ainsi un instrument initiatique de connaissance puisque la dualité fondamentale est la dualité sexuelle, et pouvoir la dépasser implique pouvoir dépasser toutes les autres dualités, toutes les autres oppositions. L'amour est le mode d'existence du concept transcendantal de la non-dualité.

Et ceci nous ramène à la notion centrale de la tradition alchimique et de l'hindouisme. L'individu est transformé par l'acquisition de la connaissance suprême, la connaissance suprême est fruit de l'amour. Ainsi nous sommes transformés grâce à la connaissance et nous

devenons immortels - l'immortalité n'est pas plus longue que notre vie, rappelait Eluard - grâce à l'amour puisque l'androgynie signifie plénitude et perfection, et que perfection implique l'immortalité.

VI. - CONCEPTION SURRÉALISTE DE L'AMOUR

La conception surréaliste de l'amour s'inscrit dans la même vision bolistique et globalisante qui caractérise la pensée alchimique et le tantrisme. Les amants qui se retrouvent et s'unissent dans l'étreinte chamelle et spirituelle réalisent le mythe de l'androgynie et sont les deux composantes d'une « dualité non-duelle », ils sont, pour reprendre les termes de Benjamin Péret : « un être double, parfait, singulier, formant une unité de bonheur humain » (1956 : 49).

Ceci entraîne deux corollaires d'égale importance : l'amour chamel et l'amour spirituel sont les deux aspects complémentaires d'un même phénomène; l'amour fou, ou sublime, est placé sous le signe des affinités électives, et ne peut investir qu'un seul être. De ce fait la femme est le centre magnétique de la vie, de l'éthique, de la poétique et de l'esthétique du surréalisme dans la mesure même où ces termes ne font qu'un. Breton précisera : « Dans le surréalisme, la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue. Le signe d'élection qui est mis sur elle et ne vaut que pour un seul (à charge pour chacun de le découvrir) suffit à faire justice du prétendu dualisme de l'âme et de la chair. A ce degré il est parfaitement certain que l'amour charnel ne fait qu'un avec l'amour spirituel. L'attraction réciproque doit être assez forte pour réaliser, par voie de complémentarité absolue, l'unité intégrale, à la fois organique et psychique. [...] Il y va, en effet, là plus qu'ailleurs, au premier chef, de la nécessité de reconstitution de *l'Androgynie primordiale* dont toutes les traditions nous entretiennent et de son incarnation, par dessus tout désirable et *tangible*, à travers nous. » (Breton 1953 a : 359-61.)

Tout au long de sa vie, Breton n'a jamais cessé de réaffirmer et de préciser, en termes qui semblent directement inspirés de la tradition ésotérique matérialiste, les quatre points cardinaux de l'orientation surréaliste en matière amoureuse, c'est-à-dire : le rôle de la femme, de l'amour, du désir, et de l'affinité élective.

En premier lieu donc, l'exaltation de l'éternel féminin : la femme est la grande initiatrice, l'amoureuse chamelle. C'est elle qui porte le salut, c'est-à-dire la lumière de la connaissance chtonienne et le bonheur de la passion partagée.

Le mythe, ici aussi, anticipe l'intuition poétique, Vénus comme son homologue hindoue, Laksmi (la Sakti de Visnou), est associée à la clarté, et à l'amour.

Si Breton estime qu'un jout s'affirmera triomphalement «*l'idée du salut terrestre par la femme*» (1947 : 70 - les italiques sont de Breton), c'est bien parce que « l'amour éclaire le monde » (1924 : 116), car « l'amour et les femmes sont la plus claire solution de toutes les énigmes » (Breton 1933 : 25). C'est par le seul ressort de l'amour de la poésie et de l'art « que la pensée humaine parviendra à reprendre le large » (Breton 1947 : 47).

Pour le surréalisme l'amour, la poésie et l'art sont les instruments de connaissance privilégiés, et de ce fait doivent être poursuivies pour eux-mêmes, sans autre seconde fin utilitaire. C'est ce qui fait dire à Breton que dans l'amour ce n'est pas le bonheur qu'il a cherché « mais bien l'amour » (1952 : 220) et de s'exclamer : « j'ai connu aussi la pure lumière : l'amour de l'amour. » (1927 : 13.) Dix ans plus tard il écrira encore : « Le monde entier s'éclairera à nouveau parce que nous nous aimons, parce qu'une chaîne d'illuminations passe par nous ». (1937 : 132.)

L'amour-illumination. Ce concept qui court comme un fil rouge, comme un fil de lumière, tout le long des écrits surréalistes (comme dans les textes de la tradition alchimique et de l'hindouisme) est subversif au plus haut degré. C'est ce qui justifie l'interdit qui pèse, non seulement aujourd'hui, sur l'amour dans toutes les sociétés totalitaires; « toute notre théorie doit s'attacher à la restauration de l'amour, seule passion proscrite par les civilisés. » Ces mots n'ont pas été écrits par un surréaliste mais, au début du siècle dernier, par Charles Fourier (1816 : 326).

Puisque l'amour est associé à la connaissance et à l'intuition poétique il est naturel que la poétique et l'esthétique du surréalisme soient placées sous le signe du féminin. Breton demandera « que l'art donne résolument le pas au prétendu irrationnel féminin » (Breton 1947 : 89-90).

Une conception aussi exigeante de l'amour et de la femme entraîne dans son sillage toute une série de corollaires dont les deux premiers, qui sont jumelés, sont que l'objet d'un tel amour réciproque ne peut être qu'unique et que l'investissement émotif et chamel doit être porté à son plus haut degré d'intensité.

Breton reconnaît volontiers que « cette idée de l'amour unique procède d'une attitude mystique » (1937 : 11), et il me faut rappeler que cette mystique est tout aussi rationnelle que chamelle et qu'elle puise ses plus sûres raisons d'être, nous l'avons vu, dans la pensée

de l'alchimie et du tantrisme et, en particulier, dans la notion que ces deux démarches se font de l'Androgyne.

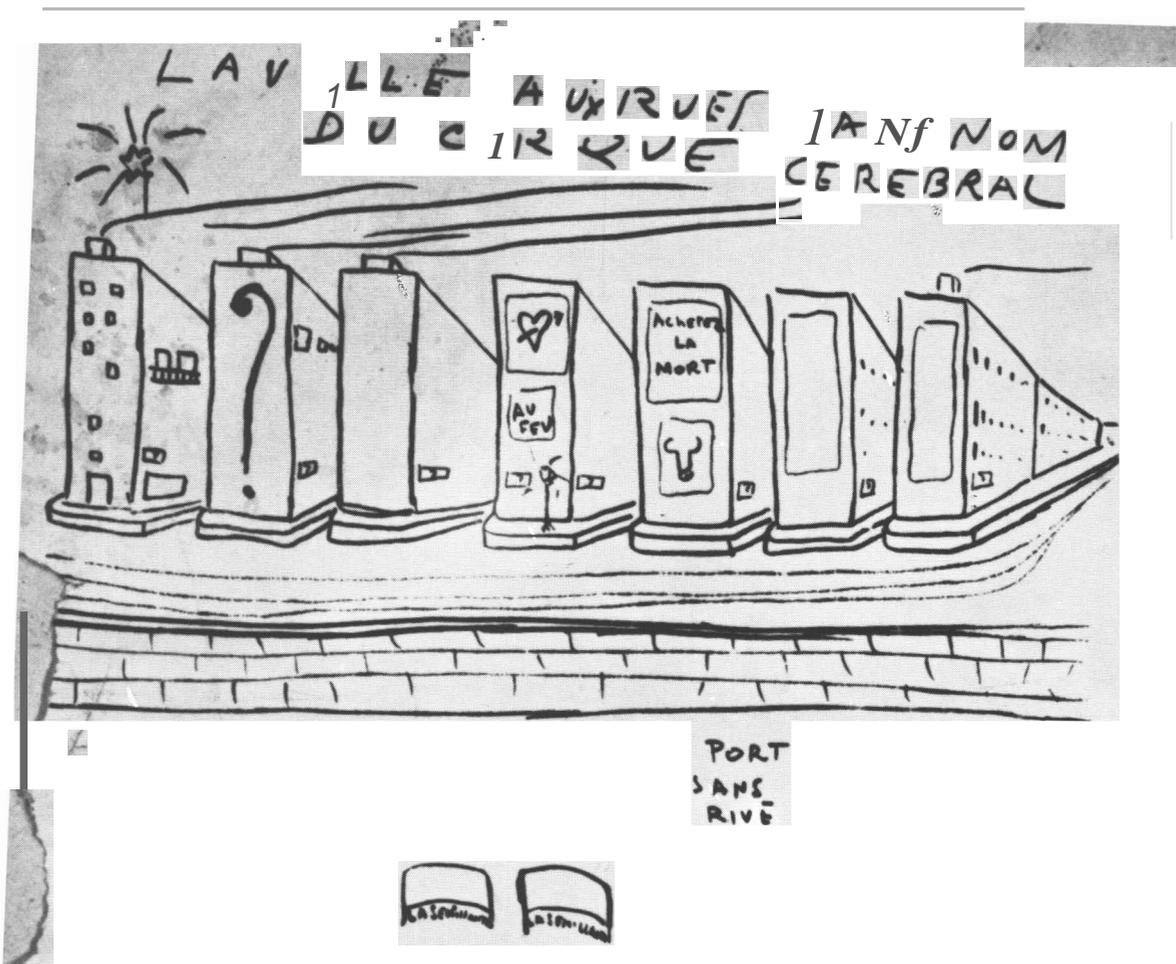
De même que l'espoir que le surréalisme met en l'amour et en la femme implique que l'amour soit électif, total et réciproque, l'amour charnel et l'amour spirituel ne saurait être opposés l'un à l'autre. Lorsque Breton écrit : « Il est parfaitement certain que l'amour charnel ne fait qu'un avec l'amour spirituel » (1953 a : 359-60), sa pensée rejoint, ici aussi, celle d'Eliphas Lévi qui récusait l'antinomie corps-esprit : « Spirituel et corporel sont des mots qui expriment seulement les degrés de ténuités ou de densité de la substance. » (1855 : 85.)

Il n'est pas difficile de retrouver dans l'affirmation de Breton également un écho à ce raisonnement de Fourier : « La nature voulant l'équilibre des deux éléments d'amour, du plaisir sensuel et sentimental. C'est mal servir la cause du sentiment que de dégrader le matériel appelé parmi nous cynisme, concupiscence ou lubricité, et j'établirai que le pur amour appelé sentiment n'est guère que vision ou jonglerie, chez ceux dont le matériel n'est pas satisfait et qu'on ne peut élever le sentiment au degré transcendant que par la pleine satisfaction du matériel. » (Fourier 1816 : 34.)

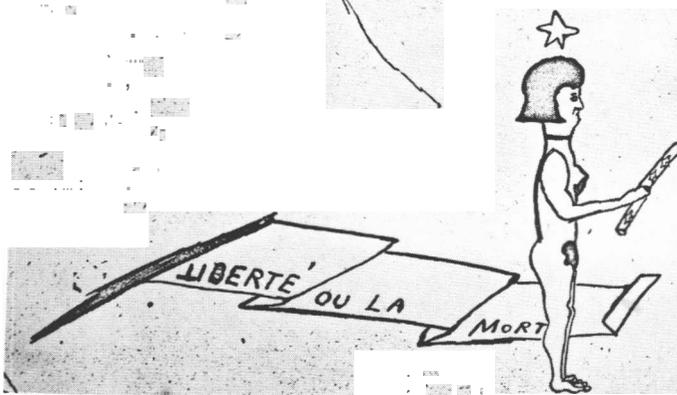
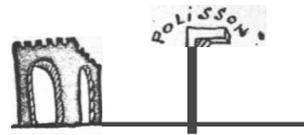
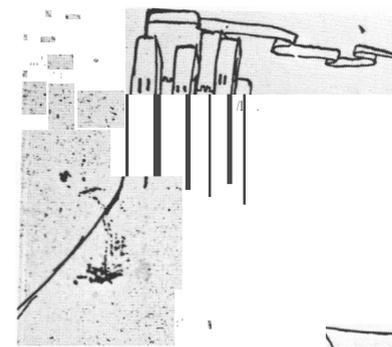
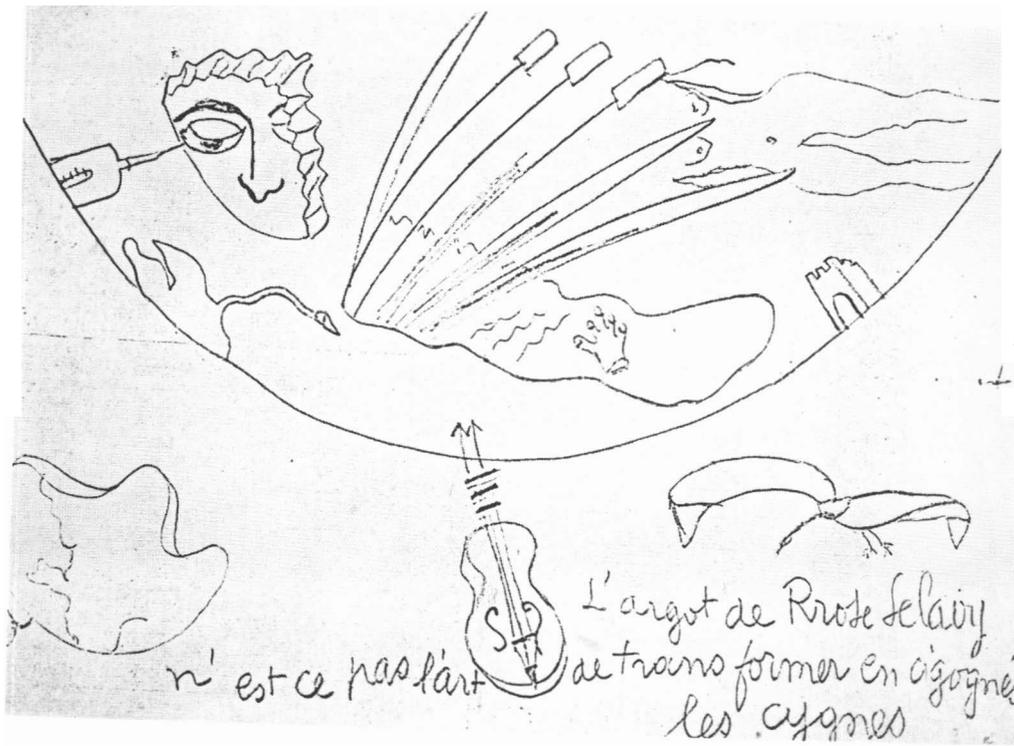
Dans le cadre de cette vision holistique de l'amour charnel et de l'amour spirituel, il est clair que c'est à l'érotisme que reviendra le rôle d'agent conciliateur des polarités, non seulement sexuelles. De même que l'esprit se fait chair - pour réinventer l'amour - la chair se fait esprit pour en réaliser les rêves les plus fous. Les traditions ésotériques matérialistes retournent inlassablement sur cette même exigence. Pour l'alchimie, le tantrisme, le taoïsme et le Zen, le premier précepte est celui de combler la fracture entre théorie et pratique. L'on ne saurait édifier une œuvre spirituelle sans un support matériel - l'on ne saurait transformer l'individu sans l'apport de l'instrument de connaissance qu'est l'amour.

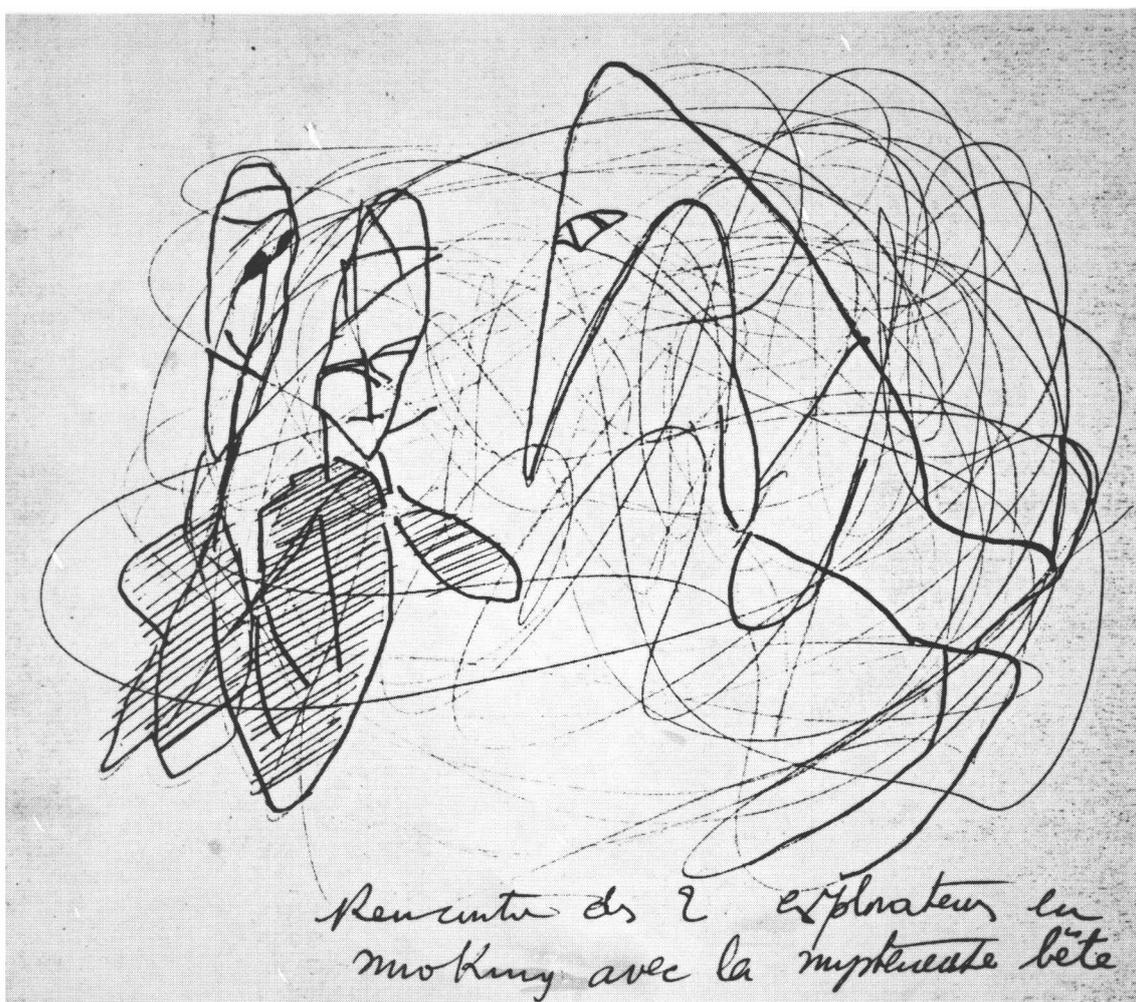
Benjamin Péret rappellera que l'amour sublime « implique le plus haut degré d'élévation, le point-limite où s'opère la conjonction de toutes les sublimations, quelque voie qu'elles aient empruntée, le lieu géométrique où viennent se fondre en un diamant inaltérable, l'esprit, la chair et le cœur ».

L'on voit que Péret associe à cette fusion des polarités qui sont, ici, l'esprit et la chair, la notion que celle-ci ne peut avoir lieu que dans le creuset de l'amour unique, de l'amour électif. C'est au feu de la passion que la sexualité devient érotisme et que l'érotisme s'identifie à l'amour. « La réhabilitation de la chair reconnue dans toute sa splendeur et sans laquelle la notion même d'amour sublime s'évanouit, est justement une des grandes tâches que le surréalisme s'est



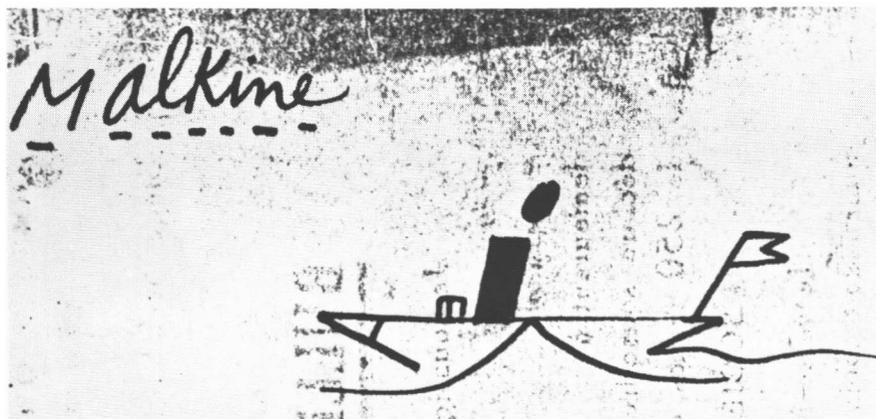
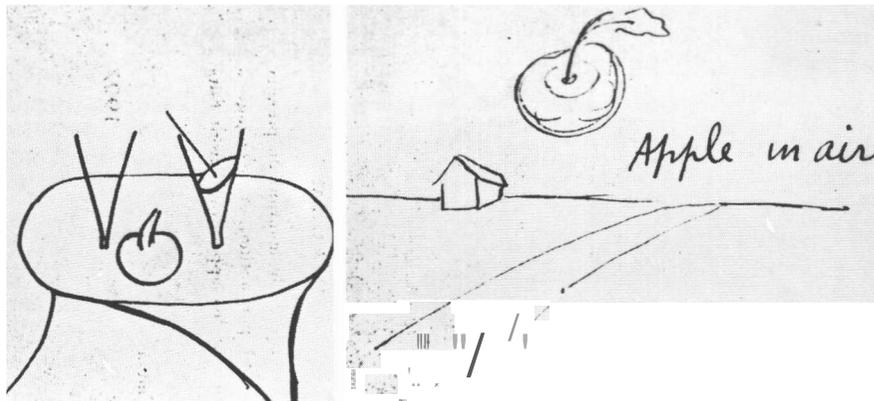
Les rendez-vous graphiques de Robert Desnos:
 (Bibliothèque de la Ville de Québec, sous le nom du cirque cérébral.
 © M^{me} J. Colomb-Gérard.)



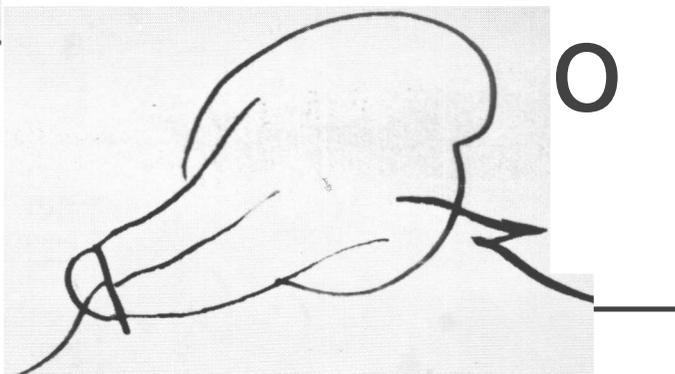


Trois dessins de Robert Desnos :
L'Argot de Rose Sélavy...,
Liberté ou la mort,
Rencontre de deux explorateurs...

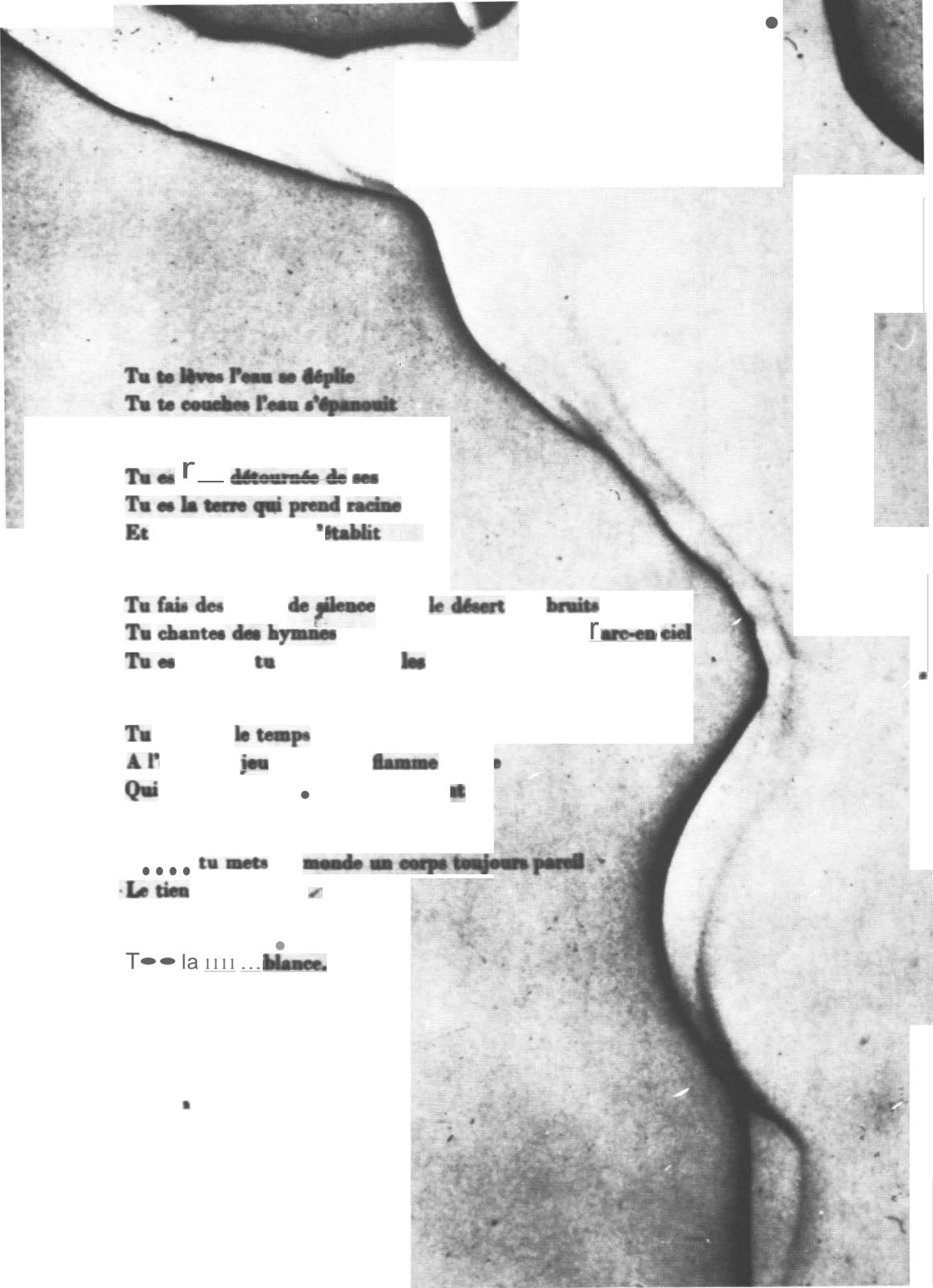
ARA GON



Breton
1 1 1 1 1 1



Le littéral est figuré, 1 Quatre dessins de Robert Desnos.
G LM) ilL 1.
Le photopoème *Facile* (Paul Eluard, Man Ray, . . . , " ▶



Tu te lèves l'eau se déploie
Tu te couches l'eau s'épanouit

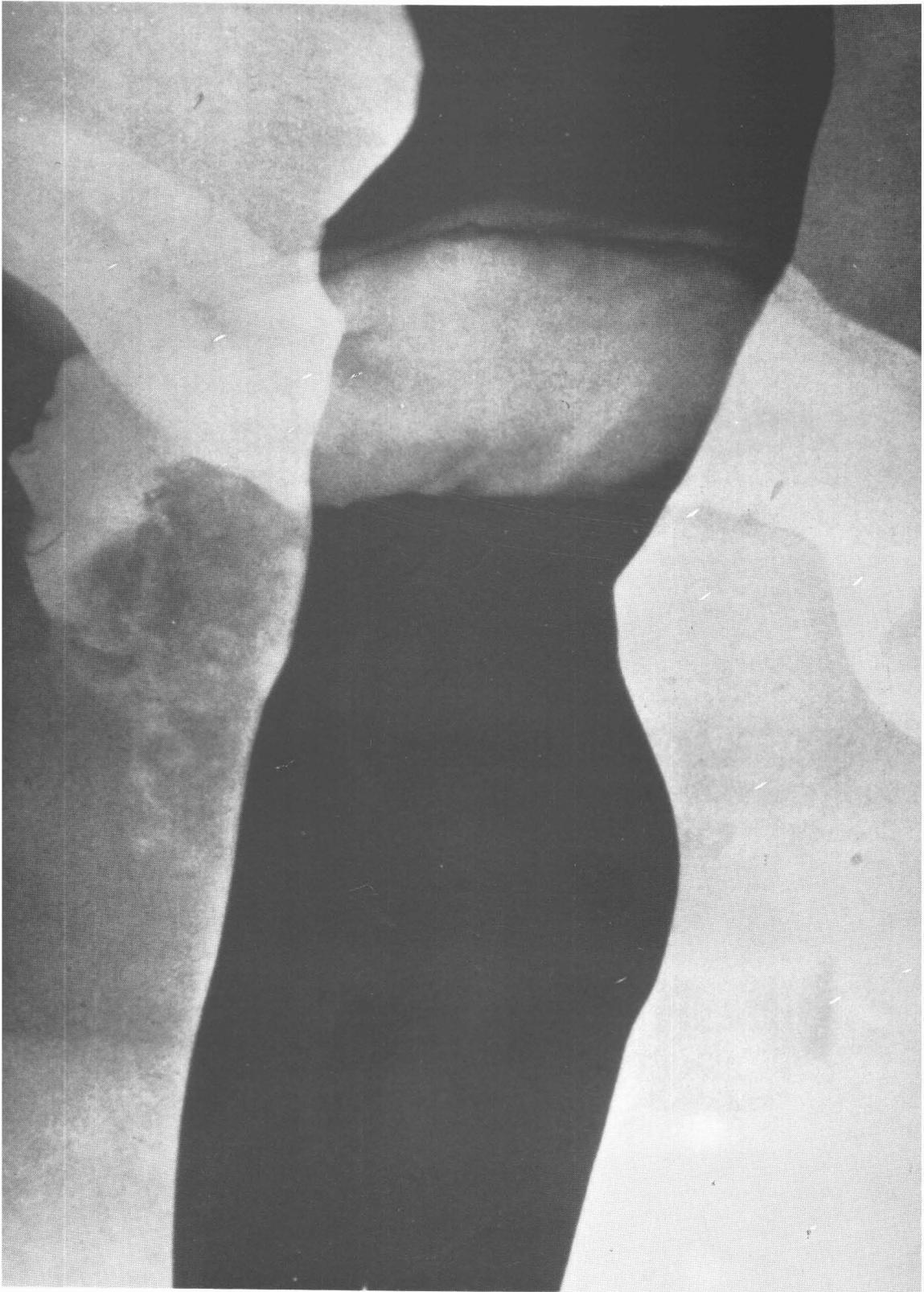
Tu es l'— détournée de son
Tu es la terre qui prend racine
Et — s'ablit

Tu fais des — de silence le désert bruits
Tu chantes des hymnes l'arc-en ciel
Tu es tu les

Tu le temps
A l' jeu flamme
Qui . et

... tu mets monde un corps toujours pareil
Le tien

T — la IIII ... blanche.



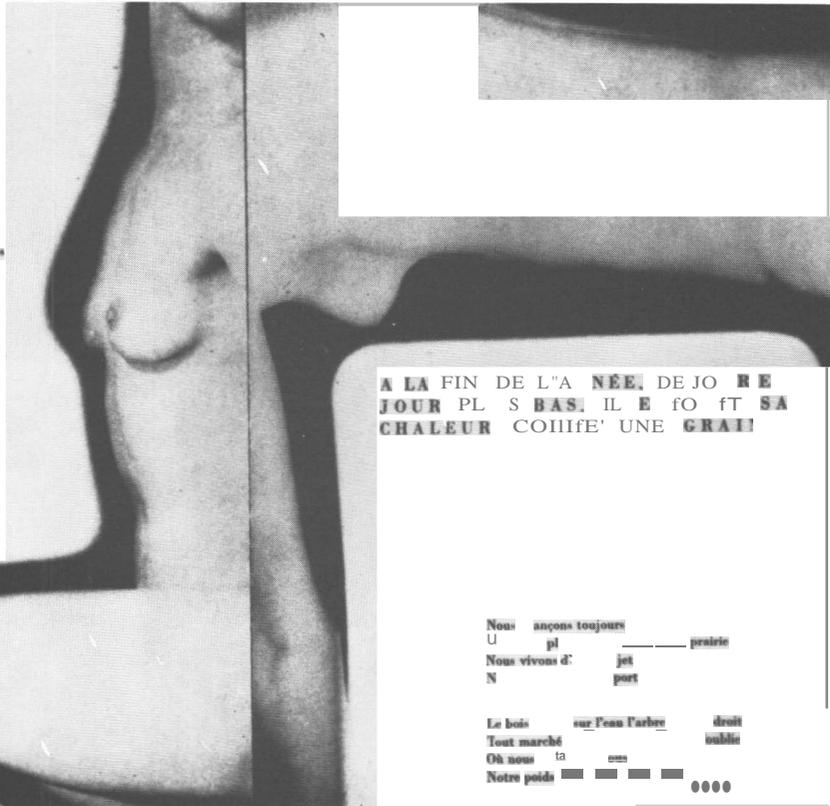
A pas sérieux
 Ce un jeu joue
 Le soleil se prend dans sa tII II

Nous conduisons l... pure et toute perfection
 V l'été diluvien
 Sur forme et la de ton corps
 Ravis de ses - lui font robe neuve
 Capricieuse ude
 Changeante comme moi

O le loir en dormir
 Que découvrir vie
 l d' mer

@passe de devenir caresses
 T cures et t gestes réglent mon allure
 P raient pa tés
 Et je ris avec toi et je te crois toute seule

Tout le temps d'une rue qui n'en finit pas.



A LA FIN DE L'A NÉE, DE JO RE
 JOUR PL S BAS, IL E FO FT SA
 CHALEUR COIHE' UNE GRAI

Nous ançons toujours
 U pl prairie
 Nous vivons d: jet
 N port

Le bois sur l'eau l'arbre droit
 Tout marché taublin
 Oh nous ta ces
 Notre poids ■■■■■ ○○○○

▲ Facile, ill. III.
 ◀ Facile, ill. II.

Page suivante :
 Facile, ill. IV et V

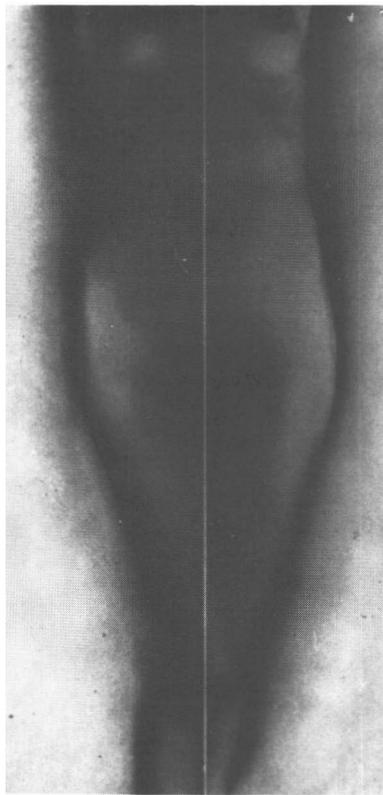
Au fonde des vagues d'autrui
 Les prisons de la
 jamais
 L'été d'été nous qui
 De tyrannie

La
 Un comme peau
 Une une végétation
 Plus transparente

Nos nous-mêmes
 Tout au delà ruiné
 La jeunesse en amande se ditonde et s'élève
 L'herbe se relève en sourdine
 Sur d' de petite

Premier dernière ardoise et orate
 Fer et rouille seule
 Enlacs au rayon debout
 Qui va comme
 Ecœuré source redressée
 L'un à l'autre présent
 T chassée
 Deux ardous
 Jointe par lianes et années

Notre ombre n'éteint pas le feu
 Nous nous perpétuons.



Nos yeux forment les fenêtres
 Nous ne pais de l'hiver

Les qu'elle nous dit notre intimité
 Quatre
 Le plancher le plafond

 que / si dispersé
 toujours revenu

.....
 Un d'été

.....

 C'est là que diffusons notre vie
 Que nous le monde

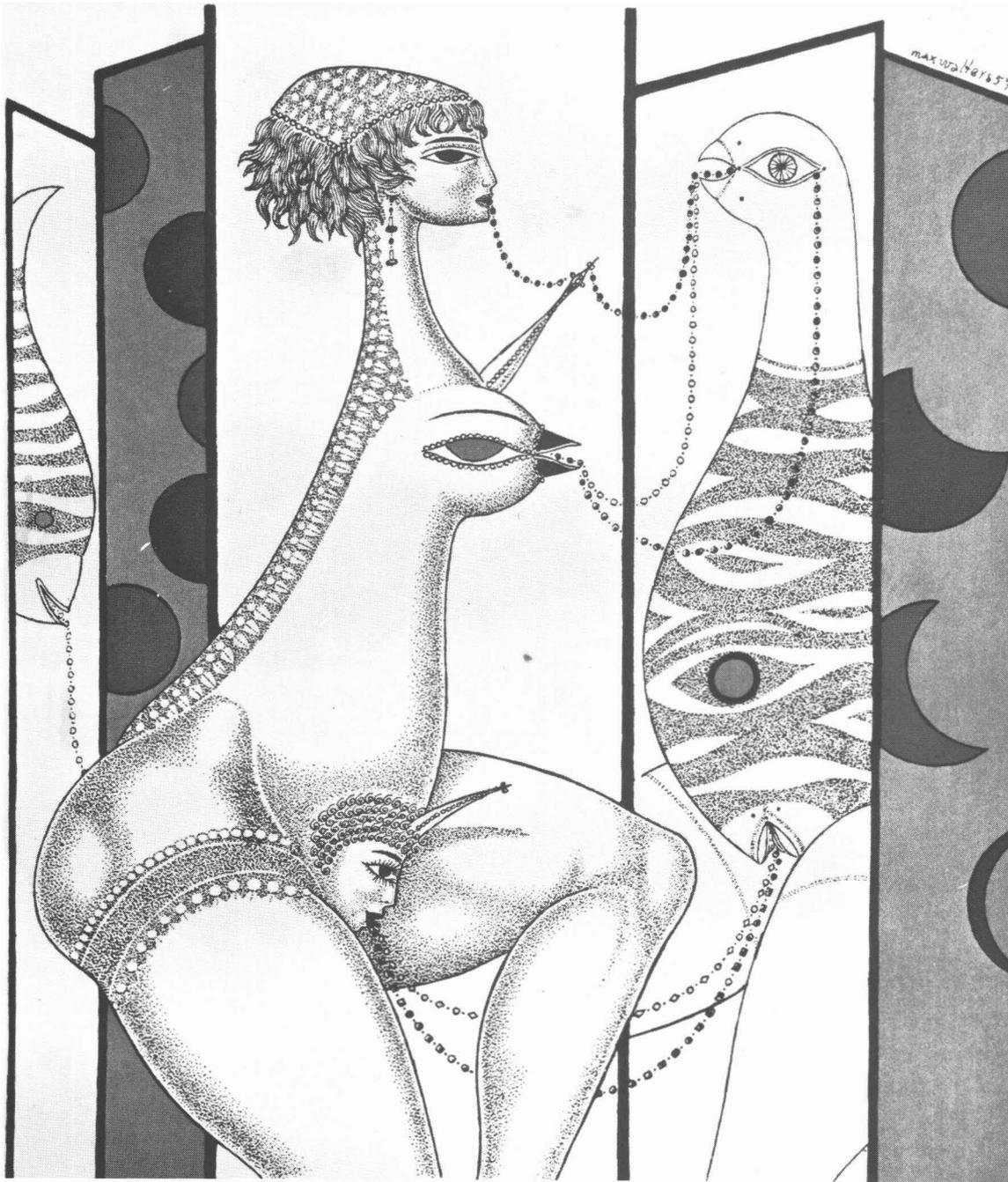
Un pas fuyant au sourire
 Le vent
 La verdure printemps
 La
 du jardin tout neuf amorti
 Leur
 Labante et nue comme une fuge mouille



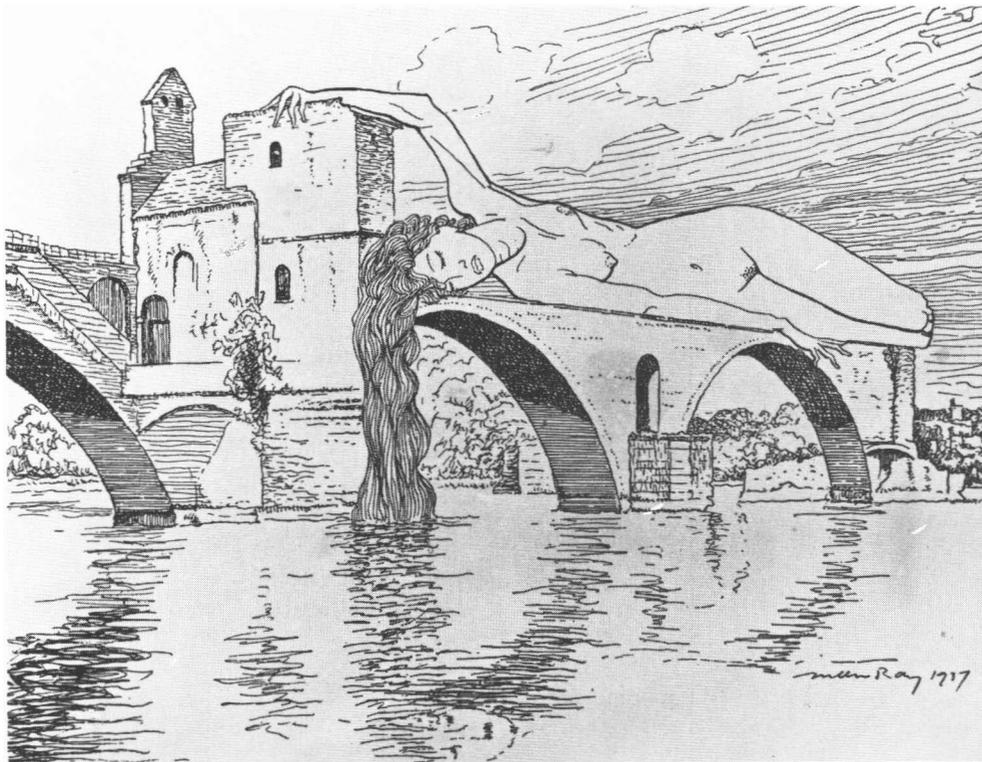
Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille
 Je te soutiens de toutes mes forces
 Je grave sur un roc l'étoile de tes forces
 Silhoues profonds où la beauté de ton corps germera
 Je me repête ta voix cachée ta voix publique
 Je ris encore de l'orgueilleuse
 Que tu traites comme une mendicante
 Des fois que tu respectes des simples où tu te baigues
 Et dans ma tête qui se met doucement d'accord avec la tième avec le mot
 Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens
 Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime
 Qui est toujours nouveau.



▲ L'amour est l'érotisme : *le Rebis*, *Rosarium philosophorum*,
J. Cyriacus, Francfort/ Main, 1550.



Max-Walter Svanberg, *sans titre*,
in A. Rimbaud, *Illuminations*, Malmö, éd. Pergus, 1968.

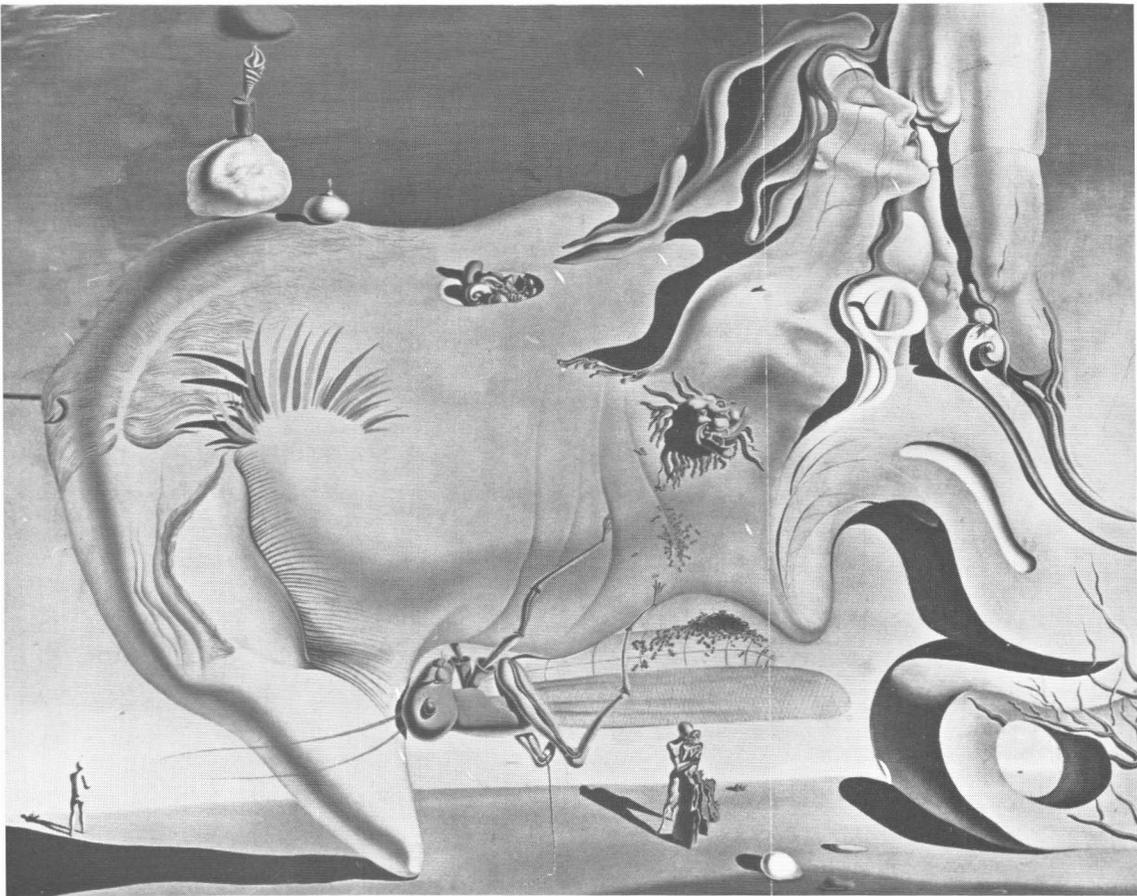


Man Ray, *sans titre*, in P. Eluard, *les Mains libres*, Paris, J. Bucher, 1937.
André Masson, *Sur les rives de l'ennui*, 1937,
in *Mythologies*, Paris, éd. de la revue Fontaine, 1946.



L'Ardhanarīśvara, Bikaner (Rajasthan), XIX.

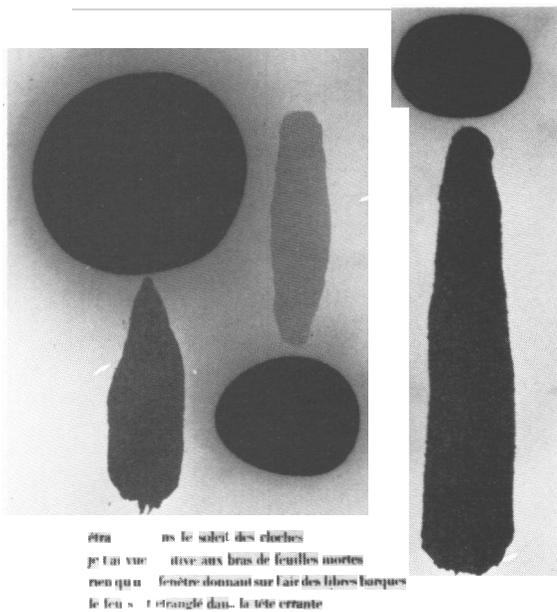
Salvador **Dali**, *le Grand Masturbateur*, 1929,
in *le S.A.S.D.L.R.*, nO2, octobre 1930.



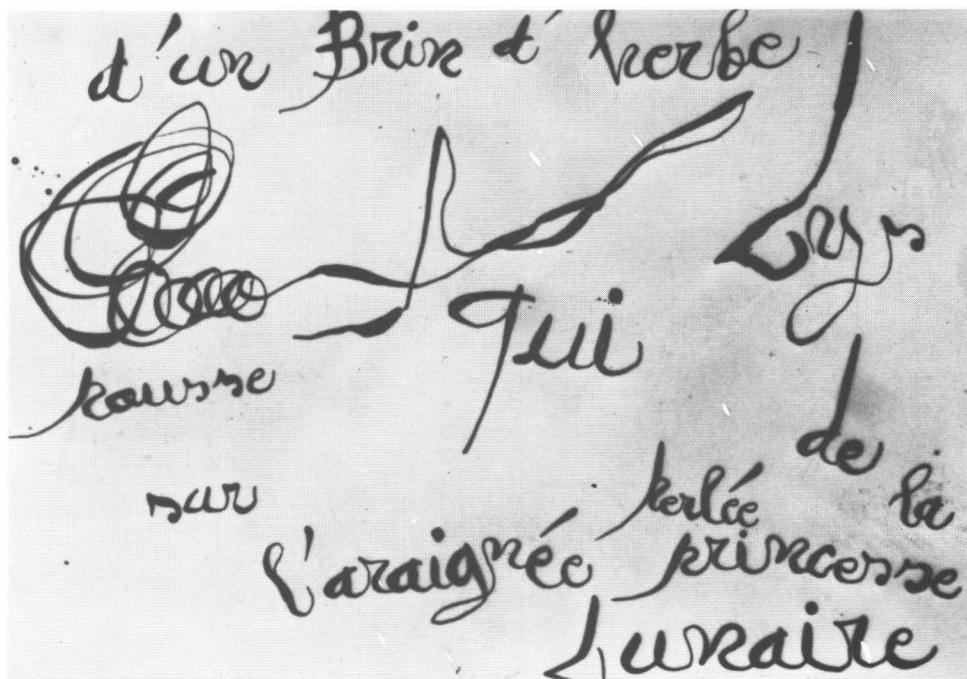


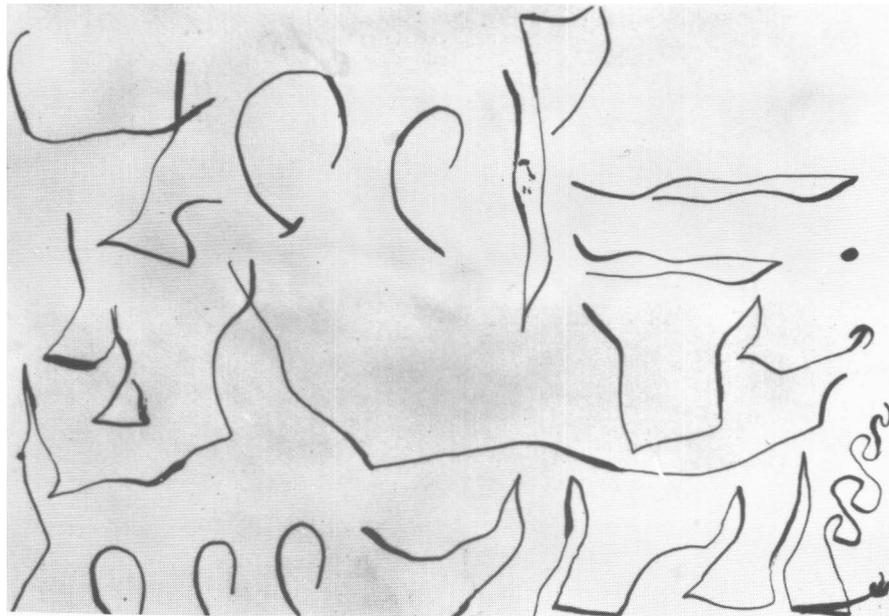
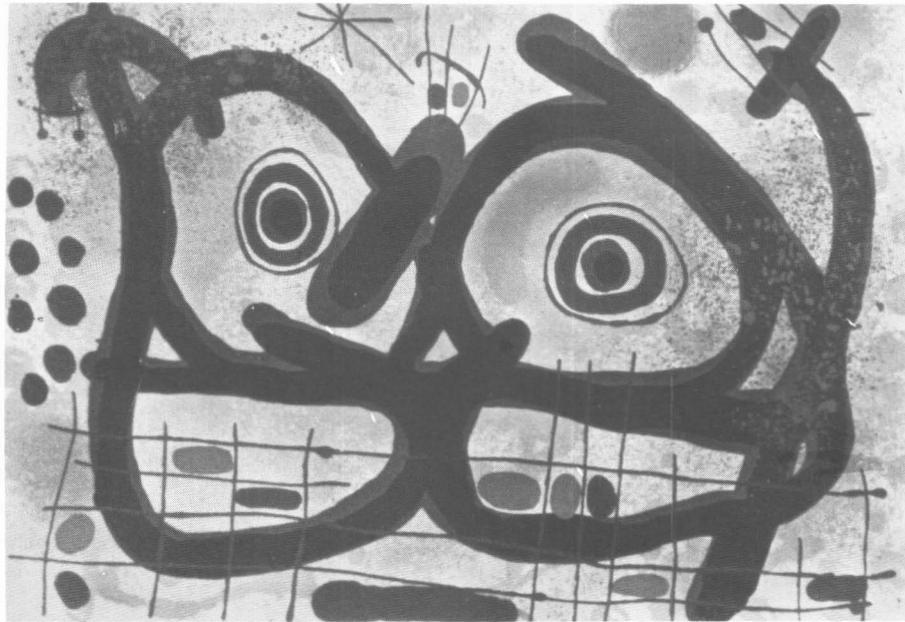
Yves Tanguy, *sans titre*, in B. Péret (Satyremont), *les Rouilles encagées*, Paris, Losfeld, 1954.

Miro et le livre surréaliste
Parler seul, poèmes de Tristan Tzara.
Le Lézard aux plumes d'or, poème
 enluminé par Miro.

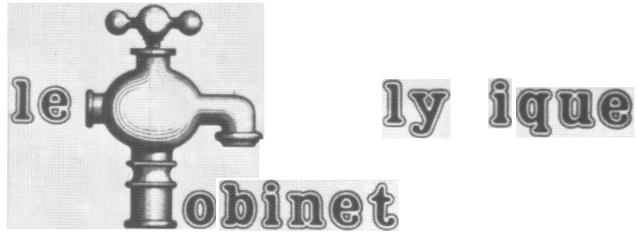


107. - ILLUSTRATION

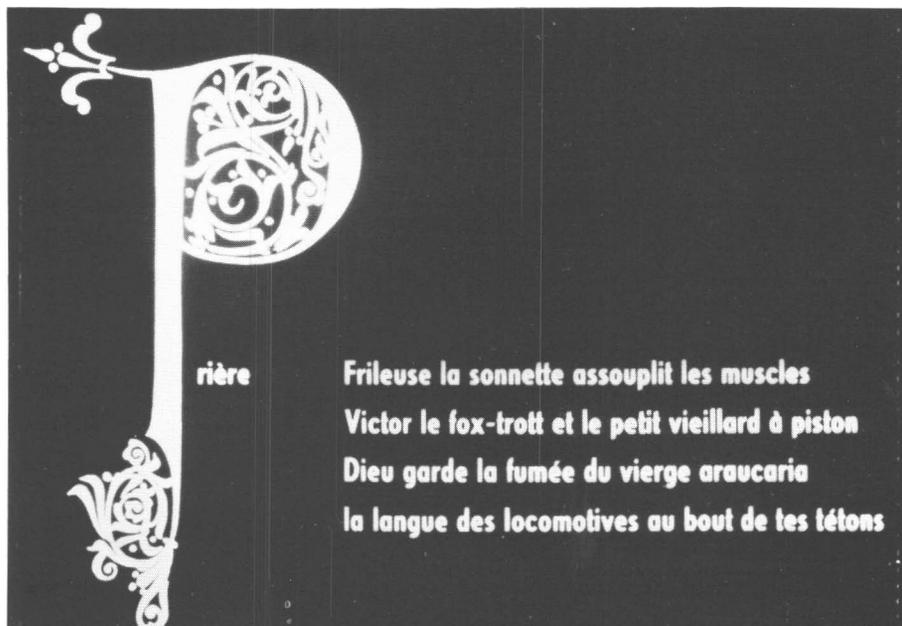




Le Lézard aux plumes d'or.



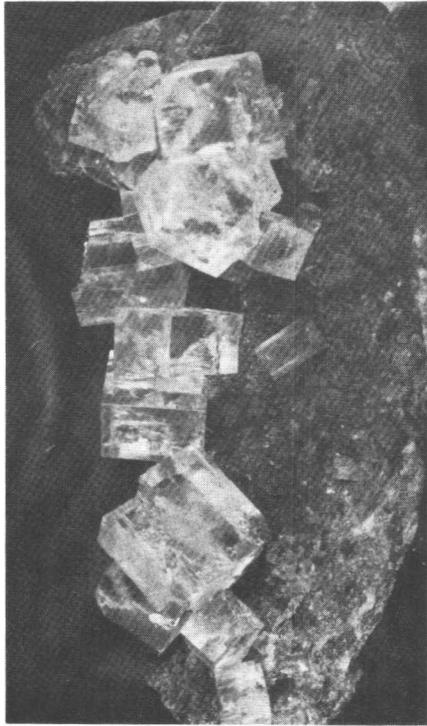
On assassine une assiette creuse en vol de gypaète
qui passe le bras autour d'une caille
je n'aurai donc jamais de plomb dans la tête
la fenêtre est ouverte et le thermomètre chante sa taille



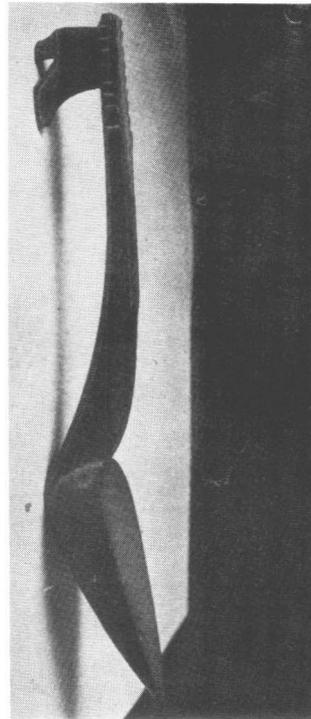
Les Pénalités de l'Enfer, par Miro et Desnos.

Lecture contrariée
de rapports illustrés:
Nosferatu le vampire.





L'Amour fou:
2. La maison que j'habite,
ma vie, ce que j'écris...
(Photo Brassai)



L'Amour fou :
8. De la hauteur d'un petit soulier
faisant corps avec elle...
(Photo Man Ray.)



Alfred Pellán et le livre surréaliste:

le Voyage d'Arlequin, Eloi de Grandmont (1) ;

l'Amour Fou, illustration du poème d'Eluard : *l'Amoureuse* (2) ;

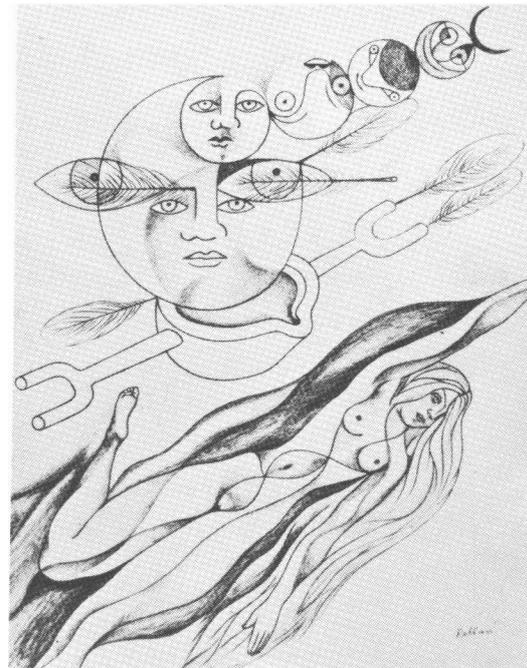
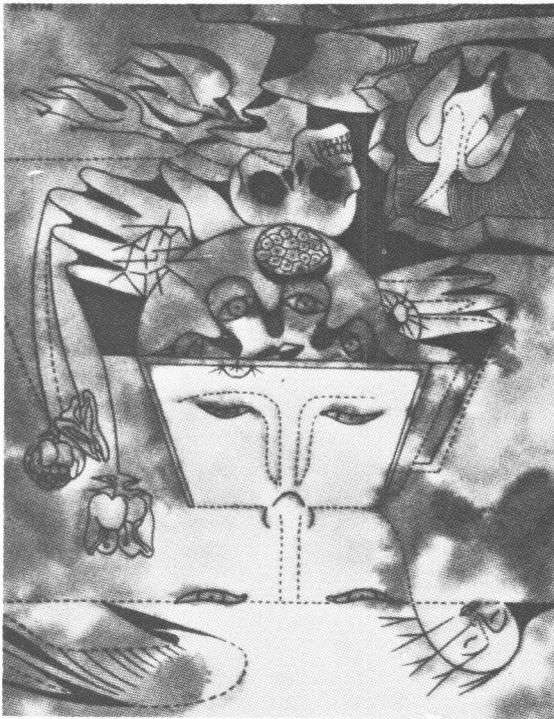
Equateur magnétique, illustration du poème d'Eluard :
Leurs yeux toujours purs (3) ;

Armuré - 1948 ; illustration du poème d'Eluard: *G. de Chirico* (4) ;

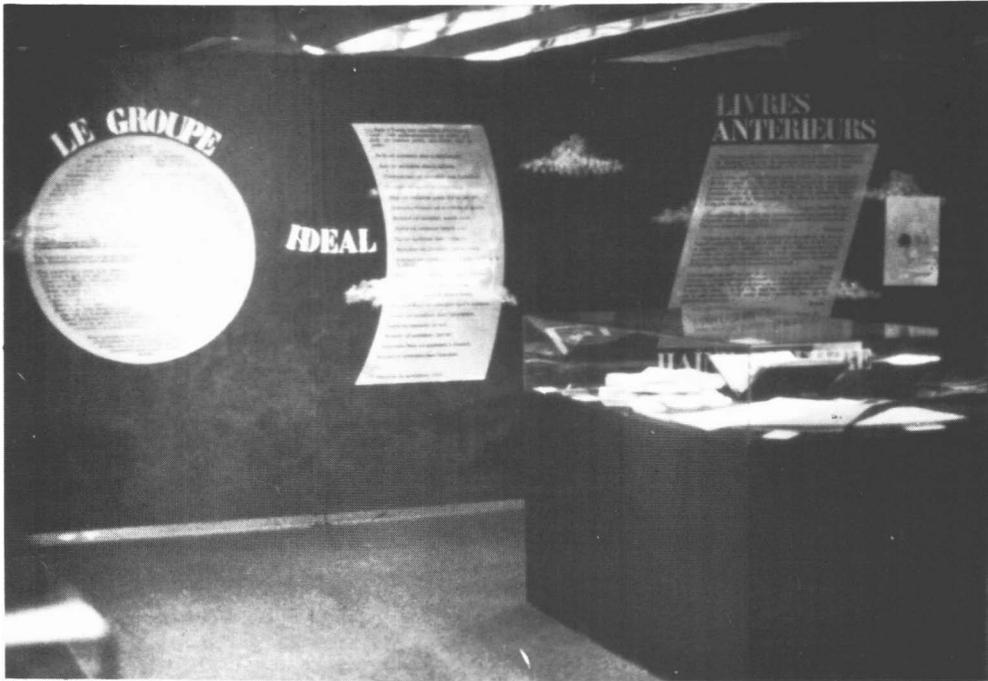
Fondre un désir de plume - 1948 ;
illustration du poème d'Eluard : *Avec tes yeux* (5).



4



5



L'exposition « Livres surréalistes »
à la B.P.I. du Centre Georges-Pompidou.





Deux vitrines de l'exposition « Livres surréalistes ».

assignée dans ce domaine. Ainsi, le fantôme grimaçant du péché s'est dissous à la lumière du jour éclairé par la beauté de la femme. » (péret 1956 : 67.)

Si l'un des axes portants de la culture surréaliste est, sur le plan philosophique, la réfutation de la logique aristotélicienne et cartésienne, sur le plan de l'éthique, tout aussi définitive est la contestation de la morale judéo-chrétienne. Breton écrira, entre autre : « Du christianisme je repousse toute la dogmatique masochiste appuyée sur l'idée délirante du "péché originel", non moins que la conception du salut dans un "autre monde" avec les calculs sordides qu'elle entraîne dans celui-ci. » (1947 a : 261.)

L'hindouisme et l'alchimie exaltent la Femme, l'amour chamel et la connaissance là où, pour les trois religions monothéistes - n'oublions pas l'Islam - la femme, le sexe et la connaissance sont les causes de la chute de l'homme, de la perte de son immortalité et de son expulsion du paradis. Et il est significatif de cette « morale » qu'elle identifie Eve à tout ce qui est inférieur et néfaste et attribue à la Femme la responsabilité de tous nos maux. Adam est chassé du Paradis aussitôt qu'il savoure le fruit de l'arbre de la sagesse qui lui est offert par Eve, avec son amour et sa nudité. Ainsi l'amour et la connaissance sont les deux péchés mortels dans le sinistre système monothéiste. Par contre toute la philosophie de l'alchimie et du tantrisme peut être ramené au double impératif du culte de l'aimée et de la recherche de la connaissance. Ces deux traditions reconnaissent en la femme la source de la vie, de l'amour et de l'extase transcendente, la grande promesse qui porte avec elle l'énergie vitale et la connaissance.

Il est nécessaire de préciser cependant que lorsque le surréalisme exalte la femme et l'érotisme, plutôt qu'à ces deux cultures, c'est surtout à Charles Fourier et à Donatien de Sade que la pensée surréaliste semble être tributaire.

Permettez-moi de reprendre quelques-unes des plus significatives affirmations de surréalistes et de Fourier pour mieux mettre en évidence cette parenté conceptuelle : « Je ne sais jusqu'où l'amour conduira mes désirs. Ils seront licites puisque passionnés. » (Desnos 1926 : 19.) « Amants, faites-vous de plus en plus jouir. » (Breton 1927 : 13.) « Il n'y a jamais eu de fruit défendu. La tentation seule est divine. » (Breton 1937 : 136.) « Il s'agit de *ne pas*, derrière soi, laisser s'embroussailler les chemins du désir. » (Breton 1937 : 38.)

« Amour, seul amour qui sois, amour chamel... Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer jusque dans les mystérieuses perversions dont tu t'entoures. » (Breton 1937 : 108.) « Le *désir*, oui, *toujours*. C'est à lui seul que nous

puissions nous en remettre comme au grand porteur de clés. » (Breton 1946 : 248.)

Écoutons maintenant Fourier : « Nous allons traiter d'un nouvel ordre amoureux où le sentiment, qui est la portion noble de l'amour, jouira d'un lustre éclatant et répandra du charme sur toutes les relations ; or à quoi tiendra son empire? à ce que le matériel, loin d'être entravé, sera pleinement satisfait et que le besoin en ce genre ne sera pas plus indécent que ne le sont les appétits des autres sens, des festins, des concerts, parfums, parures, etc. [...] Gardons nous de croire, sur la foi des moralistes, qu'il y ait des passions sensuelles ignobles en elles-mêmes. Il n'y a de méprisable que la civilisation qui ne sait pas leur donner du lustre. » (1816 : 445-46.) « Les passions ne sont pas plus ennemies de l'homme que les instruments musicaux : l'homme n'a d'ennemis que les philosophes qui veulent diriger les passions, sans avoir la moindre connaissance du mécanisme que leur assigne la nature. » (1829 : 344.) « Le bonheur, sur lequel on a tant raisonné ou plutôt tant déraisonné, consiste à avoir beaucoup de passions et beaucoup de moyens de les satisfaire. » (1808 : 125.) « Il est nécessaire de varier les plaisirs à l'infini. » (1816 : 335.)

A côté de celle de Fourier, il nous faut évoquer Sade, l'autre grande ombre de lumière noire. En Sade les surréalistes admirent et défendent surtout celui qui, le premier, a osé s'aventurer dans le labyrinthe des passions pour essayer de trouver le fil d'Ariane qui conduirait l'individu vers la lumière de la connaissance et de la liberté. Pour Eluard, Sade est celui qui : « a voulu redonner à l'homme civilisé la force de ses instincts primitifs, il a voulu délivrer l'imagination amoureuse de ses propres objets. Il a cru que de là, et de là seulement, naîtrait la véritable égalité. La vertu portant son bonheur en elle, il s'est efforcé, au nom de tout ce qui souffre, de l'abaisser et de l'humilier, de lui imposer la loi suprême du malheur, contre toute illusion, contre tout mensonge, pour qu'elle puisse aider tous ceux qu'elle réprouve à construire un monde à la taille immense de l'homme. » (1937 : 517.)

Pour René Char, Sade c'est « l'amour enfin sauvé de la boue du ciel, l'hypocrisie passée par les armes et par les yeux. » (1930 : 6.)

André Breton, Benjamin Péret et Maurice Heine ajoutent à la dimension libératrice de Sade celle du chercheur de la vérité, pour qui « la liberté des mœurs a été une question de vie ou de mort » (Breton 1928 b : 33), et qui de ce fait « a passé, pour ses idées, vingt-sept années, sous trois régimes, dans onze prisons. » (Breton 1940 : 28.)

C'est au Sade philosophe que « revient l'honneur d'avoir le premier étudié, de manière objective, méthodique et complète, une

des grandes forces morales de l'homme. » (Heine 1933 : 9.) « Sade qui, à l'homme idéalisé par Rousseau, oppose l'être humain dans la société et cherche à en connaître la nature exacte. » (Péret 1956 : 56.)

Dans ce contexte, l'un des aspects de cette pensée qui nous retient le plus est celui qui attribue à l'érotisme le même rôle créateur qui lui est attribué par l'alchimie et l'hindouisme pour lesquels la naissance de l'univers même est déterminée par la puissance du désir, c'est de l'union de Siva et de Parvati qu'à origine le monde (Schwarz 1980 a : 124, et 119-140), l'union chamelle est le reflet terrestre du processus cosmogonique. Avec Sade, observe Maurice Heine, « nous assistons... à une tentative délibérée de l'imagination et de l'intelligence pour s'élever au rang des forces cosmiques, capables d'entreprendre "les extraordinaires bouleversements". » (Heine 1933 : 9.)

Les motivations de l'évaluation de l'œuvre sadienne, l'exaltation du rôle de la femme et de la fonction de l'amour excluent d'emblée toute confusion entre amour fou (ou amour sublime), et une liberté sexuelle mal comprise qui ravale l'amour au contact de deux épidermes - alors que c'est l'individu dans sa totalité qui est engagé. Breton précise : « De même que la liberté ne saurait s'assimiler à l'impulsion à faire tout ce qu'on veut, je crois inutile de distinguer ce désir de certaines formes d'appétit bestial qui ont eu toute licence de se manifester récemment. Même sous l'aspect éperdu qu'il revêt chez Sade, nous reconnaissons pour l'honorer à sa grandeur le désir pleinement *dignifié*. » (1946 : 248-49.) « La conception surréaliste de l'érotisme proscribit d'emblée tout ce qui peut être de l'ordre de la "gaudriole", dont le tort inexpiable est de profaner le plus grand mystère de la condition humaine. » (1959 : 5.)

Il va de soi que l'amour unique et réciproque est incompatible avec les mœurs faciles. Quand il est sublime, l'amour est exigeant, or « le libertinage est le pire ennemi d'un tel amour électif [car] il rend impossible la sublimation. » (Breton 1952 : 140.)

L'on aura peut-être remarqué qu'il nous a été impossible de parler d'amour sublime sans évoquer, du coup et constamment, la liberté. C'est bien là une des raisons majeures qui motivent l'importance que l'amour assume dans la pensée surréaliste. Au siècle dernier, Eliphas Levi remarquait que « l'homme est celui qui doit aimer pour vivre, et qui ne peut aimer sans être libre. » (1855 : 36.) C'est ce qui fait dire à Péret que l'amour sublime est tout d'abord « une révolte de l'individu contre la religion et la société, l'une épaulant l'autre » (1956 : 21). Ainsi toute lutte pour la réalisation de l'amour est du coup, une lutte pour une société libertaire. « Centre vivant des revendications des poètes romantiques, l'amour sublime résume toutes les autres, y compris les revendications sociales. » (Péret 1956 : 62.)

Fourier avait également souligné le rapport spéculaire entre amour et liberté, et allant du général au particulier, observait que le progrès social est fonction de l'émancipation de la femme. Pour Fourier aussi, le bonheur, dans une société qui ne peut être que libertaire, repose en dernière analyse sur la place que l'on fera à l'amour: en comprendre la nature signifie déjà être sur la voie qui mène à la réalisation de l'harmonie individuelle et sociale. « Une erreur commise en théorie d'amour suffit seule à renverser tout l'échafaudage de la politique et de la morale civilisée. » (Fourier 1822, IV : 51.) « Cette science du bonheur social que vous aviez manquée n'est autre que la théorie de l'attraction passionnée. » (Fourier 1808 : 180-244.)

VII. - SURRÉALISME ET ALCHEMIE

Permettez-moi de retourner à l'affirmation de Breton concernant la nécessité de reconstituer l'Androgyne primordial.

Pour l'alchimie et pour l'hindouisme, nous l'avons vu, la voie à l'immortalité, et par conséquent à la divinisation de l'être, passe par la conquête de la connaissance, celle-ci s'identifie à l'amour qui nous permet de prendre conscience de notre nature androgyne. Pour presque toutes les théogonies archaïques, la divinité est androgyne parce que *complète*. La plénitude signifiant perfection, l'être ne saurait être parfait qu'intégral et immortel. L'homme a ainsi créé la divinité à l'image de l'être qu'il aspire à devenir : *l'homo-totus* de la tradition alchimique, l'initié de la tradition tantrique, l'amoureux dans l'optique surréaliste.

C'est à la lumière du mythe de l'Androgyne qu'il nous faut lire donc les affirmations de Fourier : « l'amour nous identifie à la Divinité » (1816 : 15), de Maurice Heine : « l'amour est une véhémentement tentative de nous déifier » (1929 : 70), de Breton, pour qui « l'amour sexuel comme réalisation idéale de l'unité des contradictoires [rendra] à l'homme toute la puissance qu'il a été capable de mettre sur le nom de *Dieu* » (1940 : 97), de Péret, enfin, qui écrit : « Qu'on songe au premier baiser de la femme aimée! Qui n'a éprouvé alors comme une vertigineuse illumination comparable à celle attachée à l'étreinte où « l'âme et le corps se touchent » [Novalis]? Le temps d'un éclair, l'homme s'est surpris divinisé. » (Péret 1956 : 72-73.)

L'individu doit à soi-même, et à l'humanité, de lutter pour la réalisation du bonheur pour lui-même et sur cette terre. Le « demain on fera crédit » de toutes les religions doit être substitué par « l'amour aujourd'hui et ici ». C'est bien ce que réclame également Fourier : « Ce que les religions civilisées promettent pour l'autre vie, le culte

de l'harmonie devra le donner dès cette vie. Ce n'est qu'à cette condition qu'il [l'homme] pourra devenir unitaire. » (1816 : 16.)

L'allusion, dans la phrase de Fourier à l'individu "unitaire", nous renvoie à nouveau à l'Androgyne mythique auquel Péret et Breton, entre autres, se réfèrent pour souligner la nature unique et réciproque de l'émotion qui unit les amants : « A chaque homme, ne peut correspondre qu'une seule femme - devenant, selon l'expression aussi vulgaire que précise sa "moitié", ce qui suppose que, réunis, ils forment un tout... » (Péret 1956 : 23-25.)

Breton érotise le concept de la sphère androgyne de Platon pour soutenir que tout être humain a « 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. Ce bloc, heureux entre tous ceux qui parviennent à le reconstituer. » (1947 : 39.)

En 1924 l'on pouvait lire sur un papillon surréaliste cette péremptoire injonction : « Vous qui avez du plomb dans la tête/ Fondez-le pour en faire de l'or surréaliste. » Nous sommes bien loin ici du simple jeu de mots, ce qui pourrait apparaître une boutade provocatrice est en fait une déclaration d'intentions qui engage le surréalisme dans sa totalité.

Quelques années plus tard, Breton écrira : « Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but. » (1930 : 207.) Tout le long de cette caUserie je me suis attaché à relever les points où la ligne de la réflexion surréaliste recoupe celles de l'alchimie et du tantrisme. Nous nous sommes aperçus - je crois, j'espère - que c'est le même fil rouge qui passe à travers ces trois cultures, et lorsque ces fils s'emmêlent le nœud de lumière qui en résulte n'en est que plus éblouissant.

Lorsque Breton demande «l'occultation profonde, véritable du surréalisme» (1930 : 210-11), c'est bien parce que, en plein accord avec les exigences réitérées par tous les textes alchimiques (qui coïncident ici avec les préceptes de la thérapie analytique), « chaque artiste doit reprendre seul la poursuite de la *Toison d'or*» (Breton 1942 : 345). Ce qui est en jeu, en effet, c'est la transformation de l'individu, et cette transformation, toute intérieure, ne peut être dirigée par un agent extérieur. Elle doit être l'aboutissement d'une prise de conscience autonome déterminée par une nécessité inéluctable. De même que l'on ne peut exporter la révolution, l'on ne peut commander à l'individu de s'affranchir de tous commandements. La liberté n'est jamais donnée, elle est toujours conquise.

C'est le feu, le feu de l'amour - et aucune image n'est plus

vraie que celle-ci, pour l'alchimiste comme pour le surréaliste - qui est l'agent de transmutation universelle. C'est à sa clarté que nous pouvons entrevoir la vérité, c'est son ardeur qui nous révèle les contours contradictoires de notre être.

L'amour, « la vraie panacée » pour Breton (1947 : 38), l'élixir de vie, de l'alchimiste, a seul le pouvoir de reconcilier les contraires, Lorsque Breton exige « qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie » (1924 : 31-32), ce n'est pas seulement parce que « la poésie se fait dans un lit comme l'amour » (Breton 1948 : 265), mais bien parce que pour lui, comme pour l'alchimiste, la théorie ne saurait être dissociée de la vie. Et si la poésie est tellement importante pour le surréalisme c'est qu'elle est instrument de connaissance et donc de transformation : « La poésie... se trouve engagée sur les voies de cette "révolution intérieure" dont l'accomplissement parfait pourrait bien se confondre avec celui du Grand Œuvre, tel que l'entendent les alchimistes. » (Breton 1950 a : 271.)

Et ici la pensée de Breton rejoint ceBe d'Eliphas Lévi qui dictait, moins d'un siècle auparavant, « quand une volonté modifie le monde, c'est un verbe qui parle. [...] Le grand œuvre, c'est, avant toute chose, la création de l'homme par lui-même, c'est-à-dire la conquête pleine et entière qu'il fait de ses facultés et de son avenir; c'est surtout l'émancipation parfaite de sa volonté... » (1855 : 13, 126.)

J'ai souligné ailleurs (Schwarz 1980 : *passim*), et je ne suis pas seul à le penser, que l'alchimie est l'un des rares mythes optimistes de l'humanité; il me semble que le moment est venu pour réfuter une conception largement répandue qui assimile le surréalisme à un projet désespéré et utopique. Sur ces deux points redonnons la parole à Breton : « Je formule d'expresses réserves sur le prétendu "pessimisme" surréaliste... il se double d'un optimisme largement anticipatif. » (1946 : 248.) « Le poète, l'artiste seraient les plus inexcusables des hommes à vouloir se prémunir à toute force contre l'utopie, alors que la nature de leur création même les porte à puiser dans le domaine indistinct où, au moins au départ, l'utopie est reine. » (1947 a : 259.)

Le surréalisme a eu l'ambition démesurée de nous donner, en ce siècle placé, comme aucun autre, sous le signe de la haine et de la violence, une poétique de l'amour et une éthique de la liberté. La grandeur du projet est à la mesure de l'individu. La voie qui porte à l'être complet - qui seul pourra créer une société harmonieuse en un monde uni en sa diversité - passe nécessairement à travers la prise de conscience des véritables dimensions de l'amour. Alors que nous nous rapprochons du troisième millénaire, et que nous sommes menacés par l'apocalypse nucléaire, il peut sembler dérisoire de vouloir rappeler que, en vérité, au début était l'amour, la totalité.

Puisque grâce à l'amour, nous parvenons à la connaissance, et à travers la connaissance nous rejoignons l'immortalité - si nous voulons bien nous souvenir que l'immortalité est réelle dans la mesure où *nous sommes* - je vous souhaite de tomber follement amoureux et d'être follement aimé en retour.

Pour le dire dans les termes de Sutta Nipata : « puisse chaque être vivant être rempli de joie, ferme dans la dédication à l'amour. Car tel est ce que les hommes appellent le mode sublime. » (147, 150-51.) *

BIBLIOGRAPHIE

ANONYMES

- RgVeda*, introd., notes et trad. Ralph T. H. Griffith: *The Hymns of the RgVeda* (1862); reprint, Motilal Banarsidass, Delhi, 1976.
- 1550 *Rosarium Philosophorum*, Jacob Cyriacus, FrankfurtM.; reprint et trad. *le Rosaire des Philosophes*, notes et préf. d'Etienne Perrot, Librairie de Médecis, Paris, 1973.
- The Siva-Purana* (1970), 4 vol., Ancient Indian Tradition & Mythology Series, vol. I-IV Motilal Banarsidass, Delhi, 1977.
- Siva Sūtras*, avec le commentaire de Vimarsini de Ksemarāja, trad. Jaideva Singh, Motilal Banarsidass, Delhi, 1979.
- 1602 *Theatrum chemicum...*, Heredum Eberth. Zetzneri, Ursel, 1602, vol. I-III (seconde éd., 1659).
- 1613 *Idem*, Strasbourg, vol. IV (seconde éd., 1659).
- 1622 *Idem*, Strasbourg, vol. V (seconde éd., 1660).
- 1661 *Idem*, Strasbourg, vol. VI.

ABHINAVAGUPTA

- Tantrasāra*, trad. Mukund Rām Shastri : *The Tantrasara of Abhinavagupta*, Bombay, 1918, trad. it. de Raniero Gnoli : *Essenza dei Tantra*, Borin-ghieri, Torino, 1968.

BATACHE Eddy

- 1978 *Surréalisme et tradition*, Ed. traditionnelles, Paris.

BÉDOUIN Jean-Louis

- 1959 c 1+1=1 », *Boîte Alerte*, Galerie Daniel Cordier, Paris.

BATAILLE Georges

- 1947 c Qu'est-ce que le sexe », *Critique* (Paris), n° II (avril 1947).
- 1949 c L'homme souverain de Sade » in Bataille, 1957.
- 1954 c Sade et l'homme normal » in Bataille, 1957.
- 1957 *L'Érotisme*, Ed. de Minuit, Paris.

BENAYOUN Robert

- 1965 *Érotique du Surréalisme*, J.-J. Pauvert, Paris.

* Le lecteur pardonnera l'absence de signes diacritiques dans la transposition des termes hindous [N.D.L.R.].

- BRETON André
- 1922 « Les Mots sans rides », *Littérature* (Paris) n.s. n° 7, 1^{er} décembre 1922, p. 14, repris in 1924a.
- 1924 « Manifeste du Surréalisme », *Manifestes du Surréalisme*, J.-J. Pauvert, Paris, 1962.
- 1924a *Les Pas perdus*, NRF, Paris.
- 1924b *Poisson soluble*, in Breton, 1924.
- 1927 *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Librairie Gallimard, Paris.
- 1928 *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965.
- 1928a *Nadja*, NRF, Paris.
- 1928b « Recherches sur la sexualité », *la Révolution surréaliste*, Paris, n° 11, 15 mars 1928.
- 1929 « Enquête [sur l'amour] », *la Révolution surréaliste*, Paris, n° 12, 15 décembre 1929.
- 1929a « Exposition X..., Y... », in Breton, 1934.
- 1929b « Lettre aux voyantes », in Breton, 1924.
- 1930 « Second manifeste du Surréalisme », in Breton, 1924.
- 1930a « La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante », *le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n° 1, juillet 1930, in Breton, 1934.
- 1932 *Les Vases communicants*, Editions des Cahiers Libres, Paris.
- 1933 « Introduction », *Contes bizarres d'Achim d'Arnim*, Editions des Cahiers Libres, Paris.
- 1934 *Point du jour*, Gallimard, Paris.
- 1935 « Position politique du Surréalisme », in Breton, 1924.
- 1935a « Discours au Congrès des écrivains », in Breton, 1924.
- 1935b « Situation surréaliste de l'objet », in Breton, 1924.
- 1937 *L'amour fou*, Gallimard, Paris.
- 1937a « Limites non-frontières du surréalisme », *NRF* (Paris), XLVIII 281, février 1937, in Breton, 1953.
- 1940 *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, Paris, 1940.
- 1942 « Prologomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », in Breton, 1924.
- 1942a « Situation du Surréalisme entre les deux guerres », in Breton, 1953.
- 1946 « Interview de Jean Duché », *le Littéraire*, n° 29, 5 octobre 1946, in Breton, 1952.
- 1947 *Arcane 17/Enté d'ajours*, Sagittaire, Paris.
- 1947a « La Passion reste la constante du mouvement surréaliste, nous dit André Breton », interview de Dominique Arban, *Combat* (Paris), n° 901, 31 mai 1947, in Breton, 1952.
- 1947b *Ode à Charles Fourier*, Editions de la revue Fontaine, Paris.
- 1948 *Poèmes*, Gallimard, Paris.
- 1948a « Deux heures avec André Breton », [Interview de Claudine Chonez], *Une Semaine dans le monde*, 31 juillet 1948, in Breton, 1952.
- 1948b *La Lampe dans l'horloge*, Robert Marin, Paris.
- 1950a « André Breton : "Je n'attends plus rien du communisme du fait de son identification avec le stalinisme", interview de Francis Dumont, *Combat* (Paris) n° 1823, 16 mai 1950, in Breton, 1952.
- 1950b [Interview de Jose M. Valverde], *Correo Literario* (Madrid), septembre 1950, in Breton, 1952.
- 1952 *Entretiens/1913-1952/avec André Parinaud...*, NRF, Paris.
- 1953 *La Clé des champs*, Editions du Sagittaire, Paris.
- 1953a « Du Surréalisme en ses œuvres vives », in Breton, 1924.
- 1956 « Le Surréalisme et la tradition », in Breton, 1970..
- 1957 *L'Art magique* (avec le concours de Gérard Legrand), Club français du livre, Paris.
- 1957a Réponse à une enquête de Jean-José Marchand, à propos de *l'Anthologie de l'amour sublime* de Benjamin Péret : « L'Amour sublime est-il unique? », *Arts* (Paris), 2 janvier 1957, in Breton, 1970.

- 1959 « Avis/Aux exposants aux visiteurs », *Boîte Alerte*, Galerie Daniel Cordier, Paris.
- 1962 « André Breton parle - Qu'est-ce que le surréalisme en 1962? », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express* (Paris), n° 582, 9 août 1962, in Breton, 1970.
- 1964 « Nous sommes tous surréalistes », entretien avec Guy Dumur, *le Nouvel Observateur* (Paris), n° 4, 10 décembre 1964. Au numéro suivant, rectification du titre : « André Breton précise », in Breton, 1970.
- 1970 *Perspective cavalière*, texte établi par Marguerite Bonnet, Gallimard, Paris.

CARROUGES Michel

- 1950 *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Paris.

CHAR René

- 1930 «Hommage à D.A.F. de Sade», *le Surréalisme au service de la révolution* (Paris), n° 2, octobre 1930.
- 1931 «L'action de la justice est éteinte», *le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*, José Corti, Paris, 1945.

CHAZAL Malcolm de

- 1947 *Sens Plastique II*, chez l'auteur, Ile Maurice, cité par Breton, 1948b.

DESNOS Robert

- 1926 «Confession d'un enfant du siècle», *la Révolution surréaliste* (Paris), n° 6, 1^{er} mars 1926.

DORN Gerhard

- 1602 «Speculativae philosophiae, gradus septem vel decem continens», *Theatrum chemicum*, vol. 1, *op.cit.*

DOURIN

- 1804 *Clef de la Mythologie*, chez l'auteur, Paris, cité par Flamand, 1970.

ELUARD Paul

- 1930 «L'amour et le dépaysement», *l'Age d'or*, repris in *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, Eric Losfeld, Paris, 1980.
- 1937 «L'évidence poétique», *Œuvres complètes*, 1, La Pléiade, NRF, Paris, 1968.

ERNST Max

- 1936 «Au-delà de la peinture», *Ecritures*, NRF, Paris, 1970.

FILIPPANI-RONCONI Pio

- 1960 *Upanisad/Antiche e medie*, introd., notes et trad. it. P. F.-R., Boringhieri, Torino, 1977.

FLAMAND Elie-Charles

- 1970 *Erotique de l'alchimie*, Pierre Belfond, Paris.

FOURIER Charles

- 1808 *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, J.-J. Pauvert, Paris, 1967.
- 1816-? *Le Nouveau Monde amoureux*, manuscrit inédit, texte intégral. Etablissement, notes et introduction de Simone Debout-Oleszkiewicz, *Œuvres complètes*, tome VII, Editions Anthropos, Paris, 1967.

- 1822 *Théorie de finité universelle ou Traité de l'association domestique agricole*, Œuvres complètes, tomes II-IV, Anthropos, Paris, 1966-68.
1829 *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*, Œuvres complètes, tome VI, Anthropos, Paris, 1966-68.
1853-56 *Œuvres complètes* (vol. III), tome XI, Anthropos, Paris, 1966-68.
1857-58 *Idem*, (vol. IV), tome XI.

GUÉRIN Daniel

- 1975 *Charles Fourier/Vers la liberté en amour*, textes choisis et présentés par Daniel Guérin, Gallimard, Paris, 1975.

HEINE Maurice

- 1929 «Réponse à "Enquête [sur l'amour]", *la Révolution surréaliste* (Paris), n° 12, 15 décembre 1929.
1933 « Actualité de Sade », *le Surréalisme au service de la révolution* (Paris), n° 5, 15 mai 1933.

KA U

Voir Filippini-Ronconi.

LAUTREAMONT

- 1869 *Chants de Maldoror*, Œuvres complètes, NRF, Paris, 1970.

LEVI Eliphas (Abbé L. CONSTANT)

- 1855-66 *Dogme et rituel de la Haute Magie*, Editions Niclus, Paris, 1960.
1860 *Histoire de la magie*, Germer-Baillière, Paris; reprint : Ed. de la Maisnie, Paris, 1974.

MAIER Michael

- 1618 *Atalanta fugiens...*, J. Théodore de Bry, Oppenheim, 1618. Reprint : trad. fr. Étienne Perrot : *Atalante fugitive...*, Librairie de Médicis, Paris, 1969.

PÉRET Benjamin

- 1956 *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, Paris.

REVERDY Pierre

- 1918 « L'Image », *Nord-Sud* (Paris), n° 13, mars 1918 in *Œuvres complètes/ Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, Paris 1975.

SARASVATI Swami Hariharanand

- 1941 « The Inner Significance of Linga-Worship », *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, vol. IX, 1941.

SCHUSTER Jean

- 1969 *Archives 57/68/Batailles pour le surréalisme*, Eric Losfeld, Paris.

SCHWARZ Arturo

- 1980 *L'immaginazione alchemica*, La Salamandra, Milano.
1980a *L'Arte dell'amore in India e Nepal/La Dimensione alchemica dei miti di Siva*, Laterza, Bari-Roma.

SVANBERG Max Walter

- 1959 « Obsédé par la femme », *Boîte Alerte*, Galerie Daniel Cordier, Paris.

VALENTIN Basile

- 1618 *Les Douze Clefs de la philosophie*, Traduction, introduction, notes et explication des images par Eugène Canseliet, Ed. de Minuit, Paris, 1956.

LECTURE CONTRARIÉE DES RAPPORTS ILLUSTRÉS

Mary ADn CAWS

J. - PROJET OCCULTE

Le projet original que nous avons annoncé s'avérait impossible et, par là, doublement attirant. Selon une loi psychologique et perceptuelle, la présentation d'une image devrait contrôler la création lectorale en grande partie par la grandeur proportionnelle entre image et texte: c'est-à-dire, dans le cas d'un texte bref à côté d'une grande image, nous aurions tendance à lire celui-là comme le titre de celle-ci, ou comme son explication. Par contre, dans le cas d'une petite image et un long texte, nous pourrions croire l'image une simple illustration du texte écrit ou son exemple visuel, en entier ou en partie. A titre d'illustration (c'est le cas de le dire), prenons un texte dans un dictionnaire, disons une série de définitions: la petite image représentera, par exemple la plante ou l'objet dont parle la définition. Ou encore, prenons une histoire pour enfants ou grandes personnes: l'image *illustre* l'histoire et ses événements, car c'est l'histoire qui compte et qui se raconte. Comme parodie de cette illustration, nous verrons quelques images du genre «dictionnaire», quelques agrandissements de principes construits par Max Ernst, du côté que nous dirions volontiers dada de la chose et, ce qui plus est, le texte en manquera, étant compris dans l'image. Ce sera l'illustration des restes de notre projet original, enseveli.

II. - DÉCALAGE EN GUISE DE PRÉLUDE

Puisqu'il s'agit de la *lecture* et de la contrariété, nous avons pris la liberté de relire notre propre pré-texte de quelques lignes imprimé dans l'annonce de ces réunions, pour le ré-interpréter. A notre surprise perceptuelle, grande, car le texte, quant à ses caractères imprimés, est lui-même gonflé quant à sa taille, avec le résultat que nous ne le reconnaissons plus pour le nôtre et que nous pouvons donc lire son sens comme *autre*, venant d'ailleurs, texte-objet trouvé. Nous le traitons ainsi, pour le contrarier, par ce regard surréaliste et surréalisant qui risquerait de le rendre illicite et illisible dans le cadre prêté ou pré-écrit, mais d'autant plus vivant dans ses propres rapports renversés et redevenus ainsi personnels avec son auteur. Nous ne nous livrerons pas ici à l'explication, à cette exfoliation heureuse et parfois aplatissante mais plutôt à une *in-foliation* si nous pouvons dire, pour faire des plis intérieurs.

Nous lisons donc en majuscules, donc, de notre plume, nous dira-t-on:

LECTURE CONTRARIÉE DES RAPPORTS ILLUSTRÉS

en lisant illustrés aussi sans accent, ce sens illustre nous fournira déjà l'excuse de parler de ce qu'on sait bien, le tenant pour connu, célèbre, illustre pour tout dire. L'illustration donc comme illumination, quelquefois contrariante de toute façon, non seulement en souvenir de Rimbaud mais aussi pour continuer la métaphore de la lumière dans le lustre, avec pour toute orientation de notre sens futur «la lumière de l'image» prônée et illustrée par Breton même. Le déplacement du sens original que nous avons cru mettre dans nos mots nous permettra de glisser d'autres sens sous les images que nous ré-examinons par un décalage de notre première lecture, dès maintenant occultée.

III. - BIAIS AVOUÉ

Il s'agira donc d'un amour que nous appellerons «de côté» et d'une lecture faite selon le biais. Il s'agira de la façon dont un lecteur a appris à lire selon un angle surréaliste, par quelques images telles qu'elles nous sont présentées différemment dans les livres et revues que nous avons tous l'habitude de feuilleter longuement. Pour reprendre le mot d'Anaxagore, «Le tout est dans le tout», et nous ne ferons

nul effort de séparer les images de leur présentation successive: elles y sont, en entier.

Il s'agira surtout d'une certaine esthétique surréaliste qui nous préoccupe en ce moment, esthétique de l'inquiétude s'il en fût, telle que nous la sentons à l'œuvre. Il est essentiel - ne nous fatiguons pas de le dire - de tirer partie de ces inquiétudes et de ces angoisses lectorales ressenties à l'instant de leur apparition, car ces fantômes réels de notre lecture sont parfois plus durables que nous ne croyions. «Nous disons fantôme», pour remplacer le célèbre «Je dis fleur» de Mallarmé; nous disons «fantôme», et devant nous surgit justement Nosferatu le Vampire dans sa présentation par Breton, que nous allons re-présenter par la suite. Précisément, dans la discussion par Breton, ce que nous avons retenu, à part l'image de Nosferatu, c'est la phrase qui hantait Breton et ses amis, et qui continue à nous hanter:

Quand ils eurent traversé le pont, les fantômes vinrent à leur rencontre.

Pourtant, ce n'est pas là les quelques mots du texte qui accompagnent ou qui soulignent l'image comme le ferait son titre, et que souvent Breton utilise comme *citation* pour verser dans l'image visuelle toute la charge électrique du texte. Ce sont plutôt les mots que nous plaquons d'une façon subjective à présent sur les mots que nous lisons, dans une sorte de fantôme subjectif-collectif, substitué au fait imprimé, une inquiétude mémorable et de mémoire inextricable de la beauté du texte lu, entendu, vu.

Nous répétons qu'en matière de surréalisme il faut chérir ses inquiétudes de lecteur, en tirant profit pour les partager: voilà notre but non-occulté.

IV. - RAPPORTS

L'image domine facilement le texte écrit: « Les Collages de Jean Lévy commentés par Gilbert Lély », par exemple, illustrent une force de l'image telle que les textes n'ont pas à correspondre. On risque de ne pas les lire, tout simplement.

A l'autre pôle, le visage de Baudelaire autour duquel Bluard fait son texte d'angoisse et de louange sur «Le Miroir de Baudelaire» nous reste précieux dans le texte même, et le visage pur et noble de Mallarmé dont Breton illustre son essai «Le Merveilleux contre le mystère» ne perd rien de son éclat à être ainsi absorbé par le texte qui est étoilé de termes élogieux: « splendide dix-neuvième siècle...

une fermentation extraordinaire, que nous ne connaissons plus... la courbe singulière... » Ce n'est pas le visage qui illustre le texte dans ces deux cas, c'est le visage devenu texte, et le texte en hommage, visage. C'est ce que nous voudrions dans nos commentaires sur les auteurs surréalistes: des *textes-visages*.

Dans ce visage de Mallarmé, nous qui lisons maintenant à l'envers, comment n'y verrions-nous pas le visage de Breton, comme celui du surréalisme dans le symbolisme? Cette lecture obsédée que nous réclamons, comment bien en parler? Mais cela se donne à lire, pour quelques-uns...

V. - COMMENT LIRE

Par contraste avec la lecture obsédée et obsédante du surréalisme, nous ferons d'abord une lecture *claire* et non-oblique de quelques images dada. Ce collage de Kurt Schwitters avec son énorme conjonction: «UND» enseigne à lire, appelle à la lecture additionnelle ou conjonctive les fragments dispersés autour et au-dessous. A l'encontre de ce qu'on pense d'habitude, je maintiens (du moins, aujourd'hui, croyant fermement à la liberté de lectures à l'avenir) que bien des textes dada visuels et verbaux offrent à la lecture leurs propres indications de sens, dans tous les sens. «UND» ne se présente pas simplement comme le trait d'union entre les fragments d'image dans ce cadre même, mais comme la *conjonction* future possible entre ce tableau et les autres fragments dans le monde environnant, lu avant et après. Il est aussi l'écho ou le pré-texte de ce signe & trouvé en plus petit en dessus: rime visuelle qui marque le tout, y compris les objets trouvés dans la rue et collés là-dessus ou là-dedans, comme des parties d'un univers retenu et regroupé quant à ses éléments, par un centre conjonctif de convergence.

L'art enseigne à voir et à se voir, selon l'angle, comme un grand « donner avoir ». Les photos de chapeaux fendus par-dessus dans un article de Tzara pour *Minotaure*, que ce soit de l'art ou de l'obscénité, enseignent à voir, obligent à revoir. Le texte chapeauté s'illustre ainsi précisément et ne contrarie en rien sa propre lecture claire et double: c'est, nous le répétons, une image dada.

D'autres illustrations d'objets clairs et à deux sens, comme ces portes battantes, dans la même ligne, des agrandissements d'objets inertes, 40 ans après, dans le Pop Art. Repasser en vue quelques-uns de ces objets comme préliminaires à la lecture en contraste des images centrales sur lesquelles nous voudrions nous concentrer, ce n'est pas inutile, pas davantage que le saut temporel des années 20 aux années

60, et vice versa : tout cela n'est pas sans attrait pour la flexibilité de lecture et de re-lecture que nous voudrions accentuer.

Regardons ensemble alors trois images de Claes Oldenburg: la première et la plus essentielle avalera et donnera à lire les autres. « Tomb in the Form of a Punching-Bag » elle s'appelle, ou « Tombeau dans la forme d'un punching-ball ». Le sujet de la construction, comme le texte l'explique (nous y fions-nous ?), serait la forme d'une goutte, l'état de suspension ou de *suspense*, car la balle ou la goutte de caoutchouc remplie d'air est suspendue d'un disque en forme de halo ou de parasol, qui est intitulé «tombeau ». La forme de ce halo fait penser à un bouclier de protection, mais en est le contraire. Car comme tombeau, ce punching-ball décline et la goutte se contracte comme un fruit tombé qui se dessèche. (La lecture poétique se nourrit de ce fruit: vie et colère, protection contre l'assaut, souffle et extinction. Les *tombeaux* de Mallarmé et le fruit de quelque nuit d'Idumée se rencontrent, prêts à la lutte.)

Mais il y a davantage dans ce fruit pour la lecture affamée: Oldenburg met en face de cet objet poétique deux autres objets qui ne le sont pas moins: une cigarette et une cigarette avec fumée qui, dit-il, forment un bâton qui serait l'équivalent de ce tombeau dans la forme d'un punching-ball. « Si le punching-ball s'étend et si son disque se fait plus petit en diamètre et s'épaissit, le résultat, c'est que la cigarette avec fumée est l'égale du punching-ball... La manche du bâton peut se faire voir comme une version du disque en plus épais. Dans ce cas, bâton est égal à punching-ball. » BAT = BALL. Ce va-et-vient est l'équivalent des vases communicants, avec l'ajout du tombeau symboliste. Où il y a fumée, il y a feu. Les correspondances sont marquées par le texte et l'image seule ne nous suffirait pas. Mais la lecture n'en est pas contrariée: elle en est plutôt rehaussée en intérêt.

Voilà la gamme de lectures en correspondance, lecture claires, à laquelle nous ajouterons une brève série d'images d'*Une semaine de bonté* de Max Ernst, qui continue à hanter et qui illustre par sa lecture inépuisable - entre autres choses - l'agrandissement de l'image du dictionnaire et de la vie, des illustrations du siècle précédent comme la matière pour l'opération-collage, re-passage, re-pesage, de ce qui est à re-penser. Nous ne sommes pas prêts à nous lancer dans des plaisirs dadaïques de lecture en ce moment, mais les signaler d'une façon comparative nous aidera à relire les textes surréalistes, sinon « l'un dans l'autre », du moins les uns après les autres.

Nous avançons ceci: que le signe dada dans ces images est *lisible*; cette main qui signale la route pointe le chemin précisément comme l'index signale les parties essentielles (ou pseudo-essentielles) des manifestes dada. Dans une autre image, les ongles illustrent *l'arrachement*

érotique comme l'arrachement par les racines de quelque tronc d'arbre, relu comme l'élargissement de quelque toucher violent entre un couple bizarre. Dans ces images dont nous ne discutons que quelques exemples à titre d'illustration, le cadre intérieur avec l'élargissement de quelque partie du corps ou de l'imagination fonctionne à deux niveaux de lecture, intérieur (à partir du sens inclus dans l'image) et extérieur (ce que nous lisons tout d'abord, en essayant de situer l'image totale, insituable, justement). Par exemple, une fourrure d'animal aplatie contre le mur dans l'image intérieure ressemble exactement à une de ces illustrations du dictionnaire et signifie, en même temps, l'aplatissement et la violence faite au cadavre et à la jeune femme apeurée par le monstre dans la porte comme par un rêve dans un lit, ce lit offert à la lecture, comme si une porte battante faisait passer l'image.

Ailleurs, le bouche-à-bouche encadré sur le mur intensifie les rapports poliment tête-à-tête et pourtant minés par la queue du serpent attachée à un des personnages : ce sont donc des rapports dragonsques ou serpentins. Ces exemplifications en détail donnent à lire autrement, selon un autre angle. Ou alors, la rime de l'angle du livre que tient la jeune femme au-dessus du corps de son partenaire avec l'angle du couteau sur le mur, rime répétée à deux reprises, reprend la violence innée du livre: le *V* de la femme et du livre, tout cela lisible à première vue et doublement pour le lecteur de Mallarmé. Encore, l'oreille anglaise, qui ne peut s'empêcher de communiquer ses interprétations de la langue à l'œil voit et entend un texte double. Car nous dirions: « *She is reading the book at him* », elle lui fait violence par la lecture du texte. La justification de la lecture subjective n'est pas à faire: elle est comprise dans l'œil, l'oreille et la langue individuelle, indépendamment des « intentions » linguistiques, picturales, poétiques, des auteurs. On peut les supprimer, mais si elles contribuent à la richesse de la lecture, que faire? Ce sont, nous le résumons, des *lectures en correspondance*: texte et image, dragon et feu, Œdipe et le châtiment.

Pour illustrer ce dernier motif, dans une image encore plus remplie de violence, un fouet levé pointe l'œil absent dans le cadre intérieur, où le portrait ne contient que l'oreille pour entendre le cri non pas proféré: cet œil absent est encore plus marqué par l'œil vacant du moulage architectural, qui a l'air de se moquer de la scène « humaine ». Si nous, de langue anglaise, nous nous aventurons jusqu'à dire que cet œil a été *cropped out of the picture*, avec un jeu délibéré sur le fouet et le *riding crop*, aussi bien que sur l'idée de ce qui est écarté ou *cropped out* par le cadre, non-sélectionné par les limites de la représentation, on nous accuserait à tort de fausser l'image. Nous nous référons constamment à la lecture individuelle, ajoutant comme nous le pouvons notre interprétation subjective à la lecture collective qui a ses jeux

propres. Le sens frénétique n'en est pas déjoué: la violence se fait en symétrie, en pas de danse, en rime de fouets, où les personnages dansent eux-mêmes pour l'œil présent du lecteur et pour l'oreille, pour ce qui est absent et ce qui est là pour être violenté. Pourquoi écarter la rime si riche des images et des langues? Aucun dadaïste, aucun surréaliste n'aurait refusé le *pli-en-plus* de cette vue ni ridée ni déridée.

En dernier lieu, quand Max Ernst illustre «Le troisième poème visible» de Paul Eluard, les leçons pour la lecture sont fructueuses. La multiplication des mains et du serrement des mains opère avec la force d'une bande dessinée: l'énergie vient à la rencontre du lecteur dont les yeux vont de gauche à droite, et que l'image vient saluer, comme par étapes, de plus en plus proche. De même, les yeux fertiles ou multipliés, qui se regardent en face, mais en une rangée plus haute que l'autre, quand ils sont vus par nos yeux de lecteur ont d'autant plus de dynamisme en ce qu'il ne se rencontrent point, à cause de la différence de niveaux. Ces yeux et ces mains fonctionnent comme des emblèmes iconiques, ajoutant aux emblèmes comme ceux des maniéristes - cette multiplication propre à Eluard, mais typique aussi de la *manière* surréaliste. On se souvient des yeux de Nadja, dont on voit quatre paires, pour ainsi dire, superposées les unes sur les autres. Dans notre édition du livre ils se trouvent en face de la jarretière de la statue au musée Grevin : la lecture de l'emblème en face de la vue érotique (ou qui est censé l'être) est d'un haut intérêt perceptuel, car on est obligé, par ces yeux, de regarder cette vue tellement autre.

Cette séparation ou sélection d'une partie du corps est une façon de tirer l'attention sur le corps même comme objet. Dans la fameuse représentation des deux dames dans leur baignoire (La Duchesse de Balagny et Gabrielle d'Estrées), les torsos nus ne seront jamais rattachées, se dit-on, aux jambes de Lazare dans le cadre intérieur, pendu au mur, car il n'a que les jambes et elle n'ont apparemment que ces torsos révélées. Vous reconnaissez ici - et je l'ai longuement commenté précisément dans le premier numéro de *Mélusine* et encore plus longuement ailleurs * - les femmes dans leur situation intéressante de pré-natalité, d'où le geste, leur insertion théâtrale entre les rideaux d'une baignoire pour se regarder comme le spectacle: elles se trouvent dans le pétrin ou, comme nous le dirions encore, *in hot water* (dans l'eau chaude). Mais ce qui nous intéresse là-dedans, c'est l'effronterie

* The Eye in the Text : *Essays on Perception, from Mannerist to Modern*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1981.

d'un tel spectacle qui fait du spectateur un voyeur, vu, attrapé dans son propre bain de théâtre intérieur.

Mais revenons à nos saints dada et surréalistes, ou plutôt à la partie du corps qui en est l'homonyme. L'injonction « Prière de toucher », ce texte-signe de ce qu'il ne faut pas désigner, même le lecteur ou le dormeur éveillé peut l'associer directement, même trop directement, à une page du *New York Times* où la sonnerie à vendre prend la forme d'un sein, où il est visible que si on ne touche pas on n'entrera pas. Voilà ce que devient l'emblème maniériste redoublée dans une image-reflet dans *Médium*. La technique du reflet met l'image en branle, lui conférant une vibration lumineuse avec la même sorte de puissance tendue que la métaphore illustre et convulsive du train dans la gare de Lyon qui part ou qui ne part pas, or de ce train arrêté à toute vitesse dans une forêt vierge: le moteur est mis en marche par deux attitudes contradictoires et contrariantes. Rien ne bouge, littéralement, et tout explose sous la surface: c'est l'image-type surréaliste.

La partie du corps séparée et répétée, comme les yeux de Nadja se répètent, est efficace, comme les techniques futuristes, par exemple le petit chien de Joseph Stella dont on voit les jambes cent fois pour indiquer le mouvement. Ces images représentent la beauté convulsive au premier degré et, au deuxième, l'hystérie de l'image agissante sur les nerfs des lecteurs. (Je pense à l'hystérie de la lecture voulue par Tzara quand il répétait les r r r r r dans un poème, et, en majuscules: ICI LE LECTEUR SE MET A CRIER, aussi énervant que les lettres mêmes, et plus que les mots-en-liberté futuristes.) Les mêmes techniques peuvent servir à diverses écoles. Ce sont des images agressives, mais droites en leur présentation.

Mais c'est dans ses contraires innés que l'image surréaliste est prégnante. Dans un dépassement de la simple image d'un sein, ce sablier dont Breton nous donne la description et l'image, semble compter les gouttes d'un contraire merveilleusement renouvelable: toujours le même, « toujours pour la première fois ». De ces oppositions créées et chéries au sein de l'image et de ses rapports avec le texte se construit la force surréalisante: l'unique gant de bronze représenté dans Nadja attire le regard par l'absence de l'autre, non seulement l'autre de la paire de gants, mais l'absence de ce gant bleu ciel que Breton avait tellement peur qu'une dame ne laisse à la Centrale surréaliste:

Je ne sais ce qu'il put y avoir pour moi de redoutablement, de merveilleusement décisif dans la pensée de ce gant quittant pour toujours cette main. Encore cela ne prit-il ses plus grandes, ses véritables proportions, je veux dire celles que cela a gardées,

qu'à partir du moment où cette dame projeta de revenir poser sur la table, à l'endroit où j'avais tant espéré qu'elle ne laisserait pas le gant bleu, un gant de bronze qu'elle possédait et que depuis j'ai vu chez elle, gant de femme aussi, au poignet plié, aux doigts sans épaisseur, gant que ne n'ai jamais pu m'empêcher de soulever, surpris toujours de son poids et ne tenant à rien tant, semble-t-il, qu'à mesurer la force exacte avec laquelle il appuie sur ce quoi l'autre n'eut pas appuyé. (Nadja, Gallimard, 1964, pp. 63-4.)

La négativité formelle de ces phrases: «ne pas vouloir», «ne pas laisser», «sans épaisseur», «n'eut pas appuyé», sonne comme les coups renouvelés d'un destin bleu ciel changé en permanence de bronze, en texte durable, par son unique résolution de contraires sur laquelle appuyer toute une imagination. Une fois de plus, la lecture surréaliste que fait Breton de l'événement est une lecture appuyée sur la négativité dès le début, et la nôtre, par la suite, de sa manière de le raconter s'appuie, à son tour, sur la contrariété de la structure observée, entendue, comprise.

VI. - LECTURE DE COTÉ

« Ce que je tiens le plus à dire est loin d'être ce que je dis le mieux. » Notre lecture approximative de ces paroles de Breton qui ont un pouvoir de hantise sur l'imagination passionnée nous fournira l'angle selon lequel nous ferons la clôture de ce que nous avons essayé d'ouvrir ou, plutôt, d'entrouvrir. Car nous avons voulu parler précisément de l'angle par lequel on observe les objets de travers, en oblique, par un biais. Deux articles de Benjamin Péret dans *Minotaure* nous donnent «le là» de notre sujet: le **premier**, sur les ruines.

Comme le visage de Mallarmé dans le texte de Breton, cette photo des ruines domine le texte, étant prise de côté, selon un angle, d'en bas. Nous dirons de même pour l'article de Péret sur les armures: la lance prend sa forme gigantesque, obscène, ou du moins suggestive, à cause de l'angle de la prise, ou une savante méprise, car l'article sévit contre la peur, tout en y incitant, pour quelques lectrices peureuses, prudes, enfin, sensibles. La dernière photo est encore plus menaçante, comme une carapace humaine fortifiée, agressive, contre celui qui l'observe. Là encore, l'objet est vu selon un angle peu ordinaire.

Cet angle peu ordinaire contribue fortement à la puissance sentie du surréalisme vu par les images: nous terminons par quelques images vues de côté, inscrites à l'angle dans l'imagination désormais.

L'image surréaliste telle que nous l'apprécions là où elle se trouve dans le livre illustré luxueux ou dans l'édition courante - nous aura appris à lire et à re-orienter la vue. Par ses techniques de multiplication, de miroitement, d'encadrement, d'iconisation, de bifurcation, elle nous apprend à lire *contre* le sens ordinaire et les sens donnés. Nous pensons d'abord au poème de Breton où toutes les images se trouvent mises à un angle, les cueilleuses de lavande, les rideaux à une fenêtre, les bœufs arrêtés devant le précipice. Nous pensons surtout à la force de l'oblique, et à la puissance redoublée de toutes ces images mises carrément de côté, comme par mégarde. C'est en fin de compte un accident qui détermine la manière de voir l'essentiel...

Si nous comparons, par exemple, la figure du vieillard tirée du film *Nosferatu le Vampire* dans *Minotaure*, dans l'article de Jacques Brunius sur le film, «Dans l'ombre où les regards se nouent», elle se trouve en haut de la page, debout, et, en bas, couché, se trouve l'enfant rêveur («Peter Ibbetson, le parc de notre enfance», nous lisons sous la photo). L'attraction de ce contraste: le vieillard debout, le petit garçon couché, est immense. Non moins immense pourtant est l'attraction de cette même image de *Nosferatu* de côté, en face d'un texte de Breton, tombant vers le bas de la page. C'est à la fois un «fait-glis-sade» et un «fait-précipice», l'équivalent visuel des deux, et la meilleure illustration de cette *inquiétude de l'image surréaliste* telle que nous en parlons.

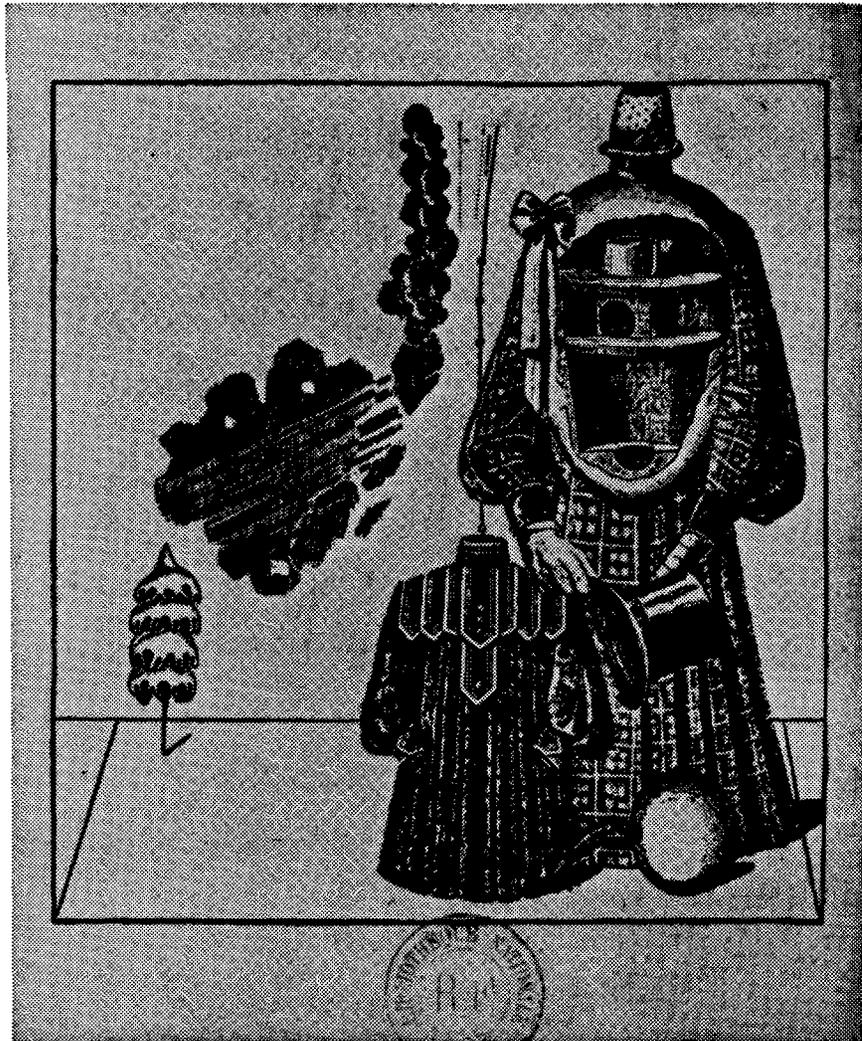
Dans *l'Amour fou*, où, pour répéter une formule de Breton, «Tout ce que j'aurai le mieux connu a commencé», plusieurs choses se manifestent de côté: le masque qui a tellement attiré Giacometti aux puces, cette cuillère-pantoufle de Cendrillon où l'on voit ce bois se transformer en verre, selon Breton, et même les cristaux qui illustrent la célèbre maison de verre souhaitée par Breton pour sa demeure poétique: «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.» Dans le texte original du *Minotaure*, ces cristaux sont présentés bien droits, sur une surface en apparence rigide, en face de la danseuse représentant «l'explosante-fixe». Mais puisqu'ils tombent de côté dans notre édition de *l'Amour fou*, celle que nous relisons souvent, cette maison de cristal est d'autant plus insolite, d'autant plus rapprochée de ce poème de Breton qu'est «La maison insolite». C'est cette image, et non l'autre, qui nous hante, comme le visage de Breton depuis si longtemps, là où tout ce que nous avons «le plus aimé», et continuons le plus à aimer, a commencé.

Pour terminer, *l'Amour fou* et les autres livres que nous aimons d'une façon surréaliste président d'une façon souveraine sur notre imagination présente, sur notre lecture qui absorbe avec passion les contra-

riétés pour les faire siennes. Si, dans cet *amour fou* devenu le nôtre, tant de choses se manifestent de côté: ce masque et cette cuillère, ces cristaux, ces coraux, ces fleurs, ces plantes, leur puissance révélatrice telles que nous les lisons, n'en est que plus efficace. Notre propre amour fou du texte est augmenté par l'angle, notre angle de vision rendu d'autant plus aigu et par là, d'autant plus perçant, ayant pris le biais du texte.

Jusqu'à ce jour-ci, alors, les cristaux bien rangés et les plantes qui poussent droit nous semblent moins vrais et moins révélateurs. C'est l'angle qui enrichit l'imagination: le monde n'est qu'appauvri, nous en sommes convaincus, par la *rectitude perceptuelle*. La mémoire textuelle des images crée les choses auxquelles nous continuons à croire, d'une manière surréaliste autant que proustienne. Et à présent même, dans ce xx^e siècle également «splendide», on a beau nous dire comment est ce monde autour de nous, à quoi il ressemble et sur quel axe il s'oriente, ce monde dit «vrai»: nous ne ferons jamais le sacrifice de notre mémoire de lecteurs au point d'arranger *comme il faut* les choses pour lesquelles nous vivons.

Graduate Center, City University of New York



LES CISEAUX ET LEUR PÈRE

Paul ELUARD et Max ERNST

Le petit est malade, le petit va mourir. Lui qui nous a donné la vue, qui a enfermé les obscurités dans les forêts de sapins, qui séchait les rues après l'orage. Il avait, il avait un estomac complaisant, il portait le plus doux climat dans ses os et faisait l'amour avec les clochers.

Le petit est malade, le petit va mourir. Il tient maintenant le monde par un bout et l'oiseau par les plumes que la nuit lui rapporte. On lui mettra une grande robe, une robe sur moyen panier, fond d'or, brodée avec de l'or de couleur, une mentonnière avec des glands de bienveillance et des confettis dans les cheveux. Les nuages annoncent qu'il n'en a plus que pour deux heures. A la fenêtre, une aiguille à l'air enregistre les tremblements et les écarts de son agonie. Dans leurs cachettes de dentelle sucrée, les pyramides se font de grandes révérences et les chiens se cachent dans les rébus - les majestés n'aiment pas qu'on les voie pleurer. Et le paratonnerre? Où est Monseigneur le paratonnerre?

Il était bon. Il était doux. Il n'a jamais fouetté le vent, ni écrasé la boue sans nécessité. Il ne s'est jamais enfermé dans une inondation. Il va mourir. Ce n'est donc rien du tout d'être petit ?

Les Malheurs des immortels

DÉCOUPER, SE COUPER, SE RECOUPER

Jean-charles GATEAU

A la mi-mars 1922, Paul et Gala Bliard prennent le train pour Cologne où les attendent Max et Lou Ernst. De Düsseldorf, les deux couples réunis adressent, le 21 mars 1922, à Tristan Tzara, une carte postale de connivence; Ernst orne de fresque à sa façon la salle à manger d'hôtel que représente le recto de la carte; au verso, les deux hommes inscrivent le texte suivant:

C'est la couleur aux ailes de plomb des gens d'ici. [C'est le luxe des seins du nègre: roi qui dit bonjour à son meilleur ami et demi.] Le roi dansait sur un arbre. Max, disait-il avant d'avoir bu, je ne suis plus fils unique 1.

Je ne suis plus fils unique... On ne saurait mieux confier l'intense sentiment de fraternité spirituelle qui s'empare d'Bliard en compagnie de Max Ernst.

Ce sentiment réciproque de fraternité débouche, au cours de cette rencontre printanière, sur un projet de collaboration beaucoup plus ambitieux que celui qui aboutit à *Répétitions* : Il s'agit d'élaborer ensemble un recueil qui mettrait, en regard de collages réalisés par Max seul, des poèmes écrits en collaboration par Max et Paul pour « illustrer » ces collages. Trois textes écrits en collaboration, « Des éventails brisés », « Tout nu dans la rue » et « Les deux tout » paraissent, sans illustration, dans le n° 26 des *Feuilles libres* (avril-mai 1922). Et *les Malheurs des immortels* révélés par Paul Bliard et Max Ernst, qui paraîtront au Tyrol - dans une imprimerie d'Innsbruck - sous le label de la Librairie Six, à petit nombre d'exemplaires

sur simili-japon, portent un achevé d'imprimé du 25 juin 1922; cet achevé d'imprimé anticipe peut-être de quelques jours (durée du brochage?) la sortie effective de l'ouvrage, si l'on s'en fie à Eluard: *Les Malheurs des immortels vont paraître*, écrit-il à Tzara le 3 juillet 1922².

Nous disposons, malheureusement, de peu de renseignements sur les trois mois de chantier qui séparent la conception de l'ouvrage de son achèvement; et pour commencer nous ne savons pas quand les Eluard ont quitté Ernst. Nous sommes enclins à penser qu'ils n'ont pas regagné Paris directement de Cologne, et qu'ils ont accompagné leurs amis en Bavière, où Ernst se trouve le 29 mars et le 3 avril. Les sommets et les neiges de l'Autriche voisine incitent-ils les Eluard à se mettre au vert? C'est sans doute du début du mois d'avril que date une photographie où posent, en chandail et chaussettes de ski, Max, Gala et Paul sur la neige tyrolienne³. Les Eluard auraient alors regagné Paris vers la mi-avril, et seraient venus retrouver les Ernst à Tarrenz bei Imst courant juin, comme le prouve une lettre d'Eluard à Tzara:

... mais il fait si beau et l'on est si bien avec Max Ernst qui cherche des escargots et déränge toutes les herbes pour étaler son sourire de dentelle. Notre livre paraîtra à la fin de ce mois⁴.

Quoi qu'il en soit, Eluard et Ernst auraient eu le temps matériel d'écrire à la même table les vingt poèmes qui concrétisent leur collaboration littéraire, comme ils ont eu le temps matériel de se concerter et d'organiser la maquette. Mais, en fait, la procédure suivie a été différente. Eluard n'avait aucun désir de rééditer le mixage d'écritures automatiques réalisé par Breton et Soupault dans *les Champs magnétiques*. Certes, les manuscrits et la correspondance de chantier sont perdus, mais si l'on se fie aux confidences faites par Max Ernst à Werner Spies (*op. cit.*), la majeure partie du travail s'est accomplie par correspondance et à distance. A tour de rôle, chacun écrivait une « proposition de texte », un « canevas » et l'envoyait à son partenaire pour « correction » et « amplification » (*schrieb jeweils einer der beiden den ersten Textvorschlag nieder und sandte ihm dem Partner zur Korrektur und Erweiterung zu*⁵). On imagine mal Philippe Soupault raturant des mots dans le manuscrit de Breton! C'est en pleine conscience que chaque partenaire réagissait au texte proposé, y biffait des mots, y insérait des phrases, le tout en présence du collage « inspireur », chacun selon ses critères poétiques propres. Le résultat laisse à penser que ces critères s'équilibraient fort bien, et convergeaient vers une stylisation du spontané, une classicisation de l'incongru,

un dosage heureux de cocasserie et de lyrisme, d'« Unheimlichkeit » et de plaisir.

Peut-on aller plus loin et discerner la part qui revient à chacun dans les poèmes, et les rapports entre poèmes et collages? Les deux questions sont, du reste, liées. S'appuyant sur les confidences de Max Ernst, Werner Spies propose comme suit le «décollage» du poème qui ouvre le recueil, «Les ciseaux et leur père», dont le titre joue avec le syntagme *paire de ciseaux*, et renvoie à la fois à la technique du découpage et au matériel de tailleur qui figure sur le collage:

Les Ciseaux et leur père

Le petit est malade, le petit va mourir, lui qui nous a donné la vue, qui a enfermé les obscurités dans les forêts de sapins, qui séchait les rues après l'orage. Il avait un estomac complaisant, il portait les plus doux climats dans ses os et faisait l'amour avec clochers.

Le petit est malade, le petit va mourir. Il tient maintenant le monde par un bout et l'oiseau par les plumes que la nuit lui rapporte. On lui mettra une grande robe, une robe sur moyen panier, fond d'or, brodée avec l'or de couleur, une mentonnière avec des glands de bienveillance et des confettis dans les cheveux. *Les nuages annoncent qu'il n'en a plus que pour deux heures.* A la fenêtre, une aiguille a l'air enregistre les tremblements et les écarts de son agonie. *Dans leurs cachettes de dentelle sucrée, les pyramides se font de grandes révérences et les chiens se cachent dans les rébus.* Les majestés n'aiment pas qu'on les voie pleurer.

Et le paratonnerre? Où est Monseigneur le paratonnerre. Il était bon. Il était doux. Il n'a jamais fouetté le vent, *ni écrasé la boue sans nécessité.* Il ne s'est jamais enfermé dans une inondation. Il va mourir. Ce n'est donc rien du tout d'être petit ?

Il s'agit ici d'un état définitif dont nous ne pouvons contrôler les ratures. Ernst précise, par exemple, qu'il avait d'abord écrit: *le petit balladin* (sic) et qu'Eluard a biffé le mot *balladin*, ne pouvant saisir l'allusion à l'œuvre de Arp qu'il contenait⁷. Notons ensuite que l'état du texte implique au moins un aller-retour; Ernst retouche à son tour: en effet, l'addition *ni écrasé la boue sans nécessité* ne pouvait figurer dans le texte initial.

Werner Spies constate que les éléments du texte qui s'associent, au moins allusivement, au collage sont de la plume d'Eluard, comme

forêt de sapins, robe, nuages, aiguille; et qu'en revanche la contribution d'Ernst est indépendante du collage, même si parfois elle est réminiscente du contexte dans lequel Ernst a prélevé les éléments collés (en l'occurrence *le Magasin pittoresque*, magazine distrayant où, effectivement, *les chiens se cachent dans les rébus*). Généralisant, Spies en déduit que dans ses contributions, Eluard cherchait à saisir de façon descriptive l'insaisissable des collages, tandis qu'Ernst, en possession de «l'Ursprungskontexte» (contexte du surgissement originel) était émancipé de l'emprise de l'image. A condition de ne pas lui donner une valeur absolue, l'hypothèse nous paraît intéressante. Il est vraisemblable en effet que la réalisation matérielle du collage (recherche des éléments, découpage, essais de disposition, collage, retouches et maquillages) épuise progressivement la faculté d'attention, et donc de réaction, de désignation verbale, autrement dit de nomination. Inversement, si l'on met le poète à brule-pourpoint en présence d'un stimulus iconique surprenant, son regard va procéder au balayage de la surface, et son cerveau à l'identification subconsciente des éléments, convoquant ainsi un certain nombre de signifiants pour nommer les figurés. Si le figurant n'est pas identifié au cours du balayage, le cerveau propose une approximation d'ordre métaphorique (*c'est comme...*, ainsi dans «Les ciseaux et leur père», le piquetage du dé à coudre figurant suggère à Eluard des confettis) ou d'ordre métonymique (*d'après le contexte visuel, ça doit être...*, ainsi, dans le même poème, la coupe d'un «œuf de Colomb», petit objet de manipulation amusante, est interprétée comme *estomac* d'après son emplacement sur le collage). Mais ces constatations de psychologie de la perception, si elles sont judicieuses, sont simples. Il ne faudrait pas qu'elles masquent les conditions très particulières de l'expérience, à savoir: 1. qu'Eluard réagit à une image *truquée*, dans laquelle est déjà organisé tout un jeu de relations métaphoriques et métonymiques; et qu'il *sait* que cette image est truquée en vue d'une surprise poétique; 2. qu'il réagit conjointement à un collage *et à un texte*, ce qui implique des écarts parfois vertigineux et un effort intense de mise en relation (identique, qu'on y pense, à celui que doit fournir le lecteur-spectateur actuel des *Malheurs des immortels*); 3. qu'il réagit en poète, c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à identifier des figurés et à les transformer en signifiés, mais qu'il cherche à prolonger le jeu de figurants (et des signifiants du *texte* d'Ernst) par un jeu de signifiants. En d'autres termes, loin de tenter d'intégrer dans le cadre d'une expérience de l'objet les éléments perçus (ce qui serait du ressort de la description véridique), il les utilise pour un plaisir du texte. La fonction référentielle tend vers zéro, la fonction poétique tend vers l'infini.

C'est pourquoi le matériel verbal, que le cerveau a rameuté

inconsciemment au cours du balayage de l'image, engendre du texte, par métonymie (dans ce poème, toute la technicité vestimentaire archaïsante); par métaphore (le figurant sphérique, en bas à gauche du collage suggère: *il tient le monde*); par polysémie des signifiants (*l'aiguille* du tailleur devient l'aiguille d'un appareil enregistreur ou d'une horloge de clocher).

Examinons maintenant la production du sens. Ce texte et son collage bénéficient déjà de trois approches, qui sont, curieusement, le fait de trois femmes, comme si la mort des petits les touchait davantage^s. Celle de Renée Riese Hubert⁹ me paraît idéalisante dans la soumission excessive au mot *immortels* pris dans son sens antique, et dans son symbolisme qui insiste sur une sorte de critique mythologique (mort d'Apollon, de la clarté, de la raison classique). Mais elle a l'immense mérite d'attirer notre attention sur l'isotopie solaire qui circule dans le texte. Je cite :

On doit poser la question: qui est donc le petit? qui est celui « qui nous a donné la vue, qui a enfermé les obscurités dans les forêts de sapin, qui séchait les rues après les orages » ? Ce petit innocent qui va mourir, c'est lui qui a sorti l'homme de l'obscurité - il s'agit donc d'une divinité, d'un Immortel, de nul autre que le Soleil symbole de la connaissance rationnelle, mais réduit, éphémère et embourgeoisé. Comme dans le collage, l'homme et la nature sont condamnés à la raideur. Il faut dire que les poètes ont créé un étrange collage verbal: d'une part ils font le récit de la mort, de l'enterrement et des éloges funèbres se rapportant au défunt, d'autre part, ils nous brossent un paysage, non à coups d'images visuelles, mais grâce à des personnifications qui lui prêtent une animation factive. «Les nuages annoncent qu'il n'en a plus que pour deux heures. » Les nuages remplacent donc le médecin, installé au chevet du moribond. Au coucher du soleil, sujet littéraire, passablement rabâché, les poètes enlèvent toute velléité de lyrisme, supprimant de fait la raison d'être des éloges funéraires. Ainsi, dans le collage comme dans le poème, le déguisement, le revêtement, l'artificialité produisent un ordre tout à fait capable de réduire à néant tout contact vivant et immédiat sans même qu'on s'en rende compte.

Nous retiendrons donc l'isotopie solaire, que justifie l'association avec *l'or*, les *doux climats* et les *clochers* (voir dans Proust ceux de Martinville «allumés» par le soleil couchant), l'antagonisme avec *l'obscurité*, les *nuages*, *l'orage*, *la boue*, *l'inondation*. Même *l'aiguille à l'air* qui dit le temps pourrait être celle d'un cadran solaire. L'antithèse

forêts de sapin / clocher se trouve dans les Rhénanes d'Apollinaire, dans « Les femmes » par exemple, pour opposer la sauvagerie païenne et primitive de la nature germanique à sa christianisation superficielle. Mais nous ne voyons là ni une subversion du topos romantique des couchers de soleil, ni une sorte d'allégorie de la mort de la clarté et de la Raison, parce que pour nous le petit n'est pas un « immortel ». A notre sens, l'isotopie solaire joue essentiellement pour démontrer que le *petit*, soumis à la morale et aux valeurs parentales, plein de bonne volonté, *ne mérite pas* ce qui lui arrive. Et par ailleurs cette isotopie, dans le champ associatif de la culture française réfère inévitablement au Roi-Soleil, au Louis d'Or, et à la mort du Dauphin.

En effet, la structure narrative du canevas proposé par Max Ernst va se trouver développée dans une double direction: d'une part le style et les stéréotypes de l'oraison funèbre du Grand Siècle; d'autre part, la réécriture de la « ballade en prose » d'Alphonse Daudet: « *La mort du Dauphin* ¹⁰ ». Une confrontation permettra de repérer les collages textuels.

Le tableau qui suit montre d'abord que les deux « colleurs » ont agi en pleine complicité, puisque les emprunts reviennent à l'un comme à l'autre. Examinons ensuite les fragments collés; on constate la reprise pure et simple d'un aphorisme de Daudet: *Les Majestés n'aiment pas qu'on les voie pleurer* (mais Eluard a supprimé la majuscule: *majestés*) la suppression pure et simple, dans la phrase initiale, de l'élément particularisant: *Dauphin*,. la substitution d'éléments déroutants aux éléments prévisibles: *paratonnerre* substitué à *roi*, *pyramides* substitué à *dames de la cour*,. un glissement par paronomase: *couchette de dentelles* devient *cachettes de dentelles*,. enfin, le « picorage », plus ou moins conscient, de termes, isolés: *rues*, *fenêtre*, etc. Cette cuisine violente l'ordre narratif du texte de Daudet, et permute certains emprunts; elle insiste, en revanche, sur les « indices de poéticité »: reprise de la phrase initiale au début du second alinéa, en refrain, et rappel d'une partie de cette phrase, *il va mourir*, en phrase pénultième du nouveau texte; élimination de la conclusion narrative adoptée par Daudet (*Et, sans vouloir plus rien entendre, le petit Dauphin se tourne vers la muraille, et il pleure amèrement*), afin de terminer sur l'interrogation pathétique. Une conclusion s'impose: le poème « Les ciseaux et leur père » découpe des fragments de ce classique de la littérature pour enfants qu'est « La mort du Dauphin », et les réutilise, exactement de la même manière que les collages plastiques de Max Ernst s'approprient telle figure (par exemple l'Eve de Dürer) pour l'insérer dans un nouveau contexte. Dans les deux cas, une combinatoire iconoclaste s'empare d'éléments préexistants et les désitue. Nous avons affaire à un collage littéraire, plus complexe que ceux auxquels Breton s'était amusé dans

Mont de Piété, assez VOISIN, dans son esprit, de ceux qu'Aragon pratique la même année dans *les Aventures de Télémaque*. Le merveilleux, c'est que la «combinazione» concoctée par Eluard et Ernst fonctionne, que les perturbations, intuitives ou calculées, ne laissent pas

Texte d'Alphonse Daudet	Texte de Paul Eluard et Max Ernst ¹¹
Le petit Dauphin est malade, le petit Dauphin va mourir,	<i>Le petit est malade, le petit va mourir</i>
Les rues les cloches dorées	les rues les clochers une robe or dorée brodée à la fenêtre
les dames d'honneur éplorées se font de grandes révérences brodés	<i>dans leurs cachettes de dentelle sucrée les pyramides se font de grandes révérences</i>
Et le roi ! Où est Monseigneur le roi?	Les majestés n'aiment pas qu'on les voie pleurer.
Les Majestés n'aiment pas qu'on les voie pleurer...	<i>Et le paratonnerre? Où est monseigneur le paratonnerre?</i>
Dans sa couchette de dentelles sous nos fenêtres	Ce n'est donc rien du tout d'être petit?
«Mais alors, crie-t-il, d'être Dauphin ce n'est rien du tout !»	

d'être efficaces, d'accroître le pathétique en diminuant la lisibilité. La mort du «petit» émeut plus ici que chez Daudet. Ceci s'explique: le collage n'est point une facétie fortuite, mais une expérience qui conjoint

le proverbe et l'invention en s'inspirant des conseils de Lautréamont: « Le plagiat [...] serre de près la phrase d'un auteur; se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste. » L'idée fausse résidait dans la sagesse réaliste de Daudet, dans l'acceptation stoïque du scandale, dans la mise en scène versaillaise et pédagogique d'une agonie princière. L'idée juste la remplace: l'égaré surréaliste, l'« utopie» (au sens étymologique) d'un enfant entre la vie et la mort. Et surtout le fondement pulsionnel: la hantise de castration, qu'Eliane Formentelli¹², la seconde commentatrice, a parfaitement soulignée à propos du collage. Je cite:

La haute figure maternelle ambiguë, dotée d'attributs masculins (deux chapeaux) mais ouverte sur les mystères de la génération, « comprend » véritablement en elle le petit, le petit-cadeau, offert comme un œuf, avec un nœud, le petit devant elle, sous sa domination, identifié par la pose et l'habit au narcissisme maternel qu'il redouble et répète. Relation d'appartenance et d'identification qui est la forme même de la mort. « Le petit est malade... le petit va mourir »... Le petit ne sait pas dire « je » et ne peut, dans cet enclos narcissique où il est coupé de la polarité des personnes, que voir s'inscrire les figures et les signes de la castration: ciseaux du tailleur, du colleur et de la Parque, fantasmes de mutilation et de décollation, appel à la protection contre la foudre « Ou est Monseigneur le paratonnerre? Le collage offre comme le patron de la castration et le manifeste allégorique de sa fabrication, de sa génération et de son origine.

Si cette hantise éclate dans le collage visuel, elle se manifeste pareillement dans le texte à propos de la toilette funèbre. La seule phrase où *le petit* est en fonction grammaticale de complément est: *on lui mettra une grande robe* (etc.). Les soins de ce *on*, qui est l'agent de la coutume et de la *Loi*, ont pour effet le travestissement décoratif et mortifiant du corps naturel, la féminisation culturelle du *petit*.

« *petit* », il accède aux qualificatifs « grand » (*grande robe*) et « moyen » (*moyen panier*) par la perte de son sexe. Certains sans doute liraient-ils même en hypogramme « glandes » dans *glands de bienveillance* (prononciation parodique et sinisante de « grande bienveillance »), et « con » dans *confettis*, tant sont grandes les ruses de l'inconscient.

Ma conclusion voudrait partir des trois verbes proposés en titre *découper*, *se couper*, *se recouper*,. c'est-à-dire que je fais confiance au génie de la langue pour parler à ma place. Enfants, nous avons tous découpé aux ciseaux des découpages, c'est-à-dire prélevé dans un

continuum représentatif, structuré par nos pères, des objets, des figures structurés par nos pères. De cet outillage figuratif, Ernst compose ici un collage où il *se coupe*. Entendons par là, premièrement qu'il rompt avec le continuum représentatif en question (les images de l'art «réaliste»); deuxièmement qu'il laisse échapper ce qu'on voulait taire; troisièmement qu'il exprime fantasmatiquement la castration. Quant au texte, il *recoupe* le texte de Daudet (il en redistribue les cartes, il croise ses traces) et *se recoupe* avec le collage plastique, c'est-à-dire, à travers les ruses du langage poétique, correspond au sens brut que diffuse l'image, et le confirme, draine vers le symbolique tout ce qui du figuratif peut y passer. Peut-être pourrait-on généraliser et proposer cette idée que, dans les livres surréalistes, la collaboration du texte et de l'image ne se situe pas dans un rapport redondant *d'illustration*, mais dans un rapport complémentaire de *recouplement*.

Université de Grenoble-III

NOTES

1. In Werner Spies, *Max Ernst Collagen*, Cologne, DuMont & Schauberg, 1974, p. 109 pour le texte et pl. 135 pour l'illustration. Le texte entre crochets est de Max Ernst.

2. Lettre citée in Werner Spies, *Max Ernst Collagen*, *op. cit.*, p. 110.

3. Reproduite in *Album Eluard*, Paris, NRF, 1968, p. 71.

4. Fragment de lettre d'Eluard à Tzara, s.d., in Werner Spies, *Max Ernst Collagen*, *op. cit.*, p. 110.

5. *Ibid.*, p. 109.

6. *Ibid.*, p. 110. La partie en italique est de Max Ernst.

7. Probablement le thrène humoristique «Kaspar ist tot», paru en 1920 dans *Der Vogel Selbdritt*, qu'Ernst cite dans une lettre à Tristan Tzara de la mi-novembre 1921.

8. Renée Riese Hubert, Eliane Formentelli et Colette Guedj. Cette dernière a publié dans *les Mots la vie*, n° 1 (université de Nice, 1980), un article intitulé «Rhétorique du collage plastique dans *les Malheurs des Immortels*»; il s'agit du premier volet d'un triptyque qui doit envisager également le collage verbal et réfléchir sur la sémiotique comparée. C'est dire combien je regrette de ne pouvoir utiliser, à l'heure où j'écris, les observations promises sur le texte qui est ici mon objet, et sur l'intersémiotisme.

9. «Une collaboration surréaliste : *Les Malheurs des Immortels*», *Surrealismo*, Quaderni del Novecento Francese, Bulzoni-Nizet, 1974. C'est nous qui soulignons.

10. Alphonse Daudet, *Lettres de mon moulin*, Paris, Livre de Poche, 1975, pp. 154-159.

11. En italique, fragments dus à Max Ernst.

12. «Max Ernst-Paul Eluard ou l'impatience du désir», *Revue des sciences humaines*, 1976-4, n° 164.

MIRO ET LE LIVRE SURREALISTE

Renée RIESE HUBERT

Quoique les déterminations personnelles et idéologiques ne semblent avoir éloigné Miro, ce peintre si peu théorique, d'aucun poète, il a interprété de préférence les auteurs surréalistes Char, Crevel, Eluard, Desnos, Tzara et Leiris. Pour chaque recueil qu'il illustre, il s'impose des exigences toutes nouvelles. De bonne heure le peintre se donne la tâche d'animer et d'illuminer la poésie. Il n'est pas question de lire graphiquement le sens d'une poésie qui, elle-même, se fonde sur la valorisation des jeux de mots et des images.

Parler seul, poèmes de Tzara illustrés par Miro, parut en 1949. Tzara rédigea son texte en 1945; les lithographies de Miro ne furent terminées et imprimées sur les presses de Moudot que vers 1950. Dans le dernier texte, dont le titre correspond à celui du volume, Tzara évoque la confrontation de l'homme avec le monde, de l'homme avec lui-même. Ces relations se manifestent par les alternances rapides du présent et du passé, de la présence et de l'absence. L'existence se caractérise par le mouvement, l'itinéraire, le passage du voici au voilà. Comme la violence, la tension régénère les formes vitales; le repos, l'équilibre sont tout au plus transitoires. L'univers se défait constamment sans jamais se dissoudre, sans jamais arriver à un point mort. Tzara multiplie les paradoxes et antithèses comme pour abolir les catégories et les distinctions. La libération et l'emprisonnement surgissent à tour de rôle, trajectoire toujours interrompue, toujours inattendue. Tzara déclenche des décalages où la soif de la reconnaissance reste inassouvie. Le poète adapte les mêmes signes pour les confrontations extérieures et intérieures. Sans ponctuation, sans majuscules, ce texte pousse le lecteur vers des transgressions multiples, vers la fuite, vers l'inconnu.

Dans «Egarées», série de six poèmes, le poète suscite une première et une deuxième personne qui ne correspondent guère à une *persona* capable d'assurer une réalité ou une durée vécue comme dans «Parler seul»; il associe intimement le monde extérieur et le monde invisible. La démarche poétique, par ses coups de force et ses mouvements, évoque tour à tour rencontre et dispersion, enchevêtrement et rupture. Il en résulte des liens surprenants, des confrontations renouées puis dépassées. L'acte vital passe à tour de rôle de l'ordre au dérèglement, de la création à la destruction, alors que l'espace s'ouvre et se clôt alternativement.

*main dans la main
la voix perdue*

Ces deux vers évoquent le paradoxe qui s'embusque au cœur de ce recueil où l'intimité glisse vers la rupture, où le moment présent se transforme tantôt en attente, tantôt en fuite. «Egarées» se rapporte à une femme dont la présence précaire s'inscrit à peine dans un volume intitulé *Parler seul*, infinitif qui par la force des choses appartient lui aussi à l'anonymat. La fuite, le passage refusent toute possibilité de reconnaissance, toute réponse à l'interrogatoire.

Dans «Etrangère», la femme errante et fugitive à laquelle le poète s'adresse, ne sort pas, elle non plus, de l'inconnu. Plus clairement encore que dans «Parler seul» et «Egarées» se dégagent cette violence, ces ouvertures et clôtures alternantes, empiétant sur le domaine du rêve, du sommeil. Dans des scènes mystérieuses d'où toute ressemblance est bannie, le langage semble échapper avant même de se formuler.

L'illustration de Miro, comportant plus de 70 lithographies, est à plusieurs égards une amplification de ce texte d'une trentaine de pages. Rares sont les pages où le poème n'est pas paré, encadré, souligné, prolongé par une lithographie. Plus nombreuses encore sont celles où se déploient les constellations vivement colorées en l'absence même de lignes imprimées. Sur l'emboîtement, un bout de journal déchiré se décore d'un signe à la boucle double. Le titre du livre, le nom de ses collaborateurs paraissent sur une petite surface jaune, nuage aux bords irréguliers. Ces lettres inégales s'adaptent tant bien que mal aux nécessités d'un espace insuffisant. Le signe noir et dynamique occupant la place centrale s'entoure d'un petit soleil rouge taché de couleur unie, d'une étoile noire plaquée sur un nuage vert aux contours déchiquetés et d'une tache bleue, éclaboussure d'azur. La page présente tout le répertoire, allant de la mécanique à l'écriture, au geste; tout le répertoire, allant du noir aux couleurs, du fragmenté au complet, du lisible, rendu presque illisible, à l'indéchiffrable. Toutes les proportions se ren-

versent; le nuage azuré sur le côté inférieur gauche se rapporte au ciel dont le lien avec le soleil rouge, très réduit, et l'étoile noire reste schématique. Ce qui compte, c'est la capacité des éléments de se recréer et de réussir à insérer la constellation du moment comme vecteur d'un avenir imprévisible et pourtant nécessaire.

A l'intérieur du livre, traits, taches et étoiles se groupent et se regroupent selon les promesses libératrices de l'emboîtement. Des coups de pinceaux noirs assez épais, plutôt irréguliers, évoquent le geste et le sceau du peintre. Un seul coup de pinceau, une seule colonne irrégulière coiffée d'un soleil suffisent parfois pour animer le texte. Des lignes plus complexes, également noires, se nouent en réseaux, formant des signes mystérieux intermédiaires entre le dessin et l'écriture, marquant le passage du geste vers un langage plastique. Au fur et à mesure que l'on avance à travers les pages se déploie une complexité croissante des formes. Des velléités de paysages s'affirment, les éléments se lient entre eux sans révéler de structures. Les lignes et les formes gardent leur autonomie: cercles rouges, bleus, ou jaunes rappellent des astres ou des fleurs dans un paysage réduit à un minimum de signes, aimantant le texte. Souvent la page gauche en partie recouverte par le texte prolifère à droite en des formes variées. Chaque forme, ramifiée, semble capable de se métamorphoser, de s'amplifier en évitant à la fois la clôture et le sens unique. Vers la fin du livre, la diversité et l'intensité croissent à mesure que la gamme des couleurs s'enrichit, alors que les contours prennent les formes plus suggestives du corps humain sans rien perdre de leur ambiguïté polymorphe. Les lignes ou barres noires tendent à s'enlacer, à s'enchevêtrer, à se nouer en réseau instable se rapprochant d'une écriture représentant un devenir jamais consommé.

Si nous avons ainsi brièvement résumé les caractéristiques générales des lithographies, c'est qu'il est impossible de les isoler ou même de les grouper afin de les considérer comme illustrant un passage précis du poème. Il nous faudra donc étudier l'analogie entre le texte et les images sans prendre comme unité le poème ou la page, sans rappeler tel passage poétique ou telle figure. Tout parallélisme rigoureux s'oppose à l'art du poète et du peintre. La poésie de Tzara repose, comme nous l'avons indiqué, sur une dévaluation de certaines conventions du langage. Alors que le dynamisme verbal prime dans les textes, c'est l'éclat de la ligne qui anime les lithographies de Miro; offrant ainsi, à certains égards, l'équivalent visuel du texte. Nous avons considéré le texte comme un lieu de mouvement, de vibration, de tension, un lieu où les paradoxes renouvellent les forces. Les formes visuelles que Miro ajoute révèlent que, de la page imprimée, le repos et l'équilibre doivent disparaître. Les signes et les traits, les réseaux noirs, les petites étoiles et les gros ballons colorés donnent un élan faisant correspondre l'espace

de la page à la vigueur cachée qui sourd entre les mots du texte. Les traits et les formes, les noyaux des réseaux rendent visible le mouvement du texte. En même temps ils dépassent le geste, la ligne, la couleur, ces données fondamentales de l'art du peintre.

Au départ le texte sert de stimulant sans vraiment fournir de modèle, comme ce serait le cas dans l'illustration traditionnelle. Il détermine ou génère chez Miro des gestes; l'aventure dadaïste ou post-dadaïste d'un Tzara se prolonge donc dans l'aventure de Miro, l'une et l'autre refusant la clôture, la page refermée sur elle-même, la ponctuation, l'encadrement. Ni Tzara, ni Miro n'accordent au lecteur ou au spectateur la facilité d'un déjà vu, entendu, lu ou compris. La relation entre le texte et l'image ne s'exerce pas à sens unique, mais selon une action réciproque: le texte met en branle le geste du peintre. Et les données fondamentales de la peinture se nouent en signes graphiques, signes qui tendent de plus en plus vers l'écriture sans jamais la rejoindre, écriture qui inévitablement avait précédé le texte imprimé. L'illustration reprend forcément son élan, sa vigueur grâce au retour du peintre au texte, tout en maintenant le rythme plastique et la vigueur gestuelle qui lui sont propres.

Ainsi dans *Parler seul*, Miro a transformé le livre en objet où se croisent avec une certaine réciprocité des trajectoires de signes visuels et textuels. Quelques années plus tard Miro va tirer parti de cette transformation pour agencer des confrontations en fonctionnant à la fois comme peintre et comme poète. Il est auteur de quelques textes poétiques que généralement il a lui-même illustrés. En 1945 parut dans les *Cahiers d'art* «Jeux poétiques», texte que Miro reprit, quelque peu révisé, en 1971, sous le nom: *le Lézard aux plumes d'or* comme «poème enluminé par l'auteur». La première version de ce livre, ornée de 18 lithographies, fut retirée par Miro, mécontent de la qualité du papier. La version publiée par Broder contient 15 lithographies.

«Jeux poétiques» est un texte surréaliste assez typique, explosion d'images déployant gestes et couleurs, réduisant le repos ou l'arrêt au minimum. L'arrangement du texte sur la page varie; des sections se rapprochent du poème en prose, d'autres se composent de vers libres assez brefs. Ces alternances se conjuguent mystérieusement avec les va-et-vient de personnages et les substitutions de scènes. Le terme «jeu», fréquemment employé par les surréalistes, se rapporte au hasard objectif, au refus de se soumettre à des règles fixes. D'après son titre «Jeux poétiques», Miro permet aux mots de le mener sans formuler d'avance un message. Le titre «le Lézard aux plumes d'or» ne se rapporte ni au sujet ni à l'image principale du texte, mais à sa qualité énigmatique: femmes et soleil, protagonistes si fréquents chez Miro, paraissent ici

sous formes de déguisements inattendus. D'après certains commentaires dans *Ceci est la couleur de mes rêves* *, le lézard, absent du texte auquel il donne son nom, est l'alter ego du poète, comme Loplop celui de Max Ernst. Ce personnage occulte, souvent invisible, quelque peu diabolique, possède des dons de magie et de métamorphose; les mouvements rapides de l'animal ou plutôt leurs répercussions appartiennent à un paysage aux proportions fantastiques. La mobilité de sa longue queue, son regard mystérieux, sa peau au dessin « automatique » devaient forcément fasciner Miro. *Le Lézard aux plumes d'or* propose une transformation à la fois alchimique, mythique et fantastique suscitée par cette créature évocatrice. Par la nature même de ses mouvements imprévus et furtifs, le lézard fait surgir les signes érotiques qui s'éparpillent à travers le texte de Miro :

- *un œillet rouge sur le bout du parapluie*
- *les points rouges de ma cravate piquaient le ciel*
- *une danseuse nue à la chevelure rousse*
- *amour pour qui chatouille la gorge des hirondelles*
- *un papillon écarlate fait son nid dans le décolleté de mon amie*

Par l'érotisme qui consiste à établir parmi les objets une série de provocations, Miro transforme le paysage en un terrain interdit et subvertit l'ordre spatial.

Dans les *Cahiers d'art*, « Jeux poétiques » est accompagné d'une série de reproductions où le corps d'une femme se déploie en présence du soleil, grâce à un pouvoir d'attraction où chaque créature peut entrer dans le champ de l'autre. Ces reproductions révèlent l'affinité entre le poème et les peintures de Miro. Les adjectifs se rapportant à la couleur abondent: « œillet rouge », « neige rose », « dames habillées en noir », « les points rouges de la cravate », « des sous bleus », « des poissons violets », « bébé rose », « le lait blanc », « la cerise rouge ». Non moins que les illustrations, les poèmes proposent donc des surfaces monochromes qui tendent à glisser dans l'orbite l'une de l'autre. Ce texte poétique à chaque étape aspire à l'arc-en-ciel, à la construction de ponts, à l'élimination des distances spatiales et colorées. Dans la poésie de Miro, l'arc-en-ciel et l'étoile filante, si antithétiques en réalité, deviennent simultanés, et c'est grâce à leurs caractéristiques combinées qu'ils s'apparentent au lézard. Dans le texte poétique comme dans sa peinture, le poète évite tout procédé de subordination. S'écartant de toute clarification ou illumination, le poème trace la piste lumineuse du rêve par un dépassement constant du paysage et de ses éléments.

* Miro, *Ceci est la couleur de mes rêves*, Paris, Le Seuil, 1977.

Dans la forme revue du poème, Miro supprime les images trop complexes, images difficiles à « suivre », difficiles à traduire. «Le Lézard aux plumes d'or» devient ainsi plus accessible à une représentation calligraphique. Le texte reproduit l'écriture de Miro. Dès 1928, le peintre avait publié un livre illustré où le texte était « écrit à la main », plutôt qu'imprimé. Dans *Il était une pie*, l'écriture sert à rehausser les qualités naïves du livre, comme s'il avait été créé par une petite fille et non pas produit par des moyens mécaniques*.

Dans *le Lézard aux plumes d'or*, l'épaisseur et la taille des lettres varient considérablement. Les lettres se penchent à des angles différents les unes par rapport aux autres et toutes par rapport à la page. L'écriture paraît gauche ou maladroite comme celle d'un enfant qui ne maîtriserait pas encore tout à fait le maniement de la plume. Chaque lettre et chaque groupe manifestent son originalité et tendent à pousser l'écriture dans la direction de l'art graphique qui l'accompagne. Les mots acquièrent eux aussi des caractéristiques singulières grâce à leur distribution sur la page. Le peintre évite les lignes droites ainsi que tout parallélisme rigoureux. Les lignes courbées, tordues formant sans régularité des boucles, montent ou descendent selon les lois obscures du « jeu poétique ». Miro semble éviter à plusieurs reprises de faire correspondre le début d'une page au début d'une phrase. Il prend toutes ses libertés, mais ne permet guère qu'on se fie à des habitudes invétérées de lecture. Les caractéristiques visuelles s'accroissent au fur et à mesure aux dépens de l'autonomie verbale. A la première lettre du titre qui s'affuble de la noirceur de l'écriture s'accroche une « étoile ». Le peintre proposerait-il par ce signe que les mots appartiennent à l'espace pictural de l'étoile? Alain Jouffroy explique ainsi l'innovation de Miro:

*Le Lézard aux plumes d'or est avant tout un exemple et un message de liberté. Mais le plus étonnant, c'est de voir ce poème danser sur la page selon les règles picturales, détruire le système d'horizontales et de verticales auquel l'écriture obéit toujours. Miro passe ainsi du langage en signe au langage en mots par le langage des déplacements graphiques, le gonflement des pleins, le retrécissement des déliés, l'accentuation des liaisons non logiques entre les phrases, les modifications de la ligne, l'emplacem- visuel entre les mots**.*

* Lise Hirtz, *Il était une pie*, Paris, Jeanne Bucher, 1928.

** « *Le Lézard aux plumes d'or* », dans *Hommage à Miro, XX^e siècle*, Paris, 1972, p. 129.

En effet, l'œil du lecteur ne peut guère passer systématiquement de gauche à droite. On a l'impression, en tournant les pages du livre, de devenir la proie de surprises et de s'aventurer dans des parcours imprévus. Pour attraper le dernier mot d'une phrase ainsi écrite, on le renvoie au début d'une nouvelle page. En outre, des bouts de phrases peuvent trouver leur place sur deux pages différentes, dans deux phrases différentes, créant des modèles de lectures ambiguës. Le lecteur est à l'affût des traces presque toujours évanescences du lézard. Les lettres «gauches», les gribouillages, les taches, les boucles correspondant au glissement d'une patte prolongent le texte. Le lecteur, dont les yeux parcourent la page, se rend complice d'aventures extraordinaires. Et en suivant ces pistes plutôt que de simples mots alignés, il participe à des transgressions voyeuristes. Quelques signes se prolongent, d'autres ont l'air de ne pas avoir pris tout leur essor, ce qui nous engage à des va-et-vient entre ici et ailleurs, entre le dessin et l'écriture.

Les 18 lithographies rejetées par le peintre diffèrent considérablement de la série définitive. Une seule lithographie figure, à quelques différences près, dans les deux suites. Une ligne noire circonscrit deux cercles colorés où le spectateur pourrait imaginer la présence d'un animal. La ligne noire se prolonge, révélant et cachant les contours de la créature, suggérant ses mouvements. Dans la version finale, les couleurs primaires dominent; le noir l'emporte sur le rouge; le bleu, le vert et le jaune établissent chacun des zones nettement délimitées. Dans la première série, paraissent des surfaces encore plus tachetées, parfois transparentes et des formes encore plus fluides et mobiles. D'une lithographie à la suivante, on décèle difficilement une affinité quelconque. Les gestes vibrants de la main et l'épaisseur irrégulière des couleurs voisinent avec des lignes noires, des flèches, des courbes, manifestations simultanées de l'intervention du peintre. Les éclaboussures de couleurs produisent un effet explosif, une luminosité analogue à certains groupements verbaux. Le spectateur est témoin d'un jeu continu d'attraction et de dispersion, de création et de déconstruction, de condensation et d'aéragé. Il assiste à un spectacle d'images fulgurantes fuyant un état d'équilibre et de repos.

Les lignes noires qui se rencontrent, qui se croisent, qui forment des boucles correspondent aux tâtonnements du poète à la recherche d'un code. Le peintre évite les contours qui nous induiraient en erreur, qui nous feraient croire que nous reconnaissons des objets connus. Il réassemble et sépare des zones de couleurs, maintenant tout au long la liberté, multipliant les signes. Des lignes qui échappent aux zones de couleurs en se courbant simulent certaines lettres ou, du moins, tendent à s'en rapprocher.

Les lithographies de la version publiée correspondent plus directe-

ment à l'enluminure promise par Miro. Le poème est accompagné d'une ornementation voyante. Les rouges, jaunes, bleus, verts et noirs s'affirment, créant des triangles et des carrés. Loin de se coaguler ou de se disperser comme la série éliminée par le peintre, elles se réunissent en vitrail. Le peintre encadre dans ses fenêtres le mouvement poétique du texte. Au fur et à mesure que nous tournons les pages du livre, les couleurs s'assemblent pour raconter l'histoire de leurs variations, histoire sans fin et sans thème qui décourage tout effort d'analyse.

L'animal à trois pattes qui paraît sur la page de titre, appartenant à une mythologie indéfinissable, semble capable de bouger dans toutes les directions. Des flèches braquées à droite et à gauche accentuent cette confusion. Certaines lithographies donnent l'impression d'un espace vaste, réfléchissant plus directement le geste libérateur du texte. Le titre n'aurait-il pas été ajouté sur le tard, lors de la publication du livre, comme s'il s'agissait de nous induire à poursuivre un discours verbal et pictural éternellement fuyant? Ce lézard à la fois oiseau et étoile est avant tout une créature amphibie, toujours évanescence.

Par-ci, par là le peintre établit des points de contact entre le texte et l'image. « Les points rouges de ma cravate piquaient le ciel. » La cravate paraît aussi dans les lithographies. Mais ce genre de ressemblance ne mène pas bien loin. Le peintre a évité les arrangements parallèles entre le poème et les lithographies. Parfois la lithographie occupe la page de droite et celle de gauche; le texte imprimé n'apparaît pas toujours du même côté et ainsi semble remplacer la lithographie: l'arrangement du texte sur la page fait entrevoir la discontinuité. Les lithographies confirment cette tendance: des constellations lumineuses, de faibles échos d'un arc-en-ciel sans promesse de retour ou de répétition. Miro lance un défi au lecteur qui doit à chaque instant se métamorphoser en spectateur.

Miro, poète qui par le verbe déferle des images colorées, proclame leur ordre spatial, les anime par une série d'illuminations. Même si dans la création le texte poétique a précédé l'illustration, le lecteur ne suit pas un discours textuel pour aboutir à l'image. La réciprocité régnait partout. Dès le départ le texte, par sa nature même, contient les germes d'une représentation plastique. D'autre part, les lithographies possèdent toutes les caractéristiques d'une écriture. Le texte inscrit sur la page va vers une fragmentation de plus en plus marquée jusqu'à ce que les lettres cessent d'être reconnaissables. Les lignes s'assemblent sans former de chaînes. Sur les deux dernières pages, les boucles, lignes et arcs restent séparés alors que les cartes colorées, de plus en plus homogènes, forment un champ de vision unique. Le flot continue émanant du texte alors n'est plus indispensable. Peu importe si ce flot est marqué par une plume ou une patte. Ainsi le langage poétique perd son

élan, alors que le langage plastique se manifeste de toute sa force. Le fait même que le peintre a mis des majuscules aux termes dénotant la couleur aurait dû nous avertir que le poète finirait par se mettre au pas du peintre. Le texte poétique, comme le lézard, symbolise la trajectoire qui mène à la création plastique. Miro s'élance vers une vision où la poésie et la peinture s'unissent, grâce à la soumission du verbal au plastique. Cet Hercule de la plasticité a terrassé ce monde verbal qu'il avait lui-même suscité.

Si dans *le Lézard aux plumes d'or*, Miro assimile le texte à l'écriture, dans *les Pénalités de l'Enfer* il part à l'aventure dans le royaume de la typographie. Ce livre, conçu par Miro et Desnos en 1925, ne parut que 50 ans plus tard, bien après la mort du poète; il se présente dans un emboîtement doublé d'un papier aux figures fortement colorées et aux lettres dansantes. Deux yeux dissemblables évoquant aussi bien des étoiles ou même des seins tendent le premier piège en attirant notre attention vers ce volume où texte et image récuse le moindre parallélisme. Des épisodes de contes quelque peu décousus alternent avec la poésie qui semble par moments ne prendre le dessus que pour se disperser dans des maximes, proverbes et prières. Desnos confie à Breton: «C'est en effet ma première œuvre en prose et je l'ai écrite sans autre désir que de m'amuser et de combler à tout prix le vide dans lequel je me suis trouvé au début de cette année. » L'éditeur Maeght, ayant cité ces remarques dans la préface, ajoute: «Cette "œuvre en prose" que Desnos qualifie plus loin dans la même lettre de "roman" contient de nombreux poèmes ou chansons qui sont le plus souvent dits par l'un ou l'autre des personnages. Ce sont des poèmes que Youki Desnos a choisis et ordonnés de Miro. Comme l'humour et la parodie constituent la caractéristique principale de ces poèmes, on ne pourrait trouver de meilleur illustrateur que Miro. »

Desnos renverse la sagesse convenue des proverbes sans détruire leurs formes reconnaissables:

Un bienfait est parfois utile à quelqu'un.

Ici l'exception prend la place de la norme et substitue le hasard à la règle générale.

A père avare grand-père paralysé.

Le poète renverse l'ordre chronologique en évoquant l'influence d'une génération sur la suivante. Il remplace le fils par le grand-père et «par conséquent» la générosité par la paralysie. Il met en doute

la sagesse ordinairement acceptée d'office. Par ces subversions d'ordre chronologique, logique et moral, Desnos propose la transgression. Bien que les maximes et les proverbes soient dispersés à travers le livre, le lecteur glisse du familier à l'inconnu, d'une forme connue de langage à la création d'une autre. Par le truchement du slogan et du non-sens apparent, Desnos se moque des formules qui visent à la déclaration d'une vérité générale.

*Le cœur est un oiseau comestible
en silence arithmétique.*

Le cœur étant associé à un plat, les battements de cœur et d'ailes (puisqu'il s'agit d'un oiseau) se transforment en silence. Le cœur, ainsi réduit à l'éphémère, à sa vulnérabilité cesse d'être le siège des sentiments.

Le typographe, qui s'est servi de caractères fort différents, n'a pas seulement imprimé le texte, mais l'a traduit en langage visible. Un examen du texte doit donc tenir compte de la typographie.

*Un bienfait est parfois utile à quelqu'un.
A père avare grand-père paralysé.*

Ces proverbes sont imprimés en italique, caractères que le typographe a évités dans l'impression des vers. Chaque proverbe, occupant une page entière, est entouré d'un cadre décoré qui, de par sa nature dérivée plutôt qu'inventée, s'ajoute à la stylisation des pages imprimées. Ces pages tendent vers l'ordre pictural, apparemment sans mystère, mais incitent à une lecture instantanée. L'ordre et la régularité correspondent au traditionalisme de surface des poèmes, sans faire allusion aux paradoxes cachés. Donc la lecture immédiate et passive de la page reste insuffisante.

Le texte si libre de Desnos ne se soumet guère à une standardisation. Chaque rectangle de taille différente occupe un emplacement différent, répétant à sa façon l'image de la page à l'intérieur de la page, selon le système de la mise en abyme. La page de droite prolonge celle de gauche tantôt verticalement, tantôt horizontalement. La typographie se renouvelle sans cesse pour produire parfois une condensation relative et parfois une autonomie des lettres. Par leurs formes certaines lettres se rapprochent de l'écriture, d'autres du dessin; la présence ou l'absence de l'article joue aussi un rôle plus ou moins considérable.

Le titre du premier poème «Le robinet lyrique» occupe une grande partie de la page. Trois mots apparaissent à des niveaux différents, suggérant les contours d'un robinet. Le dessin schématisé de cet

objet remplace la lettre «r». Puisque les autres lettres du mot sont visibles, le robinet apparaît simultanément comme une lettre et comme une image. Les contours de ce robinet, détaché des tuyaux et privé de sa fonction habituelle, surdéterminent sa qualité d'image. Le zigzag formé par les lettres imprimées qui n'imitent ni le flot de l'eau, ni celui du lyrisme renforcent le côté subversif du texte. Dans cette association du robinet et de la poésie, la typographie, comme le langage, fait malicieusement dévier la direction du lyrisme vers le geste machinal d'ouvrir un robinet.

Le robinet lyrique

*On assassine une assiette creuse en vol de gypaète
Qui passe le bras autour d'une caille
Je n'aurai donc jamais de plomb dans la tête
la fenêtre est ouverte et le thermomètre chante*

Dans ces lignes, les mots, qui se mettent en porte-à-faux, déploient une violence, une force de libération. Le terme «caille», qui rime avec «taille», s'y substitue. Si le bras n'entoure pas ici la taille, et si le chant ne vient pas de l'oiseau qui n'a pas de plomb dans l'aile, il n'en reste pas moins que l'érotisme et la poésie éclatent presque simultanément. Le poème révèle de nouvelles aventures qui empiètent les unes sur les autres. Le plomb aurait pu blesser le poète, mais ne s'attaque qu'à une assiette. Tout devient mouvement, tout change de direction et d'identité. Robinet et plomb, tous les deux affaires de plombier, déclenchent la libération nécessaire à l'acte poétique. Dans «Chant de R. Desnos regardant, transformé en sextant de marine», le typographe inclut la pièce de monnaie jetée en l'air pour tirer à pile ou face. Il remplace partiellement le «p» et le «f» des deux côtés de la pièce reproduite fidèlement. La pile recouvre la boucle du «p» du mot «pile», la face recouvre la boucle de l'«a» du mot «face». Le trou dans la pièce remplace le trou dans la lettre, trompe-l'œil encore plus alarmant, manipulation habile du visuel et du verbal. La phrase «St-Sébastien ne fut jamais aussi heureux» présente une autre variante de ce procédé. Des étoiles «étincellent» à la place des points sur les «i», cet embellissement de l'impression devient l'illustration du bonheur de St-Sébastien, de son contact avec le ciel. Dans chacun des exemples précédents, le mot devient pour ainsi dire objet sans renoncer à sa fonction sémantique.

Des renversements, des transgressions réduisent considérablement la distance et la séparation entre la typographie adhérent à un ordre désuet et les lithographies où s'étalent des contours libres et audacieux simulta-

nément flore et faune, ciel et terre. A deux reprises la page accapare la noirceur des caractères d'imprimerie, qui, à leur tour, envahissent la blancheur de la page. Celle-ci ne se réduit pas à une surface noire, mais à une toile couverte de coups de pinceaux, ce qui revient à dire que les lettres sont imprimées non sur du papier, mais sur une « toile » qui absorbe une certaine quantité de couleur noire. Le papier fonctionne à tour de rôle en tant que surface, substance et fenêtre.

Ainsi il n'est pas surprenant que la juxtaposition de deux pages noires aboutisse surtout à une continuité, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que le « p » du mot « prière » par son ornementation trop ample, débordant à la manière d'un vieux manuscrit, préparât le lecteur à un texte religieux. Une flèche prolonge une courbe et des lignes entrelacées, distorsion érotique des formes conventionnelles de rigueur dans les livres religieux, ce qui dresse un piège pour le lecteur

*Frileuse la sonnette assouplit les muscles
Victor le foxtrott et le petit vieillard à piston
Dieu garde la fumée du vierge aranceria
la langue des locomotives au bout de tes tétons*

Dans ce poème des éléments inattendus se juxtaposent comme pour ébranler toutes les conventions. Dieu participe aux désirs érotiques, alors que l'homme se réduit presque à une machine. Grâce à des promesses syntactiques surgissent des personnages: Victor, marque de disque, et, bien sûr, un homme, et Frileuse, une femme qui met tout en branle, les objets produisent une stimulation sexuelle. Les déplacements se multiplient: la fumée vient des arbres, les pistons appartiennent aux hommes, non aux locomotives ou à un orchestre. Dieu, transformé en vieillard, finit par se rendre complice de l'universel accouplement. Ayant fait allusion, dès le départ, à la protection divine des arbres vierges, la prière s'apparente au désir. Ainsi se prolonge la liste des subversions. L'initiale « B » avec ses circonvolutions florales, parodiant des livres plus édifiants, contribue elle aussi à cette subversion, à cet affranchissement. La lithographie sur la page avoisinante, se composant d'une ligne entrelacée rapidement dessinée au crayon, contraste avec la stylisation de l'initiale imprimée. Texte, typographie et lithographie à tour de rôle, par leur autonomie et leurs relations inattendues, entraînent le lecteur ou spectateur à participer à des surprises, à déchiffrer des signes libérateurs.

L'interférence entre le texte et l'image semble particulièrement déroutante dans le poème « Nous voulons ». Ce texte de sept lignes, occupant deux pages, propose un programme - à la fois désir et action. Le titre est imprimé en lettres à trois dimensions, se compo-

sant de noirs et blancs contrastants, de rubans et de blocs flottant dans l'espace. Les lignes se penchent comme si elles étaient soumises à une force autre que celle qui régit l'ordre de la page. Les mots du quatrain sont arrangés sur la page comme si la continuité de la ligne graphique importait plus que l'unité linguistique. Le poème suggère une transgression graduelle des obstacles, un mouvement dans la direction d'espaces plus vastes, déclenché partiellement par une voix qui lance un appel dans la direction du ciel: «Cheminée », «fusée », «appel du matin », «clair soleil ». Des mots en italique, de taille assez réduite, interrompent la continuité de la ligne imprimée. Quand les lettres plus grandes paraissent, il semble qu'on vienne lancer un appel à l'action. Les derniers mots «Les Portes» sont imprimées en lettres épaisses au bas de la page. Le poète ne fait plus allusion alors à la petite clef qui ouvre une porte, mais au geste qui les ouvre toutes. Le poème dont le mouvement devient plus accessible par la typographie et l'arrangement de la page s'apparente au manifeste.

Comme nous l'avions déjà indiqué par rapport à la lettre «p» du mot «prière », les initiales produisent souvent un effet de bouleversement, surtout les majuscules qui semblent posséder une vie autonome. Le «N» de «Nicolas II» appartient à deux espèces d'impression, deux espèces de style entre lesquels surgit un état de tension. Le nom même devient ambigu, le personnage irréel. Ces majuscules à grande échelle accaparent des reliefs comme si elles s'apprêtaient à quitter la page de l'écrivain pour s'inscrire sur celle du peintre. La lettre «m» du terme «marquis» ressemble à un plastron amidonné lequel, par rapport aux formes plus modernes employées pour les autres caractères, évoque la vétusté du terme «marquis».

Comme les répétitions se réduisent de plus en plus, comme on évite toute uniformité dans les caractères d'impression, chaque page manifeste à sa façon des affinités avec une image plastique. La typographie impose un nouvel ordre spatial. Dans la lithographie, les lignes évoquent, sinon l'écriture ou l'impression, tout au moins des gestes liés à la notation littéraire. D'une part les lettres de la page imprimée se déforment, d'autre part certaines lignes «gribouillées» de la lithographie font mine de se transformer en lettres. La première et la dernière lithographies en noir et en blanc, bien qu'elles suggèrent des espaces illimités, des visions imperceptibles à l'œil nu, se rapprochent subtilement de la page imprimée. Nous parcourons le volume en passant alternativement d'une typographie traditionnelle mais variée à l'automatisme des lithographies, où déferlent des coups de crayons, la peinture à l'huile, le frottage, le collage. Typographie et lithographie donnent des réponses au langage et à l'image poétique.

L'emboîtement du livre est un contenant enfermant l'Enfer. A l'inté-

rieur, l'ordre se transforme en contre-ordre, les lignes renoncent à leur direction prévue, affirment leur énergie sans se plier à un plan reconnaissable. Au message de Desnos, qui n'a guère de sens définissable, correspondent les lithographies où la vigueur des couleurs l'emporte souvent sur les contours. *Les Pénalités de l'Enfer* exprime la lutte entre un ordre fixe, établi et la création spontanée, lutte en vue d'une libération toujours renouvelable.

Ici, comme dans ses autres illustrations, Miro récuse tout mimétisme. Loin de chercher des analogies, il affirme de toutes les façons une esthétique de la différence. Les jeux typographiques lui permettent de démarquer le texte afin d'imposer en fin de compte sa propre écriture.

Department of French
University of California
Irvine

BIBLIOGRAPHIE DES LIVRES ANALYSÉS

1. Tristan Tzara et Joan Miro, *Parler Seul*, typographies de Fequet et Baudier, lithographies de Mourlot frères, Maeght éditeur, Paris, 1948/1950.
2. Joan Miro, *le Léopard aux plumes d'or*, lithographies atelier Mourlot, Broder, Paris, 1971.
3. Robert Desnos, *les Pénalités de l'Enfer ou des Nouvelles-Hébrides*, lithographies de Miro, impression Fequet et Baudier, Maeght, Paris, 1974.
4. Marie-Claire Dumas publia le texte intégral de Desnos en 1978 chez Gallimard.

RÉSUMÉ DE LA DISCUSSION

Au cours de la discussion, la question de la typographie de *Parler seul*, de l'arrangement du texte sur la page, a été abordée. On a constaté que l'irrégularité des lignes ainsi que l'emplacement des vers sont mis en vedette dans la composition de la page. Les proportions changeantes du visuel et du textuel rehaussent l'importance des passages poétiques comme unité spatiale.

On a insisté sur le caractère volontairement naïf des illustrations, les rapportant à la connaissance qu'avait Miro de certaines techniques primitives. On a noté l'importance du côté artisanal (couches de couleurs inégales, coups de pinceaux irréguliers) ainsi que le retour de contours stylisés et de codes tendant vers le rituel.

R.R.H.

ALFRED PELLAN ET LE TEXTE SURREALISTE

Pierre LAURETTE

L'essai est ici tenté d'éclairer certains rapports existant entre le texte surréaliste et l'œuvre picturale de Pellan. Dans la perspective d'une sémiotique culturelle, l'entreprise est malaisée car une conjonction se produit entre signes ou systèmes de signes hétérogènes relevant de différents domaines artistiques. De cette juxtaposition, ou plutôt de cette refonte d'objets, de signes, naît justement un nouveau texte artistique. On peut penser que le mécanisme de la culture agit d'une manière générale sur la base de l'hétérogénéité des éléments et composants des systèmes et sous-systèmes culturels. Le «texte surréaliste» est un ensemble complexe dont les éléments culturels, extrêmement hétéroclites, semblent échapper à toute énumération exhaustive. Pour le profane, l'intrication des textes littéraires, des textes culturels et des textes de la nature est telle que ce tout hétéroclite peut paraître posé sur un même plan. Selon Breton «il n'existe plus à l'heure actuelle aucune différence entre un poème de Paul Eluard, ou de B. Perret et une toile de Max Ernst, Miro, Tanguy 1. » Ces relations d'équivalence ne sont possibles que de manière analogique et lointaine, ne sont possibles qu'à la condition d'ignorer la spécificité du médium d'un art et la problématique du trans-codage d'un art à l'autre.

*
**

Pellan, le magicien, transforme une pierre en animal fabuleux, un mur en objet culturel, un ustensile en signe féérique, une image verbale en motif iconique. L'élément, l'objet, le signe choisis dans les sous-systèmes culturels changent de fonction durant la métamorphose. L'acti-

vité poétique - et sa portée imaginaire - révèle un détournement fonctionnel, subtil ou franc. Un nouveau sens est reversé au nouvel objet culturel; le contexte est modifié. Le don d'allier le texte verbal au texte non-verbal, le texte littéraire au texte culturel, ou même au texte de la nature, est sans nul doute une caractéristique de la poésie surréaliste.

*
**

Il arrive à Pellan de s'inspirer du texte surréaliste pour réaliser son œuvre picturale. Le trans-codage fait ici problème. Mon intention est de repérer certains traits, certaines caractéristiques dans le passage du mot poétique à l'image, dans la transformation du verbal à l'iconique et au plastique. Le déchiffrement iconique à partir du texte poétique n'offre pas de difficultés dans le cas de Pellan. Le problème réside bien plus dans l'analyse des moyens de la *mimesis*, moyens qui déterminent justement le niveau plastique de l'œuvre picturale. L'indexation de la représentation iconique est relativement aisée, l'analyse des caractéristiques «substantielles» du signe iconique est en revanche ardue et, en ce cas précis, le discours sémiotique demeure encore un simulacre. Point n'est besoin d'insister sur l'importance du médium (canal d'information, matière et code) pour faire ressortir l'hétérogénéité fondamentale des objets culturels en présence.

*
**

L'œuvre picturale de Pellan inspirée par le surréalisme offre plusieurs facettes. On peut tout d'abord mentionner les illustrations du recueil de poèmes d'Alain Grandbois: *Iles de la nuit*.

En 1944, l'éditeur Lucien Parizeau avait demandé à Pellan d'illustrer cinq poèmes de Grandbois. Ces illustrations semblent être la première manifestation de l'activité surréaliste de Pellan. Les dessins à l'encre noire, destinés à être imprimés par un processus photographique, représentent des nus féminins sans références à l'anatomie et à la beauté dites classiques. Les contrastes en noir et blanc soulignent la condensation iconique *île et femme*.

En 1946, paraît un ouvrage d'Eloi de Grandmont: *le Voyage d'Arlequin* avec six illustrations de Pellan (plume, pinceau et encre noire sur papier). L'expression et le contenu iconiques y sont tout à fait transparents.

Quelques motifs linéaires abstraits adoucissent les contrastes en blanc et noir et modifient l'expression et le contenu plastique des illustrations.

Vers la fin des années 40, Pellan exécute une série de quarante-

quatre dessins au crayon s'inspirant des poèmes d'Eluard, *Capitale de la douleur*. Quarante de ces quarante-quatre dessins ont été identifiés aisément par rapport aux poèmes d'Eluard 2.

Premier point à remarquer, sur lequel je reviendrai plus tard, les titres de Pellan ne correspondent pas à ceux d'Eluard. Ils constituent ainsi une rupture entre le verbal et le non-verbal. L'expression et le contenu iconiques et plastiques doivent être réévalués non seulement en fonction du poème et du titre du poème, mais encore en fonction de la dénomination iconographique *a posteriori*.

Le cadavre exquis est aussi le lieu de rencontre du texte et de l'image. Pellan initie quelques disciples à ce rituel ludique (Jean Léonard, Jean Benoît, Leon Bellefleur, Albert Dumouchel, Mimi Parent).

Selon J.-R. Ostiguy 3, le style d'image pratiqué à Montréal est « plus direct et moins alambiqué » qu'à Paris.

Comme autres preuves de l'activité d'inspiration surréaliste chez Pellan, on peut mentionner les illustrations des œuvres de Claude Péloquin (sept eaux-fortes pour *le Cirque sacré*, et en préparation *Acier inoxydable*). Les textes de C. Péloquin sont de facture surréaliste. Notons que Péloquin fut signataire du *Manifeste Infra*, manifeste « fondé par une recherche sur *l'Autre Réalité* dans l'Arrière-Réel par un Possible absolu 4 ».

Enfin, un certain nombre de dessins et tableaux de Pellan dénotent la technique prisée par les surréalistes (transparence, superposition, juxtaposition insolite d'icônes très figuratives). Certains grands tableaux, tels *Magie de la chaussure* et *Femme d'une pomme* ont été exécutés dans un style très voisin de celui des cadavres exquis. C'est une peinture, selon la patience et l'intérêt du lecteur, susceptible de discursivité.

Les décors et costumes conçus par Pellan pour illustrer *la Nuit des rois* de Shakespeare insèrent des éléments hétérogènes issus du verbal et du non-verbal. Certains traits de ces décors et costumes sont de facture surréaliste.

Ce bilan de l'activité surréaliste de Pellan est sans doute incomplet. Il importait de baliser le champ de ma recherche portant essentiellement sur ces zones de recouvrement du verbal et du figuré, du poème imagé et de l'image légendée.

*
**

Le problème central est sans doute celui du trans-codage par lequel s'opère la métamorphose d'un objet artistique en un autre objet. La sémiotique est encore loin d'avoir assuré le passage qui m'importe ici, celui d'un code poétique (élaboration secondaire par rapport à

une langue naturelle) à un code pictural irréductible, malgré quelques tentatives ⁵, à un modèle linguistique ou phonologique. Les termes de la métamorphose, dans le cas de Pellan, sont les suivants: 1. poésie → représentation iconique et plastique ; 2. tableau → titre ou le retour à l'ordre textuel.

Dans la première transformation (verbal → iconique, plastique), l'investigation est plutôt d'ordre sémiotique. L'analyse peut s'attacher à éclairer les mécanismes de la signification et à mettre en valeur les ressorts du procès des formes, du signifiant dans l'œuvre d'art. Ce sont les « formes du contenu comme lieu sémiotique » chez Lindekens ⁸. Une telle analyse cependant privilégie la structure iconique au détriment de l'insaisissable médium opératoire dans la transmission du sens (le plastique, le médium, la matière choisie par le peintre).

Dans la seconde transformation (iconique, plastique → légende), l'investigation est plutôt de l'ordre de l'iconographie. La peinture, l'objet pictural quelconque ne reçoit son sens, le sens d'une vision globale, que par la légende qui articule par une certaine logique les éléments iconiques et plastiques.

Notons ici la difficulté réelle et les ambiguïtés dans les rapports: texte poétique → iconique, plastique → titre, iconographie. La référence textuelle est en effet dédoublée à l'origine (texte originaire) et à la fin (texte-cible que vise un titre). Il reste que le rapport entre l'écrit et l'image est polylogique.

Il y a plus. J'évoque ici les difficultés théoriques à passer d'un code poétique à un code pictural (ou inversement) en fonction d'un métalangage et d'un modèle théorique.

Existe-t-il une isomorphie entre le mot ou lexie et l'élément iconique? La difficulté consiste à découvrir dans l'ordre pictural un morphème iconique ou même une isotopie élémentaire ou minimale ⁷. Tout ceci restant bien entendu dans le cadre d'une *sémiotique iconique* qui ignorerait la *sémiotique du médium*, du moyen de la représentation iconique.

*
**

Pellan représente, dans la plupart des cas, une lexie, un mot, un syntagme nominal complexe par un motif iconique renvoyant au monde visible. En d'autres termes, il semblerait que, pour Pellan, la lisibilité du texte poétique soit déterminée, dans le choix du motif iconique, par la visibilité de ce motif dans les textes de la nature et de la culture. Les motifs principaux sont toujours fermement figuratifs. Les éléments plastiques, purement géométriques ou décoratifs, ne semblent exister que dans l'espace intermédiaire ou périphérique aux motifs iconiques. *Capitale de la douleur* se prête particulièrement à l'illustration iconique

évoquée précédemment. Le syntagme nominal à référence figurative y est fréquent. L'illustration du prédicat dans l'œuvre de Pellan est plus rare bien qu'il soit difficile d'établir une distinction absolue entre nom et prédicat, entre objet et procès.

Si le procès est représenté dans la discursivité de l'image, il ne l'est que par une particularité spécifique et visible de l'objet: le toit *est troué* (*Voyage d'Arlequin*), la jeune fille *marche*, etc...

*
**

Le paradigme des motifs utilisés par Pellan et tirés des textes poétiques révèle l'importance des icônes figuratives (œil, oreille, tête, main, cadran d'horloge, astre, oiseau, plante, corps, éléments architecturaux, etc). Mais on s'aperçoit aussi - d'où l'ambiguïté - que ce paradigme, par-delà son corpus poétique, renvoie à une typologie culturelle des icônes utilisées dans la peinture surréaliste. L'encodage poétique, plastique, iconique est en conséquence complexe. Une poésie est pénétrée d'éléments iconiques, plastiques; une peinture est pénétrée d'éléments iconiques d'origine verbale. Le texte verbal est imbriqué dans le texte non-verbal, culturel; le texte plastique, non-verbal est imbriqué dans le texte littéraire. Le jeu de la représentation de l'objet surréaliste, quel qu'il soit, repose sur cette dynamique littéraire et culturelle, sur l'hétérogénéité des éléments et composants de différents systèmes culturels.

*
**

J'ai interrogé Pellan sur le *réalisme de présentation* du dessin par rapport au texte. Pellan répond, sans la moindre hésitation, que le dessin doit être « le plus vrai possible ». On peut certes s'interroger sur le sens de ce terme chez Pellan. Ce *vrai* renvoie à une certaine conformité par rapport au référent dans le poème et dans le monde. Le réalisme de présentation n'est pas un simple réalisme de contenu qui ne tendrait au fond qu'à une naturalisation de la peinture. Pour le surréalisme, le livre de la nature a perdu en partie cette fonction hiérarchique qu'il posséda fort longtemps.

Le « plus vrai possible » de Pellan est une *mimesis* au sens originnaire du terme, celui dont le sens n'est pas celui de la reproduction d'une réalité extérieure, mais celui d'une représentation intérieure. Celle que l'on reproduit dans la poésie mimique, la danse, la musique. On peut de plus, déceler dans l'attitude de Pellan un trait moral, l'illustration ne peut être selon lui arbitraire.

*
**

Existe-t-il chez Pellan une codification, une esquisse de codification des procédés techniques dans la re-présentation du verbal dans l'œuvre picturale?

La disparité des supports, des canaux et des codes engendre nécessairement une métamorphose. D'un espace linéaire syntagmatique et chronologique, on passe à un espace simultané et d'allure verticale. Les distinctions de valeur (différenciation sémantique sur l'axe paradigmatique) et de valence (co-occurrence des lexies sur l'axe syntagmatique) perdent leur pertinence dès que l'on aborde l'espace pictural. L'image de prime abord peut sembler composite, hétérogène. Une double lecture du poème et de son illustration permet néanmoins de déceler à travers les transcriptions de Pellan quelques identités de structure dans la technique de disposer sur le papier ou sur la toile les motifs iconiques sélectionnés dans le poème. Il semblerait tout d'abord que la sélection des motifs iconiques soit faite d'une manière chronologique, dans l'ordre de leur apparition dans le poème.

D'une manière générale, le premier mot ou la première lexie à référent iconique figuratif est illustré au centre de la toile - ou plus exactement d'une manière légèrement décentrée vers le haut et la gauche de l'espace pictural. Il s'agit ici d'une prise de position spatiale naturelle pour un droitier - la manche ne risque pas ainsi de balayer le dessin exécuté. Ce qui explique la technique de Pellan lorsqu'il peint un tableau de grande dimension. L'exécution se fait en diagonale, le peintre commence en haut à gauche, il termine en bas à droite.

*

**

La disposition graphique du *Coup de dés* de Mallarmé ne ferait en sorte qu'abolir, non pas le hasard des signes, mais celui du travail aléatoire de la manche.

*

**

Suivant toujours une double lecture du poème et de son illustration, les motifs iconiques suivants sont disposés très souvent soit selon un axe vertical, soit selon un axe horizontal.

On trouve cependant quelques dispositions obliques. Il existe ainsi un noyau central des premières icônes figuratives. Le nombre des motifs varie de trois à la dizaine ou plus selon la dimension de la toile. Dans certains cas, des éléments géométriques, linéaires, simplement décoratifs font le lien entre les motifs iconiques.

La topologie des motifs iconiques précédemment esquissée n'est pas forcément celle de la perception visuelle. L'itinéraire du regard est-il

circulaire, va-t-il du centre vers les bords? Les axes de disposition des motifs peuvent sans aucun doute influencer le balayage visuel. La technique de la transparence, du dessin ajouré, double, multiple, du motif dans le motif produit un effet de condensation. La métaphore du peintre peut être absolument instantanée.



Ce qu'il importe de voir, ce n'est pas tant l'analogie, la ressemblance, l'isotopie iconique, mais plutôt la différence et aussi l'autonomie de l'objet pictural par rapport au poème. Le dessin est, selon Pellan, à la base de l'art pictural. Mais ce dessin, ou l'illustration, subit une série de transformations qui a pour conséquence d'assurer l'autonomie de l'objet pictural par rapport au poème. Au dessin, Pellan ajoute la couleur qui « fait, selon Kandinsky, de l'image un être flottant dans l'air ». Le dessin colorié est ensuite recouvert d'un vernis. La miniature inspirée du texte constitue parfois la maquette d'un tableau plus grand. La création du motif iconique est le point de départ d'une série de réalisations diverses où l'on découvre des changements quantitatifs et qualitatifs: du verbal aux contrastes noirs et blancs du dessin, du dessin aux changements de densité par la couleur, l'ombrage, le vernis.

Je n'aborderai pas ici le sujet du symbolisme des couleurs et des formes plastiques élémentaires et complémentaires chez Pellan. Mais dans le problème de la sémiotique visuelle, quelques mots sur les caractéristiques du medium ne sont pas inutiles dans la mesure où se dessinent par là les limites d'une sémiotique iconique. Les caractéristiques matérielles ou «substanciellles» semblent en effet incontournables et irréductibles à quelque analyse de type logico-sémantique. La spécificité du medium choisi par l'artiste ne peut être définie qu'en traits physiques, optiques et chimiques.

Les catégories substanciellles médiatisent une forme du contenu et il n'est pas indifférent que ce soit l'encre, la gouache ou l'huile. L'huile représente le medium idéal aux yeux de Pellan. L'huile est lente à sécher, elle permet le temps de l'imaginaire, du rêve dans la transformation, la retouche, la refonte.

Les qualités de ce medium seraient en accord avec le geste assez lent. Pellan on le sait, n'apprécie guère les automatistes, le geste vif, le parafé et les gribouillis de l'action-painting.

L'acrylique possède, selon Pellan, de belles qualités: la stabilité, l'intensité, la matité qui n'empêche pas cependant les effets de transparence. Mais ce medium a le défaut de sécher trop rapidement et ne s'accroche pas tout à fait au rythme de la création chez Pellan. La multiplicité des substances employées par le peintre est à la source

de toutes les variations de densité. Pellan utilise pour les grands tableaux la silice incorporée à l'huile, le mâchefer collé dans l'épaisseur de l'huile, le tabac même. Ces techniques instrumentales et substantielles achèvent la transformation du tableau en lui donnant une nouvelle dimension physico-optique (plages uniformes, surface de discontinuité, phénomènes de granularité, de vibration, qui déterminent en partie la manière dont l'œil perçoit la substance et la forme).

La métamorphose joue encore à partir du hasard objectif des tâches faites au départ sur le fond des toiles. La composition iconique doit composer avec ces contraintes.

*

**

L'ultime métamorphose se réalise par le titrage, par le travail du nouveau titre donné au tableau. Du dessin réglé par les mots poétiques, on passe à l'image réglée par le titre incitant à relire d'une manière globale l'œuvre picturale (procès du lisible au visible puis retour au lisible). Les titres de Pellan, sauf exception, ne sont pas tirés du texte ou du titre. Le titre est le résultat de l'effet rétro-actif du tableau sur le peintre. « Je n'impose jamais un titre à un tableau, disait Max Ernst, j'attends que le titre s'impose à moi. »

On pourrait analyser le glissement de sens en confrontant les titres des poèmes aux titres des illustrations de ces mêmes poèmes. «L'Invention» d'Eluard devient *Ensemencement* chez Pellan ; «L'ombre aux soupirs » devient *Bâiller l'infini*; «Miro» se change en *Grises ailes*, etc. Les titres peuvent être aussi modifiés en fonction de la dimension du tableau et des différentes versions. Le poème d'Eluard « A côté » est à l'origine d'un dessin intitulé *Radar de l'aveugle*. Ce même dessin repris dans un grand tableau porte le titre *le Sixième Sens*.

*

**

Dans cette réarticulation du visible en lisible, on ne peut manquer d'être frappé par un certain phénomène de stéréotypie culturelle et de circularité des titres. Le titre puise au domaine littéraire, à une référence textuelle préexistante qui permettra dans une certaine mesure d'interpréter l'œuvre picturale. «L'Amoureuse» d'Eluard devient dans l'illustration de Pellan *l'Amour fou*; l'illustration du poème «Leurs yeux toujours purs» porte le titre *Equateur magnétique*.

*

**

Le problème du transcodage ne peut être éclairé par une transformation unisignifiante, univoque et réciproque. Entre les deux systèmes poétiques et icono-plastiques se produit une transformation du code et du médium. Pellan vise à intégrer différents objets hétérogènes à première vue: peinture et poésie, architecture et dessin, théâtre et arts plastiques.

Le texte surréaliste offre au peintre cet aide-imaginaire favorisant la condensation des motifs iconiques et sollicitant sans doute l'imagination dans l'utilisation du médium. Le texte surréaliste revalorise la juxtaposition qui présuppose une nouvelle hiérarchie des textes de l'art, de la culture et de la nature. A. Pellan a le mérite d'avoir proposé à Montréal une nouvelle conception de l'art par le biais du nouveau rapport à la nature et à la culture. Le texte surréaliste est à la source de cette nouvelle activité artistique.

Université Carleton - Ottawa

NOTES

1. André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 131.
2. Reesa Greenberg, *les Dessins d'Alfred Pellan*, Galerie nationale du Canada, Musées nationaux du Canada, Ottawa, 1980, pp. 142, 143.
3. Jean-René Ostiguy, «Les cadavres exquis des disciples de Pellan», *Vie des arts*, n° 80, 1975, pp. 18-21.
4. André G. Bourassa, *Surréalisme et Littérature québécoise*, Ed. L'Étincelle, 1977, p. 266.
5. Cf. René Lindekens, *Essais de sémiotique visuelle*, Klincksieck, Paris, 1976; Roger Odin, «Quelques Réflexions sur le fonctionnement des isotopies élémentaires dans l'image», in *Versus*, Quaderni di studi semiotici diretti da Umberto Eco, Valentino Bompiani, Milano, n° 14, agosto 1976.
6. René Lindekens, *op. cit.*
7. Roger Odin, *op. cit.*, p. 69.

« NOUVELLES IMPRESSIONS D'AFRIQUE » TEXTE, BLANC ET IMAGE

Anne-Marie Amiot

Le texte ne commente pas les images. Les images n'illustrent pas le texte: chacune a été pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette « perte de sens » que le Zen appelle un « satori ».

R. Barthes, *l'Empire des signes*.

Plus que tout autre ouvrage de Roussel peut-être, *Nouvelles Impressions d'Afrique* se présente comme un livre énigmatique dont le sens et la finalité échappent au lecteur: à l'interrogation habituelle posée par tout texte roussellien s'ajoutent cette fois les interpellations conjointes d'une facture narrative insolite, d'une série d'illustrations dont la relation au texte demeure problématique, et de la présence régulière de pages blanches sur le côté gauche de l'ouvrage, le tout donnant naissance à un Livre-Objet, relevant de la qualification de « surréaliste », si ce terme signifie intrusion dans les domaines inexplorés de la relation de l'homme au monde et de son expression.

De nombreux critiques se sont attachés à décrypter cette œuvre se penchant tour à tour sur sa fabrication, sa facture ou sa composition, et je tiens à rappeler ici, les travaux de Michel Leiris, Brunius, Jean Ferry, Michel Foucault et François Caradec qui, tour à tour, ont éclairé un aspect de ce livre obscur¹.

Mon interprétation reposera sur une démarche, qui consiste à ne pas isoler *Nouvelles Impressions d'Afrique* de l'ensemble du projet roussellien où elles trouvent leur fondement et leur signification, non

plus que du contexte culturel où elles prennent naissance. Surtout, je considérerai le «livre» *Nouvelles Impressions d'Afrique* comme une totalité (englobant même *l'Ame de Victor Hugo*), dont les éléments, blancs, textes, et images forment système et ne peuvent être étudiés indépendamment les uns des autres. Outre la facture totalement neuve de cet ouvrage, cette étude permettra, je l'espère, de mettre en évidence l'évolution notable de l'œuvre de Roussel et de son idéologie: parti d'une espérance messianique, celle de *l'Ame de Victor Hugo*, ironiquement dénoncée au Chant IV des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, il aboutit dans cette œuvre ultime à un nihilisme désespéré.

*

**

Je passerai rapidement sur l'exégèse du texte proprement dit; renvoyant aux commentaires magistraux de Michel Foucault et de Jean Ferry, je me bornerai ici à quelques rappels et à quelques remarques.

Composées de quatre chants d'inégale longueur, *Nouvelles Impressions d'Afrique* s'offrent à première vue comme un inextricable magma de vers, coupé d'interminables parenthèses imbriquées les unes dans les autres à plusieurs niveaux, proposant un texte rigoureusement hermétique à la lecture juxta-linéaire. Mais, si, par une transcription correcte des parenthèses, on opère un rétablissement de la suite syntaxique du texte, quel n'est pas notre désappointement de constater, en fin de compte, sa résistance à toute interprétation cohérente : comme une momie entourée de ses bandelettes/parenthèses, *Nouvelles Impressions d'Afrique* gardent leur secret. D'autant plus que les notes, abondantes, dont la fonction classique consiste à éclairer le texte, ajoutent ici un surcroît de confusion : leur vertu explicative se fond en balivernes, à moins qu'elles ne soient prétexte à une nouvelle série de parenthèses; Roussel va même jusqu'à inverser le rapport des longueurs habituelles entre le texte et ses gloses, puisque le Chant IV comporte 98 vers de texte pour 134 vers de notes!

Pour tout lecteur de Roussel qui connaît le soin méticuleux apporté par ce dernier à la rédaction de chacun de ses livres, il est impossible d'imputer cette facture anarchique à quelque laisser-aller hâtif ou hasardeux: il convient d'en rechercher les principes au cœur de la volonté créatrice de Roussel.

Selon Roussel lui-même la composition de *Nouvelles Impressions d'Afrique* fut particulièrement longue et laborieuse: commencée en 1915, elle ne s'acheva qu'en 1928, et Roussel avouait que chaque vers lui avait coûté plusieurs heures de travail. Toutefois, une longue interruption caractérise la composition de ce texte comme si Roussel avait eu l'impression de s'être engagé dans une impasse. Parti de l'intention

de décrire deux photographies sur verre, «celle du quai de Louqsor et celle des bazars du Caire» vues à travers une minuscule lorgnette-pendeloque, il remarque: «Je fis la description en vers de ces deux photographies. (C'était en somme, un recommencement exact de *la Vue*)². » Or Roussel ne recommence jamais deux fois le même livre: c'est même l'une des caractéristiques les plus sûres de son œuvre; d'où l'abandon de ce doublet dont seule une motivation puissante put relancer la composition, après avoir écrit *l'Etoile au front* et *Poussière de soleils*.

Si, à l'évidence, la genèse des *Nouvelles Impressions d'Afrique* nous incite à déceler un rapport profond entre le texte et l'image, il n'en faut pas moins examiner pour elles-mêmes la thématique et l'écriture de cet ouvrage.

Comme dans *l'Etoile au front*, la thématique paraît totalement absente. En fait, après décryptage mécanique des parenthèses, des lignes de force apparaissent: M. Foucault y voit essentiellement un «traité de l'identité perdue», une «Cosmologie du Même»; il dégage dans chaque chant un thème général: identité (C.I), *changement*, (C.n), parenté des choses (C.m), constellations du langage (C.IV) (*R.R.*; pp. 179-189). Il met également en évidence l'aspect rhétorique des *Nouvelles Impressions d'Afrique* qui «forment un immense recueil de figures tropologiques du langage³».

Personnellement, j'insisterai plutôt sur la signification littérale du texte qui peut se lire comme un répertoire des idées reçues d'où émergent quelques thèmes obsessionnels: le Chant 1 accumule les questions idiotes; la note 2 est consacrée à un catalogue des dons inutiles. Plus généralement au cours de l'ouvrage, les parenthèses s'ouvrent sur des idées toutes faites; ainsi, au Chant IV, «On peut se faire à tout» (v.1Ü-13) engendre deux séries de réflexions (v.17-24) et (v. 92-94); les proverbes, les fables de La Fontaine jouent le même rôle d'incitateurs: comme dans *l'Etoile au front*, Roussel enfile les perles du langage.

On relève également la parodie des «topoi» littéraires romantiques; méditation sur les ruines (C.I), ou sur la Nature (C.IV), ordinairement prétextes à des développements jugés sans intérêt par Roussel (mais, notons-le, également par les Futuristes dont le premier Manifeste s'en prenait au clair de lune). De plus, l'intention morale, constante dans l'œuvre de Roussel, perce une fois de plus ici, sous forme de la critique de l'orgueil humain: il envisage l'homme dans des comparaisons avec l'animal, proches de celles de Lautréamont, mais aussi à travers une désopilante critique du snobisme et des ridicules de ses contemporains, dénoncés très tôt dans *la Vue*, à la manière de Montesquieu, puis sur un plan plus vaste, dans «l'anecdotisme» de

l'Etoile au front, auquel l'ouvrage s'apparente, puisque tous deux dénoncent la futilité et l'inutilité des préoccupations de l'humanité, toutes vouées à l'échec dans un monde où tout n'est qu'apparence trompeuse, inaccessible à la vérité.

Initialement descriptives, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, par la convergence de motifs thématiques variés, deviendraient donc idéologiques. Ce point caractériserait la première évolution de Roussel par rapport à son projet initial, la seconde se manifestant dans l'écriture.

Le brouillon du premier chant de *Nouvelles Impressions d'Afrique* présente un récit quasi linéaire de facture classique. Rien d'étonnant; en 1915 toute l'entreprise de dislocation du regard porté sur le monde - inaugurée par les cubistes - reste encore étrangère à la littérature: seuls sont parus les manifestes futuristes. Dans ces années d'intenses fermentations esthétiques, qui voient naître Dada, puis le surréalisme, il n'est pas extraordinaire que Roussel modifie radicalement son écriture et subisse - peut-être - quelques influences, au premier chef celle de l'attention à la typographie inaugurée par Mallarmé, et poursuivie par Marinetti, puis Dada, avant de caractériser *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Car non seulement l'œuvre de Roussel obéit à un système élaboré de parenthèses, mais, on l'a moins remarqué, à un système de tirets dont le rôle est à peu près identique; les deux signes servent à isoler des membres de phrase: les premières président à une relation d'enchâssement, tandis que les tirets gouvernent une juxtaposition d'éléments qui, pour être sémantiquement très divers, se trouvent par ce système typographique-syntaxique, arasés à un égalitarisme signifiant, générateur d'un effet insolite et cocasse. (Cf. l'aplat cubiste, ou certaines photographies de Man Ray.)

La mise en évidence des signes pour souligner les effets syntaxiques était d'ailleurs jointe dans l'esprit de Roussel à l'appel d'un autre procédé typographique, celui de l'utilisation d'encre de diverses couleurs se rapportant au contenu de chaque parenthèse; projet abandonné du fait de son coût, mais révélateur de l'intérêt que prenait Roussel aux mouvements artistiques de son temps, puisque Dada et les 'simultanistes s'en firent conjointement les champions. D'ailleurs, l'intérêt de Roussel pour les problèmes de typographie n'est pas nouveau: nous le savons grâce aux témoignages conjoints du prole de l'éditeur Lemerre et de Michel Leiris. *La nouveauté consiste dans la reconnaissance d'une sémiologie des caractères de ponctuation*. Ce parti pris confère aux *Nouvelles Impressions d'Afrique* non seulement un aspect insolite qui requiert une méthode de lecture nouvelle mettant en question le mode de lecture traditionnel, donc la facture usuelle de l'objet-livre; ce qui conduit à reconsidérer sa fonction ainsi que celle de la littérature déjà attaquée dans la thématique de l'ouvrage.

Par l'utilisation et la perversion des deux techniques majeures du récit, enchâssement et juxtaposition, Roussel cherche et obtient une dislocation totale de la syntaxe et du sens global décomposé, à la manière des tableaux cubistes mais aussi des collages : l'usage des tirets et des parenthèses permet ces « collages » de styles différents et de vocabulaires différents (dans un même vers l'argot côtoie le style noble), mais aussi de notions ou de scènes différentes qui caractérisent *Nouvelles Impressions d'Afrique* et lui donnent cette forme littéraire disloquée, aggravée par la rupture régulière de sens que constitue la page blanche du verso.

*
**

Selon tous les témoignages, la présence des illustrations dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique* serait due à la nécessité de « gonfler » la plaquette de vers trop mince pour justifier une édition ; on pourrait attribuer à cette même intention le recours à la page blanche, procédé utilisé uniquement dans les ouvrages de grand luxe. On ne peut manquer de s'interroger sur les raisons d'une facture aussi bizarre, et F. Caradec y a répondu en technicien du livre dans un article de *Bizarre*. Pourtant, quelle que soit sa valeur, l'explication par la contrainte technique ne suffit peut-être pas à rendre compte entièrement du « phénomène » *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Selon moi, Roussel transforme cette exigence technique - donc contingente - en une nécessité esthétique, principe esthétique mallarméen, mis en évidence dès *Impressions d'Afrique* dans l'anecdote consacrée à Haendel.

En soi, le projet d'illustrer un livre n'offre rien d'original : la mode est aux ouvrages illustrés et Roussel a toujours manifesté un goût évident pour l'image, les peintres et la peinture ainsi qu'en témoignent les *Textes Genèse*⁴. Dans ces récits, le « rapin » Débarras revient à plusieurs reprises et, la plupart du temps, un héros de l'histoire dessine la scène que Roussel raconte ; présence révélatrice du goût de l'auteur pour le genre de la caricature avec lequel il semble rivaliser, avec envie, dans ses écrits pleins d'humour. Est-ce un relent du vieux débat romantico-symboliste de la spécificité et de la hiérarchie des langages artistiques ? Une secrète et obsessionnelle envie semble exister chez Roussel à l'égard du graphisme, mode d'expression rapide et synthétique.

La variété des combinaisons idéalement opérées par Roussel dans ses livres entre l'image et le texte conduit à penser qu'il a réfléchi longuement sur la valeur de ces deux arts. Nous remarquerons toutefois que dans la plupart des cas - sauf dans *la Poussière de soleils* et *Nouvelles Impressions d'Afrique* - l'image est absente en tant que telle ; elle demeure intégrée dans le discours auquel elle sert de support,

comme si Roussel obéissait à la même motivation que le poète Gérard Lauwerys de *Locus Solus* (p. 156) :

Poète, il aimait à feuilleter souvent cette œuvre, à cause d'une remarquable série de planches en couleurs qui transportait dans les abîmes du passé planétaire l'esprit saisi de vertige enivrant.

L'image excite l'imagination. Aussi Roussel conçoit-il certaines de ses œuvres comme un «commentaire» (au sens de M. Foucault) de l'image prise comme représentation symbolique du réel, partiel, incomplet, c'est-à-dire vu selon l'idéologie symboliste, dont l'écriture révélerait la profondeur cachée: cette technique pourrait même être considérée comme une variation du fameux procédé: avant d'aller des mots aux mots, Roussel va de l'image aux mots. «*La Vue*», «*le Concert*» et «*la Source*» sont à l'évidence construits sur ce schéma.

Mais il sert également à l'élaboration d'*Impressions d'Afrique* où interfèrent sans cesse la description brute des images et leur interprétation par le récit qui en livre la signification: ainsi Roussel décrit (pp. 14-15) la série de 12 aquarelles groupées trois par trois qui peignent la vie du zouave Zelbar; l'ensemble reste énigmatique; il ne prend son sens que dans la deuxième partie du livre, explicité par le récit, les «mots». De même, l'épisode du livre d'images découvert par Fogar et qui reste dénué de sens tant que Fogar ne sait pas lire, paraît hautement significatif des rapports établis à cette époque par Roussel entre la peinture et la littérature qui, seule, peut donner le sens des illustrations, des «impressions», apparemment sans suite qu'il nous a relatées dans la première partie de l'ouvrage sous formes de tableaux vivants dont seul le récit de la deuxième partie donne la clef. Quant à Talou, il a d'abord consigné dans un carnet de croquis l'histoire de son peuple qu'il chantera dans une épopée:

Au cours de ses campagnes, l'empereur, sans rien écrire, prenait des notes quotidiennes uniquement basées sur l'image, fixant à l'aide de croquis, pendant que sa mémoire était fraîche et précise, les différents éléments des opérations accomplies par ses troupes. Une fois revenu dans sa capitale, il se servait de ce guide stratégique pour composer ses vers, et nous avons en somme sous les yeux le propre canevas de la Jeroukka (p. 301).

« Tout doit aboutir à un livre », avait énoncé Mallarmé; aussi toutes les «impressions» doivent être, au propre comme au figuré, intégrées dans le livre: c'est peut-être pourquoi, à cette époque, les gravures n'apparaissent pas sous forme graphique chez Roussel, qui

semble croire à l'impérialisme absolu de la littérature sur les autres formes d'expression artistique. Pourtant l'écriture n'est-elle pas menacée? La littérature ne sera-t-elle pas remplacée par un art amélioré de l'image? Roussel s'engage alors dans une réflexion moderne sur les rapports de la littérature et du cinéma naissant, dont la technique alliant le discontinu de la peinture au continuum du récit peut apparaître comme un art total et complet:

...Talou rêvait de voir ses dessins défiler automatiquement sur le rouleau mobile du précieux instrument. La Billaudière Maissonial se chargea de réaliser l'impérial désir.

Pourtant, malgré cette interrogation, Roussel reste, selon l'idéologie symboliste, convaincu de la prééminence du Verbe sur le dessin (forme primitive du langage): au dessinateur qui reproduit la réalité et reste enfermé dans l'esthétique aristotélicienne de la « mimesis », il oppose la notion romantique du « poète » inspiré et « voyant », révélateur de « terres inconnues », décrit en particulier dans *L'Ame de Victor Hugo*.

A ce moment, avant la guerre de 1914, Roussel croit aux vertus de la littérature comme commentaire explicatif du monde, au mouvement infini: à la fixité de l'image, de « l'impression », s'opposent l'abondance et la mouvance des scènes qu'elle suggère. D'où la nécessité, pour Roussel, d'insérer parfois deux récits à propos de la même image.

L'un des *Textes-Genèses* semble particulièrement intéressant à cet égard, vu la parenté structurelle qu'il offre avec *Nouvelles Impressions d'Afrique*: « *Les taches de la laine* » intercalent tout au long du texte trois éléments de récit. Deux forment l'essentiel de la trame: l'un constitué par la description d'une image, l'autre par le texte en vers fourni au peintre par Roussel: « Cet exposé formait trois courtes colonnes en imprimé très fin sous la première image de Débarras » (p. 179). Puis s'intercale bientôt un troisième élément formé par un « commentaire » en prose du texte en vers et de l'image, expliquant la raison des changements intervenus dans la peinture des personnages (p. 181). Ce troisième type de récit s'interpose, semble-t-il, pour introduire une dynamique temporelle absente de la suite des images: « Le temps se passait... » ; ou bien « Peu à peu Beffroi grandissait... » introduisent ces passages, substituant au récit versifié de la légende de Beffroi un autre récit, axé sur les changements physiques et psychologiques des personnages, qui évolue indépendamment du premier: Roussel ne se contente plus d'aller de l'image aux mots comme dans *la Vue* ou dans *Impressions d'Afrique*. Il suit un itinéraire plus complexe: il

part des mots vers l'image (poème à illustrer) - voie classique de l'illustrateur - puis retourne de l'image aux mots (texte prosaïque), effectuant une sorte d'aller-retour narratif dont les chemins ne se recouvrent pas. Par ces interférences il semble appliquer là le projet biscornu de G. Lauwerys déjà cité:

Pour éviter de dégrader le volume, qui, représentant un prix élevé, méritait mieux que de simplement servir à procurer quelques pages vierges, le prisonnier résolut d'associer étroitement ses vers à la prose de l'auteur. Etranger à l'ouvrage, le futur poème eût déparé l'ensemble, qu'il enrichirait au contraire si son sujet en découlait. (L.S., p. 157.)

L'élucidation des rapports qui peuvent exister entre texte et image, mais aussi entre texte et légende de l'image, semble avoir préoccupé Roussel longtemps avant la rédaction des *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Vu l'importance de ce thème, peut-être convient-il de nous pencher à notre tour sur la nature de cette relation.

Généralement, mais c'est une habitude, elle repose sur la complémentarité (ajout de sens sur un point donné), le pléonasme (l'image redouble le sens d'un élément du texte) ou le contrepoint (l'image introduit un jeu dialectique avec le texte). Or, alors qu'il les avait appliquées dans *la Poussière de soleils* puisque les planches illustrées correspondaient aux décors de la pièce, entrant dans le schéma de complémentarité, Roussel n'observe aucune de ces relations dans *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Et pour cause: comment ajouter du sens à ce qui n'en a pas? Dans un texte sans action et sans héros la relation entre texte et image ne peut relever ni de la complémentarité ni de la redondance, fût-elle grotesque. Nous nous trouvons en présence d'une relation totalement pervertie. En effet, tantôt Roussel illustre le titre d'un chant, « Damiette la maison où Saint-Louis fut prisonnier », mais, nous l'avons vu, le titre du Chant I n'a rien à voir avec sa thématique. Tantôt il illustre un vers totalement dénué d'intérêt: ainsi le jet d'eau qui visualise le vers 120 du Chant II. Tantôt l'illustration renvoie au vers d'une note, lui même inclus dans une parenthèse et sémantiquement détaché du texte: ainsi la dépêche du vers 17 de la note 1 du Chant II engendre l'image de la femme déchirant une dépêche; tantôt enfin, l'illustration, passant par le relais des instructions données par Roussel au dessinateur, ne présente plus aucun rapport évident avec le texte: ainsi le parlementaire aux yeux bandés qui illustre une partie de colin-maillard!

Pourtant, à chaque fois, l'image occupe typographiquement une place de même importance, ce qui confère à chacune une valeur séman-

tique identique. Ainsi se crée une chaîne illustrée absolument incohérente: à Saint-Louis succèdent les pompiers de Paris, eux-mêmes suivis par un bonhomme de neige, etc. Opérant une subversion totale de la liaison sémiologique du texte à l'image, du type de celle que Satie fait subir à la relation texte-musique, Roussel qui, par l'usage des parenthèses avait déjà perverti la syntaxe de l'ouvrage, tire de surcroît du texte primitif un second texte qui, seul, sert de référence à l'illustrateur. Ce second texte et l'image qui en résulte peuvent d'ailleurs être interprétées structurellement comme de nouvelles et ultimes parenthèses ou notes rattachées au texte initial.

Une logique créatrice semble donc gouverner la facture de ce livre insolite et l'on est en droit de s'interroger sur les choix et les intentions de Roussel concernant ces illustrations baroques.



Contrairement à ce que l'on a pu soutenir (F. Caradec, *R.R.*, p. 231), Roussel est un amateur d'art moderne, et principalement de peinture moderne: il visite l'atelier d'André Masson, l'exposition de Joan Miro, dont il dit admirer les œuvres; il achètera même un Masson, un Miro, un Max Ernst et, peut-être, un Douanier-Rousseau. Goût personnel, je pense, vu qu'il choisit des décors de ce style pour ses pièces: *Locus Solus* fut représenté dans «un pays cubique» (*Bizarre*, p. 19); de même, *la Poussière de soleils* séduisit le public essentiellement par les décors de Numa et Chazot «non pas schématiques, mais simplifiés, très colorés, à la russe, avec des oppositions violentes, en a-plat, quelques bâtis rudimentaires, rarement plus de deux plans» (*in R.R.* de Caradec, p. 294). On peut d'ailleurs en juger par la reproduction des 17 tableaux en planches quadrichromes dans l'édition originale de *la Poussière de soleils*.

Ce parti pris constant de référence à l'art ultra-contemporain rend d'autant plus étonnant le recours à Zo, dessinateur «classique» et sans génie, pour illustrer *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Selon F. Caradec, il s'adresse à lui car «il aura pour Zo les mêmes exigences qu'il a envers lui-même: il demande à la peinture une parfaite fidélité d'exécution, tout comme avec le minimum de mots, il aspire à la clarté des descriptions de Pierre Loti» (*ibid.*, p. 233). Exacte par certains côtés, je ne pense pas que cette explication rende compte de la complexité des intentions rousselliennes: manifestement Roussel fait appel à Zo pour des raisons identiques à celles qui l'ont poussé à confier à Pierre Frondaye, auteur de boulevard, l'adaptation théâtrale de *Locus Solus*, essentiellement la recherche de la «banalité», c'est-à-dire d'un certain conformisme à la norme, ici celle du livre

d'aventures illustrées. Il effectue une sorte de «collage» stylistique à effet détonant qui lui permet d'intégrer l'ouvrage dans ce genre particulièrement florissant dont il va se moquer: dans ce type d'ouvrages la gravure vise à arrêter l'attention du lecteur en la fixant visuellement sur un épisode jugé important, pour son intérêt esthétique ou sa valeur dramatique, voire pathétique (une scène d'adieux). La fonction picturale est donc le plus souvent pléonastique, ou même réductrice du sens: au lieu d'exciter l'imagination du lecteur, ce type de gravure fidèle lui coupe les ailes, dans la mesure où elle impose une représentation du texte qui exclut toutes les autres; elle abolit ainsi l'une des fonctions primordiales de la littérature, «faire rêver»: dessiné revêtu de ses pantalons de golf, Cigale, le héros plein de charme de Paul d'Ivoi redevient un «banal» jeune homme sans envergure.

L'intérêt de l'illustration réside-t-il alors dans sa valeur artistique? Dans la plupart des cas, il faut bien convenir de sa totale nullité. En effet, les illustrations de cette époque s'enlisent dans un réalisme de mauvais aloi; sauf exceptions retentissantes⁵, les graveurs se conforment à la reproduction la plus plate de la «réalité»; plus: le «réalisme conventionnel» du choix des scènes, des costumes et des lieux, les compositions stéréotypées, le goût pour les scènes de genre, «historiques» entre autres, caractérise la manière de ses artistes, confits dans l'esthétique du faux réalisme, du «chic» et du «poncif», rejetée par Roussel au nom de l'idéalisme artistique (cf. M. Leiris, «*Conception et Réalité*»).

Dans cette hypothèse, la présence de telles gravures dans *Nouvelles Impressions d'Afrique* ne peut être que parodique: par le choix d'éléments précis (totalement) inintéressants et par les instructions méticuleuses données à Zo⁶. Roussel a, je pense, voulu renchérir ironiquement sur l'aspect dérisoire et vain de l'illustration livresque de son temps. Intention parodique certes, mais aussi dévastatrice et signifiante: à la banalité d'un texte formé d'une succession incongrue de formules toutes faites ou de comparaisons vides de sens, c'est-à-dire de «bavardage» inane, (cf. *L'Etoile au front*), il accroche des illustrations vides de tout intérêt en soi et relativement au texte: ainsi la persienne battue par le vent, ou l'outre crevée dans le désert. La gravure ainsi conçue redouble le non-sens textuel: Roussel effectue un collage moins contrasté qu'il n'y paraît. La relation du texte à l'image, sur ce plan, se trouve donc rétablie dans une perspective «classique»: mais au lieu d'une redondance du sens, nous obtenons une redondance du non-sens, de l'absurde, dont le comique spécifique révèle par ricochet, le comique involontaire des illustrations usuelles, occulté par l'habitude.

Humour typiquement roussellien qui livre un premier sens de la facture du livre, mais qui ne rend pas compte de tous ses mystères, en

particulier du recours à une agence privée pour transmettre à Zo - que Roussel connaissait - la liste descriptive des 59 dessins requis.

A l'évidence, Roussel a voulu préserver son anonymat; on peut se demander pourquoi; j'avancerai l'hypothèse suivante: à cette époque, contrairement à la légende entretenue par Roussel lui-même, cet auteur jouit d'une notoriété certaine dans les milieux intellectuels et artistiques. Succès tapageur souvent fondé sur de mauvaises raisons, mais succès indubitable qui « classe » Roussel parmi les champions de la modernité, alors essentiellement représentée par les surréalistes. Or, Roussel répugne à être étiqueté pour garder sa totale liberté d'inspiration. S'il avait demandé directement à Zo d'illustrer un de ses livres - et quel livre! - ce dernier aurait probablement refusé ou, ce qui est plus plausible, aurait cherché à accorder ses gravures avec le « genre » supposé de l'ouvrage, c'est-à-dire le genre surréaliste: ce que voulait précisément éviter Roussel. En gardant un total anonymat et en prescrivant méticuleusement à Zo les scènes à illustrer, Roussel a voulu conserver intacte la « manière » du dessinateur, typique de l'époque, pour obtenir un effet parodique et désopilant.

De plus, par ce procédé, Roussel fait coup double: il substitue à une critique négative et résignée de la contingence du langage et de l'art déjà dénoncée dans *l'Etoile au Front*, une reconnaissance toute mallarméenne de la royauté absurde du Hasard qu'il semble ériger en principe esthétique (cf. M. Foucault, *R.R.* p. 193). En effet, en intercalant entre le texte et l'image un nouveau texte, plus développé, seul producteur du dessin, Roussel renchérit sur le caractère aléatoire qui lie l'image au texte; en doublant la distance texte-image, sciemment ou non, Roussel utilise un « procédé » voisin de celui qui détermine l'image surréaliste définie par l'écart le plus grand possible entre les deux termes qui la composent : ainsi dans le Chant III, le vers 327 qui parle de Colin-Maillard engendre le texte de l'illustration 16 qui enjoint à Zo de dessiner « un parlementaire les yeux bandés, (officier) conduit par deux soldats dont les uniformes diffèrent du sien » ; ou bien, selon une technique toujours surréaliste, celle du jeu de mots, « le poète chenu » qui apparaît aux vers 3 et 4 de la note du vers 105, Chant I, commande l'illustration du « chêne très vieux et très touffu » ! Dans cet exemple extrême, mais non unique, aucune relation, sinon l'analogie, ne relie le texte à l'image. Le pari sur l'esthétique du choix et du hasard, l'exercice de ce que Duchamp nommera « liberté d'indifférence » ne conduit pas à la vérité mais à un surcroît d'incohérence: au moment même où Roussel paraît hypostasier le « choix » comme principe créateur suprême, il en dénonce du même coup la vanité sur le plan de la connaissance: nous retombons à la page suivante sur une page blanche qui souligne la rupture du sens, la brisure essentielle.

Le livre tout entier des *Nouvelles Impressions d'Afrique* est donc régi par le «démon de l'analogie»: la logique du texte procède par association de mots ou d'idées, par contiguïté, ce que Jakobson nomme procédé métonymique. De même chaque image naît d'une sorte de boursoufflure - le texte remis à Zo - secrétée associativement par un mot ou une phrase que Roussel extirpe arbitrairement de son contexte.

Dali avait d'ailleurs relevé⁷ le caractère totalement neuf et dévastateur de ce procédé d'écriture engendrant un récit - et c'est un compliment sous sa plume - « qui effleure ici les bords de la débilité mentale. Les comparaisons établies procèdent des plus immédiates, des plus directes ressemblances anecdotiques accidentelles, grâce à quoi les éléments comparés qui se succèdent par centaines nous font assister aux conflits les plus obscurs, les plus impénétrables qui se soient jamais produits. On ne peut manquer de considérer comme "relations" la .. suite d'éléments composés", du fait qu'ils sont consécutifs de manière cohérente et qu'ils offrent au premier chef, des constantes obsessionnelles très évidentes... » Or la thématique obsessionnelle caractérise aussi les dessins: la neige, le jeu, etc... apparaissent plusieurs fois, témoignant d'une identité de facture entre le graphisme et l'écrit. Par sa référence aux mécanismes associatifs, Dali éclaire dans une perspective freudienne, non seulement la genèse de l'œuvre mais la nature très particulière de l'humour roussellien, en même temps qu'il insiste sur l'unité foncière qui préside aux destinées de l'ouvrage liant texte, blanc et image. « Le choix de l'illustration témoigne une fois de plus du génie de Roussel » ; cette proposition rend justice à l'écrivain, non de ce qu'il admire Zo, mais de ce qu'il eut l'idée d'allier de tels dessins à son texte, faisant naître de la nécessité hasardeuse de gonfler son livre, une esthétique entièrement nouvelle qui repose sur la reconnaissance désespérée du hasard et du non-sens.

*
**

C'est à ce niveau profond qu'intervient la relation entre *Impressions d'Afrique* et *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Contrairement à ce que pense M. Foucault: «Mais c'est ici justement que les "Nouvelles .. répètent les .. anciennes" "Impressions" et en sont le fondement » (*Op. cit.*, p. 185), je verrai dans « cette suite (1) aux *Impressions d'Afrique* » (dédicace de Roussel à Ph. Clément), une parodie du roman d'aventures qui suppose toujours une « suite » : *Cousin Lavarède* succède aux *Cinq Sous de Lavarède*. Et n'oublions jamais que les *Impressions d'Afrique* furent vendues sur les quais de gare accompagnées d'un prospectus adéquat! D'où l'ironie du point d'exclamation de Roussel!

La relation entre les deux titres n'existerait donc que par antiphrase

et dérision, ce qui n'exclut pas l'existence d'un rapport entre les deux livres: le second serait la palinodie du premier.

Écrites en 1909, *Impressions d'Afrique* exprimaient la foi dans les vertus métaphysiques de la littérature conçue comme l'activité exploratoire, cognitive et libératrice par excellence: d'où la présence d'une action dramatique symbolique et de héros, Fogar, Sirdah, Bex, Louise Montalescot, etc., qui, tous, participaient par leurs connaissances à l'histoire de l'humanité consignée dans la Jeroukka. Imprégné de l'idéologie du XIX^e siècle Roussel croyait au progrès (*Locus Solus*) de la science qui maîtrise le hasard, et voyait dans l'Histoire la manifestation d'une philosophie du rachat (*Impressions d'Afrique*) et du progrès continu (*Locus Solus*). En particulier, dans *Impressions d'Afrique*, le narrateur était confondu avec l'explorateur - « Parmi les Noirs! » n'est-il pas le texte-genèse *d'Impressions d'Afrique?* - métaphore initiale de *l'Ame de Victor Hugo* dénoncée avec véhémence dans *Nouvelles Impressions d'Afrique* qui, au vers 71 du Chant III citent *Impressions d'Afrique* et s'en prennent au « faux explorateur » qu'est le littérateur, générateur d'une littérature située au milieu d'un passage traitant des lectures mensongères. (*Nouvelles Impressions d'Afrique.*, p. 181.)

Après la guerre de 1914-1918, littérature pour Roussel rime avec imposture.

D'où cette mise en pièces de la littérature et de l'esthétique que constituent les *Nouvelles Impressions d'Afrique*.

Comme Lautréamont, avec qui il offre plus d'une analogie, Roussel s'en prend non seulement aux formes classiques du livre illustré (relation texte/image) mais aux formes et au fondement même de la littérature.

Là où M. Foucault a vu un « traité moderne de rhétorique » (*op. cit.*, pp. 186-189), je verrais aussi et plutôt un catalogue parfait de la perversion rhétorique. En divisant son livre en chants, Roussel l'apparente à un genre, l'épopée, essentiellement fondé sur l'action merveilleuse et le héros; vidé de ses deux éléments structuraux, que reste-t-il du genre? On pourrait multiplier les exemples d'incongruité rhétorique. Les titres n'ont aucun rapport avec les textes qu'ils annoncent; l'importance relative entre texte et note est inversée au Chant IV; la différence sémantique entre notes et parenthèses paraît inexistante; à quoi riment les accumulations de lieux communs? Pourquoi préférer des comparaisons sur le mode interrogatif? On pourrait ajouter à cette liste la présence, à la fin de l'ouvrage, d'un « contre-erratum ». Catalogue d'inanités sonores, ce livre n'est que mots qui n'aboutissent à rien et se replient sur eux-mêmes - d'où la liste des jeux de mots qui, dans une note, termine le Chant IV, véritable testament de

Roussel; au mieux, ils débouchent sur une image qui n'est que bulle et fumée comme « un volet battu par le vent ».

*
**

Plus qu'un traité de rhétorique, les *Nouvelles Impressions d'Afrique* sont donc un traité du vide.

Par leur thématique, leur facture, et la philosophie du rapport de l'image au texte, elles dénoncent l'illusion, l'incohérence et l'incapacité où se trouve l'homme de fonder et d'exercer toute action véritable, au premier chef l'activité littéraire. M. Leiris y voit avec raison l'œuvre d'un homme proche du suicide dont l'humour désopilant, véritable « machine à faire le vide », reste, selon le mot de Boris Vian, la « politesse du désespoir ».

« Tout est vanité, rien que vanité », enseigne Roussel, ecclésiaste moderne, qui s'interdit désormais toute dialectique entre le Blanc et le Noir, thème majeur des *Impressions d'Afrique*. Aussi, même due à une nécessité technique, la page blanche obsessionnelle des *Nouvelles Impressions d'Afrique* se charge de signification: elle symbolise la rupture entre le texte et le texte, puis entre le texte et l'image, représentant en fin de compte le néant où s'abîme toute entreprise de décryptage du monde, non pas le néant « vaste et noir » mais celui de la blancheur aveuglante qui invite l'artiste à se perdre dans sa seule contemplation, relayée, à la page finale par celle de la dernière illustration: la poussière d'étoiles.

Université de Nice

NOTES

1. Michel Leiris, « Conception et Réalité », in *Epaves*, Pauvert, 1973 ; J.B. Brunius, texte à propos de « la machine à lire *Nouvelles Impressions d'Afrique* », cité par J. Ferry, *Une étude sur R. Roussel*, Arcanes, 1953, p. 153; M. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963; F. Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Pauvert, 1972.

2. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 34.

3. *Op. cit.*, p. 189.

4. Textes publiés dans *Comment j'ai écrit...*

5. Robida par exemple.

6. Ces instructions ont été publiées par M. Leiris, *Cahier G.L.M.* n° IX, mars 1939.

7. Dalí, « Notes-Communications », in *le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, 15 mai 1933.

DISCUSSION

La discussion fut brève, orientée autour de quelques questions et de quelques suggestions.

M. K. Barck voit en Roussel un sectateur de Poe plus qu'un écrivain messianniste, ce que je lui accorde bien volontiers. Toutefois une position n'exclut pas l'autre.

C.Roubaud, comme M. Sarkani, s'interroge sur l'existence des théories esthétiques clairement avouées comme telles dans l'œuvre de Roussel, portant sur la relation texte-image ou sur l'humour. A ma connaissance, il n'en existe pas.

M. Gateau se demande si la page blanche des *Nouvelles Impressions d'Afrique* ne renvoie pas à la page blanche du Livre du Destin chez Voltaire. Cette allusion, à mon avis, est tout à fait possible.

M. Béhar s'interroge sur la légitimité d'une méthode critique qui consiste à faire appel à un personnage de *Locus Solus*, le poète Gérard Lauwerys, pour exposer le point de vue de Roussel. Il me paraît possible de le faire, dans la mesure où ce personnage semble être un autoportrait de Roussel.

A.-M.A.

LA FONCTION DU NARRATAIRE DANS « LE PAYSAN DE PARIS »

Fernand DRIJKONINGEN

«Il m'est arrivé d'écrire, dit Aragon dans une .. Lettre à Jacques Rivière", parce que je ne connaissais pas d'autre moyen pour me rapprocher de quelques esprits 1. » Une pareille réponse aux fameuses questions: pourquoi écrire? pour qui écrire? justifierait-elle, aux yeux d'Aragon lui-même, la publication d'un livre? Il semble plutôt que non: dans son cas, comme il le dit lui-même, la publication est une « imprudence 2». On pourrait cependant se demander si la publication d'un livre n'est pas toujours, jusqu'à un certain degré, une « imprudence ». En effet, une fois constitué en objet, le livre se détache de son auteur et va à la recherche de son public. Courant sa chance, il court en même temps le risque de ce que Sartre a appelé le malentendu 3. La publication du livre est une entreprise dangereuse ; dans un certain sens le public «vole» le livre: témoin Flaubert père du réalisme. Dans le cas du livre surréaliste, c'est en outre une entreprise paradoxale si l'on affirme avec Breton qu'il faut « empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion » et qu'il importe « de réitérer et de maintenir [...] le "Maranatha" des alchimistes, placé au seuil de l'œuvre pour arrêter les profanes" ». Ce sont ces réflexions-là, on le sait, qui ont amené Breton à demander « l'occultation profonde, véritable du surréalisme ».

Il est évident que, dès les premières années du surréalisme, il a existé des décalages, sans doute variables selon les cas et qui restent à préciser, entre le public visé (qui n'est donc pas le public dont parle Breton) et le public réel, c'est-à-dire celui qui a acheté et/ou lu *de facto*. Dans une étude de la réception du surréalisme s'impose inévitablement la question de savoir en quoi consiste ce décalage et

quelles en sont les causes. Il est fort douteux qu'il suffise d'en rejeter la faute, comme le fait Breton dans le *Second Manifeste*, sur ceux de ses amis qui ont tendance à «s'exhiber complaisamment et [à] se produire sur les tréteaux⁵ ». A qui ces livres, édités de façon fort différente et parfois sous forme d'édition de grand luxe, étaient-ils (sont-ils) destinés en fait? Quel a été, quel est le rôle du marché des livres? Le public visé par l'éditeur était-il celui que cherchait l'auteur? Quels ont été et quels sont les lecteurs concrets ou, si l'on veut, réels de ces livres? Bref, quelle est l'histoire des rapports entre le public présumé par le texte - qui est une constante - et son public réel - qui est une variable historique?

Pour retracer et comprendre cet aspect-là de l'histoire de sa réception, il faudra d'abord s'attacher à préciser la constante: il s'agit alors de répondre à la question que, par rapport au trajet intentionnel du texte, Starobinski a formulée globalement de la façon suivante: « ..., vers quel destinataire - réel, imaginaire, collectif, unique, absent - se dirige cette parole⁶? » Ajoutons, pour éviter tout malentendu, que la question se pose à partir de perspectives différentes et à des niveaux différents: ainsi par exemple le public visé par l'auteur concret ne coïncide pas nécessairement avec celui que présuppose le texte. Or, c'est du point de vue du texte en tant que constante que j'entamerai un aspect spécifique de la problématique des rapports du *Paysan de Paris* et son public: il s'agira de préciser quelques aspects du lecteur inscrit dans ce texte.

Si jusqu'ici c'est surtout le terme de public que j'ai utilisé, c'est qu'il s'agit là d'un terme relativement neutre; c'est une notion plurielle qui embrasse globalement tous les lecteurs possibles tant sur le plan des lectures à effectuer que sur celui des lectures réalisées effectivement. Mais en tant qu'instrument de travail, il manque de précision dans notre contexte. D'autre part, comme la terminologie se rapportant aux différents lecteurs est en train de devenir labyrinthique, il me paraît inévitable de donner quelques précisions sur la façon dont certains termes sont employés ici, sans pour autant entrer dans les détails d'une discussion qui est loin d'être terminée.

De façon globale, la notion de lecteur inscrit au sens employé ici est une synthèse de deux autres notions, à savoir celle de lecteur virtuel et celle de lecteur implicite. Le premier de ces termes renvoie à la présence - virtuelle - dans le texte de quelqu'un en fonction de qui, selon la définition de Gerald Prince, le récit est développé et que l'auteur «doue de qualités, de capacités, de goûts, selon son opinion des hommes en général (ou en particulier) et selon les obligations qu'il se trouve respecter⁷ ». En principe le texte permet de faire un portrait moral du lecteur virtuel. Par contre la notion de lecteur

implicite, au sens que lui confère Wolfgang Iser, renvoie aux activités auxquelles le texte oblige le lecteur à partir de son donné. Il s'agit, on le sait, d'un modèle transcendant qui permet de décrire les structures effectives générales (« allgemeine Wirkungsstrukturen ») de textes fictionnels. Il représente une structure textuelle en creux: celle qui invite le lecteur réel à construire, à se construire une perspective - absente du texte - qui puisse intégrer les différentes perspectives proposées par le texte⁸. Ainsi, la notion de lecteur inscrit renvoie à la fois au lecteur virtuel et aux activités nécessaires pour remplir le creux du texte, pour répondre à sa demande.

Par opposition au lecteur inscrit le narrataire est présent dans le texte et fait partie du donné textuel. C'est le personnage fictif à qui s'adresse le narrateur⁹. L'attitude qu'il prend devant la narration qui lui est faite représente une possibilité de réponse; mais la réponse que l'auteur propose de la sorte à son lecteur est souvent, sinon toujours, teintée d'ironie. En fait le narrataire n'est que l'une des perspectives à intégrer dans la vision unitaire que le lecteur doit chercher à (se) construire.

C'est par l'intermédiaire des activités auxquelles le lecteur réel est invité par le lecteur implicite que toute œuvre littéraire vise à produire chez le lecteur réel un changement d'horizon. L'horizon à partir duquel, chez le lecteur contemporain, ce changement pourra se réaliser est, selon Jausz, un système de références objectivement formulable¹⁰.

Parmi les facteurs qui permettent la reconstruction de l'horizon d'attente, Jausz signale en premier lieu « les normes notoires ou la "poétique" spécifique du genre » dont relève le texte¹¹. Si l'on essaie dans cette perspective de définir le répertoire du lecteur inscrit dans *le Paysan de Paris*, on se heurte aussitôt à des difficultés. Car comment qualifier ce texte du point de vue générique? Dans un article intitulé « Form and Meaning in *le Paysan de Paris* », Peter NesseIroth n'hésite pas à le qualifier de « novel »¹²; de son côté Yvette Gindine, dans le chapitre qu'elle a consacré au *Paysan*, évite manifestement - et prudemment - de le classer génériquement. Il est vrai que, pris à part, le titre semble inviter à une lecture romanesque à cause des connotations qu'il comporte ; ainsi par exemple *le Paysan parvenu* s'y lit en filigrane. Mais cette connotation, qui est sans doute intentionnelle, est déjouée par le texte lui-même qui fait sauter les distinctions et classifications traditionnelles. Le lecteur d'ailleurs s'en apercevra assez vite.

Lors d'une première lecture, comme le dit Mertens dans un article intitulé « La double ironie dans *le Paysan de Paris* », « le livre semble éclater en un étonnant mélange de narrations, de descriptions, d'exposés théoriques, de dialogues et de discours allégoriques,

de poèmes en prose et de chansons satiriques¹³. » On pourrait ajouter qu'au niveau de l'ensemble textuel rien ne semble relier les différentes parties dont il se compose. Le livre se présente en effet comme un ensemble fort hétéroclite qui ne comporte aucune caractéristique spécifique du roman ni de n'importe quel autre genre traditionnel. Dans ce sens il rend caduc tout effort de classification et il n'y a rien d'étonnant qu'on l'ait qualifié de livre «inclassable». Ce qui me paraît correct, mais insuffisant. Car il importe de constater la présence simultanée de deux types de discours dont les statuts respectifs diffèrent essentiellement: présence d'un discours pragmatique, celui qui se laisse corriger par la réalité, comme dirait Stierle, et présence d'un discours fictionnel, qui « met en jeu un écart (qui n'est pas à corriger, mais seulement à interpréter ou à critiquer) par rapport au donné¹⁴ ». Ces deux types de discours s'entremêlent dans *le Paysan* de telle sorte que souvent ils ne se laissent plus distinguer. Il ne s'agit pas là d'une inadvertance quelconque; le narrateur est bien conscient de cette mutuelle imbrication: ce qu'il raconte est, selon ses propres paroles, « un tissu d'inventions et de réalités » (p. 105)¹⁵. Mais justement, ces inventions sont aussi réelles que ces réalités: s'il n'existe plus de critères pour mesurer le vrai, le réel et le certain, la distinction entre discours pragmatique et discours fictionnel tend nécessairement à s'estomper, à s'effacer même¹⁸.

Nous retrouvons ici Jausz qui, parmi les facteurs permettant la reconstruction de l'horizon d'attente, mentionne également «l'opposition entre fiction et réalité, fonction poétique et fonction pratique du langage¹⁷ ». Dans une telle perspective le lecteur implicite est obligé de se rendre compte combien, malgré les apparences, l'écriture d'Aragon est sournoisement subversive. L'application du modèle heuristique de Jausz, qui présuppose la présence d'un certain nombre de constantes dans l'horizon d'attente littéraire, est ici révélatrice: l'écriture d'Aragon va jusqu'à subverser ces constantes-là, qui se situent cependant à un niveau très élevé d'abstraction. Et l'on est amené à se demander si le modèle proposé par Jausz ne correspond pas à son tour à un horizon d'attente.

Quoi qu'il en soit, il est évident que le processus traditionnel de lecture est mis en question par l'auteur du *Paysan*: le lecteur inscrit est invité à assumer cette mise en question, à mettre en accusation l'attitude qu'il a l'habitude prendre devant un texte.

Par rapport aux différents types de segments textuels, Mertens note à juste titre, dans son article déjà cité, qu'« à leur enchaînement ne semble présider aucune loi sinon celle, bizarre, d'une improvisation continue¹⁸ », Reste la question de savoir si aucune «loi» ne préside à l'organisation de l'ensemble, si seul le hasard y joue un rôle détermi-

nant mais non déterminable. La préface, dont le niveau par rapport aux autres parties du texte est ambigu, paraît décisive à cet égard. Elle fonctionne au moins à deux niveaux. D'abord à celui indiqué par le titre lui-même constituant une introduction à la problématique du mythe moderne. Ensuite elle fonctionne au niveau du discours préfaciel proprement dit, c'est-à-dire ayant valeur de métadiscours.

De façon claire bien qu'implicite, elle fournit au lecteur implicite nombre d'indications sur la perspective dans laquelle se lit l'ensemble du texte, sur le cadre global auquel il doit se rapporter sans cesse au cours de sa lecture et qui marque les limites de ce que j'appelle le champ lectural. La préface constitue un travail de balisage effectué par l'auteur pour avertir et guider son lecteur.

Dès le début de la préface, le narrateur confronte son narrataire avec une critique aussi totale que péremptoire de la pensée cartésienne, notamment du dogme de l'évidence; de façon plus générale il s'attaque au « sot rationalisme humain » (p. 14), fondement de l'idéologie régnante. Mais le narrateur ne se borne pas à une critique: il propose une alternative qui prend l'exact contrepied de la philosophie des lumières à laquelle il fait plus d'une fois allusion: elle négligerait la connaissance sensible au profit de la connaissance rationnelle. L'attitude préconisée par le narrateur montre une étonnante ressemblance avec celle du phénoménologue : « .., quand les plus savants des hommes m'auront appris que la lumière est une vibration, qu'ils m'en auront calculé la longueur d'onde, quel que soit le fruit de leurs travaux raisonnables, ils ne m'auront pas rendu compte de ce qui m'importe dans la lumière, de ce que m'apprennent un peu d'elle mes yeux, de ce qui me fait différent de l'aveugle, et qui est matière à miracle, et non point objet de raison» (p. 13-14). Le lecteur doit se méfier cependant: ce n'est pas la raison qu'il attaque, c'est le rationalisme. « Je commence à éprouver (!) en moi, ajoute-t-il, que ni les sens ni la raison ne peuvent, que par un tour d'escamoteur, se concevoir séparés les uns de l'autre, que sans doute ils n'existent que fonctionnellement » (p. 14).

Dans la préface, le narrataire ne semble jouer qu'un rôle marginal. A travers lui cependant de précieux renseignements sont fournis au lecteur inscrit; ils concernent la morale contre laquelle le narrateur dirige ses attaques. Dès l'apparition explicite du narrataire, le narrateur lui attribue une attitude moralisante et lui fait assumer une fonction de censure: le narrataire est tenté de donner des conseils utiles au joueur de roulette et de faire des reproches au narrateur qui est devenu « le ludion de ses sens et du hasard », qui vit sous « la dictature de la sensibilité », qui n'est plus maître de lui et qui prétend éprouver ainsi sa liberté (cf., pp. 11-12). Le narrataire représente

quelqu'un en train de devenir un homme «raisonnable» qui, ayant le sentiment de l'utile, se préoccuperait de bien placer son argent et qui, observant les règles de la morale courante, rejetterait tout ce qui vient de la profondeur de l'être sous la poussée du désir. Le narrataire est un jeune homme qui, sous l'influence de l'idéologie régnante, risque de s'y conformer en fondant sa morale sur le principe de réalité aux dépens de celui du désir. Ainsi, la fonction du narrataire par rapport au lecteur inscrit est de faire surgir l'horizon moral qu'il s'agit de changer.

Dans «Le Passage de l'Opéra», l'image du narrataire, qui a reçu une «jolie éducation» (p. 103), se précise: si, dans la préface, il est supposé avoir des connaissances philosophiques globales, ici il est censé comprendre des textes hégéliens assez complexes; il sait qui est «le petit Emmanuel» (p. 75); il dispose de connaissances mythologiques; il connaît les noms de Gainsborough, de Winterhalter, de Horace Vernet, de Gustave Courbet; il dispose d'un certain nombre de connaissances littéraires et il a entendu parler, au moins vaguement, du mouvement dada et du surréalisme: il sait qui est Breton. Le narrataire s'intéresse donc à la littérature et aux beaux-arts. En outre, c'est un révolté virtuel: dans le discours que lui adresse son imagination, elle l'incite à rejoindre «le vice appelé surréalisme»: «Vous qui entrevoyez les lueurs orange de ce gouffre, hâtez-vous, approchez nos lèvres de cette coupe fraîche et brûlante» (p. 82). Et plus loin elle ajoute: «... je vous engage [...], cœurs aventureux et graves, peu soucieux de la victoire, qui cherchez dans la nuit un abîme où vous jeter» (p. 84).

Au niveau des rapports qu'entretient le narrateur avec son narrataire, il est curieux de constater que le narrataire n'a jamais droit à la parole. C'est le narrateur qui se l'approprie exclusivement; le narrataire est supposé écouter et regarder en silence. Ce refus de la parole qu'essuie le narrataire est bien significatif d'un ensemble de traits du narrateur: celui-ci semble refuser une discussion qui, dans le meilleur des cas, prendrait une tournure philosophique et risquerait de s'enliser dans le théorique et dans l'abstrait, là où il s'agit pour lui du concret, de la recherche d'une pratique¹⁹. Car il ne s'agit pas pour lui de doctrine; il s'agit de méthode. D'une méthode pour la recherche du sens, non comme origine mais comme effet. Ce que le narrateur donne à voir à son narrataire, c'est une méthode d'exploration et de construction, celle qui fera surgir du quotidien le merveilleux. Simultanément il s'agit d'une quête de soi, un chemin qui mène vers sa construction: le déchiffrement du texte que représente la ville est un déchiffrement où s'inscrit, parallèlement aux promenades, l'itinéraire spirituel du narrateur qui n'est pas encore terminé

et qu'il analyse à plusieurs reprises. Quête de l'Autre qui est en même temps quête de soi à travers l'Autre. Jeux de miroirs, reflets doubles qui permettent de comprendre, au moins partiellement, la transfiguration en êtres vivants, la personnification et l'animalisation de nombreux objets et l'érotisation de la ville entière, si bien décrite par Marie-Claire Bancquart²⁰. Cette méthode à double face, fondée sur les expériences personnelles du narrateur, permettra à l'autre - soit narrataire, soit lecteur inscrit - de saisir les manifestations du désir et sa prise de possession du monde. Ce qu'il faut donc au narrataire, c'est une initiation; le narrateur sera son Virgile. Curieux Virgile du reste, dont les informations détaillées ne sont que prétexte pour enseigner une méthode qui cherche la libération et le dépassement de soi-même du côté de l'interdit sans savoir où elle mène exactement: « ... je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit» (p. 104). Aussi le «Passage» mène-t-il à une impasse qui devient manifeste dans «Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont» mais qui, à son tour, sera dépassée dans «Le songe du paysan» grâce à la découverte de l'amour: « Dans l'amour, par le mécanisme même de l'amour, je découvrais ce que l'absence de l'amour me retenait d'apercevoir. Ce qui dans cette femme au-delà de son image se reformait reprenant cette image, et développant d'elle un monde particulier, le goût, ce goût divin que je connais bien à tout vertige, m'avertissait encore une fois que j'entrais dans cet univers concret, qui est fermé aux passants. L'esprit métaphysique pour moi renaissait de l'amour. L'amour était sa source, et je ne veux plus sortir de cette forêt enchantée » (p. 242).

A travers le narrataire du «Passage», l'auteur invite le lecteur inscrit à ne pas laisser le texte se résorber en spectacle, à le considérer comme instrument à dépasser vers quelque chose qui se situe au-delà du texte. Dans cette narration, qui prend souvent l'allure du discours manifestaire, il s'agit d'une protestation implicite contre la lecture esthétisante qui a cours dans la classe des bourgeois intellectuels dont le narrataire fait partie: la conception bourgeoise de l'art est également une des cibles de l'auteur. Sans proposer une alternative précise au lecteur inscrit, il fait appel à son goût de l'aventure. Aux codes rayés par le texte le lecteur doit en substituer d'autres qu'il lui faut découvrir par ses propres activités; ce que le narrateur raconte, n'est raconté qu'à titre d'exemple.

Dans «Le sentiment de la nature», le lecteur réel assiste, à première vue, à un revirement complet dans les rapports qu'entretiennent les différentes instances textuelles. Si, au début, on retrouve encore des traces du narrataire tel qu'il s'est manifesté jusqu'ici, dans les

trois dernières sections l'attention de l'auteur se détourne du texte en tant que tel pour passer à ses lecteurs: de façon tout à fait inattendue, il s'adresse directement à eux, et cela, on ne l'ignore pas, de façon particulièrement agressive. Remarquons d'abord qu'en agissant ainsi l'auteur ne fait qu'ajouter une dimension au texte: car ces lecteurs-là sont aussi fictifs que le narrataire. Pour le lecteur inscrit, c'est une nouvelle perspective à intégrer. Cette nouvelle perspective n'a d'ailleurs rien de nouveau: on y retrouve la fameuse recherche du scandale qui, à son tour, renoue avec une tradition qui remonte au moins à 1848. Dans *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre remarque à ce propos: « A partir de 1848, en effet, et jusqu'à la guerre de 1914, l'unification radicale de son public amène l'auteur à écrire par principe *contre tous ses lecteurs*. Il vend pourtant ses productions, mais il méprise ceux qui les achètent et s'efforce de décevoir leurs vœux ²¹. » Il ne faut cependant pas oublier que Sartre parle d'une situation historique réelle tandis que le statut du texte d'Aragon est au moins ambigu, d'autant plus que là où l'auteur s'en prend à ses lecteurs le texte est précédé du mot MOI en majuscules (p. 221). Quoi qu'il en soit, la scène qu'invente l'auteur est nettement caricaturale: caricature de l'auréole dont le lecteur bourgeois a l'habitude de parer l'artiste et ses créations. Ce que le lecteur implicite est censé faire, c'est de rayer ce code-là: on retrouve la mise en accusation du mode de lecture dont il a été question plus haut.

L'attitude agressive à l'égard de ses lecteurs explicites se retrouve, bien que de façon atténuée, dans « le Songe du paysan ». Avec l'amour, la «forêt enchantée» dont il ne veut plus sortir, l'auteur a découvert le concret, la «vie poétique» qu'il recherchait: « Mes jours sont à la poésie. Soyez persuadés, rieurs, que je mène une vie poétique. *Une vie poétique*, creusez cette expression, je vous prie » (p. 246); « Il n'est d'amour que du concret » (p. 248); « On est fondé [...] à ne s'adonner qu'à l'activité poétique au détriment de toute autre activité » (p. 245). On le voit : de nouveau, par le biais du lecteur explicite, le rieur, le lecteur inscrit est invité à porter ses recherches dans le sens indiqué par l'auteur.

Terminons en groupant, dans la perspective qui est ici la nôtre, les caractéristiques essentielles du lecteur recherché par ce livre qui, en tant que tel, bouleverse son horizon d'attente et l'oblige à redéfinir son attitude devant un texte et son mode de lecture. Ce lecteur doit disposer au moins des connaissances culturelles dont dispose un jeune bourgeois intellectuel; tout en gardant son indépendance à l'égard du texte il doit être prêt à mettre en discussion les codes auxquels il obéissait jusque-là; il doit avoir le goût de l'aventure; il doit se construire son propre code de vivre fondé sur le concret; il doit être

prêt à vivre poétiquement, au sens que l'auteur donne à ses mots, à condition que cette vie poétique lui appartienne en propre et se fasse à sa mesure.

Du lecteur inscrit au lecteur réel: c'est là que se décide le sort d'un livre. A l'historien revient la tâche de préciser quel a été (est) le lecteur réel du *Paysan* et quel en a été (est) son mode de lecture: récupération, malgré tout, par l'institution littéraire?

Université d'Amsterdam

NOTES

1. Cité par Y. Gindine, *Aragon, prosateur surréaliste*, Droz, Genève, 1966, p. 26, n. 20.
2. *Ibid.*
3. J.-P. Sartre, *Questions de méthode*, Gallimard, Paris, 1960, p. 208.
4. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, Paris, 1972, pp. 180-181.
5. *Id.*, p. 180.
6. J. Starobinski, *l'Œil vivant II*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 23-24.
7. G. Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 14, 1973, p. 180.
8. W. Iser, *Der Akt des Lesens*, Fink, München, 1976, *passim*.
9. G. Prince, *art. cité*, p. 178.
10. H.-R. Jausz, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 49.
11. *Id.*, p. 52.
12. *DadalSurrealism*, 5, 1975, p. 21.
13. *Neophilologus*, vol. LX, 2, avril 1976, pp. 212-213.
14. K. Stierle, « Réception et fiction », *Poétique*, 39, 1979, p. 299.
15. La numérotation des pages citées du *Paysan de Paris* est celle de l'édition *Folio*, Gallimard, Paris, 1978.
16. Dans le cadre restreint de cet article, il mènerait beaucoup trop loin d'insister de façon générale sur les rapports entre éléments référentiels et éléments non-référentiels dans un texte donné. Disons simplement que dans le *Paysan* il n'est pas question de hiérarchie, mais d'équivalence entre ces différents éléments.
17. *Loc. cit.*
18. *Id.*, p. 213.
19. Les improvisations continuelles dont parle Mertens (voir plus haut), le caractère de monologue à bâtons rompus, les multiples passages abrupts d'un sujet à l'autre : ces caractéristiques du texte dans son ensemble créent une discontinuité dont la fonction est, parmi d'autres, de rendre impossible une discussion suivie, cohérente et logique : la primauté revient à l'expérience personnelle achevée et inachevée, au *concret*.
20. *Paris des surréalistes*, Seghers, Paris, 1972, pp. 127-136.
21. Gallimard, Paris, 1948, p. 148.

DISCUSSION

La première question est posée par *Siepe*, auteur de *Der Leser des Surrealismus*, qui, tout en se déclarant d'accord avec la description proposée, se demande s'il est possible d'assigner des limites précises aux activités que le texte impose au lecteur. *Drijkoningen* est d'accord pour reconnaître cette difficulté; mais, considérant la compréhension comme relative, il est possible, selon lui, de préciser les conditions minimales pour une intelligence du texte; cette idée joue de façon latente dans toute sa communication. Si, par exemple, dans *le Paysan* la présence d'autres écrivains (Lautréamont, La Fontaine) se laisse dépister, le texte n'en reste pas moins (relativement) compréhensible pour le lecteur à qui ces formes d'intertextualité échapperaient : le lecteur idéal n'existe pas.

Imbert attire l'attention sur le fait que la littérature est essentiellement contestataire : il s'agira toujours de changer l'horizon d'attente du lecteur. Pour la littérature moderne, *Drijkoningen* est bien d'accord, mais le changement visé varie d'un cas à l'autre. Il rappelle que Jausz distingue à cet égard quatre possibilités essentiellement différentes. Le bouleversement recherché par *le Paysan* peut sans doute être caractérisé comme avant-gardiste, de surréaliste probablement; mais c'est une question qui sort du cadre de son intervention.

Sarkany demande entre autres si le modèle proposé par Iser permet de tenir compte du caractère «monumental» du texte à travers l'histoire. Selon *Drijkoningen*, la structure textuelle au sens où l'entend Iser permettrait de mieux comprendre la façon dont les variantes interprétatives viennent au cours de l'histoire se greffer sur cette constante; dans ce sens, le modèle d'Iser fournirait la base pour rendre compte du caractère transhistorique du « chef-d'œuvre ».

En se référant à *Aurélien, Gateau* demande quel est le rôle de l'autocritique dans *le Paysan*. *Drijkoningen* répond qu'en effet l'autocritique y est largement présente et qu'il faudra en tenir nettement compte dans une interprétation du texte dans sa totalité; mais, dans la perspective de la fonction du narrataire, elle joue un rôle tout au plus marginal.

Navarri pose la question de savoir si les interprétations du texte, qui soulignent son dynamisme, telle que la mythologie en marche, sont compatibles avec cette analyse du lecteur inscrit. *Drijkoningen* n'y voit aucun problème; au contraire, elles soulignent ce que le texte propose au lecteur inscrit. Dans un certain sens, remarque *Béhar*, il s'agit d'un texte pédagogique. *Drijkoningen* est d'accord et insiste sur le fait que cette pédagogie est en effet dynamique, n'a rien de doctrinal et concerne la (une) méthode.

Béhar regrette que cette intervention ne s'occupe pas de l'autre versant, celui du lecteur réel; il la regarde donc comme un premier volet qui doit être complété par un deuxième. *Drijkoningen* ne désirerait rien d'autre : mais ce n'était pas là la tâche qu'il s'était donnée. Il faut bien commencer par le début, c'est-à-dire dans le donné du texte. D'ailleurs le «deuxième volet» demanderait une tout autre méthode, essentiellement sociologique peut-être.

F.D.

LECTURE DE LIVRES SURREALISTES PAR WALTER BENJAMIN

(LE SURREALISME :
LIEU D'UN DIALOGUE FRANCO-ALLEMAND
ET/OU APPORTS FRANÇAIS
AUX THÉORIES DE WALTER BENJAMIN)

Karlheinz BARCK

La réception critique du surréalisme français désigne dans la pensée de Walter Benjamin, depuis 1925, un point de fuite d'importance capitale. Avec la publication des *Ecrits* (*Schriften*, 1955) et des deux volumes de lettres choisies (*Briefe*, 1966) il a été possible de suivre avec plus de précision l'intérêt croissant qu'il a porté au mouvement surréaliste. Les trois études consacrées au surréalisme et à son contexte étaient à nouveau disponible pour le lecteur: *Rêve kitsch. Glose sur le surréalisme* (1927); *le Surréalisme. Dernier instantané de l'intelligence européenne* (1929) et *Sur l'actuelle position sociale de l'écrivain français* (1934). En 1973 les éditions Suhrkamp de Francfort-sur-le Main ont entrepris de publier successivement le recueil des écrits de Walter Benjamin (*Gesammelte Schriften*) dans une excellente édition critique. Cinq volumes des sept prévus sont déjà parus. Par bien des aspects, ils confirment et précisent le jugement qu'on pouvait porter sur la place accordée à la réception du surréalisme. Cela rend d'autant plus étrange le fait que, parmi les 430 titres de la bibliographie rassemblée par Gary Smith pour le numéro spécial, consacré à Benjamin, de la revue américaine *New German Critique*, il ne se trouve aucun travail traitant de la réception du surréalisme et de son évolution chez Walter Benjamin¹. Mais dans les recherches sur le surréalisme français également, Benjamin, qui fut pourtant un de ses premiers critiques, ne joue dans le meilleur des cas qu'un rôle accessoire (si l'on excepte les travaux du romaniste de Brême, Peter Bürger, qui a avancé une nouvelle théorie des avant-gardes ou celui de Hans Siepe sur le lecteur du surréalisme).

Walter Benjamin n'a pas trouvé la place méritée parmi « les importants médiateurs entre la culture française et allemande », cités par Serge Fauchereau et Lionel Richard dans le catalogue de l'exposition Paris-Berlin pourtant consacrée aux échanges artistiques et littéraires entre la France et l'Allemagne de 1900 à 1930². Günter Metken, connu par ses travaux méritoires sur le surréalisme, a, dans son introduction générale au catalogue, été le seul à mettre en évidence les rapports de Benjamin avec le surréalisme français, mais uniquement pour expliquer par l'exemple de Benjamin « pourquoi il ne pouvait y avoir de surréalisme dans l'Allemagne d'après-guerre ».

50 ans après, la question reste posée de savoir si le rôle de médiateur franco-allemand joué par Benjamin n'a pas été au moins aussi important que celui par exemple d'Ernst Robert Curtius, même s'il est évident qu'il était moins connu à l'époque. Le moment ne serait-il pas venu de rompre cet isolement qui a fait souffrir Benjamin et qu'il espérait précisément surmonter par ses contacts avec le surréalisme français³? En France, Pierre Missac avait posé en 1966 la même exigence dont j'ignore si elle reste encore actuelle. « Exclu de l'Allemagne nazie, Walter Benjamin eut pendant les dernières années de sa vie Paris comme port d'attache. Notre langue tint une place considérable dans son univers. C'est de France qu'il refusa longtemps d'émigrer car il existait encore en Europe des "positions à défendre". Pourtant il avait conscience de n'y guère trouver un accueil digne de lui, ni digne d'elle. En septembre 1940, il gagna l'Espagne avec un groupe de réfugiés. La police franquiste menaçait de les refouler et de les livrer à l'administration française, c'est-à-dire, en vertu d'une des clauses les plus scélérates de l'armistice, à la Gestapo. Benjamin préféra se donner la mort. Vingt-cinq ans ont passé et il s'agit de savoir si la communauté française va une seconde fois refuser d'accueillir Benjamin⁴. » Et il ajoutait: « En France, tout est à faire. Un premier volume de traductions a suscité si peu d'intérêt que l'idée d'en publier un autre a été abandonnée. Rares ont été les traductions ou les études parues dans les revues. Aucune, à ma connaissance, dans la presse. Combien de personnes connaissent-elles même le nom de Benjamin? Ici encore la chose peut dans une certaine mesure se comprendre. Certes, Benjamin a traduit Proust et Saint-John Perse, écrit sur Proust, Green, Jouhandeau (qui n'avait pas encore applaudi au nazisme), admiré Valéry, fait de Baudelaire la figure autour de laquelle gravitent ses préoccupations des dernières années... La lecture de Benjamin exige donc de nombreux travaux préparatoires ou parallèles⁵. »

Ajoutons que, pour des raisons différentes, la situation dans mon pays n'est d'aucune façon idéale. Certes, il y a parmi les pages de gloire de la revue *Sinn und Form* fondée par J.R. Becher et dirigé

jusqu'en 1962 par le regretté poète Peter Huchel, celle d'avoir publié immédiatement aux lendemains de la guerre des textes de Benjamin⁶. Mais ce n'est qu'en 1970 que paraît pour la première fois en R.D.A. un choix de ses *Ecrits sur la littérature de langue allemande*⁷, suivi en 1971 de la publication de la première version de son travail sur Baudelaire. Ce manuscrit qui était à Potsdam se trouve maintenant à l'Académie des beaux-arts de Berlin. Les écrits et les critiques de la littérature française, donc aussi du surréalisme, attendent encore d'être publiés en R.D.A.

Ce colloque offre l'occasion bienvenue d'apporter une modeste contribution aux « nombreux travaux préparatoires ou parallèles » réclamés par Pierre Missac et d'éclairer quelques aspects peu connus de la réception du surréalisme par Benjamin. Ils font de lui - comme de Heine 100 ans auparavant - un des plus fins médiateurs entre la France et l'Allemagne.

Je voudrais présenter mon esquisse de telle manière qu'elle donne un aperçu de la méthode de lecture de Benjamin qualifiée par Karlheinz Stierle de « lecture non-linéaire ». Car « avant Lévi-Strauss et Michel Foucault, pour des raisons différentes, c'est Benjamin qui est passé de la lecture d'une œuvre à la lecture d'un rapport entre œuvres. La lecture est comprise comme lecture d'une constellation de discours⁸. » De la lecture d'une œuvre en passant par la lecture d'une constellation intellectuelle jusqu'à la lecture d'une époque artistique et de sa crise, son image du surréalisme se développe comme « image dialectique ». Dans beaucoup de ses œuvres elle est présente comme une image de contraste.

Paris comme théâtre d'activités et de livres surréalistes devient pour Benjamin l'espace de sa lecture, la ville devient salle de bibliothèque. Sous le titre *Paris, la ville dans le miroir* (1929) il note: « Aucune ville n'est liée aussi intimement au livre que Paris. Si Giraudoux a raison quand il dit que l'homme a le plus haut sentiment de liberté en flânant le long d'un fleuve, la flânerie la plus achevée, par conséquent la plus heureuse, conduit ici encore vers le livre, et dans le livre. Car depuis des siècles le lierre des feuilles savantes s'est attaché sur les quais de la Seine: Paris est la grande salle de lecture d'une bibliothèque que traverse la Seine⁹. » Dans les *Paralipomènes sur le surréalisme* (1928/29) il écrit : « Mais avant tout et toujours la ville elle-même, Paris. La révolte fait ressortir le visage surréaliste d'une ville. Aragon l'a montré... Je flairais sa fatalité dans les villes " dit déjà Rimbaud du forçat¹⁰. » En conséquence, « on ne doit pas lire (les livres de cette école) chez soi dans une chambre silencieuse, mais dans le bruit des cafés, sur les bancs, dans

les jardins publics, partout où dans les vagues de bruits ils sont mis à flot et portent le lecteur loin sur la mer du bavardage et des voix, là où se trouvent les îles de la vérité H. »

L'INCOMPARABLE PAYSAN DE PARIS D'ARAGON

Parmi tous les livres surréalistes, il y en avait un qui plus que tout autre le fascinait: *le Paysan de Paris*, à la lecture duquel il doit entre autres l'idée de son œuvre principale restée fragment: *les Passages parisiens. Une féerie dialectique*, qui vient de sortir aux éditions Suhrkamp en deux gros volumes (1354 p.) sous le titre *Das Passagen-Werk*. En 1935, il a décrit dans une lettre à Adorno le choc que lui a procuré la lecture du *Paysan de Paris* et l'apport de ce livre pour sa propre œuvre: « Au départ des *passages parisiens*) se trouve Aragon - *le Paysan de Paris* dont je n'ai jamais pu le soir au lit lire plus de deux ou trois pages, car mes battements de cœur devenaient si violents qu'il me fallut déposer le livre. Quel avertissement? Quelle indication aussi sur les années et les années que j'ai dû mettre entre moi et une telle lecture. Et pourtant les premières notes sur les *passages* datent de cette époque ^{12.} »

Quel a été l'objet de la fascination exercée par ce livre dont Benjamin ne parlait que comme de « l'incomparable *Paysan de Paris* d'Aragon »? Il Y avait tout d'abord la conception du *merveilleux quotidien* telle qu'Aragon l'avait lui-même définie et réalisée. Benjamin pour sa part parlait d'une «illumination profane» et d'un «matérialisme anthropologique» qui se croisait avec une intention fondamentale de sa propre pensée: la critique d'une conception de l'art caractérisée par la recherche spéculative de l'Idée de beauté telle qu'elle avait été transmise par la tradition idéaliste de la *Geistesgeschichte* allemande. Dans le livre d'Aragon - comme dans *Nadja* de Breton - il décelait une proximité aux choses dont le canon lui paraissait « être pour le surréalisme aussi éclairant que possible ». Le surréalisme « doit s'honorer d'une étonnante découverte. C'est lui le premier qui a trouvé les énergies révolutionnaires qui apparaissent dans le *démodé*, dans les premières constructions de chemin de fer, dans les bâtiments des premières fabriques, les premières photos, les objets qui commencent à dépérir, les pianos de salon, les vêtements passés de mode depuis cinq ans, les salles de réunions mondaines quand la vogue commence à les éviter. Personne d'autre que ces auteurs ne pouvait avoir de notion plus précise du rapport de ces choses avec la révolution ^{13.} »

Benjamin considérait la méthode des surréalistes comme un arti-

fice (*trick*) qui consistait « à remplacer le regard historique sur le révolu par le regard politique¹⁴ », ce qui signifie percer le paraître esthétique transfiguré par la radiographie de la perception sociale.

A peu près à la même époque - la fin des années vingt - lorsque Benjamin dans un important essai critiqua l'hydre à sept têtes de l'esthétique académique idéaliste en Allemagne, à savoir: « créativisme, intuition, absence de liens avec l'époque, imitation, identification, illusion et jouissance esthétique (parasitaire)¹⁵ », il a inventé à partir du nombre de pages consacrées au « *Passage de l'Opéra* » dans *le Paysan de Paris* par un retournement humoristique les noms des muses surréalistes: « Le père du surréalisme était dada, sa mère un passage. Lorsqu'il fit sa connaissance, dada était déjà âgé. Fin 1919 Aragon et Breton ont, par rejet de Montparnasse et de Montmartre, transporté leur lieux de rencontre avec les amis dans un café du *passage de l'Opéra*. La percée du boulevard Haussman lui a mis un terme. Louis Aragon a écrit à ce sujet 135 pages. Dans la somme des chiffres de ce nombre se cache le chiffre neuf des muses qui ont rendu des services de sage-femme au bébé surréaliste. Et ces muses résistantes ont pour nom: présent, estropier, Lénine, Luna, Freud, Mors, (Marlitt) Sade, Citroën et Bébé Cadum¹⁶ ».

La lecture faite par Benjamin du *Paysan de Paris* a eu pour son œuvre encore deux effets. Il était convaincu que lecture et écriture se trouvent dans un rapport de tension dialectique. La tâche de la critique telle qu'il l'avait comprise et pratiquée brillamment en renouvelant la critique littéraire en Allemagne tout comme celle de traducteur en découlent. Il est peu connu que Benjamin a, en 1927, traduit trois extraits du *Paysan de Paris* dans un style excellent. Ils ont été publiés en juin 1928 en deux parties dans la revue éditée par Willy Haas *Die literarische Welt* (Le monde de la littérature) sous la rubrique « Jeunes poètes de tous les pays » avec les titres suivants: « Don Juan et le cireur des chaussures », « Timbres-poste », « Toilette dames = Café Certa ». Benjamin fait précéder les douze pages extraites du chapitre « *Passage de l'Opéra* » des remarques suivantes : « Il y a trois ou quatre ans, Louis Aragon et André Breton fondèrent le mouvement surréaliste. Des poètes comme Benjamin Péret, Paul Eluard, Antonin Artaud se sont rassemblés autour de lui. Des peintres comme Max Ernst, Giorgio de Chirico lui sont proches. Nous reviendrons plus amplement sur ce mouvement qui exprime l'inquiétant de la réalité et de la langue, l'une dans l'autre. Voici quelques pages du *Paysan de Paris*, un livre par lequel seule notre génération pouvait augmenter l'immense littérature sur cette ville et un des rares pour lequel un jour on lui sera reconnaissant¹⁷ ».

Avec cette traduction Benjamin s'est acquis le mérite d'avoir fait,

pour la première fois, connaître au lecteur allemand un texte surréaliste¹⁸.

Mais il y a plus. Sa première œuvre en prose *Sens unique* (récemment traduit en français par Jean Lacoste), qu'il écrivit de 1923 à 1926, pour la plus grande part à Paris, et qui parut en 1928 chez Rowohlt, ne porte pas seulement les traces de sa lecture du *Paysan de Paris* - le chapitre «Timbres-poste» par exemple y est une paraphrase de la «boutique de timbres» d'Aragon – ; c'est peut-être le seul texte de la littérature allemande sinon surréaliste, du moins fortement inspiré par le surréalisme¹⁹. Ce «carnet de notes» dédié à l'amie communiste de Riga, Asja Lacis²⁰, et composé de «pleins d'herbes amères, amères comme je les cultive actuellement avec passion dans un potager²¹ » se rapproche en outre de cette tendance du surréalisme français qui, depuis 1929, était pour une courte période représentée par la revue *Documents*. La découverte surréaliste du *merveilleux quotidien*, l'intérêt pour ce qu'on appelle le trivial, pour les formes non-canonisées de la culture - dans *Sens unique*, Benjamin l'a mis en œuvre dans une prose aphoristique. «J'ai trouvé à Paris la forme de ce carnet de notes²². » Immédiatement après la publication du livre, il évoque dans une lettre à Hugo von Hofmannsthal son intention fondamentale qu'il doit au surréalisme: « C'est précisément dans ses éléments excentriques que le livre est sinon trophée du moins document d'un combat intérieur dont l'objet pourrait être ainsi formulé: appréhender l'actualité comme étant l'envers de l'éternel dans l'histoire et prendre l'emprunte de la face cachée de la médaille. En outre, le livre doit beaucoup à Paris. Le premier essai de ma confrontation avec cette ville. Je la prolongerai dans un second travail intitulé les passages parisiens²³. »

NADJA - UN LIVRE A PORTE BATTANTE

A côté du *Paysan de Paris*, *Nadja* de Breton était pour Benjamin un livre d'heures dans lequel étaient concentrées pour lui les intentions du surréalisme. «L'illumination profane» qui est son élément essentiel et qui caractérise ce «matérialisme anthropologique» - il les explique à l'aide de ce texte. La lecture de Benjamin fait la démonstration de «l'idée d'une lecture surréaliste comprise comme lieu d'illumination profane » et qui procure un choc au lecteur²⁴. « En outre le livre de Breton est bien fait pour expliquer quelques-uns des traits caractéristiques de cette "illumination profane". Breton qualifie *Nadja* de livre à porte battante... (à Moscou j'habitai dans un hôtel²⁵ dont presque toutes les chambres étaient occupées par des prêtres

tibétains, venus à Moscou participer à un congrès de l'ensemble des églises bouddhistes. J'ai été frappé par le nombre de portes constamment entrouvertes dans les couloirs de cette maison. Ce qui paraissait tout d'abord une coïncidence m'est apparu étrange. J'appriis : dans de telles chambres habitaient des membres d'une secte qui avaient fait vœu de ne jamais se trouver dans des lieux fermés. Le choc que je vécus alors, le lecteur de *Nadja* doit le ressentir aussi ²⁶. » Benjamin voyait surtout dans *Nadja* une tendance à « dépasser le privé » comme le démontrait le texte entendu comme « vie dans la maison de verre » (*Leben im Glashaus*) et que Benjamin considérait « en fait comme une vertu révolutionnaire ²⁷ ».

Nadja est le médium par lequel le narrateur Breton atteint ce rapport profane particulier des choses. Dans cette mesure les rapports entre les deux ressemblent à celui d'un amour ésotérique. Le narrateur Breton « est plus près des choses dont Nadja est proche que d'elle-même ²⁸ ». « Breton et Nadja sont le couple amoureux qui transforme en expérience, sinon en action, révolutionnaire tout ce que nous apprenons pendant de tristes voyages en chemin de fer (les trains commencent à vieillir), les dimanches d'après-midi de bout du monde dans les quartiers prolétariens des grandes villes, par le premier regard à travers la fenêtre mouillée par la pluie d'un logement neuf. Elles font exploser les forces immenses de "l'état d'âme" enfoui dans ces choses ²⁹. »

Benjamin a mis en évidence avec insistance l'innovation formelle de cette attitude narrative et qu'il vit réalisée dans deux moments particuliers : lors de « l'irruption de la photographie » et dans « l'opposition dialectique au roman à clef ».

On sait que plus tard Breton lui-même faisait observer que la richesse de l'illustration du texte par des photos avait pour but d'éliminer toute description et tout récit linéaire. Benjamin de son côté reconnaissait dans la combinaison texte/documents photographiques une proximité avec le roman de colportage et un principe heureux d'interruption de la lecture. La photographie dans le texte, disait-il, « transforme les rues, portes, places de la ville en illustration d'un roman de colportage, tire aux architectures séculaires leur banale évidence, pour les rendre à la représentation avec toute leur intensité originelle, et les renvoyer, exactement comme dans des vieux livres de servantes, à des citations fidèles comme des numéros de pages. Et tous les endroits de Paris qui y sont évoqués sont des lieux où tout ce qu'il y a entre ces êtres humains bouge comme une porte tournante ³⁰. »

Si l'on prend en considération le fait que, pour Benjamin, l'histoire de la photographie était en quelque sorte un modèle des modifications

intervenues dans la notion et fonction de l'art, on ne s'étonnera pas de l'attention qu'il a accordée à son utilisation surréaliste. Ajoutons qu'il avait déjà traduit en 1924, pour la revue *Zeitschrift für elementare Gestaltung* édité à Berlin par le dadaïste Hans Richter, le texte de Tristan Tzara sur Man Ray, « La photographie à l'envers ³¹ ». L'utilisation des documents photographiques dans une « fonction constructive », comme le faisait Breton, était considérée par Benjamin comme un événement remarquable. L'autre aspect qui, dans *Nadja*, attirait son attention était l'opposition dialectique au roman à clef, l'invention d'une « véritable synthèse entre le roman d'art et le roman à clef ³² » par Breton. Il pensait au lien existant entre authenticité documentaire et expérience subjective. Contrairement à toutes les condamnations globales du roman comme « genre faux », Benjamin a été ainsi parmi les premiers critiques à orienter le regard sur la contribution possible des surréalistes - Breton inclus - pour l'exploration de nouvelles possibilités pour le genre roman. Possibilités qui, nous le savons aujourd'hui, sont présentes également dans le large courant du roman latino-américain moderne.

A partir de 1928, l'intérêt porté au surréalisme reste un point de fuite essentiel du travail sur les « passages parisiens ». L'intention qu'avait Benjamin avec cette œuvre était de tenter une « histoire des origines du XIX^e siècle ». Il avait la conviction que le développement de l'art dans sa forme moderne pourrait être présenté en quelque sorte paradigmatiquement à partir de la France. Benjamin voulut plus tard donner à cette œuvre le titre : *Paris, capitale du XIX^e siècle*. « Ainsi serait signalée une analogie supplémentaire: comme le livre des tragédies a déroulé le XVII^e siècle à partir de l'Allemagne, ce livre déroulerait le XIX^e à partir de la France ³⁴. » Dans le surréalisme, qui pour Benjamin « avec plus d'évidence que tout autre mouvement concurrent représente la destruction de l'esthétique ³⁵ », il voyait des forces à l'œuvre qui tentaient de surmonter la crise de la fonction de l'art d'une manière politique. Dans cette mesure, le surréalisme était pour Benjamin le théâtre contemporain dans lequel des tendances d'un développement historique devenaient visibles. Cette vision correspondait à la méthode historique-matérialiste qui était la sienne à l'époque et selon laquelle il ne s'agit pas de « représenter les œuvres écrites en relation avec leur époque, mais de représenter dans le temps où elles naquirent le temps qui les reconnaît - c'est-à-dire le nôtre ³⁶. » La grande étude publiée en février 1929 dans *Die literarische Welt*: « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne », est la tentative de fixer le lieu actuel des « passages parisiens ». Destinée à être une introduction ou un « paravent opaque aux *passages parisiens* ³⁷ », elle est en même temps dans une relation avec le projet

postérieur d'une théorie matérialiste de l'art. Benjamin décrit ce rapport en 1935 dans une lettre à Max Horkheimer: « Cette fois il s'agit de préciser le lieu de l'époque contemporaine, sur lequel s'oriente ma construction historique comme sur un point de fuite. Si le sujet du livre est la destinée de l'art au XIX^e siècle, cette destinée ne nous parle aujourd'hui que parce qu'elle est contenue dans le tic-tac d'une horloge dont le son de cloche ne sonne qu'à *nos* oreilles. Je veux dire par là que pour nous a sonné l'heure fatidique de l'art et sa signature je l'ai fixée dans une série de réflexions provisoires qui ont pour titre "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée". Ces réflexions tentent de donner une forme véritablement contemporaine aux questions de la théorie de l'art: et cela de l'intérieur en évitant toute *relation réductrice* à la politique ³⁸. » La lecture non-réductrice du surréalisme en tant que mouvement est de fait le point saillant de cette étude. Benjamin avait pleine conscience qu'on « serait conduit sur une fausse route si l'on prenait la totalité des écrits des surréalistes comme l'expression de leurs convictions ³⁹. » Il estimait qu'il était tout aussi faux et superficiel « de les considérer comme un mouvement "artistique", "poétique" ⁴⁰. »

Certains aspects de cette analyse sont sans aucun doute dus au texte *La Révolution et les intellectuels* de Pierre Naville, texte qu'il estimait beaucoup. La signification du mouvement surréaliste se trouvait pour Benjamin dans le fait « d'avoir fait éclater de l'intérieur le domaine de la poésie ⁴¹. ». Sa transformation d'une « ligue secrète » en un mouvement politique, le « passage d'une attitude extrêmement contemplative à une opposition révolutionnaire ⁴² » a poussé, disait-il, le surréalisme vers la gauche. Ce qui dans cette situation s'est avéré être pour le surréalisme une tâche absolument originale, Benjamin le décrit ainsi: « Tous les livres et entreprises du surréalisme tournent autour de cette question: gagner à la révolution les forces de l'ivresse (*Rausch*) ⁴³. » Et il compare cette œuvre des surréalistes aux positions des intellectuels bourgeois de gauche telles qu'elles s'exprimaient par exemple dans les livres sur l'Union Soviétique de Duhamel, Luc Durtain et autres. « Ce qui caractérise toute cette position bourgeoise de gauche c'est l'accouplement néfaste de morale idéaliste avec une pratique politique. Ce n'est qu'en contraste aux compromis sans défense de ceux qui n'ont que des "opinions" qu'on peut comprendre certains points clef du surréalisme et même de sa tradition ⁴⁴. »

Il est à remarquer que Benjamin, après 1930, ne semble plus découvrir de nouveaux aspects au surréalisme quant à ses intentions fondamentales. Déjà le sous-titre de l'essai dont je viens de vous tracer les grandes lignes - « Le dernier instantané de l'intelligence européenne » - signalait un tournant: « Dans l'image de ce sous-titre

est retenue un état depuis peu révolu et qui en même temps s'est présenté ainsi pour la dernière fois ⁴⁵. » L'autre important essai de 1934 - « Sur l'actuelle position sociale de l'écrivain français » - situe le surréalisme comme une position avancée de gauche parmi les intellectuels français de l'entre-deux-guerres. L'analyse était maintenant entièrement déterminée par la recherche des conditions de la création d'un front anti-fasciste des intellectuels. Il est évident que pour Benjamin qui s'intéressait peu aux querelles politiques autour du surréalisme, le mouvement avait épuisé toutes ses potentialités. Il considérait le « virage occultiste » du *Second Manifeste* comme « désagréable » et partageait en février 1930 avec Léon Pierre-Quint le point de vue « que le mouvement original était arrivé à son terme ⁴⁶ ». On peut en déduire que Benjamin, un compagnon attentif et critique du mouvement surréaliste, au seuil des années trente était comme bien d'autres d'avis qu'il fallait trouver d'autres prolongements aux intentions révolutionnaires du surréalisme. Dans une note intitulée « Critique dialectique du surréalisme », il définit la contradiction fondamentale qu'il croyait alors reconnaître dans le mouvement: « D'abord transformer l'état d'esprit ou d'abord changer les conditions de vie - voilà la question cruciale pour les relations entre politique et morale qui n'autorise aucune dissimulation. L'évolution du surréalisme s'est rapproché de plus en plus de la réponse matérialiste à cette question ⁴⁷. » Il serait fructueux et vaudrait la peine d'examiner en détail l'apport de la stratégie surréaliste de la pensée, son « optique dialectique », son intérêt pour des formes et traditions d'une culture non-officielle, sa critique à une conception européocentriste de la culture, aux travaux qui ont occupé Benjamin jusqu'à sa mort et sur lesquels il travaillait à Paris: « les passages parisiens » et son élément essentiel, le Baudelaire; ainsi que sur ces différentes approches d'une théorie matérialiste de l'art. Car pour lui ces travaux aussi étaient en correspondance dialectique et secrète avec le surréalisme. A propos des « passages parisiens », il écrivait en 1935 à son ami Gershom Scholem « qu'ils représentent aussi bien la valorisation philosophique du surréalisme - et donc son dépassement, que la tentative de retenir l'image de l'histoire, celle des traces les plus anodines de l'être, c'est-à-dire celle contenue même dans ses déchets ⁴⁸. »

Ce que Benjamin attestait au surréalisme, c'est d'avoir - comme il écrivait en 1930 dans son journal parisien - « réagi avec une violence qui, pour la France, témoigne de la vitalité de ses intellectuels, aux confusions entre poésie et journalisme qui commence en Allemagne à devenir la règle du commerce littéraire ⁴⁹. » Ce jugement peut être considéré aussi comme une caractéristique de son propre travail de critique. Dans cette mesure, le surréalisme, accompagné dès

le début par Benjamin avec ce qu'il préféra appeler la «source d'énergie» (*Kraftstation*) de sa critique, se révèle être partie intégrante de ce qu'un jour il avait appelé « son mode de vie elliptique Paris-Berlin ^{50.} »

Zentralinstitut für Literaturgeschichte
Akademie der Wissenschaften der DDR

NOTES

1. Gary Smith, Walter Benjamin: « A Bibliography of Secondary Literature », in *New German Critique. An Interdisciplinary Journal of German Studies*, n° 17 (Spring 1979), pp. 189-208.

2. *Paris-Berlin 1900-1933*, « Rapports et contrastes France-Allemagne », Centre Georges-Pompidou, Paris, 1978.

3. De Pardigon, Benjamin écrivait le 5 juin 1927 à Hugo von Hofmannsthal : « Alors qu'avec mes aspirations et intérêts, je me sens complètement isolé parmi les hommes de ma génération, en France il y a quelques phénomènes - comme écrivains Giraudoux et en particulier Aragon - comme mouvement le surréalisme, dans lesquels je vois en œuvre ce qui m'importe aussi à moi. » (in Walter Benjamin, *Briefe*, Frankfurt/Main, 1966, tome 1, p. 446.)

4. Pierre Missac, « L'éclat et le secret : Walter Benjamin », in *Critique*, n° 231-232 (1966), p. 692. Cf. aussi du même auteur : « Du nouveau sur Walter Benjamin? », in *Critique*, n° 267-268 (1969), pp. 681-698.

5. *Ibid.*, p. 693.

6. Il s'agit de deux essais : « Sur quelques motifs chez Baudelaire », in *Sinn und Form*, n° 4 (1949) et « Un drame de famille sur le théâtre épique », in *Sinn und Form*, n° 1-3 (1957).

7. Edité par Gerhard Seidel aux éditions Reclam à Leipzig. L'édition de la première version du Baudelaire de W.B., réalisé par les soins de Rosemarie Heise, parut sous le titre du manuscrit : *W.B., Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1971.

8. « Karlheinz Stierle, Walter Benjamin und die Erfahrung des Lesens. In Erinnerung an Peter Szondi », in *Poetica* (Amsterdam), n° 2 (1980), p. 238.

9. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main, 1972, t. IV.1, p. 356. Cité d'après la traduction de Jean Lacoste. Cf. W.B., *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, Paris, 1978.

10. *Gesammelte Schriften*, t. I. 11.3, p. 1032.

11. *Ibid.*, p. 1022.

12. *Briefe*, t. 2, p. 662.

13. *Gesammelte Schriften*, t. II.1, p. 299.

14. *Ibid.*, p. 300.

15. W.B., « Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft » (1931), in *Gesammelte Schriften*, t. III, pp. 283-290.

16. *Gesammelte Schriften*, t. II.3, p. 1033.

17. In *Die literarische Welt* (Berlin), année 4, n° 23, p. 3.

18. Jusqu'à la prise du pouvoir par les nazis pour qui le surréalisme *in toto* entraînait dans leur catégorie d'*art dégénéré (entartete Kunst)* il n'y avait que très peu de textes surréalistes traduits et publiés en Allemagne. Parmi eux il faut donner une place particulière à Philippe Soupault et à René Crevel. Le premier fut introduit en Allemagne par l'intermédiaire de Heinrich Mann qui préfaçait en 1928 son roman *le Nègre* par un long essai où le mot surréalisme n'apparaît pas. La revue berlinoise *Der Querschnitt*, fondée par le directeur de galerie des années 20 Alfred Flechtheim et éditée par H. v. Wedderkop, publiait en sep-

tembre 1929 un essai de René Crevel (« les Esthètes de 1929 »). En 1930 Félix Bertaux et Hermann Kesten inclurent dans leur anthologie *Neue Franzosische Erzähler* (Nouveaux prosateurs français) le premier chapitre du roman *Babylone: « Monsieur Couteau/Mademoiselle Fourchette »* dans une traduction de Paul Cohen Portheim et dans la même année parut *la Mort difficile* dans une traduction de Hans Feist aux éditions S. Fischer à Berlin. Il est très probable que l'introduction de Crevel en Allemagne était soutenue par Klaus Mann et Thea Sternheim qui furent ses amis.

19. Karlheinz Stierle (lieu cité) a le mérite, après Ernst Bloch et Jean Lacoste (cf. W.B. dans « *Sens unique* », in *Les Lettres nouvelles*, avril 1976, pp. 7-17) d'avoir attiré à nouveau l'attention sur le caractère surréaliste de *Sens unique*. A l'époque Ernst Bloch y avait vu « le type d'une manière surréaliste à penser ». (Cf. Ernst Bloch, « *Revueform in der Philosophie* », in *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Erweiterte Ausgabe, Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 1962, p. 368.

20. (« Cette rue s'appelle/rue-Asja-Lacis/en hommage à celle qui/comme ingénieur/l'a percée dans l'auteur »), in *Gesammelte Schriften*, t. IV.1, p. 83.

21. Lettre du 30/4/26 à Julia Radt, in *Briefe*, 1. 1, p. 423.

22. *Ibid.*, p. 446.

23. *Ibid.*, p. 459.

24. Karlheinz Stierle, lieu cité, p. 241.

25. Benjamin passait deux mois à Moscou du 6 décembre 1926 jusqu'à la fin janvier 1927. Le journal de son séjour vient d'être publié pour la première fois sous le titre W.B., *Moskauer Tagebuch*, texte établi et annoté par Gary Smith, préface de Gershom Scholem, Frankfurt/Main, éditions Suhrkamp, 1980 (NF 20).

26. *Gesammelte Schriften*, 1. ILL, p. 298.

27. *Gesammelte Schriften*, 1. IU, p. 1036. Cf. aussi p. 1027 où il note sous le titre « Analyse politique de l'artistique ». « (Premier essai de prendre en considération le collectif dans la poésie.) »

28. *Gesammelte Schriften*, 1. 11.1, p. 299.

29. *Ibid.*, p. 300.

30. *Ibid.*, p. 301.

31. In G. *Zeitschrift für elementare Gestaltung*, N° 3 (année 1), juin 1924, pp. 29-30. La rédaction y ajoutait une brève explication de la technique de Man Ray.

32. *Gesammelte Schriften*, 1. IU, p. 1036.

33. *Briefe*, t. 2, p. 664.

34. *Ibid.*, p. 654.

35. *Gesammelte Schriften*, 1. IU, p. 1035.

36. (« Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft ») (Histoire littéraire et science littéraire), in *Gesammelte Schriften*, 1. III, P. 290.

37. *Briefe*, t. 2, p. 489.

38. *Ibid.*, p. 690.

39. *Gesammelte Schriften*, t. IU, p. 1033.

40. *Ibid.*, p. 295.

41. *Gesammelte Schriften*, 1. 11.1, p. 296.

42. *Ibid.*, p. 303.

43. *Ibid.*, p. 307. Notons que Julien Gracq a analysé l'apport du surréalisme à une critique d'un rationalisme étroit sous une pareille perspective. Cf. *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain avec un portrait d'André Breton par Hans Bellmer*, Paris, Corti, 1948.

44. *Ibid.*, p. 304.

45. Christoph Hering, *Der Intellektuelle als Revolutionär. Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1980, p. 31.

46. W.B., (« Pariser Tagebuch ») (Journal parisien), in *Gesammelte Schriften*, 1. IV.1, p. 585.

47. *Gesammelte Schriften*, t. IU, p. 1039.

48. *Briefe*, 1. 2, p. 685.

49. (« Journal parisien », t. IV.1, p. 586.

50. *Briefe*, 1. I, p. 431.

RÉ-ÉDITIONS DU S.A.S.D.L.R. SUR ORDINATEUR OU LE CALVAIRE D'UN TEXTE

Danielle BONNAUD-LAMOTTE
et Jean-Luc RISPAIL

Mettre le texte au travail, ou en travail, pour le faire accoucher des sens qu'il porte. Briser son apparente homogénéité, cette surface lisse qu'il présente à nos regards et à notre plaisir...

Dans une précédente étude, nous avons indiqué pourquoi, voulant traiter sur ordinateur un corpus de textes le plus représentatif possible du surréalisme, Marie-Renée Guyard avait retenu *le Surréalisme au service de la Révolution* ¹. La mise sur ordinateur d'un corpus (ou plus exactement la saisie des données*) vise à mettre le texte sur bande magnétique; parmi les différentes techniques, la mieux adaptée jusqu'ici aux corpus tels que périodiques, ouvrages dont le nombre élevé d'occurrences* multiplie les possibilités d'erreurs demeure la perforation de cartes qui facilite la correction. Le processus adopté par le Laboratoire de Lexicologie de Saint-Cloud repose sur la plus grande fidélité possible au texte; néanmoins, la désambiguïsation* d'un maximum de formes* ou de signes s'impose. C'est ainsi que le point, fin de phrase, ne doit pas pouvoir se confondre avec les points de sigles; c'est pourquoi, par exemple, le S.A.S.D.L.R. devient le S-A-S-D-L-R. On ne disposait jusqu'à ces temps-ci que de machines-perforatrices dont les minuscules, aux fins des saisies en sciences exactes, avaient été remplacées par des symboles. Il a donc fallu introduire, en vue du tri automatique des noms propres par l'ordinateur, une marque aisément décelable ².

Toutes les opérations de tri, l'exécution des programmes d'indexation* et d'analyse* exigent une codification* adoptée avant la saisie. A cette fin, seize colonnes de la carte - la zone de références - sont réservées aux codes. En ce qui concerne les résultats ou sorties*, ils sont généralement imprimés mais peuvent être affichés sur un terminal, écran cathodique, semblable à ceux des téléviseurs.

PREMIÈRE ET DEUXIÈME STATIONS:
INDEX ALPHABÉTIQUE TOTAL ET ÉCLATÉ.

... réduire volontairement le tissu des phrases et son évocatoire magie, délinéariser, fragmenter, analyser... le plaisir pervers du traitement des textes consiste d'abord, c'est indiscutable, à les maltraiter. Une psychanalyse...

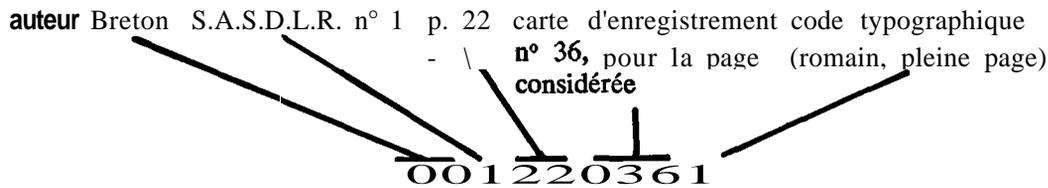
Le principe essentiel qui a présidé au codage lors de la SaSle des données est la localisation la plus précise de chaque occurrence du texte original. Un impératif corrélé est que le codage permette, pour les exploitations à venir, le maximum de partitions du corpus possible. La première sortie que nous pouvons obtenir constitue une réorganisation paradigmatique du matériau lexical du corpus : c'est un index alphabétique* de toutes les formes présentes physiquement dans le texte, avec en regard les références codées permettant de localiser chaque occurrence de ces formes.

Constérons le fragment d'index alphabétique concernant le paradigme PROLETARIATPROLETARIENIPROLETARIENNE.

Tableau 1

1541 PROLETARIAT	42	0012203611 001220491	002021021	005160214
		005180223 01.5230668	025500933	025520153
		025520723 026371188	026371198	026390768
		034190413 053020593	053020613	053050021
		053050091 053060273	053070041	053070081
		053080161 05306C813	053080941	053080961
		103010556	161110066	161170097 243281022
		244300143 252060341	252010591	252080341
		252080591 252090521	254300863	254310033
		261410682	212330432	21234019J 272350722
		212360062	726470013	
1542 PROLETARIEN	13	005160133 005160364	005161043	005180294
		051290762	051300192	D53040851 053060431
		161165345	161110057	161180206 161190216
		161190226		
1543 PROLETARIENNE:	51	001220481 001210451	001220091	001220331
		001220481 001460329	005t60011	005160063

On voit que PROLETARIAT, dans ce classement alphabétique des formes, occupe le rang 15541, que sa fréquence totale dans le corpus est de 42. La localisation de la première occurrence s'effectue de la manière suivante :



Précisons que ce type de sortie ne livre d'ordinaire les références de chaque occurrence que pour ce que nous appelons les formes lexicales*. Cette distinction lexicaux*/fonctionnels*, destinée à alléger les sorties, peut très bien ne pas être faite : nous obtiendrons alors également les références de toutes les formes fonctionnelles.

Le recours à cet index alphabétique, s'il permet de repérer et localiser les formes présentes, met en relief également les absences : ainsi, aucune occurrence de TROTSKISME ou d'ANARCHISME dans notre corpus; la revue LUTTE DES CLASSES n'est pas mentionnée une seule fois, etc.

A l'aide de ce seul dictionnaire de références des formes, nous avons pu, dans un travail précédent, étudier l'emploi de l'injure par les collaborateurs de S.A.S.D.L.R.³ La confrontation texte/index est en effet déjà suggestive, et peut donner matière à des études non statistiques de stricte lexicologie. Il faut néanmoins relever une difficulté inhérente à ce type de travail : étudier la présence/absence et l'emploi de tel vocabulaire dans un corpus suppose une norme extérieure qu'il importe de préciser au départ. Or il n'est pas certain que l'on soit fondé à parler, par exemple, du «vocabulaire marxiste» ou du «vocabulaire freudien», comme si l'extension de ces notions ne faisait pas problème. Avouons donc que la confrontation d'un corpus clos à une norme est un des problèmes essentiels des «sciences humaines», et que l'entreprise lexicologique n'y échappe pas. L'application d'une grille de lecture ne peut être neutre, dès que l'on ne prend plus comme étalon une norme endogène au corpus.

Il est bien évidemment possible d'obtenir des index alphabétiques «éclatés», selon les différents paramètres du codage : nous aurons ainsi un dictionnaire de tous les mots employés par chaque auteur, ou dans chaque numéro de la revue, ou dans chaque année de parution; pour un quotidien, un éclatement par jour, pour un ouvrage, par chapitre, etc. Ce ne sont pas des données statistiques, mais simple-

ment des relevés de présence/absence, une sorte de profil lexical de chaque sous-corpus considéré.

TROISIÈME ET QUATRIÈME STATIONS: INDEX HIÉRARCHIQUE TOTAL ET ÉCLATÉ.

...du lexicologue informaticien, si on la faisait, renverrait sans doute le chercheur que nous sommes à bien des motivations inavouables. Mais si au terme de ce martyre, surgissait...

Une seconde réorganisation paradigmatique du corpus est fournie par l'index hiérarchique*, qui donne la liste de toutes les formes classées par fréquence décroissante (se reporter aux 3 premières colonnes du Tableau 2).

On ne peut manquer de relever, nous semble-t-il, la concordance entre ce relevé fréquentiel et le résultat qu'aurait donné une liste établie intuitivement, non pas peut-être des mots les plus fréquents dans un corpus surréaliste, mais des thèmes de prédilection que l'on reconnaît généralement au mouvement : MONDE, ESPRIT, HOMME, POESIE, PENSEE, REVE, OBJET, FEMME, AMOUR sont des termes qui recouvrent bien un certain nombre des préoccupations essentielles du groupe.

Jetons pourtant un coup d'œil sur d'autres corpus : dans un grand nombre d'entre eux, MONDE, HOMME, PEUT, FAIT, VIE, arrivent en tête de l'index hiérarchique⁴. Seuls donc ESPRIT, POESIE, NON, PENSEE, REVE, OBJET, FEMME, AMOUR, semblent significatifs ici du vocabulaire surréaliste. Notons que SURREALISME apparaît au rang 36 (94 occurrences) et LITTERATURE seulement au rang 46 (85 occurrences). En se reportant au contexte, on voit que le terme est intentionnellement évité pour désigner la production surréaliste, et que la littérature n'est jamais que celle des autres : la littérature bourgeoise. Il faut cependant faire une exception pour le syntagme LITTERATURE PROLETARIENNE, que *le S.A.S.D.L.R.* est obligé de reprendre, en faisant toutefois de sérieuses réserves. En effet pour les surréalistes le syntagme même manifeste l'emprise de l'idéologie dominante, obligeant à penser la production écrite sous le terme de «littérature», qui reconduit la coupure entre l'art et la vie. Il n'en va pas de même pour POESIE (rang 7, 192 occurrences), objet d'un enjeu : il s'agit d'arracher le terme aux tenants de la poésie-moyen d'expression, pour lui conférer la valeur de poésie-activité de l'esprit (selon la distinction de Tzara). Notons qu'à partir

du n° 4, figure aux sommaires une rubrique «poèmes», comme si la réévaluation du terme ne faisait plus problème.

Par ailleurs, il convient de remarquer que pour trouver un vocabulaire à dominante politique tel que CLASSE, PROLETARIAT, etc., nous devons descendre beaucoup plus bas dans l'index hiérarchique, ce qui différencie nettement le S.A.S.D.L.R. du corpus de critique littéraire tiré de *Monde* 1928-1935⁵. Même dans ce que l'on a pu appeler la période «raisonnante» du groupe, le vocabulaire d'origine politique, et plus précisément marxiste, n'est pas massivement présent.

Comme l'index alphabétique, l'index hiérarchique total peut être éclaté par parties : auteurs, numéros, années, etc.

Notre corpus est donc divisé ici en 13 parties : les 12 auteurs principaux et le reste. La colonne *Rep.* indique dans combien de sous-corpus est présente la forme considérée : ainsi POÉSIE n'apparaît que chez 7 auteurs sur 13, est nullax* chez Dali, Péret, Unik, Sadoul, Thirion, Heine, et sur-représenté chez Tzara (à cause du grand article théorique du n° 4, « Essai sur la situation de la poésie»). HOMME est présent partout sauf chez Péret, FEMME également sauf chez

Tableau 2. Les 25 premières formes lexicales du Surréalisme au service de la Révolution et leur répartition

Rang	Forme	FoT.	Rep.	Breton 20.502*	Éluard 9.819	Crevel 12.006	Tzara 36.012	Dali 11.387	Aragon 15.919	Char 4.283	Péret 3.200	Unik 2.373	Sadoul 7.925	Thirion 5.677	Heine 5.776	Reste 47.208
				0	2	3	4	5	20	21	24	25	27	29	30	
1	FAIT	333	13	49	15	25	32	25	47	8	15	4	15	15	5	78
2	MONDE	238	13	29	10	15	13	9	50	7	2	10	4	15	2	70
3	FAIRE	232	13	67	9	18	12	18	25	4	8	3	14	7	4	43
4	PEUT	224	11	43	6	8	22	19	26	3	0	0	6	6	4	81
5	ESPRIT	223	11	37	1	9	47	3	11	6	0	1	4	0	2	102
6	HOMME	216	12	36	13	14	10	7	21	3	0	7	5	10	2	88
7	POÉSIE	192	7	5	3	2	131	0	13	1	0	0	0	0	0	37
8	NON	189	12	28	4	19	32	8	14	1	3	0	4	9	5	62
9	DEUX	170	11	25	12	9	12	11	8	7	2	3	6	8	5	62
10	TEMPS	168	13	23	14	11	17	19	9	9	4	1	5	3	3	50
11	DIRE	167	13	57	1	8	14	3	31	1	5	1	3	4	0	53
12	VIE	163	13	30	18	16	31	2	17	2	1	5	1	2	2	36
13	PENSÉE	161	12	12	3	15	16	10	22	1	0	3	1	8	2	68
14	RÊVE	142	9	64	4	3	26	9	1	2	0	2	0	0	0	31
15	FOIS	137	12	19	12	3	8	18	8	0	2	4	5	5	6	47
16	OBJET	137	10	18	9	6	3	37	4	1	0	0	2	0	1	56
17	DIT	134	13	17	6	7	24	1	13	4	11	1	5	3	2	35
18	TOUJOURS	134	12	17	17	7	9	17	9	1	1	0	3	3	3	47
19	ICI	116	10	32	3	6	5	8	16	1	0	0	0	4	8	33
20	SENS	116	13	12	3	5	28	12	11	2	1	1	2	6	2	31
21	VOIR	114	12	23	6	4	12	10	14	4	0	2	4	5	2	28
22	JOUR	113	13	13	13	7	9	9	4	4	4	4	10	4	3	29
23	FEMME	112	12	15	27	8	2	11	1	3	3	10	0	1	1	30
24	PART	112	13	27	10	4	11	2	12	1	1	1	1	3	2	37
25	AMOUR	110	11	10	21	6	7	6	5	6	0	0	1	7	1	40

* Nombre total d'occurrences.

** Numéro de code.

Sadoul. Remarquons que les sous-corpus n'étant pas de taille égale, on ne peut pas dire, à la seule lecture de ces chiffres, par exemple que Tzara emploie plus PENSÉE que Dali. Il est en revanche licite de pointer qu'Eluard emploie deux fois plus FEMME (27 occ.) que HOMME (13 occ.), qu'Aragon emploie 21 fois HOMME et une seule fois FEMME, que la forme la plus fréquente chez Breton est REVE, OBJET chez Dali, ESPRIT dans le reste, etc. La partition par années, que nous ne pouvons développer ici, souligne elle vigoureusement le renouvellement de vocabulaire qui s'effectue dans les deux numéros de 1933.

Cette évolution, ou plutôt cette coupure, peut être visualisée par un tableau numérique qui synthétise les caractéristiques de chaque sous-corpus.

CINQUIÈME STATION : STATISTIQUES GÉNÉRALES.

... non pas peut-être le corps glorieux, non pas la lettre du texte, mais son esprit? Si, à force de mettre le texte dans tous ses états, la machine nous permettait d'approcher...

Que le fidèle lecteur de *Mélysine* se reporte au n° 1, tableaux des pp. 66-67. Avec le programme: STATISTIQUES GÉNÉRALES, le texte parvient au stade ultime de son calvaire : les mots ont disparu au profit des chiffres qui le représentent. C'est donc un spectre que nous allons analyser. La lecture des coefficients généraux est aisée : comparée aux textes littéraires (traités par notre propre Laboratoire), à ceux (politiques) traités par le Laboratoire de Saint-Cloud, la répétitivité* du glossaire et du reste* est banale. La proportion du glossaire pour *le S.A.S.D.L.R.* paraît assez élevée pour un texte contemporain, et se rapproche davantage des proportions observées sur les quelques corpus XVIII^e et XIX^e siècles dont nous disposons⁶.

Les hapax* représentent un peu plus que la moitié du total des formes (c'est-à-dire qu'environ une forme sur deux ne se trouve qu'une seule fois dans le texte) et 5 % du total des occurrences. Il nous est actuellement difficile d'apprécier ces proportions car nous ne pouvons procéder que par comparaison. Or, comparer, par exemple, des gammes de fréquence exige, pour que cela ait quelque valeur, des corpus de tailles voisines⁷. En effet, si l'accroissement du vocabulaire se poursuit dans n'importe quel texte, quelle que soit sa longueur, il tend néanmoins à s'amenuiser, faussant ainsi la comparaison.

En ce qui concerne les formes d'une fréquence supérieure à 25, on constate qu'elles ne représentent, en tout, que 2,69 % des formes alors que plus de 84 % du matériel lexical est déjà pris en compte;

dans ce cas également, nous ne sommes pas encore en mesure d'attribuer une signification à ce constat numérique. La proportion des parties (30 désigne 1930, n° 1-2; 31, l'année 1931, n° 3-4; et 33, l'année 1933, n° 5-6), outre les indications fournies, apporte une base aux calculs de vocabulaire propre à chaque partie. On entend, par vocabulaire original, le total des formes, quelle que soit leur fréquence, qu'on ne retrouve dans aucune des autres parties. L'année 1933 possède le vocabulaire le plus original tant en nombre de formes qu'en pourcentage. Quant au vocabulaire nouveau c'est celui qui, absent de (19)30, apparaît dans (19)31 et, absent dans 30 et 31, apparaît dans (19)33.

Dans un énoncé suivi, la proportion du vocabulaire nouveau diminue avec chaque nouvelle partie de l'énoncé; or, nous notons, compte tenu d'une plus grande longueur du texte (l'année 33 compte 83402 occurrences dont 38358 occurrences lexicales) que, proportionnellement, le vocabulaire nouveau ne diminue pas. Ceci est à rapprocher du fait que 1933 détient le plus haut total de formes et d'occurrences de vocabulaire original. Nous savions déjà que, dans l'histoire de la revue, cette année-là avait été la plus mouvementée : sur les 25 collaborateurs du cinquième numéro, 16 sont nouveaux et, sur les 21 collaborateurs du sixième numéro, on en compte 6 nouveaux⁸. Mais l'originalité, la nouveauté du vocabulaire sont-elles imputables à Ferdinand Alquié, Roger Caillois et Luis Buiiuel remplaçant Aragon, Sadoul et René Char? Seule une analyse plus fine, auteur par auteur, le démontrerait. Historiquement, 1933 représente une coupure, dans la cohésion de la rédaction et dans la poursuite d'une ligne idéologique et culturelle, que l'on observe également dans d'autres périodiques. En outre, c'est précisément sous la pression d'événements nationaux et internationaux, que départs ou entrées se précipitèrent alors dans les revues, tout comme au *S.A.S.D.L.R.* Dans ces conditions, comment savoir si, de toutes façons, les concepts nouveaux, les remises en question, les interrogations de toutes sortes sur la réalité mouvante ne se traduiraient pas, en 1933, dans la revue de Breton, par un vocabulaire tranchant sur celui de 1930 et de 1931? La complexité de la recherche requiert ici le traitement du corpus par des programmes non plus d'indexation mais d'analyse dont nous attendons beaucoup⁹.

Quant à la structure de la répartition, elle indique le nombre de formes et le nombre d'occurrences qui apparaissent dans une partie, dans deux parties ou dans les trois parties¹⁰ : nous n'en avons pas, pour le moment, tiré de conséquences particulières. Mais tous ces chiffres sont bien arides, ne trouvez-vous pas? Aussi allons-nous faire réapparaître le texte...

SIXIÈME STATION: CONCORDANCES

... à chaque station, à chaque fragment, un pan nouveau du corps subtil que la surface nous dérobe? Le calvaire que nous lui faisons suivre pas à pas trouverait alors une légitimation aussi confondante...

Il est d'usage lorsque nous présentons des index alphabétiques que nous soyons interpellés sur les inconvénients d'un éclatement du texte en unités isolées bi- ou polysémiques et, néanmoins, confondus par la machine qui reconnaît les formes et non le sens. Le recours au programme concordances* 11 épargne le fastidieux retour au texte par l'intermédiaire du numéro de carte. Il offre, notamment, la possibilité non seulement de présenter, classées par ordre alphabétique, les formes dont on désire les concordances (le choix peut être fait, en fonction de l'intérêt, en dessus de telle fréquence ou bien exhaustivement) mais aussi de classer alphabétiquement le premier mot (ou plutôt la première forme) qui suit, dans le texte, la forme-pivot. (Processus également possible pour un classement des mots précédant la forme-pivot, voir tableau n° 3). C'est ainsi que des syntagmes comme « le surréalisme est », « le surréalisme n'est pas », « matérialisme dialectique » - ou, comme dans notre tableau : « intellectuels petits-bourgeois » - se trouvent regroupés et que l'on peut, grâce aux références indiquées ligne après ligne pour chaque occurrence de chaque forme, localiser et totaliser ces syntagmes en fonction des codes, chez tel auteur, dans tel chapitre ou telle période de parution (à condition, évidemment que ces paramètres aient été codés lors de la saisie).

INTELL
MPLETEMENT TUC ET ANEANT I L HUMANISME QUI COUTA SI CHER AUX INTELL
E, GENIE ET GLOIRE, AU CAMP DE LA REVOLUTION ET QUI PARLE AUX INTELL
QUEL REPOSE CETTE HONORABLE PARTIE DE SON ANATOMIE#. *TYPE D'INTELL
QUE>". QUI OBTINT EN PEU DE JOURS PLUS DE 30000 SIGNATURES D'INTELL
SCIENCE DE CLASSE... #ET <GORKI>, AYANT DISSEQUE <ALIEF> ET LES INTELL
IS SONT EXTERMINES A COUPS DE CANON ET DE MITRAILLEUSES, LES INTELL
T SON AFFAIRE PERSONNELLE#. *ET VOICI *LES NOBLES COEURS DES INTELL
S ECRIVAINS QUI TRADUISENT AU GRAND JOUR SES DIVERS AVATARS INTELL
DS DE SES PROPRES CONDITIONS DE VIE... #*<GORKI> OPPOSE A CES INTELL
CAL. BIEN ENTENDU, CETTE REACTION A COMMENC& PARMY LES JEUNES INTELL
RAIE LIBERTEN# CES CHAPITRES OU IL OUVRE TETE ET VENTRE AUX INTELL
CETTE ATTAQUE CONTINUE, CETTE RESISTANCE QUASI ORGANIQUE DES INTELL
N # LA TRISTE FIGURE# ILS S'ADONNAIENT # DE SIMPLES JEUX INTELL
USE PARTICULIERE DE TOUT HOMME HONNETE... #*TOUS CES TYPES D'INTELL

SEPTIÈME STATION : CONTEXES

... que la rencontre, sur la désormais célèbre table de dissection, du parapluie et de la machine à coudre. Et qu'on ne s'effraie pas...

Les sorties-contextes constituent un florilège de toutes les phrases (du point au point) où est employée une forme donnée. Nous ne disposons à l'heure actuelle de sorties de ce type que pour 43 formes, sur le corpus du S.A.S.D.L.R. : AMOUR, ART, AUTEUR, BOURGEOIS/BOURGEOISIE, CLASSE, CONSCIENCE, CORPS, DEVENIR, ECRIVAIN, ESPRIT, FEMME, GAUCHE, HISTOIRE, HOMME, HUMAIN, IDEE(S), IMAGE(S), INTELLECTUEL(S), LITTÉRATURE, MATERIALISME/MATERIALISTE(S), OBJET(S), ORDRE, PENSÉE(S), PENSER, PLAISIR(S), POÈME(S), POÉSIE, POÈTE(S), POÉTIQUE, PROLÉTAIRE/PROLÉTARIEN(NE)/PROLÉTARIAT, RAPPORT(S), RÉALISME, RÉALITÉ, REEL, RÉVOLUTIONNEMENT/RÉVOLUTIONNAIRE(S) / RÉVOLUTIONNAIREMENT, RÊVE(S), ROUGE, SENS, SOCIÉTÉ(S), SURRÉALISME/SURRÉALISTE(S), TERRE, VIE.

Reportons-nous à l'article de Marie-Renée Guyard¹² : dans le contexte du SURRÉALISME par exemple apparaissent deux polarités que nous pourrions dénommer, pour simplifier, l'une, politique, l'autre poétique. Cet article résumait un chapitre de la thèse¹³ dans laquelle Marie-Renée Guyard a tenté d'appliquer aux sorties-contextes les principes de l'analyse harrissienne d'énoncé, pour remonter aux assertions de base qui sous-tendent le discours tenu dans le S.A.S.D.L.R. Aux résultats obtenus par cette méthode nous essayons pour notre part de

LS	14	Code auteur	Code page	Code date
LS D <EUROPE> ET DONT ILS ÉTAIENT SI FIERS. L'INDIVIDU D				360450
LS D <OCCIDENT> DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA BARRICADE. ET CET				360450
LS DONT NOUS AVONS EN <FRANCE> BEAUCOUP D'ÉCHANTILLONS.				360450
LS Et O ARTISTES. MAIS LES CAS VRAIMENT LES PLUS TYPIQUE				420328
LS HORS POLITIQUE, SE RÉFÈRE À UNE JURISPRUDENCE QU'ON				360450
LS "HUMAINS" SE TAISENT MODESTEMENT. * <GORKI> ANALYSE EN				360450
LS "HUMANISTES", LES ANES DESERTIQUES DES LORDS, DES ARC				360450
LS, ON SENT LE SCEPTICISME, LA FATIGUE, LA PEUR, SCOUVENT L'				500349
es DNANISTES QUI VIVENT "EN ÉTAT D'AUTO-DÉFENSE" LA <RU				360450
LS. PAR LES TURBULENTS ÉLUDIANTS: UNE FOIS ENCRE CE SCR				420328
LS PETITS				360450
LS				360450
LS				420328
LS				360450

confronter ceux d'une analyse aetantielle greimasienne, dont nous ferons état prochainement. A l'intérieur de la bi-polarité politique/poétique se dégagent en effet nettement plusieurs types d'énoncés, de nature :

- *historique* :
 - le surréalisme a pris la suite de Dada
 - le surréalisme est la somme de l'expérience intellectuelle... dans le domaine du mécanisme de la pensée et des rapports de l'expression et de la réalité
(le surréalisme est parti de) Hegel comme Marx et Engels
 - le surréalisme multiplie et précise les correspondances génialement entrevues par Baudelaire du jardin de la perception,
etc.
- *définitoire positif* :
 - le surréalisme est une école poétique, philosophique et même politique qui se propose de chambarder toutes les notions acquises
 - le surréalisme est une confrontation active et agissante, une coordination de certaines méthodes et doctrines perturbatrices et de certaines négations individuelles et volontés particulières d'une expression totale et sans retour,
etc.
- *définitoire négatif* :
 - le surréalisme n'est pas un ensemble de recettes
 - le surréalisme n'est pas une modalité littéraire
 - le surréalisme n'est pas un réformisme littéraire
 - le surréalisme n'est pas une sorte de fuite dans la littérature,
etc.
- *esthétique* :
 - cette beauté qui sera convulsive ou ne sera pas, le surréalisme l'a trouvée dans des zones jusqu'à lui interdites
 - ... le surréalisme... s'oppose au romantisme maudit, théâtral, antithétique par bravade, antithétique sans thèse ni synthèse
 - dans la poésie, le surréalisme assigne à l'automatisme un rôle fondamental
 - le surréalisme a permis à la peinture de s'éloigner à pas de botte de sept lieues des trois pommes de Renoir, des quatre asperges de Manet, des petites femmes au chocolat de Derain et du paquet de tabac des cubistes,
etc.
- *programmatische* :
 - le surréalisme exercera dans le domaine qui lui est propre

- une critique positive ayant pour but le développement concret de la connaissance matérialiste
 - le surréalisme se pratiquera au profit du matérialisme dialectique, donc de la philosophie de classe du prolétariat, donc du devenir révolutionnaire
 - le surréalisme tend à amener cette activité à une expression pure,
- etc.

• *polémique* :

- le surréalisme s'attaque à Dieu, aux alliés de Dieu (fanatisme, chauvinisme, capitalisme, pensée vague qui se donne pour une pensée libre et sous le couvert d'une feinte séparation de l'Eglise et de l'Etat fait le jeu de l'abominable idée chrétienne)
 - le surréalisme s'attaque aux problèmes qui ne sont éternels que par la peur éternelle qu'ils n'ont cessé d'inspirer à l'homme
 - étroitesse spécifique de ce siècle encore, mais à quoi s'attaque le surréalisme, de toutes manières
 - le surréalisme... s'attaque à la culture bourgeoise
 - le surréalisme est opposé à la littérature prolétarienne,
- etc.

Par leur exhaustivité, les sorties-contextes nous paraissent ainsi fournir une base sérieuse pour le *Dictionnaire du surréalisme* dont rêvent nombre de chercheurs, un dictionnaire qui regrouperait à la fois références, citations et définitions.

TOUT LE MONDE DESCEND

" des mathématiques sévères qui voltigent à l'entour : tout un chacun, géomètre ou non, peut entrer ici. Franchissons le pont : les spectres ne seront jamais que ceux d'un texte transporté en sa presque disparition vibratoire, évanoui, et in-oui.

Dans ce parcours rapide des programmes dont nous disposons, il est bien évident que nous ne pouvons nous étendre sur les multiples recherches que l'informatique facilite, appuie, ou même, en permettant un regard neuf sur les textes, suggère. Pour nous, deux directions principales semblent se dégager : l'une allant vers la formalisation interne du discours et de l'idéologie surréalistes (constitution d'un micro-univers sémantique au sens greimasien), l'autre visant à cerner l'éventuelle originalité des structures dégagées (perspective comparatiste).

1. Dans *le S.A.S.D.L.R.* en effet, les rôles sont distribués, les lexiques et les formes d'intervention des différents collaborateurs bien spécifiques, et pourtant le lecteur qui parcourt d'un bout à l'autre les six numéros de la revue ne perçoit pas *intuitivement* de sensibles discordances; il Y a comme une logique homogène sous-jacente de l'hétérogène, qui structure globalement le discours, quelque diffracté qu'il puisse, à la réflexion, apparaître, dans les essais philosophiques, sociologiques, les comptes rendus de presse, les poèmes, les enquêtes. Il nous faudra alors mettre à jour et analyser les articulations internes des éléments discursifs qui créent cette homogénéité. Trois sont manifestes : d'abord la référence au matérialisme dialectique; ensuite, la dimension fondatrice du refus, du *non* opposé à tous les mécanismes d'oppression (religion, famille, patrie, armée, éducation, psychiatrie, sport...); enfin la postulation soutenue aussi bien par les textes théoriques que les expérimentations poétiques, la désignation inflexible d'un horizon de vie qui se condense lexicalement dans un certain nombre de « mots-phares », présents ici aux premiers rangs de l'index hiérarchique: HOMMES, POESIE, VIE, PENSEE, REVE, FEMME, AMOUR, ACTIVITE, etc. Nul doute que nous en découvrirons d'autres qui nous permettront de cerner à la fois la structure d'une idéologie de groupe, et les contradictions réelles que cette idéologie résout imaginativement - par le discours.

2. Dans une perspective comparatiste, de sérieux problèmes méthodologiques se posent : nous avons vu plus haut, par exemple, que pour apprécier la proportion d'hapax dans un corpus, il faut le comparer à un autre de taille voisine. Il est cependant des comparaisons envisageables avec des corpus de tailles différentes. (C'est, en fait, ce qui se passe pour les sous-parties d'un corpus, traitées selon le programme spécificités*.) Ceci, à la condition que certaines constantes soient observées lors de la constitution des corpus de textes à entrer en machine :

- dates de publication très proches ;
- similitude d'émetteur (groupe, mouvement littéraire ou auteurs se référant à une même idéologie) ;
- canal semblable (corpus, tous tirés de périodiques ou, tous, d'ouvrages).

Ces constantes peuvent se combiner : par exemple, le canal est différent mais les corpus comparés sont d'un même auteur qui, à la même époque, a publié un ouvrage et des articles.

Nous manquons d'expérience en un tel domaine et c'est au vu des résultats que nous améliorons les critères d'une comparaison pertinente. Notre première tentative : confronter le corpus de critique littéraire de *Monde* avec *le S.A.S.D.L.R.* n'a pas été infructueuse¹⁴, bien

que le contenu de la revue surréaliste non seulement déborde de beaucoup la critique littéraire mais, de surcroît, la récuse en tant que telle. Si l'on met ces deux corpus en parallèle - bien entendu, après qu'ils aient subi leur martyre - avec celui, également traité par les programmes informatiques, de la revue *A contre-courant* (1935-36), dirigée par Henri Poulaille¹⁵, on peut avancer quelques hypothèses. Un certain état de langue, ou plutôt une certaine pratique lexicale, telle qu'elle se dégage des index alphabétiques par exemple, ne serait-elle pas, sur un court laps de temps, commune à certains groupes socio-culturels voisins, quelles que soient les différences idéologiques affichées? Les règles de la polémique, d'ailleurs, exigent un référent commun, quitte à en inverser le signe¹⁶. Peut-être aussi, le vocabulaire du discours poétique, tel qu'il est tenu dans *le S.A.S.D.L.R.*, est-il moins « original » (au sens de nos programmes informatiques) qu'on ne le croirait, et est-ce l'ordonnement des mots plus que les mots eux-mêmes qui façonne poétiquement le texte. C'est en torturant, une fois de plus, notre corpus, cette fois par le programme co-occurrences*, que nous obtiendrons réponse à la question.

```
0010002001030011 .<OORS>.
0010002002030011 .IL FAUT QUE J ECLAIRCISSE AUJOUROHUI L ESPECE OE REUSSITE
0010002003030011 QUE SONT MES REVES,ET JE DIS REUSSITE PARCE QUE DE ME
0010002004030011 COUCHER AUPRES O UN ETRE NOUVEAU.OANSOES LIEUX AUSSI
0010002005030011 INATTENDUS,AUSSI REPUGNANTS QUE SONT,PAR EXEMPLE, UNE
0010002006030011 CUISINE OU UNE SALLE Of MUSÉE,ME FAIT ENTREVOIR
0010002007030011 LES LIMITES DE LA VIE.NE ME LAISSE RIEN A SUBIR QUE LA
0010002008030011 MORT.
```

LEXIQUE SUCCINCT DES TERMES ACCOMPAGNANT LA MONTEE AU CALVAIRE

Analyse (programme d') : ce sont les programmes de co-occurrences, de localisations et de spécificités dont le Laboratoire de Saint-Cloud (*Lexicologie et Textes Politiques*) achève la mise au point et qui concourent à l'analyse du texte précédemment indexé.

Codification : lors de la saisie des données, inscription en zone de références des différents paramètres : année (ou mois ou semaine), numéro de la revue, page, numéro de la carte perforée, etc. qui permettront les tris automatiques du texte saisi et, éventuellement, des comparaisons avec d'autres corpus.

Concordances (programme de) : classe les formes, par rang alphabétique ou hiérarchique (ou autre catégorie prévue lors de la codifi-

cation), avec, sur une ligne de n caractères tout ce qui suit ou qui précède la forme-pivot. C'est un affinement, très poussé, du programme Contextes.

Contextes (programme de) : relevé automatique, autour d'une forme-pivot, des formes co-occurentes, à droite et à gauche, du point au point. Une liste exhaustive des contextes ré-éditerait le texte autant de fois qu'il y a de formes dans une phrase. C'est pourquoi il faut, le plus souvent, se contenter des contextes de formes préalablement désignées (par ex., contextes de SURREALISME/SURREALISTE).

CORPUS : ensemble de textes mis en mémoire (on dit, de préférence, « saisis ») en vue de traitements automatiques. Le sous-corpus (ou sous-ensemble) est une partie codifiée du corpus.

Desambiguisation : lors de la saisie des données, adjonction, pour distinguer les formes lexicales des formes fonctionnelles homographes, de marque permettant ultérieurement le tri automatique exhaustif de ces deux catégories de formes (ex. AVIONS, -AVIONS).

Forme : chaîne de caractères comprise entre deux blancs, deux séparateurs ou un blanc et un séparateur. Une forme Z donnée peut être présente n fois dans un texte, c'est-à-dire avoir n occurrences.

Fonctionnelle (forme) : voir Glossaire.

Fréquence absolue (ou Fréquence totale) d'une forme: total d'occurrences d'une forme dans un corpus ou un sous-corpus (dans les « sorties », est représentée par l'abréviation F.A. ou F.T.).

Fréquence relative (d'une forme) : calcul de fréquence par rapport à une norme commode (par exemple 1000 ou 100000) arbitrairement choisie, aux fins de comparaison des fréquences.

Glossaire : liste de 333 mots-outils, établie par le Laboratoire de Lexicologie de Saint-Cloud pour alléger le volume et le coût des sorties. Ces mots-outils sont appelés formes fonctionnelles, par opposition aux formes lexicales (le reste). A mesure que s'accumulent les corpus, cette répartition autorise des comparaisons de proportion fonctionnelles-lexicales.

Hapax: forme qui ne compte qu'une occurrence (fréquence 1).

Index alphabétique : liste de toutes les formes d'un texte, par ordre alphabétique (les homographes lexicaux ne peuvent être distingués entre eux, ni, de même, les homographes fonctionnels).

Index hiérarchique : liste de toutes les formes, classées par ordre de fréquence décroissante et, à l'intérieur d'une même fréquence, par

ordre alphabétique. Donc la fréquence absolue (p.A.) d'une forme comptabilise tous les homographes, ce qui nécessite le retour au texte pour établir la fréquence propre à chaque homographe. (Exemple : EXCELLENT F.A. 13 se décompte en fait, EXCELLENT 10, (ils) EXCELLENT 3, au vu du contexte.) Dans nos travaux, la faible proportion d'homographes lexicaux laisse aux statistiques leur pertinence.

Indexation (programme d') : opération donnant à la machine une suite d'instructions au terme de laquelle on obtient index alphabétique(s) et index hiérarchique(s).

Lexicale : forme non comprise dans le glossaire des formes fonctionnelles. (Voir Reste.)

Nullax : forme absente d'un corpus dont les conditions de production (historiques, socio-culturelles, politiques) laissaient attendre la présence.

Occurrence : toute apparition d'une forme X dans un corpus ou sous-corpus. (Dans une terminologie, en cours d'abandon, Occurrence est représentée par Item.)

Répétitivité : rapport du nombre d'occurrences au nombre de formes. (Ainsi, dans *le S.A.S.D.L.R.*, la moyenne de répétition des formes lexicales est 4,396.)

Reste : dans une statistique de vocabulaire, ensemble des formes non contenues dans le glossaire.

Saisie des données (ou mise en mémoire) : transcription de textes (corpus) sur bande magnétique par l'intermédiaire de cartes perforées ou, directement, sur clavier relié à l'ordinateur mais avec, si possible, visualisation sur écran cathodique. Chacune de ces techniques facilite le contrôle de la frappe (ou entrée), la deuxième étant peu praticable pour des corrections nombreuses sur de gros corpus.

Sorties : impression des résultats d'un traitement soit sur papier, soit sur écran pour une brève durée de visualisation.

Spécificités (programme de) : calcul de probabilité de fréquence pour chacune des formes dans les parties codifiées d'un corpus, et comparaison de ces probabilités avec la fréquence réelle qui permet de déterminer la spécificité positive, négative ou nulle d'une forme dans une partie.

NOTES

1. Voir bibl., n° 5.
2. *Enregistrement et Traitement lexicométriques des textes*, C.N.R.S.-E.N.S. de Saint-Cloud, coll. « Calcul et Sciences Humaines », 1975 (épuisé), voir p. 22.
3. Voir bibl., n° 5.
4. On peut trouver des contre-exemples : dans le corpus *Dix Discours de Robespierre* (nov. 1793-;juil. 1794), enregistrés par Annie Geffroy, les 10 plus hautes fréquences sont: PEUPLE, LIBERTE, REPUBLIQUE, ENNEMIS, PATRIE, CONVENTION, NATIONALE, TYRANS, GOUVERNEMENT, FRANÇAIS, voir bibl., n° 2.
5. Voir bibl., n° II.
6. Du moins pour des textes tels que *Manifestes Dada*, *Locus Solus* (de Raymond Roussel). Pour ce dernier : 79578 occ., glossaire = 49,09, reste (ou formes lexicales) = 50,01. Dans le cas d'un corpus comme celui tiré de *Monde* (1932), si nous observons la proportion: glos. = 56,37; lex. = 43,63 pour 12108 occ., nous devons nous rappeler qu'il s'agit exclusivement de critique littéraire où le rêve et l'imaginaire n'ont aucune part. S'agissant de siècles antérieurs au XX^e, nous relevons : pour *les Confessions*, livre 2 de J.-J. Rousseau : glos. = 62,52; lex. = 37,47 pour 18675 occ.; *Le Plus Bel Amour de Don Juan* (1874) de Barbey d'Aurevilly: glos. = 61,86; lex. = 38,43 pour 7950 occ. ; *la Cité hannoenne* (1897) de Charles Péguy : glos. = 59,64; lex. = 40,35 pour 39798 occ. Ces pourcentages sont à rapprocher d'un corpus politique de 1794, tel que *le Père Duchêne* (n° 329-355), glos. 58,68; lex. 41,32 pour 141177 occ.
Si nous remontons au XVII^e s., nous constatons avec *le Discours de la méthode*, qui compte 23117 occ., glos. 66,53 ; lex. 33,46. (Selon l'indexation du Laboratoire André Robinet, C.N.R.S.) que la proportion du glossaire est donc le double de celle du vocabulaire lexical. Est-ce propre au discours philosophique? Est-ce, au niveau des lettrés, un moment dans l'évolution d'un discours qui, au cours des temps, s'allègera des mots-outils? n'y aurait-il pas un rapport entre la nécessité, sous un pouvoir autocratique, d'estomper sa pensée et la haute fréquence des mots-outils dans la phrase? Une étude comparée de tel ou tel type de discours, par tranches chronologiques calquées sur la situation politique, apporterait peut-être une réponse.
7. Le corpus de critique littéraire de *Monde*, totalisant 232864 occurrences, est d'environ 15 % supérieur au corpus *S.A.S.D.L.R.* Lorsque nous aurons les statistiques générales de *Monde*, nous pourrions risquer quelques comparaisons de fréquence entre les deux corpus.
8. Ainsi que l'a établi J.-L. Rispail dans le tableau de son D.E.A., p. 25 (voir bibl., n° 8).
9. A savoir, spécificités par auteur, non plus pour les 3 années (voir bibl., n° 4) mais pour chaque année de publication, et par le programme de co-occurrences qui sera prochainement opérationnel.
10. Par ex., si nous considérons le glossaire, 265 formes sont communes aux trois parties, 25 communes à deux parties et 19 propres à une seule partie.
11. Mis au point par Majid Sekhraoui, v. bibl. n° 13.
12. Voir bibl., n° 3.
13. Voir bibl., n° 7.
14. Voir bibl., n° 6 et n° 15.
15. Voir bibl., n° 10.
16. Voir G.Idt, « *L'Intellectuel* avant l'affaire Dreyfus » in *Cahiers de lexicologie*, 1969-11, (Actes du 1^{er} Colloque International de Lexicologie, Saint-Cloud), pp. 34-46.

JALONS BIBLIOGRAPHIQUES

I. Travaux sur la méthodologie :

1. Pierre Lafon, «Organisation des travaux informatiques du Laboratoire» *in Travaux de lexicométrie et de lexicologie politique*, n° 1, novembre 1976, E.N.S. Saint-Cloud et C.N.R.S., pp. 83-101. Numéro épuisé, à consulter dans les bibliothèques spécialisées.
2. *Id.*, «Sur la variabilité de la fréquence des formes dans un corpus», *in M.D.T.S.*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences politiques et C.N.R.S., n° 1, octobre 1980, pp. 126-165.

II. Sur le corpus le S.A.S.D.L.R. :

3. Marie-Renée Guyard, «Analyse discursives: fonctionnement de SURREALISME/SURREALISTE(S) dans le S.A.S.D.L.R. » *in Mélusine, L'Age d'Homme*, Lausanne, n° 1, 1979, pp. 45-73.
4. *Id.*, «Spécificités d'auteurs dans le S.A.S.D.L.R. » *in M.D.T.S.*, n° 2, mars 1981, pp 95-122 (article revu et corrigé par Jean-Luc Rispail).
5. Danielle Bonnaud-Lamotte et Jean-Luc Rispail, «Injures surréalistes», *in Mélusine*, n° 3, 1982, pp. 244-266.
6. Jean-Luc Rispail, « Le S.A.S.D.L.R. et la canaille » *in Actes du Deuxième Colloque international de lexicologie politique*, Nancy, Editions de l'LL.F.-C.N.R.S., t. 1, 1982 (sous presse).
7. Marie-Renée Guyard, *Essai d'analyse du discours surréaliste dans le S.A.S.D.L.R.*, thèse d'Etat (manuscrit inachevé, revu et corrigé par D. Bonnaud-Lamotte, M.-C. Brandy, A. Geffroy, J.-L. Rispail), Editions du C.N.R.S.-Ve circonscription, Meudon (à paraître).

Diplômes universitaires non publiés disponibles dans notre laboratoire :

8. Jean-Luc Rispail, «Discours surréalistes 1930-33 », D.E.A., Paris III, septembre 1979 (exemplaire dactylographié).
9. Marie-Christine Brandy, «Prémices à une étude de la terminologie littéraire dans le S.A.S.D.L.R. », D.E.A., Paris III, octobre 1980 (exemplaire dactylographié).

III. Sur des périodiques des années trente, partiellement traités sur ordinateur :

10. Danielle Bonnaud-Lamotte, «Le langage d'une revue prolétarienne : A contre-courant (1935-36) » *Europe*, n° 575-576 : *La Littérature prolétarienne en question*, mars-avril 1977, pp. 179-187.
11. *Id.*, «Lexicologie de la critique littéraire marxiste : *Monde* 1928, 1932, 1935 », *Travaux de Lexicométrie...*, n° 2, novembre 1977, pp. 16-38.
12. Danielle Bonnaud-Lamotte, Wolfgang Klein, Evelyne Lafon, Josette Lefèvre : «Indexation et analyse informatique du débat sur l'Expressionnisme dans *Das Wort* (1937-38) », *Travaux de Lexicométrie*, n° 3, novembre 1978, pp. 30-53.
13. Danielle Bonnaud-Lamotte et Jean Relinger, «Orientations culturelles de *Monde* (1928), d'après le lexique de la rédaction », *in M.D.T.S.*, n° 1, 1980, pp. 59-76. (Etude fondée sur un programme de concordances écrit par Majid Sekhraoui-C.N.R.S.)
14. Danielle Bonnaud-Lamotte et Marie-Noëlle Hainaut, «Vers une littérature nouvelle en 1929 : mots et concepts », *M.D.T.S.*, n° 4, 1982, pp. 47-67.
15. Danielle Bonnaud-Lamotte, «*Monde* de 1930 à 1933 ou l'idéologie du rassemblement » *in Actes du Deuxième Colloque, op. cit.*, t. 1, 1982 (sous presse).
16. Alain Giacomi, Jean-Marie Gleize, Claudine Lautier, Anne Roche, «Notions de culture et de patrimoine et leurs connotations politiques dans *Monde* (1935) », *ibid.*
17. Jean Relinger, «L'orientation idéologique de *Monde* à travers son discours littéraire (1928-1935) », *ibid.*

L'ITÉRATEUR SURREALISTE

Boris RYBAK.

Le livre surréaliste s'est voulu l'anti-livre littéraire, s'est voulu vecteur de la poésie totale graphique (manifestes, proclamations, poèmes de la parole, des graphies et couleurs ; bref des morphologies qui font rêves et révolutions). Pour la période paléo-surréaliste - celle des fondateurs mêmes de la lignée au sens institutionnalisé -, donc en un temps où l'informatique n'existait pas, le seul recours était celui du papier et des encres - ou des reliefs pour tenter d'apprendre à lire l'Homme, et incitativement celui de l'extralucide liberté, aux aveugles de la pensée. Pour cette génération les forêts restaient la matière première de ce vecteur à l'intérieur duquel se trouvait la matière infinie. La perfection surréaliste subissait la loi de la nécessité. Cette contingence n'affectait en rien la rigueur puisqu'on peut dire que dans le radical-surréalisme porté à son point le plus radical seul le parfait est passable, c'est-à-dire non seulement admissible mais capable d'être passé, communiqué, compris.

Les développements actuels de la technologie des télécommunications autorisent à penser que plus d'information, de meilleure qualité, moins chère, sera ainsi diffusable à travers l'humanité en humanisation, que l'élan conjoint d'une surréalisation et d'une surrationalisation trouvera enfin son chemin. Ceci est dans d'ordre des choses. C'est pourquoi il est bon qu'on le dise en Sorbonne puisque c'est en la maison de la Sorbonne qu'en 1470 fut fondée la première imprimerie de France par Michel Friburger, Ulrich Gering et Martin Krantz. Ainsi depuis que Raymond Roussel a écrit certains de ses livres, la triple catoptrique et/ou dioptrique - extéro-internelintéro-externe/intéro-interne - que nous sommes chacun a fouetté de ses faisceaux d'innom-

brables chats gris-de-la-nuit, et doit donc, en bonne logique, forcer l'obscurantisme à s'atténuer.

Il est d'autre part d'un hasard subjectif - d'autres diraient putatif - que, à mon corps défendant, je ne puisse être présent à ce Colloque autrement que par ma voix, en son registre magnétisé, donc à la discussion sur le surréalisme-surrationalisme indiscutable comme il se prouve depuis que, au-jour-le-jour à-la-nuit-la-nuit, *faber-sapiens* sans pareil est en cours de naître.

«Le remède des livres», ainsi que l'écrivait l'évêque Richard de Bury, Chancelier d'Angleterre («Philobiblon», vers 1345) s'est éventé, le livre devenant après Gutenberg à la fois le moyen de disséminer la connaissance, le rêve, l'agression, la démystification comme la mystification, et de procurer un métier fructueux à celui qui le publie plus qu'à celui qui l'écrit. Etant bibliophile, j'ai d'autant plus de regrets de voir les éditions de luxe s'emparer de l'affirmation surréaliste, et d'autant plus que celle-ci passe par bien d'autres voies que le livre. Par ailleurs, comme je suis immanentiste, je considère avec beaucoup de sérénité la disparition du livre (dont la durée dans les grands rayons sous la lune est de l'ordre de 500 ou 600 ans) et la diffusion télématique des chefs-d'œuvre de la «poésie faite par tous» par le vidéodisque (dont la matrice en nickel a une durée de vie de plus de 10.000 ans).

Donc le livre surréaliste de l'avenir sera un disque. Mais on pourra toutefois conserver dans des bibliothèques centrales informatisées des exemplaires de référence sous forme de livres au sens classique ou sous forme de microfilms, de toute façon dans un format miniature. Comme s'ils étaient faits en peau de chagrin. Et j'en sais d'autres de ces livres; nous les foulons aux pieds tout en agitant les étoiles dans nos têtes : ils forment les archives de la Terre que nous fouillons pour retrouver dans cette poussière stratifiée la généalogie de notre présent par notre imagination-raison guidant notre cheminement géologue, archéologue, préhistorien, linguiste.

Testaments! Il Y a un codicille.

Etant entendu que c'est la pratique qui fonde la théorie, tout système théorique est un bornage. Il évolue en effet entre, d'une part, une aporie initiale (système d'axiomes choisis en référence et pour lesquels existe un consensus ou convention co-admise pour instituer un ordre formant une axiomatique) et, d'autre part, une aporie d'arrivée après développement à son maximum du potentiel inclus dans l'aporie *originelle* - sauf récurrence donnant une panchronie, toujours fragile du reste. Or aucun modèle ne peut être cinétisé ou, comme on voudra, développé indéfiniment. On s'aperçoit que les modèles ethnoculturels n'ont qu'un temps et qu'un espace, plus ou

moins étendus selon le potentiel de l'aporie génitrice - d'autres diraient fondatrice, bâtisseuse... l'intuition y est autre! La sophie qui se dégage d'une lecture parallèle de tous les arbres généalogiques est première.

Ainsi l'aporie génitrice est fondée sur un indémontrable admis : d'amont s'écoule alors toute la richesse rationnelle/irrationnelle contenue dans le système aporique considéré, aboutissant en aval à une mer d'apories, indémontrables subis. Donc à partir d'un potentiel d'aporie génitrice profonde - alors vigoureuse - on aboutit, à plus ou moins long terme, à un potentiel quasi nul qui formera éventuellement l'aporie terminale. Les grandes œuvres sont ainsi contenues en puissance dans le système en cours spatial et décours temporel non-linéaires. Leur qualité et leur foisonnement construisent une - génériquement parlant - néguentropie nommée création. Or, indépendamment du fait que toute novation transporte constitutivement son bruit de fond, son chaos, elle épuise plus ou moins en même temps le milieu; en effet, tout apport d'ordre se fait par suction d'ordre en soi et alentour, augmentant ainsi l'entropie du système au point que, trop de néguentropie ayant été tirée du milieu interne et/ou externe, c'est l'amphigouri. D'où la mortalité des civilisations. La logomachie en est l'intersigne léthal. Alors, deux possibilités et deux seulement : l'extinction de la lignée ou le dépassement par bifurcation de la contrainte sub-léthale. Dans ce dernier cas le point singulier d'embranchement découle d'une optimalisation de l'aporie terminale et engendre au moins une nouvelle aporie viable. Et le processus reprend de l'axiomatique des postulats à celle des crises. Et ainsi de suite ou fin, en conformité avec les Lois géantes de la Thermodynamique. Ces Lois peuvent d'ailleurs être désormais précisées dans leur aspect conservatif/dissipatif. Ainsi dans le parler l'incohérence expressive et/ou nerveuse centrale constitue le charabia au sens commun (chaos de 1^{re} espèce) ; mais le désordre peut engendrer un ordre, comme il en est du poème surréaliste (chaos de 2^e espèce) ; de surcroît, la phonation étant une modulation de la ventilation, j'ai découvert que *chaque phonème* est organiquement associé à des *turbulences* ventilatoires qui, rendues visibles (par interférométrie), montrent une morphologie dynamique *spécifique* : chaos-ordres de 3^e espèce qui peuvent - par *lapsus linguae*, bafouillements, mal-dit déjà maudit - se transformer réversiblement (anomalies) ou non (pathologies) en chaos de 1^{re} espèce.

L'aporie génitrice correspond à une certaine réalité improuvable, reçue par le procès intuition-contre-intuition, autrement dit : elle procède d'un factuel transformé en conceptuel. Ceci pose le problème du thème et du rhème en style oral et en style graphique. Si l'on

considère le rhème comme ce qui est dit sur quelque chose (qui est le thème), on admettra que le thème est déjà rhématisé, puisqu'il procède d'un traitement préalable. Il s'insère dans un contexte comme thématique ou ensemble élément-repère de rhématisation. Une phrase possède un thème (ou potentiel propositionnel), lequel, selon le génie du créateur considéré, sera plus ou moins rhématisé (cinétisation du potentiel). L'écriture automatique - et pourquoi pas l'énonciation automatique (improvisation verbale dite inspirée, et systématisée), ne cherchait pas une écriture aléatoire - comme on tente de faire aujourd'hui une musique aléatoire -, elle recherchait le «merveilleux» involontaire. En toute rigueur, l'expérience a rarement réussi. Les livres d'alors témoignent du désir, non de la gratification sans rature. C'est que, tirant trop de néguentropie de son être en expérience au sein de milieux contraignants, c'est exsangue que se pouvait trop souvent l'orgasme, la rhématisation du thème devenait impuissance associative.

La législation thermodynamique se retrouve ainsi dans le mot. La phrase, le discours, le texte dits, gesticulés, mimés, intériorisés, témoignent de l'obligation du phrastique et du polyphrastique pour l'énonciation complète dite ou non dite linéaire du conçu, la pensée étant, elle, non-linéaire. Il faut donc organiser sans cesse thématiquement le thème et rhématiquement le thème, couler au mieux *l'opérateur* qu'est le langage dans le moule de la pensée, battre le silex de l'un contre l'autre pour que la création jaillisse en sachant toutefois que jamais le langage n'exprimera exhaustivement la pensée. Le résidu de tous les chemine-ments aporiques, Aporie des apories, c'est en somme ce que la tradition nomme Dieu. Le vidéo-disque doit nous acheminer plus rapidement à ce noyau identifiable *par tous*, tandis que le génie génétique et le génie embryologique - inscrits dans le livre potentiel de l'ADN humain - doivent former, quant à eux, les procédures surréalistes-surrationalistes de minimisation dimensionnelle de ce noyau, autrement dit accroître l'espace-temps *humanisé*.

Université Paris-III

PHYSIQUE DU LIVRE : PETITE SUITE ELUARD-CHAR-BUTOR

Michel LAUNAY

La physique du livre. Il ne s'agit pas de répéter l'essai de Valéry intitulé «Le physique du livre», qui sert de préface au splendide *Paul Ronet* *. Je n'ai pas non plus retrouvé l'expression «physique du livre», ni au masculin, ni au féminin, dans les *Œuvres complètes* de Mallarmé, même si la notion, telle qu'elle peut s'appliquer aux travaux d'Eluard, Char et Butor, est évidemment d'origine mallarméenne. Claudel, dans sa conférence de 1925 intitulée «La philosophie du livre», traite en fait de ce qu'il appelle aussi la «physiologie du livre», science qu'il décompose en trois considérations, placées sous le signe de Mallarmé : sur le mot, sur la page, sur le livre.

Quant à Valéry, il aurait tendance à réduire *le* physique à n'être qu'un objet d'admiration ou de consommation, en insistant sur «le problème de l'ornement» et sur «la décoration», et il occulte la référence mallarméenne, mais il ne peut éviter d'employer de temps en temps l'expression du « physique du livre» dans le sens d'une « transformation» et d'une «action», opérée par le relieur, puis par le lecteur, sur l'objet admiré, consommé, puis mis en valeur:

L'art est une action, mais action d'un genre tout particulier [...] D'une part l'inutilité en est un caractère positif, d'autre part, l'intention et l'effort de l'artiste est de créer une nécessité et une utilité de seconde espèce [...]. M. Ronet a compris que le «physique» d'un livre doit trouver son germe et sa raison d'être tel et tel dans ce que va dire, une fois ouvert, cet ouvrage.

* Paris, Auguste Blaizot, 1945.

Ainsi, la notion de «physique du livre» recouvre à la fois le rapport des producteurs du livre (auteur, imprimeur ou relieur) à l'objet livre, et le rapport du livre à son lecteur. Mise au féminin par Butor, l'expression a l'avantage d'insister sur l'action et la transformation du livre, la physique étant une science inséparable d'une pratique; elle a aussi l'intérêt de ne pas séparer le «physique» du «moral» ou de la production d'un sens.

Pourquoi, dans cette perspective, avoir privilégié Paul Eluard, René Char et Michel Butor? Je ne parlerai pas des liens objectifs qui existent entre eux. Au départ, une prédilection avouée, non réfléchie, pour ces trois poètes qui n'ont pas esquivé les défis de leur temps, qui tous trois, très différents les uns des autres, ont eu des contacts avec le surréalisme, sans s'y enfermer. Les chances des rencontres m'ont facilité l'accès à quelques-uns de leurs livres rares et de leurs manuscrits, et à quelques-uns des artistes avec lesquels ils ont collaboré. Mais, aujourd'hui, c'est plutôt la certitude d'une fraternité profonde, d'une alliance substantielle, et comme les signes d'une société secrète, ou d'un «hasard objectif», qui justifie mon propos. Ce n'est d'ailleurs qu'une «petite suite»: pour décrire correctement tous les aspects physiques d'un livre quelconque et les rapports physiques des hommes ou des femmes à ce livre, il faudrait l'espace d'un autre livre.

**

Commençons par Eluard. Les lettres de jeunesse nous le montrent, dès 1912 - il avait alors 17 ans - particulièrement attiré par le physique des livres, comme lecteur, bibliophile, client du relieur Gonon, qui deviendra son éditeur. Le besoin de posséder de beaux livres, éprouvé par le jeune Grindel, est profondément lié à son besoin d'aimer et d'être aimé. Des 13 citations qui le prouvent, extraites de ses *Lettres de jeunesse*, donnons-en trois, toutes adressées à Gonon :

Et si vous avez fini mes bouquins, apportez-m'en ce que vous pouvez, que je les voie! que je les touche et vous remercie (15 mars 1915)

que dans 2 ou 3 semaines vous me les rendiez, éblouissants et parés de toute la grâce de vos mains constructrices. A vous affectueusement (7 mai 1915)

mes livres me sont encore un lien à la vie, avec moi (2 juin 1915)

En août 1916, avec le premier exemplaire de vingt poèmes qu'il a tirés lui-même en polycopie, la «physique du livre» prend

pour lui un autre sens, celui de ses «connaissances polycopiques» : Eluard n'est plus alors consommateur, mais producteur et reproducteur. Gonon lui-même n'est plus seulement relieur «imbibant mes livres d'une sueur de prolétaire bien exaspéré» (mai 1915), mais éditeur (3 novembre et 28 décembre 1916). Les deux amis publient ensemble *Le Devoir et l'Inquiétude* suivi de *Le Rire d'un autre*, volume avec un bois gravé par André Deslignières (achevé d'imprimer le 31 juillet 1917). Cette production commune scelle leur amitié:

le parfait travail chante la douceur des choses auxquelles on s'attache. Donc, mon seul et toujours nouvel ami, soyez sûr que nous avons pour vous la reconnaissance que cela vaut {...} Je vous aime tellement, de mon affection, de celle de Gala pour vous et de la vôtre {...} Et ouvrez deux fois plus grands les yeux, pour moi qui ne vois pas les arbres, ni le ciel doux, quand je suis seul. Je suis le plus affectueusement du monde votre Paul Eluard. (10 septembre 1917.)

Puis ce fut l'expérience de la feuille volante in 8° sur papier bleu, imprimée aux frais de l'auteur en juillet 1918 : *les Poèmes pour la paix*. A partir de 1919-1920, c'est la grande floraison, qui coïncide avec ses premières acquisitions de tableaux. S'esquissent *Proverbe* (février-mai 1920), *les Animaux et leurs hommes* avec 5 dessins d'André Lhote (1920), et *Répétitions*, illustré de dessins de Max Ernst (1921). Outre Lhote et Derain, et avant la rencontre avec Dada, le désir de faire des livres avec des artistes se nourrit des exemples russes (Tsvétaïeva et Alexander Bloch, via Gala) et japonisants (les «Onze hai-haïs» publiés par Paulhan dans *la N.R.F.* de septembre 1920, et des contacts avec Julien Vocance, alias Jean Seguin), ainsi que d'une admiration pour *le Bonnet rouge* d'Almeryda.

Il y a très peu de «distantiation» dans l'exploration qu'Eluard fait de la physique du livre : l'investissement affectif y est énorme, et n'y est pas caché. Même dans *Répétitions*, puis dans *les Malheurs des immortels révélés par Paul Eluard et Max Ernst* (1922), s'il n'y a pas de «miraculeuses correspondances», il y a de subtiles discordances, les perversités d'une amitié acidulée, soulignée par la plupart des titres des poèmes : «Les ciseaux et leur père», «Des éventails brisés», «Le Fugitif». Desnos, en rendant compte dans *Littérature*, n° 4, du 1^{er} septembre 1922, décode partiellement l'humour et les ironies des deux amis, parlant du «couteau dans leur plaie», de «goût pour le suicide» et d'un «Paul Eluard à répétitions». Quelle que soit d'ailleurs la tonalité des accords ou des discordances, l'enjeu de la collaboration reste l'amour ou l'amitié. Eluard finira par recon-

naître, en 1937, en le projetant sur Man Ray, ce désir d'aimer et d'être aimé, comme source première de la collaboration du poète et de l'artiste :

toujours le désir, non le besoin {...} Man Ray dessine pour être aimé.

Cette formule est extraite de la préface d'BIuard aux *Mains libres* de Man Ray, «dessins illustrés par les poèmes de Paul BIuard». De ce renversement du sens de l'illustration vient sans doute le choix, par Butor, du titre *Illustrations* pour la série de cinq volumes dans lesquels Butor «illustre» les œuvres de ses amis peintres, photographes, musiciens et autres artistes. Le type de nécessité qui fait collaborer BIuard avec un autre artiste ne relève pas du besoin (même si les considérations pécuniaires sont loin d'être absentes). «Le papier, nuit blanche», les pages blanches laissées par Man Ray utilisant le traditionnel dyptique du livre ouvert, pour tenter Eluard et l'amener à illustrer les dessins par des poèmes qui y répondent soit à droite, soit à gauche, provoquent un «tremblement de cœur». C'est la «merveille» de la «main tendue». Butor, de même, avoue qu'il écrit pour être aimé, et s'il collabore avec un peintre, c'est parce que ce peintre est son ami ou parce qu'il veut s'en faire un ami. Le poème et le dessin fonctionnent alors comme chants amoebées, comme réponses ou répons, et non plus comme illustrations au sens traditionnel et platement réaliste du mot.

L'illustration non seulement répond et appelle à son tour un répons, mais encore «prolonge», dans le sens où Eluard dira que Jacqueline le prolonge, et appelle chez le lecteur un prolongement imaginatif. Je m'y risque un instant, pour esquisser une sorte de récit ou roman courant entre les pages des *Mains libres*. Chaque poème répond à un dessin préexistant, mais le dessinateur y répond parfois en écrivant lui-même le titre du poème en «sous-titre» de son dessin, au-dessus de sa propre signature : ainsi «l'Evidence» (BIuard, Pléiade, t. J, p. 562; *les Mains libres*, éd. de 1947, pp. 16-17). Exceptionnellement, «C'est elle» est écrit en grosses lettres cursives au-dessus du dessin, ou, plus exactement, au-dessus du personnage féminin (dont le visage a des traits masculins de poète ou de sculpteur) qui pose sa main sur le bras gauche du mannequin qui le regarde et qui tend un «sein mendiant» (*les Mains libres*, éd. de 1947, pp. 22-23). Un dessin aux formes géométriques (Pléiade, t. J, p. 570 ; *les Mains libres*, éd. de 1947, p. 24) fait écrire à BIuard «la glace cassée» :

Le vent est à la barre
L'horizon vertical
Vers le ciel dans ta main maladroite (Pléiade, t. 1, p. 571).

Nous aurons maintes occasions de nous interroger sur cet « horizon vertical » qui se promène aussi dans l'œuvre de René Char et dans celle de Butor. Placée par Bluard entre « C'est elle » et « le don », entre le « sein mendiant » et le sein qui s'offre et se donne, « plein soleil sous mes paupières closes », « chaleur brillante dans mes mains tendues », la glace cassée est le moment de la caresse et de l'union des sexes. Le « récit » ou « roman » se poursuit jusqu'à la fin du livre, où parlent des portraits dépourvus d'« illustrations », ceux des amis de Man Ray : la femme au bras cassé, Nusch, Picasso, Breton, Bluard et Man Ray, suivi de quatre gros plans : l'œil et la bouche renvoient à la fois à Sade et à la Préface, le buste de femme et le crayon renvoient à la fois à « Où se fabriquent les crayons », à « Burlesque » et au frontispice, au jeu de la femme étendue sur le pont, près d'un clocher : jeu qui renvoie au jeu des poèmes autobiographiques. « Avignon » (Pléiade, t. 1, p. 631) et au recueil précédent, *les Yeux fertiles*, dont le poème « Le Pont brisé » est dédié à René Char et déjà illustré par le frontispice des *Mains libres* (Pléiade, t. 1, pp. 505, 554, 631, 1482-1483 et 1509). Autre leçon de la confrontation de l'édition Gallimard de 1947 et de l'édition de la Pléiade : l'importance des blancs, dans la première édition, élargit singulièrement les dessins de Man Ray et les fait mieux communiquer avec leur illustration poétique : la « liberté » des mains libres se déploie de façon beaucoup plus lisible que dans les reproductions trop resserrées de l'édition de la Pléiade.

Insister sur l'aspect sentimental ou érotique de la physique du livre chez Eluard n'est pas en contradiction avec la formule « toujours le désir, non le besoin ». Il ne s'agit pas de retomber dans le sentimentalisme ou la pornographie, mais de chercher une « prolongation ». Être aimé, pour Eluard, c'est être prolongé. Collaborer dans la liberté réciproque, pour le poète comme pour le peintre, c'est ouvrir le livre ou le tableau au regard des autres. Cet acte d'ouverture réciproque à l'autre et à un tiers, Eluard l'appelle encore, à propos de Guy Lévis Mano, « espérer réaliser la véritable lisibilité ». (Guy Lévis Mano, *Poésie 1926-1957*, GLM, 1957, p. 131 : reprise d'un texte de 1935, qui figure aussi dans la Pléiade, t. II, p. 812.) Dans ce texte, Eluard évoque, comme plus tard dans le poème « Tant de livres » dédié à Paul Bonet (qui suit la préface de Valéry dans le *Paul Bonet* déjà cité), les livres sur les rayons de sa bibliothèque. Mais cette fois les livres ne forment pas une muraille sans fissure :

Dans les murs épouvantablement opaques des bibliothèques, certains livres sont des portes. L'homme qui les prend, qui les ouvre, est aussitôt précipité dans le monde régissant... La typographie doit tendre à exalter une géométrie lyrique, toute une figuration parlante. (Pléiade, t. II, p. 812)

Par Guy Lévis Mano, Eluard reprenait la tradition de Mallarmé la typographie a pour but d'aider à la véritable lisibilité, à ouvrir l'œuvre, à y donner un accès direct, débarrassé de «l'acoustique biscornue de la fantaisie» et des «méchants cadres de la tradition». La typographie de GLM aide Eluard à mieux apprendre à parler clair. La physique du livre a alors pour but la connaissance immédiate, et s'oppose autant à «l'ornement» cher à Valéry, qu'à la prison des traditions.

Grâce à GLM et à d'autres expériences de collaboration, comme celle du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* avec André Breton, ou encore son travail sur les citations dans les recueils *Premières Vues anciennes* et *Donner à voir*, Eluard semble se libérer de la dépendance affective que représente la collaboration avec un ami artiste. Ce n'est plus le jeu réciproque du texte et du dessin, c'est le genre même et la forme du livre, par exemple le genre et la forme du dictionnaire, des lettres enluminées ou des illustrations de mots, qui sont renouvelés et qui font accéder l'instrument de travail ou de plaisir à la dignité littéraire, poétique et artistique. L'abolition des frontières est un mot d'ordre qui inclut l'abolition entre les genres et les sous-genres littéraires. De la même période date *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits*, en collaboration, pour la typographie, avec Guy Lévis Mano. Eluard, en republiant le texte de façon plus traditionnelle dans *Cours naturel*, invite à comparer les deux états physiques du même poème, sous la forme où le poète «espère réaliser la véritable lisibilité» (Pléiade, II, 812), et sous la forme où il fonde son expérience dans le «Cours naturel» de la poésie ininterrompue. On voit qu'il ne s'agit pas, entre les deux textes, d'une différence de plus ou moins grande lisibilité, mais d'une différence absolue : la typographie a tout changé, du tout au tout.

Le recueil *Donner à voir*, en 1939, dans les deux parties qu'il intitule «Physique de la poésie», apparaît comme un bilan des recherches d'Eluard concernant la physique du livre, et comme un point d'équilibre entre le désir de la dépendance affective et la volonté d'indépendance artistique. Dans l'édition de 1939 de *Donner à voir*, «Physique de la poésie» apparaît aux pages 73-76, puis aux pages 151-152. «Physique de la poésie» est d'abord pris dans le sens d'un acte d'amour, avec «tel homme», «telle femme». Mais les grandes

marges blanches ont pour principale qualité «non pas d'évoquer, mais d'inspirer»

*Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront les amants.
D'autres destineront la femme du poète à une autre femme.
(p. 74)*

Cet acte d'amour est aussi bien le fait du lecteur qui collabore avec le poète, que celui du poète collaborant avec le peintre

*Le lecteur d'un poème l'illustre forcément. (p. 76.)
Pour collaborer, peintres et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. (P. 151 ;
Pléiade, I, 983.)*

On passe ainsi de la «physique de la poésie» à la collaboration entre le lecteur et le poète, et à la collaboration entre le poète et le peintre : on passe à la notion d'illustration réciproque, entendue non comme la reproduction d'un modèle, mais comme prolongation d'une source d'inspiration. Prolongation, avons-nous dit, dans le sens de «Jacqueline me prolonge», La «vérité physique» sur laquelle Bliard écrit tel nom de femme, ou le mot liberté, c'est d'abord le corps de la femme, puis c'est le sexe, l'acte d'amour qui prolonge la vie, qui ne la répète jamais. Cette fois, le désir d'aimer et d'être aimé semble totalement libéré, par ses multiples jeux, de toute relation de dépendance : l'artiste qui prolonge l'œuvre du poète, le poète qui prolonge l'œuvre de l'artiste, est libre par rapport à cette œuvre et par rapport à l'ami qui la lui a proposée.

La place me manquant, je renvoie à une autre publication l'illustration que j'avais faite de cette nouvelle conception de l'illustration, par l'exemple précis, extrait de *Voir*, recueil illustré par des reproductions en couleur et des dessins en noir et blanc, des artistes aimés par Eluard. Il ne s'agit pas, tout-à-fait d'un classique livre d'art, mais plutôt de quelque chose qui préfigure l'expérience du catalogue *Michel Butor et ses peintres*. Dans cet article, j'analyserai de très près la collaboration du poète avec le peintre brésilien Cicero Dias, pour prolonger l'esquisse sur «Paul Eluard et le Brésil» publiée par *les Mots la Vie*, n° 1, Nice, 1980, pp. 18-25. Il ne faut pas moins de cinq pages, avec des reproductions des illustrations en couleur et en noir et blanc, pour rendre compte d'une façon qui ne soit pas trop grossière des jeux qui surréalisent les tableaux brésiliens, ou qui brésilianisent les poèmes français. Disons, en une phrase, que l'unité des

deux tableaux (celui qui est reproduit et celui qui est absent) et des deux poèmes fondus en un seul, vient de l'impression de chaleur brutale:

Le ciel est d'un seul bloc, la terre est verticale

et du soleil, éclatant entre deux diamants, ou arrosant les têtes.

Ce rapide parcours à travers la physique des livres composés ou illustrés par Paul Eluard, peut se terminer par un retour au *Paul Bonet* préfacé par Paul Valéry : retour au goût d'Eluard adolescent pour les belles reliures, pour sa belle bibliothèque. Après «Le physique du livre» de Valéry, on a la surprise de découvrir un manuscrit d'Eluard, un poème intitulé «A Paul Bonet». Il s'agit d'une copie de «Tant de livres» publié dans *le Livre ouvert, II*, 1939-1941, en 1942, et dans *Labyrinthe*, n° 14 du 15 novembre 1945. Ce poème figure dans les *Œuvres complètes* de la Pléiade au tome J, p. 1072. Dans l'armoire blindée contenant les plus belles reliures de la Réserve de la Bibliothèque Nationale, le *Paul Bonet* recèle, à la page 27, le texte imprimé d'Eluard, illustré, p. 29, par la reproduction de la reliure des *Mains libres* de Man Ray (un arbre à cinq mains, au tronc marron et rouge, avec une main jaune, une main bleu-vert, une main verte, une main jaune-vert, et une main verte, sur fond de nuit, avec six étoiles dont une sur la main jaune-vert), suivie du manuscrit même du poème, écrit à l'encre bleue par Eluard. Son titre n'est plus «Tant de livres», mais simplement: «A Paul Bonet».

*Livres mes yeux pourtant distraits mes mains tremblantes
Ne vous dispersent pas les murs peuvent crouler
La tempête répand l'eau le feu la cendre
Il n'y a entre vous nulle étoile d'espace.*

Sans tenter l'explication de ce poème dont je ne cite que la première strophe, je dirai que la physique du livre dans lequel il est enchâssé suggère que «l'étoile d'espace» absente entre les livres serrés de la bibliothèque d'Eluard répond au «point d'or de mémoire» de la fin du poème, et c'est un écho des étoiles et des points d'or réels des reliures de Paul Bonet. Dans le regard du poète qui caresse, comme de la main, les livres serrés dans sa bibliothèque, passe, de 1942 à 1945, le noir de la mort, le tremblement nerveux des mains, et la mémoire des nuits de guerre, des nuits et brouillards, dont le livre triomphe, malgré «l'oubli des yeux qui ne savent pas lire». La physique du livre ici suggère la Résistance passée, et une résistance qui continue, celle du poète qui ne disperse pas ses livres, pour qu'ils constituent un seul

livre fixant, malgré la démesure et l'éternité du livre du monde, la lutte de l'homme contre la mort, contre l'oubli. Cette fonction de la physique du livre, il était, me semble-t-il, réservé à René Char de l'illustrer dans la solitude des nuits blanches.

*
**

René Char a fait dans le recueil de *Poésie* 1926-1957, pour GLM 1957, où Paul Eluard avait donné «Espérer réaliser la véritable lisibilité», un autre éloge de Guy Lévis Mano : dans la préface de ce recueil, qu'il intitule «le livre aux deux moitiés», René Char loue d'abord le travail probe de l'ouvrier qui bâtit l'habitable d'une œuvre. Cet éloge s'oppose aux mépris du monde d'aujourd'hui, où, «sans vergogne, on bâcle des livres comme on édifie des maisons». Puis, comme Eluard fustigeant «l'acoustique biscornue de la fantaisie», René Char «fustige les oripeaux prétentieux dont certains éditeurs, d'après des maquettistes ignares, habillent de nobles œuvres.» Enfin, René Char définit la bonne typographie, conception, fabrication et figure du livre, comme «champ sous le libre horizon où nous paraîtrons avec lui, sitôt que notre amour l'aura éveillé», ou encore comme «lit pur et vivant dans lequel repose le corps endormi du poème». Ces formules sont à la fois proches et distinctes de celles d'Eluard : elles semblent maintenir une dichotomie et une hiérarchie entre le poème et son lit, entre l'œuvre et son habitacle. Mais le titre parle du «livre aux deux moitiés». Par les deux mains, on peut saisir le sens physique du livre ouvert. Ou l'on peut donner d'autres significations aux deux moitiés. Le risque de retomber dans la distinction du contenant et du contenu disparaît dans la dernière phrase, puisque les livres de GLM «font non seulement le poids mais encore établissent la grâce» : ce n'est pas seulement la grâce du corps nu et endormi du poème dans son lit, c'est la grâce de la communication immédiate, la grâce de l'amour.

Mais, si l'on relit les œuvres de René Char, dans leur ordre d'apparition, pour se poser la question de ce qu'il apporte, après Eluard, à la physique du livre, il me semble qu'on a peu de chance de se tromper en revenant vers le début de l'éloge de GLM : c'est d'abord un bon ouvrier, il bâtit, il construit, il travaille avec ses mains. Le rapport du poète ou de l'artiste à son matériau est la première chose à mettre en valeur. La «grâce», l'amour, est ce qui vient ensuite, nécessairement ou par surcroît. Il faut d'abord «faire le poids». Je n'ai pu consulter le premier recueil de René Char, *les Cloches sur le cœur*, de 1928. Le second, *Arsenal*, Nîmes, 1929, avec un frontispice de Fransec Domingo, une couverture blanche, un titre en caractères gras, et une pagination en lettres, non en chiffres, atteste à coup sûr d'un grand souci du

travail bien fait, lentement, de mains d'ouvrier. L'auteur s'amuse même à tirer parti de la «justification du tirage», qu'il est probablement l'un des premiers à mettre en valeur, à traiter avec les mêmes égards que les pages de tête :

Qu'on le veuille ou non, «ARSENAL») a été tiré sur les presses de A. Larguier, à Nîmes, le 29 août 1929 à 26 exemplaires hors-commerce {...}

Il est réconfortant de penser que les imbéciles n'en sauront rien.

Mais l'ouvrage qui suit, *le Tombeau des secrets*, est celui qui m'a le plus arrêté. René Char y collabore, pour ainsi dire, avec lui-même, puisque, probablement, les photographies qui constituent la moitié du livre, l'autre moitié étant constituée par les textes qui illustrent ces photographies, sont de lui* : elles sont en tout cas assumées comme appartenant à l'auteur, puisqu'il est seul à signer le livre, et qu'il ne mentionne aucun photographe. Le livre est dédié à Gala et Paul Bluard, mais il semble bien être l'œuvre d'un solitaire. La bibliographie des œuvres de René Char par P.A. Benoît mentionne cependant, parmi les photographies, un collage d'Bluard. Après sa couverture orange, de format 27,5 X 21,5 cm, on peut admirer le «Portrait de l'auteur avant son service militaire», sous la forme d'un athlète de 80 kg, debout, avec un lion à ses pieds. Narcissisme corrigé par la dédicace à Gala et Paul Bluard, par une épigraphe d'Bluard, et surtout par l'humour. On sait que le personnage de l'athlète de foire reviendra dans l'œuvre de Char, et apparaîtra sous sa «véritable identité», bien distincte de celle de Char. Ce livre, ces photos contiennent bien des secrets. J'y sens passer la figure de la mère, et je m'arrête sur la photographie d'une maison, en ville, rideau de fer fermé, avec une grande pancarte: FORTUNB. Ce FORTUNE apparaît, transformé en adjectif ou en verbe, dans *la Nuit talismanique*. Faut-il imaginer le mot en minuscule, avec un accent aigu sur le B final? Cette photo est illustrée par un texte ayant pour titre «La respiration», et où un vers m'arrête: «La reconnaissance du ventre». Ce FORTUNB est, déjà, un mot dans la photographie, comme il y a des «mots dans la peinture». Les photographies sont très belles, leur noir fait penser aux noirs de Paul Strand. Les yeux noirs des filles et des femmes, les cheveux noirs de la femme, y sont splendidement mis en valeur, peut-être sont même inquiétants.

L'année suivante - 1930 - paraît non seulement *Artine*, mais

* En fait, ces photographies ont été trouvées par René Char dans des archives de famille. L'une d'elles, que nous commentons avec le mot «fortune», a été reprise dans *La Révolution surréaliste*.

aussi *Ralentir, travaux*, ce dernier en collaboration avec Bluard et Breton. Sur la couverture, grise, de format 28 X 18,5 cm, les noms des trois auteurs sont disposés de telle sorte qu'Bluard apparaît comme le trait d'union entre André Breton et René Char, et placé sous la ligne des deux autres. Dans la préface de René Char, qui suit celle de Breton et précède celle d'Eluard - l'ordre alphabétique étant de rigueur, je découvre pour la première fois l'image qui sera reprise - probablement involontairement - par Bluard, puis par Butor : «l'horizon est vertical» : «Dans la tête étroite comme l'espace, les coudes n'ont pas place, les mains sont à niveau, l'horizon est vertical et au-dessus de tout» (*P.J.*, 269-270). Le début de cette préface attirait l'attention sur un aspect de la physique du livre :

*A l'encontre des pages qui tournent toujours dans le sens
des yeux du lecteur...*

L'œuvre est vraiment collective, mais cette expérience heureuse de trois poètes en vacances près d'Avignon, et vivant la poésie à jet continu, ou plutôt baignant dans une inondation de poésie, où le moindre événement devient la goutte qui fait déborder la coupe et relance un nouveau poème, produit un livre relativement clos sur lui-même. Chaque poème occupe sa page, les trois poètes jouent assez entre eux pour n'avoir pas besoin de jouer avec le lecteur: le lecteur lui aussi peut jouer seul, prenant chaque page, chaque poème, pour règle de son propre jeu. L'ensemble, et surtout la fin, a des tonalités de confession voilée.

Par un grand bond par-dessus les années, par-dessus la guerre, je passe à *la Nuit talismanique*, ou plutôt, d'abord, à ses origines. C'est évidemment là que le goût de René Char pour les matériaux, pour le patient travail d'apprêt du matériel, travail *sur* le matériel avant de devenir travail avec le matériau, apparaît avec éclat. Le galet piqueté de mica, sur lequel est dessinée la tête ronde de l'insomniaque, avec ses yeux cernés, tête qui est aussi celle de la lune dans cette nuit où l'on a besoin de fabriquer des talismans, porte la trace d'un travail discret, léger, soulignant à peine la forme devinée et préformée sur le matériau même, et de l'intervention maximale d'appropriation d'un objet à des fins d'expression personnelle. Le poète, peignant sur son caillou, s'identifie à lui, devient ce caillou qui prend alors visage d'insomniaque et de lune: cette opération faite, l'objet devient talisman, le mal a produit son propre remède. Le travail sur les écorces, avec les cires et les encres de couleur, a été suffisamment commenté. Alors se produit la seconde étape dans cette nouvelle physique d'un livre : les objets, les talismans nocturnes, avec ou sans textes inscrits sur

le matériau, se trouvent rassemblés sur une cheminée. Un éditeur les y découvre, et a le désir de les voir devenir un livre, le livre de René Char qu'il désire pour sa collection. René Char se remet alors à l'ouvrage, à un autre ouvrage, toujours solitaire, mais éclairé, cette fois, par une présence et une perspective. Le livre imprimé par Skira, *la Nuit talismanique*, garde quelque chose de son dialogue nocturne avec les matériaux. René Char ne lui impose pas une unité fictive, le caillou reste le caillou isolé, les écorces restent écorces, même enluminées, et les fragments de poésies, les aphorismes et même les fragments de récit gardent tous leur caractère fragmentaire, celui de chaque nuit séparée par un jour, de chaque lutte nocturne avec l'insomnie. L'image de la bougie, de la longue flamme de la bougie, éclaire l'ensemble et lui donne son unité profonde, désirée, celle d'un espoir au cœur des nuits, celle de la lumière reconquise, pacifiée.

Cette genèse de *la Nuit talismanique* ainsi évoquée cavalièrement, rouvrons le livre.

Le travail préalable, qui a pris tout son temps, qui étire le temps pour préparer le matériau - écorce, cire, encre de Chine, et même caillou - « pierre, sang, papier ou cendre », disait Eluard - donne au support et au cadre toute son importance. C'est sur ce support longuement et patiemment travaillé - au point que l'écorce apparaît comme vernie et indestructible, émail ou camée - que le vers ou le poème, la pensée étoile, vient se fixer, à l'unique place qu'elle peut avoir. On assiste à la fabrication solitaire de poèmes-objets, qui au départ ne prétendent pas devenir livres ou même recueils de poésies. Ce sont des pierres, des aérolithes, des diamant, séparés les uns des autres, des aphorismes. La lutte du poète contre la solitude et contre l'insomnie prend la forme d'une lutte contre les éléments. C'est parfois le matériau lui-même - tel pli de la pierre sur le galet, telle courbure du bois ou de l'écorce, qui donne naissance à l'image, puis au poème. Tout semble partir d'un petit galet de couleur ocre, parsemé d'éclairs de mica. Deux creux sont cernés par du brun, et trois de bleu violet : voilà les deux yeux cernés de l'insomniaque (1955-1958). Mais c'est aussi un visage lunaire, une lune : « la nuit talismanique qui brillait dans son cercle » (1972). Et c'est enfin, dans le frontispice, le souvenir du père : « Mon père avait les yeux brillants, courtois, peu possessifs et bons. » Le petit talisman de l'insomniaque est fixé sur un beau gypse transparent, jaune. Les écorces peintes, enluminées, porteuses d'aphorismes, ont peuplé la pièce comme la lumière diffuse de la bougie. Il y aura sans doute une perte, de l'ensemble du livre éclaté qui est dispersé sur la cheminée, les murs et dans les armoires vitrées, au livre édité par Skira avec des reproductions en couleur. Mais il y a aussi un gain : « l'achèvement du geste solitaire d'élever la bougie »,

et l'apparition de tout le contexte: la maison, son habitat, son mobilier, son histoire. Une «œuvre filante» s'est libérée. Les poèmes-objets ne sont plus le privilège d'un seul, ou des amis de passage : tous les insomniaques peuvent accompagner, dans leurs nuits creuses, l'étoile filante qui libère l'un d'eux, qui les libèrera peut-être. Les jeux des reproductions en couleur et des pages manuscrites qui tantôt commentent, de l'extérieur, les poèmes-objets, tantôt se promènent sur les objets eux-mêmes pour les animer, fait participer le lecteur à une histoire, et non pas seulement à des éclats fulgurants. La poésie devient plus proche. Alors, si la chance permet de revoir les poèmes-objets isolés, ou les simples illustrations, comme «Le bouvier des morts dans sa galaxie », on découvre à la fois l'entrée et l'issue d'un des plus beaux livres qui soit, le livre qui lutte contre lui-même et qui apprend au lecteur solitaire à lutter contre lui-même et contre ses insomnies, à trouver, seul, l'issue. Dans ce livre, la table des matières et la table des illustrations se complètent nécessairement. Exemple et résultat d'une résistance extrême, ce livre a un physique singulier, sa lumière tremble comme une bougie, le blanc des pages est décoré soit par le carré de la colonne de prose, soit par la comète d'une ligne manuscrite, soit par les aérolithes et étoiles imprimés des aphorismes, soit enfin par les grands carrés ou rectangles colorés, sombres mais éclatants, des reproductions des poèmes-objets. Quelques fleurs ou paysages gris, au petit matin, disparaissent par leurs fenêtres. Puis vient une suite de poèmes, les premiers pas dans le jour revenu. La physique du livre est celle d'un talisman. Il faut le porter, et n'en pas trop parler, «vanité des vanités ».

Dans une troisième étape, les livres-objets, grâce à la circonstance extérieure d'une exposition de «manuscrits enluminés» organisée par la Bibliothèque Nationale, se présentent dans un autre espace, doué d'une autre dimension. On retrouve ici le livre collectif évoqué par Eluard comme formé de l'ensemble des livres posés les uns à côté des autres sur les rayons d'une bibliothèque. Mais cette fois le livre est éparpillé comme des fleurs dans un pré. Les lecteurs tournent autour, et perçoivent «la véritable lisibilité» de ces textes qu'ils auraient pu lire dans les éditions de poche des recueils de René Char, ou dans les beaux volumes de la collection blanche. Mais non : ils les découvrent pour la première fois, pistils ou étamines mis en valeur par les pétales et les feuilles des plantes enluminées par les peintres amis de René Char; et les lecteurs spectateurs notent fébrilement ou furtivement, sur un carnet ou sur le catalogue, les vers qui sont allés tout droit au fond d'eux-mêmes. Triomphe, ici, la physique du livre, qui séduit, attire, enveloppe le regard du lecteur, et le lecteur tout entier, l'obligeant à recopier, à cause du choc produit

par la présentation des poèmes, le poème tout entier, et de le recopier debout, appuyé sur la vitre ou le support fragile. Ce n'est plus la poésie qui entre en nous, c'est nous qui baignons en elle, tournant autour comme autour de fleurs sous-marines. Quiconque a abordé de cette manière l'œuvre de René Char ne peut plus la lire comme s'il avait simplement ouvert un recueil de la collection « Poésie ».

La simple évocation de *Ralentir travaux* suffirait à montrer qu'on ne peut opposer Eluard et Char du point de vue du goût d'une poésie collective, et d'une collaboration entre poètes, ou entre poètes et artistes. L'exposition des manuscrits enluminés de Char, à la Bibliothèque Nationale, a découvert un autre type de collaboration des poètes et des artistes, qui transforme le physique de la poésie en une œuvre unique, faite au minimum d'une double page. La collaboration de Char et de Braque, de Char et de Nicolas de Stael, de Char et de Vieira de Silva, pour ne citer que quelques exemples connus, produit des résultats bien différents de la collaboration d'Eluard et de ses peintres. Alors que les vers d'Eluard ne se détachent pas du poème ou du recueil dont ils sont extraits lorsqu'on les regarde en même temps que ce qu'ils illustrent, bien des vers de René Char inclus dans ses recueils ont été lus ou plutôt vraiment vus pour la première fois à l'occasion de l'exposition, ils en ont pris une valeur beaucoup plus intense, ils explosent dans la galerie comme des fleurs printanières un jour de soleil. Il me semble que René Char et ses amis peintres ont travaillé de façon beaucoup plus serrée le rapport du vers au dessin et à la couleur, ainsi qu'au matériau qui supporte à la fois le poème et la peinture. C'est peut-être que René Char a commencé par l'école du matériau.

Une artiste qui choisit, dans une œuvre de René Char, quelques vers à partir desquels elle rêve et peint son propre univers, par exemple Marguerite Leuwers choisissant, dans *Aromates chasseurs*, le poème « Evadé d'Archipel », évoque un monde blanc, qui me semble à la fois celui d'une île vue de loin, vue du ciel, dans une brume transparente, et celle d'un nuage, vu de la pleine mer, île dans un archipel de brume transparente. Le récit suggéré par le recueil de René Char et la succession des titres des poèmes, se fond dans une sorte d'éternité du paysage que la gouache lui propose et qui se prolonge dans le blanc de la double page où les vers sont, en six exemplaires, manuscrits, tandis que le paysage change, ni tout-à-fait le même, ni tout-à-fait un autre.

Cette édition en six exemplaires d'un seul poème à une gouache qui lui répond à gauche sur la double page ouverte, est de 1975. Ce serait la première fois que René Char aurait réalisé une édition manuscrite, du genre de celles que Paul Eluard avait réalisées parfois

à la sollicitation d'un collectionneur ou d'un libraire-éditeur. Puis, en 1976, René Char et Marguerite Leuwers ont réalisé un livre manuscrit en un exemplaire unique, *Dévalant la rocaille aux plantes écarlates*, à partir d'extraits de *la Nuit talismanique* et du *Nu perdu*, illustré d'une autre série de gouaches. A partir d'un double travail sur le matériau, matériau initial des nuits blanches de René Char, puis matériau de la page blanche et de la gouache blanche de Marguerite Leuwers, prenant appui sur des poèmes de l'édition Skira de *la Nuit talismanique* et de l'édition Gallimard du *Nu perdu*, se construit, le temps d'un été, une amitié, et l'unique témoignage qui en reste, conservé aux Busclats. C'est presque la démarche inverse de celle d'Eluard, partant d'une amitié ou d'un désir d'amitié, et aboutissant à une collaboration. Ici, c'est la collaboration progressive de la lectrice et du poète, puis de l'artiste et du poète, qui mérite, patiemment, une amitié étoilée d'une œuvre unique, évadée de l'archipel des rencontres : chuchotement parmi les étoiles.

*

**

Ce que j'avais prévu de dire sur Butor, je l'ai montré sous forme de livres-objets aux participants du colloque sur le livre surréaliste, avec l'aide d'artistes amis de Michel Butor : André Villers, Baltazar, Michel Gérard, Henri Maccheroni, Frédéric Appy, avec Butor, ont produit notamment *Rumeurs de la forêt*, *Colloque des mouches*, *Projet de livre sur papier épais*, *L'Horizon vertical*, *L'Oiseau entre le zist et le zest*, *le Déjeuner sur l'herbe*. A l'aide de ces exemples, de bien d'autres, et des textes critiques de Butor, et des entretiens inédits qu'il accepte de consacrer à la physique du livre, on peut montrer que les voies précédemment tracées par Eluard et René Char sont systématiquement explorées par Michel Butor, dans la recherche obstinée d'un «luxue pauvre» : par là, la liaison des aspects sociaux et esthétiques de la physique du livre peut être mise en lumière, sans qu'on dédaigne pour autant ses aspects individuels et effectifs. Ce sera l'objet d'un autre article. Cette communication était faite quand j'ai pris connaissance de l'article de Henri Meschonnic, «L'enjeu du langage dans la typographie» (*Littérature*, n° 35, octobre 1979). Sa lecture me paraît désormais indispensable à l'approche théorique des problèmes soulevés par ma petite suite.

Centre d'étude de la métaphore - Nice

LES « FABRICATEURS » DU LIVRE SURREALISTE

TABLE RONDE
DIRIGEE PAR MICHEL DECAUDIN
(EXTRAITS)

Michel Décaudin : Pour cet entretien sur le livre surréaliste, nous avons des spécialistes, des gens qui savent ce que c'est que faire un livre. A la tribune : Pierre Faucheux qui se présente comme typographe et architecte et qui a été annoncé comme illustrateur; Jérôme Peignot qui connaît le travail de la typographie et qui est écrivain, qui se plaît à rappeler que, dans la tradition, copistes et écrivains sont des gens extrêmement proches; Jean-Michel Place, éditeur qui s'est spécialisé dans la réédition des revues, en particulier des revues surréalistes.

La première question qu'il faut poser est celle qui justifie cette réunion. Parler du livre surréaliste implique qu'il y ait un livre surréaliste et qu'il soit différent du livre symboliste, du livre du XIX^e siècle ou des livres de la modernité de 1920. Comment peut-on définir le livre surréaliste? Est-ce l'auteur seul qui fait qu'un livre est surréaliste? Mais alors, à quel niveau? Entre une édition originale particulièrement recherchée, particulièrement travaillée, de *Nadja* par exemple, une édition courante de Gallimard et l'édition du Livre de Poche, où sera le livre surréaliste, où sera le livre d'un surréaliste semblable par son aspect matériel à tous les autres livres? Faut-il dans ces livres surréalistes établir une distinction chronologique entre un livre des années vingt et un livre d'après la dernière guerre? Entre la revue et le livre, est-ce qu'il y a des problèmes différents? Pour répondre à toutes ces questions, nous pouvons procéder par vagues successives qui conduiront à écarter les objections et à dégager peut-être un ensemble de précisions. La première démarche n'est-elle pas de demander à Jérôme Peignot s'il n'a pas une idée précise sur ce qu'est, ou peut être, un livre surréaliste.

Jérôme Peignot : Pour moi, il n'y a pas de livre surréaliste. Pour évoquer ce problème, ma bible est l'ensemble remarquable des *Ecrits* de Magritte paru chez Flammarion. Magritte a réfléchi sur la peinture, sur l'écriture et sur le rapport entre l'image et l'écrit. Pour préciser l'idée que Magritte se fait du surréalisme, je le cite : « Chaque fois que je vois certains mots, l'idée me vient qu'il n'y a rien à faire, que nous sommes dans la mélasse. Ces mots, en voici quelques-uns : SURREALISME, COSMIQUE, INCONSCIENT, SOCIAL, SCIENTIFIQUE, CULTUREL, PSYCHOLOGIQUE, SEXOLOGIE. »

Le problème se circonscrit autour du fait de savoir quel est le rapport entre l'écrit et l'image. Celle-ci est-elle une prolongation de celui-ci ou bien l'annule-t-elle? Bien sûr chacun peut avoir une approche personnelle de ce problème. Il n'empêche qu'il est moins subjectif qu'il n'en a l'air et peut être analysé de façon dialectique précise. Deux personnes ont procédé à cette étude de façon rigoureuse, ou plutôt une, Magritte, dont les œuvres et les réflexions sur ce thème ont été reprises par Foucault dans son commentaire du tableau de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (*les Cahiers du chemin*, janvier 1968). Voici ce que Magritte écrit à propos de l'illustration:

L'illustration d'un texte, essai, poème ou roman, est un ouvrage malfaisant en ce sens qu'il doit être entrepris sans conscience de ce qu'il est nécessaire de faire apparaître par l'image. Une image peut se réunir à un écrit et faire office d'illustration lorsque cette image, conçue pour elle-même sans préoccupation de l'utilité comme illustration, rencontre heureusement une autre œuvre écrite. C'est ainsi qu'une reproduction de mon tableau Je ne vois pas... aurait illustré ce que vous écrivez que je ne prévoyais pas. Après avoir conçu et peint ce tableau, un commentaire était possible. La question de l'apparence peut surgir et peut-être se comprendre à propos de ce tableau. Il n'y a rien de caché puisque nous voyons la femme distinctement, nous voyons la forêt plus distinctement que la femme, nous n'en voyons que le mot. Mais nous pensons à la femme et à la forêt. Notre pensée, en voyant ce tableau, est un mystère pour elle-même, elle ne cache pas son mystère puisqu'elle pense avec précision. Je ne vois pas la femme que je vois. Sans le mystère, il n'y a rien. (P. 448.)

Ceci nous amène à penser que les tableaux de Magritte sont des livres. D'ailleurs les comptes rendus qu'il en fait donnent lieu à de véritables exposés philosophiques, voire métaphysiques.

La vie, l'univers, le néant n'ont aucune valeur pour la pensée dans la plénitude de sa liberté. Pour elle la seule valeur est le sens, c'est-à-dire la pensée morale de l'impossible. Penser le sens signifie pour la pensée se libérer des pensées ordinaires ou extraordinaires. Dans le domaine des arts, la pensée est généralement privée de toute liberté par le respect des traditions mortes ou par l'obéissance à des modes ridicules. L'absurdité et la méchanceté du monde réclament la révolte du cœur généreux et l'attention de la pensée pour la justice. Mes tableaux sont des images. La description valable d'une image ne peut être faite qu'en l'orientation de la pensée vers sa liberté. Il faut aussi être attentif à la fois à l'image et aux mots qui sont choisis pour la décrire. La description de l'image peinte devenue image spirituelle dans la pensée doit être perfectible indéfiniment. Il importe en outre de se méfier de l'usage inopportun de certains mots : abstrait, concret, conscience, inconscience, tempérament, idéal, etc. J'estime comme étant valable l'essai de langage consistant à dire que mes tableaux ont été conçus pour être des signes matériels de la liberté de la pensée. Ils visent dans toute la mesure du possible à ne pas démeriter du sens, c'est-à-dire de l'impossible. Pouvoir répondre à la question : « Quel est le sens de ces images? » correspondrait à faire ressembler le sens, l'impossible, à une idée possible. Tenter d'y répondre serait lui reconnaître un sens. Le spectateur peut voir avec la plus grande liberté possible mes images telles qu'elles sont en essayant comme leur auteur de penser au sens, ce qui veut dire à l'impossible. (P. 376.)

De tout ceci il ressort que Magritte entend rester entre le texte et l'image dans une situation pour lui délicieusement ambiguë, puisqu'elle est la source même à laquelle puise toute son œuvre. D'ailleurs il parle de pensée visible. Il y a des tableaux littéraires, pourquoi pas des livres imagés? Pour Magritte ce moment en équilibre entre le texte et l'image, dès lors qu'il est ambigu, est poétique. Au fond on en revient au concept du trompe-l'œil. Les tableaux de Magritte sont des trompe-l'œil de livres comme les livres des trompe-l'œil de tableaux.

Tout ce que je dis là peut se rattacher au rêve de transcription sténographique fait par les surréalistes, rêve dont Breton et Soupault formulèrent quelque chose avec l'écriture automatique. L'écriture automatique est au seuil... de l'image. Elle est une façon de répondre à l'exigence des dadaïstes formulée avec leur fameux « Lâchez-tout ». Desnos n'atteint pas seulement aux images, mais aux images bous-

culées. Je n'en dirai pas davantage sur un sujet à la fois bateau et finalement très peu étudié sérieusement. Tout ce que je me permettrai pour finir, c'est de m'étonner qu'à la faveur de leur automatisme de l'écriture les surréalistes n'aient même pas pensé devoir prendre leur graphie à chacun en considération. On a parlé du signifiant et du signifié et non du signe : il dit pourtant beaucoup. En tous les cas sans lui il n'y aurait ni sens ni, en l'occurrence, non sens. J'évoque ici les grands calligraphes des XVII^e et XVIII^e siècles qui, jusqu'à Paillason, s'appelaient « maîtres-écrivains ». Je m'étonne que dans leur automatisme Soupault et Breton aient tout simplement oublié la graphie.

Pierre Faucheux : Je réponds directement à cette question. Ayant réalisé quelques livres avec André Breton et pour lui, un jour, dans les années cinquante, j'ai eu à faire pour le Club Français du Livre les *Manifestes du surréalisme* en réédition. On a non seulement publié les textes avec une typo qui s'efforçait d'être l'image de la lecture surréaliste par excellence, c'est-à-dire à la fois puissante et présente, en outre on a fabriqué un cahier de documents en tête de l'ouvrage. Ce cahier a été fait d'une façon inconnue. Quand Magritte parle d'impossible, je peux aussi répondre *inconnu*. Quand on ne met devant les bouts de papier, les caractères et le reste, on ne sait pas ce qui va se passer. De mon frottement au surréalisme, dès les années 1945-46, j'ai toujours cherché, même professionnellement, l'image impossible. Dans le cas de ce livre, pour le cahier de documents - espèce de folie sur papier noir, où l'on avait imprimé la lumière des visages, le noir devenant visages - j'ai demandé à André Breton : « Accepteriez-vous d'écrire les légendes de votre propre main sur ma maquette avant qu'on la reproduise ? » Ce qu'il a fait sur d'innombrables pages avec un soin absolument méticuleux qui témoigne de ce que la calligraphie représente pour lui.

Jérôme Peignot : Il n'en reste pas moins qu'il n'a pas fait imprimer les *Champs magnétiques* écrits manuellement. Je le regrette parce que le signe, cela fait partie du signifiant et du signifié.

Arturo Schwarz : André Breton a fait imprimer un recueil, *Volière*, qui reprend toute une série de textes extrêmement importants, tous calligraphiés d'une façon créative, selon une certaine mise en pages. Il existe donc un ouvrage entier composé exclusivement d'écritures d'André Breton.

Jérôme Peignot : Je vous avais promis une citation de Foucault: « On peut créer entre les mots et les objets de nouveaux rapports et préciser quelques caractères du langage - c'est Magritte cité par Foucault - et des objets généralement oubliés dans la vie quotidienne.» Ou encore : «Parlois le nom d'un objet tient lieu d'une image. Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité. Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition.» Et ceci qui n'emporte point de contradiction mais se réfère à la fois au réseau inextricable des images et des mots et à l'absence de lieu commun qui puisse les soutenir : «Dans un tableau les mots sont de la même substance que les images. On voit autrement les images et les mots dans un tableau.» J'ai soulevé, j'ai l'impression, un problème énorme dont on peut débattre.

Annie Lebrun: Je ne suis pas d'accord avec ce que l'on a dit à propos de Breton et de la calligraphie. En ce qui concerne *les Champs magnétiques*, il existe un manuscrit annoté par Breton où il rend compte de la vitesse avec laquelle les pages ont été écrites. D'autre part il y a un livre de Breton entièrement calligraphié, c'est *Volière*. Enfin, il y a une revue surréaliste entièrement calligraphiée, c'est *Néon*.

Jérôme Peignot : Je ne nie pas qu'il y ait des livres de Breton entièrement calligraphiés, mais pas en éditions courantes. J'aurais préféré acheter *les Champs magnétiques* calligraphiés. C'est dommage que Breton n'ait pas exigé de son imprimeur...

Michel Décaudin : Nous en arrivons à soulever plusieurs questions en même temps : la relation entre l'image et le texte, l'écriture et le problème économique de la fabrication et de la diffusion du livre. On peut se demander si l'exemple de Magritte est exceptionnel ou s'il faut le prendre pour le type d'une certaine forme d'écriture surréaliste.

Jérôme Peignot : Si j'ai pris l'exemple de Magritte, c'est qu'il m'intéresse à un double titre : d'abord dans ses tableaux, il fait intervenir le problème du langage (*Ceci n'est pas une pipe*), en outre il a réfléchi sur le problème du rapport des mots et des images.

Michel Décaudin : De la même façon, avec moins d'ambition mais dans le même sens, les illustrations de *Nadja* sont une partie intégrante du texte. Breton introduit une photographie à l'endroit où elle remplace une longue description. J'imagine une mise en page de *Nadja* qui ferait apparaître les photographies au moment même où le mot les appelle.

Pierre Faucheux : Il y a eu de nombreuses éditions de *Nadja* avant celle du Livre de Poche et, je crois, le Livre de Poche a été le premier à publier en édition populaire les images choisies par André Breton à leur place dans le texte. Dans les éditions antérieures, il y avait seulement référence à la page.

Jérôme Peignot : Dans l'esprit de Breton, il ne s'agissait pas seulement d'illustrations. [...]

Pierre Faucheux : Pour moi, il y a deux mots qui répondent à notre interrogation : la notion de métaphore et la notion dite prosaïque. Pour mes amis surréalistes, il y a refus de la situation prosaïque. Il ne s'agit pas de faire des livres; on fait des tracts ou des manifestes pour qu'ils existent et pour que les idées soient répandues. Comme on n'a pas de sous, on imprime une feuille recto-verso en vitesse chez l'imprimeur du coin. Le livre n'était pas leur problème; leur problème était de manifester. Venons-en à l'aspect métaphorique. Si nous avons commis des livres, ce qu'on a appelé des livres surréalistes, ils sont arrivés, c'est arrivé, mais cela n'a jamais été un commerce. Le livre industriel est de la pornographie pure par rapport à l'acte surréaliste.

Jean-Charles Gateau : Je veux tout de même contester un peu la sanctification, l'idéalisation des surréalistes en ce domaine. J'entends qu'ils ont tout de même publié des recueils chez Gallimard, d'autre part des plaquettes en édition de luxe et destinées à un public pour éditions de luxe.

Pierre Faucheux : Parallèlement aux tracts et aux manifestes, ont certes existé des livres de poètes, des livres illustrés...

Jean-Charles Gateau : Il ne faudrait pas tout pousser dans un sens. Les surréalistes ont vécu dans le malaise de l'insertion dans le domaine de l'édition commerciale. Ils s'en sont aussi accommodés. D'autre part, par rapport à l'inventivité que l'on a pu voir dans les livres de l'époque dadaïste, il y a une certaine normalisation ou acceptation des normes. Les livres des surréalistes ne diffèrent pas du reste de la production éditoriale.

Annie Lebrun : Pour une revue comme *la Révolution surréaliste*, ils ont pris modèle sur la mise en page de la revue scientifique, *la Nature*, marquant ainsi la distance prise avec le côté moderniste qui commençait à avoir assez duré. [...]

Pierre Faucheux: Quand il s'agissait de faire un tract, on prenait ce qu'il y avait dans les casses. Quelle que soit la beauté de ces tracts, il n'y avait pas, comme pour Dada, une volonté de cassure visuelle et esthétique. Le problème était de communiquer un sens et le hasard jouait un rôle immense dans toutes ces aventures.

Michel Décaudin : Nous serions d'accord pour constater, sans jugement de valeur, qu'il y a dans les revues ou les livres surréalistes, une certaine économie de moyens par rapport à ce qui se passait dans le dadaïsme. Les exemples de *Nadja*, de Magritte, ne sont-ils pas des cas relativement rares?

Jérôme Peignat : Je me souviens de cette phrase de Mallarmé : «Aboutir à un livre.» On écrit un livre, on essaie de donner corps à l'impalpable. On vise à transmettre l'intransmissible. Tel est le propos d'un poète. Mais la chose fixée sur le papier se trouve avoir une existence concrète, limitée. Dès lors que c'est un livre, c'est limité par la page, par le format, par la matière, et ce que je veux mettre là est illimité. Notre discussion est au cœur de ce problème. Les surréalistes veulent dire l'intraduisible et ils sont obligés à ce que cela aboutisse à un livre. Cette ambiguïté fait le poème, la communication. On essaie de résoudre ce problème chacun pour soi, de manière poétique, pour s'apercevoir que le problème est à la fois impossible et résolu puisque le livre est là et que nous faisons cette réflexion à partir du livre surréaliste. Ils ont traduit l'impossible.

Jean-Charles Gateau : S'il s'agit de communiquer le sens, on admettra que le corps de la lettre est moins important que l'esprit, le signifié véhiculé par le texte. Mais on parle aussi de cette espèce d'intransmissible, d'au-delà du sens, qui pourrait quand même, d'une certaine manière, passer dans la page par l'utilisation du signifiant, des caractères, de la disposition typographique, par toutes sortes de moyens lexicaux. Dans ce domaine, le livre surréaliste a été très sage, très timide, par rapport aux moyens qu'utilise aujourd'hui par exemple quelqu'un comme Butor.

Suzanne Lamy: Ne retrouve-t-on pas dans ce rapport au livre l'ambiguïté qui est dans tous les plans surréalistes. Par exemple, si vous regardez le manuscrit *d'Arcane 17*, Breton a pris le papier le meilleur marché qui soit, c'est un cahier d'écolier d'autrefois; par contre il en a fait un objet surréaliste par la reliure très belle de Lucienne Thalheimer et par des collages. On est dans l'ambiguïté

totale : en même temps un objet surréaliste de très grande valeur et le refus de l'institution littéraire. [...]

Pierre Faucheux: Il est un domaine où le fou de surréalisme se fait faire un livre fou. Tout de suite après la guerre, il y a l'exemple de K éditeur qui a publié un Tanguy et des livres de Arp. Les caractères étaient choisis avec soin, mais la réponse au fait qu'il n'y ait pas une recherche typographique complètement fantastique dans le surréalisme est que si vous mettez une gravure de Tanguy qui a en soi une éloquence qui complète le texte, pourquoi en outre faire parler le caractère typographique? Les surréalistes n'avaient pas de raison de faire une typographie extraordinaire.

X : La grande admiration de Breton allait à Jacques Vaché qui n'a écrit que des lettres, pas du tout à fin de publication, et Nadja n'a pas écrit.

Michel Décaudin : Mais Breton a écrit Nadja.

X : Les surréalistes étaient des gens qui voulaient changer la vie. Le fait que leurs livres deviennent des objets rares qu'on traite sur les marchés à des prix exorbitants pose un problème par rapport au surréalisme. Cela crée un malaise.

Jérôme Peignot : «Qu'est-ce que le surréalisme?» a-t-on un jour demandé à Breton. Et il a répondu: «C'est un vieux couvert d'étain avant l'invention de la fourchette.» Et puis : «Il ne faut pas que le surréalisme soit un pont entre les deux guerres.» Dans une conférence en 1942, il disait encore que la mort du surréalisme serait causée par un mouvement plus émancipateur. Aussi nous ne devons pas nous enfoncer dans les sentiers battus de l'ordre surréaliste, qui n'existe pas.

Pascaline Mourier : Tout à l'heure, on a parlé d'une économie de moyens où en arrive le livre surréaliste. On est loin de la page éclatée dadaïste qui, elle-même, a subi l'influence du futurisme. Il faudrait poser la question: pourquoi le livre surréaliste n'est-il plus un délire, pourquoi l'ont-ils ordonné?

X : La pensée du rapport du texte et de l'image est déjà dans le futurisme et elle est largement aussi dans les tracts dada.

Michel Décaudin : Elle est antérieure. Aux environs de 1900 a paru une collection - sans intérêt d'ailleurs - de romans avec illustrations photographiques, où la photographie fonctionnait à peu près comme dans *Nadja*.

Jérôme Peignot : Ce qui distingue le surréalisme du futurisme, il est important de le dire, c'est une conception de la liberté. Le surréalisme peut se réduire à une défense et illustration de la liberté d'être ce que l'on est.

Jean-Charles Gdteau : Mais cette liberté produit des livres beaucoup moins libres que les livres dadaïstes... Il faut constater chez Breton ou chez Aragon la différence entre l'allure visuelle de leurs publications de 1920-22 et celles de 1935. Ils se sont assagis, ils ont accepté un type de discours linéaire.

Nicole Boulestreau : La saisie de la page dadaïste est instantanée et la saisie d'un texte surréaliste demande - c'est le prix à payer pour la liberté - un effort de connaissance qui ne s'arrête pas. On entre dans le rapport texte-image petit à petit par un creusement permanent. Si l'on a relégué les livres surréalistes dans les éditions de luxe, c'est parce qu'on les a lus selon les procédures de la lecture linéaire, sans avoir fait le travail préalable.

Roger Navarri : Dans les dernières revues surréalistes, *Néon*, *le Surréalisme, même*, *la Brèche*, *Bief*, *l'Archibras*, on retrouve cette liberté au niveau des images, de la typo, des textes éclatés. Comment ont-elles été conçues par les auteurs, les maquettistes et les illustrateurs?

Radovan Ivsic : Il est difficile de discuter si on ne connaît pas les choses de base. *Néon* est une revue qui coûtait 80 centimes et se vendait à la Hune. Personne ne l'achetait. Il y avait encore récemment des numéros. C'était une revue d'un très grand format; la plupart des textes étaient écrits à la main et composaient des pages extrêmement bouleversées. Avec les manuscrits, il y avait des dessins originaux. Les mises en pages étaient faites par Heisler. Après, avec *la Brèche*, ce fut la volonté de ne faire absolument rien, de s'en tenir à la revue formelle. Il y avait à chaque fois une recherche, quelque chose de différent.

La discussion est décentrée parce que le surréalisme ne s'est pas terminé avant la guerre, mais en 1969. On prend Magritte - je l'aime énormément - mais on est en dehors de la question, il faudrait envisager beaucoup plus ce que les surréalistes ont fait ensemble.

Jean-Michel Place: Radovan Ivsic est quand même - avec les éditions Maintenant - le dernier éditeur surréaliste.

Radovan Ivsic : Je ne suis pas éditeur. J'ai fait quelques livres. Personne ne voulait éditer Toyen : j'ai fait un livre avec ses dessins. Il fallait le faire.

Toutes les Editions Surréalistes étaient des éditions d'auteurs. Après, j'ai eu le droit moral d'utiliser le sigle - qui n'a jamais été déposé. [...]

Michel Décaudin : Revenons à la question posée par Navarri. Comment se fait-il qu'après 1945 nous trouvons des revues qui du point de vue de leur aspect présentent beaucoup plus de fantaisie, d'invention que les revues de la grand période?

Pierre Faucheux: Je peux parler de *l'Archibras*, je l'ai fait. L'ensemble de la matière ne m'a pas été apporté en une fois; les auteurs, les artistes m'ont apporté chaque jour leur matière; la mise en place a été voulue par le groupe, réalisée par poussées successives. Les surréalistes n'ont pas souvent décidé de travailler avec un professionnel ; cela s'est fait, mais c'est un hasard. Pour la couverture du n° 1, ils voulaient que *l'Archibras* apparaisse parmi toutes les revues déjà publiées. Il a fallu trouver un truc. On a fabriqué une image en abîme. Le professionnalisme apparaît par contre dans le choix des caractères, mais la maquette, le jet des choses étaient en partie organisés, en partie hasardeux? Sans le hasard, le geste n'aurait pas été vrai, il aurait été intellectualisé.

Renée Riese Hubert : Il y a aussi un changement dans le livre surréaliste qui correspond à l'après-guerre. Il faut aussi insister sur la collaboration : c'est l'originalité dans la collaboration qui caractérise beaucoup de livres surréalistes, surtout les livres illustrés.

Brouhaha qui clôt la réunion.

LIVRES SURREALISTES

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Salle d'actualité de la
Bibliothèque publique d'information
Centre Georges-Pompidou

13 mai - 29 juin 1981

PORTES BATTANTES

Henri BEHAR

L'exposition prolonge et illustre sur certains points le Colloque international sur le livre surréaliste (Université de Paris III, 11-13 juin 1981). Elle devrait combler plusieurs frustrations : celle des curieux qui ont entendu parler des réussites de l'art bibliophilique que sont certains ouvrages surréalistes, celle des amateurs voyant s'élever de jour en jour la cote de tels livres qui se réjouiront de les trouver ici à portée du regard. Peut-être permettra-t-elle de résoudre quelques-unes des contradictions inhérentes à la pratique surréaliste : vouloir explorer la pensée parlée et s'exprimer par l'écriture; refuser tous les conformismes et s'intégrer à un système établi depuis Gutenberg; prôner une poésie commune à tous et produire, grâce au mécénat, des ouvrages rares et luxueux.

En vérité, les livres surréalistes (non point tous; mais quelques-uns suffisent à montrer la direction) en dépit d'une apparence souvent convenue, sont le lieu de multiples transgressions, à tout le moins de décentrement, tant dans le rapport du titre au contenu, que de l'image au texte, que par le recours à une mise en page ou à des techniques troublantes. Ne serait-ce que l'introduction de photographies, comme pour un ouvrage scientifique, dans une narration (*Nadja*, *l'Amour fou*).

Rebelles à l'industrialisation outrancière des œuvres de l'esprit, les surréalistes font du livre un objet qu'on a plaisir à toucher, jouissance qu'augmentent les reliures de Paul Bonet, P.L. Martin, P. Legrain, Rose Adler, Jean Benoît, L. Thalheimer, etc. Parfois même ils se limitent volontairement au manuscrit enluminé (René Char).

Nous ne sommes pas persuadés qu'il y ait un modèle canonique du livre surréaliste (d'où le titre de cette exposition, refusant l'exhaus-

tivité autant que l'uniformité). On peut cependant le caractériser par la mise en facteur commun de plusieurs talents, les collaborateurs, poètes et peintres, établissant un dialogue infini. A la juxtaposition ils substituent l'échange et l'interprétation, de sorte qu'on ne sait plus si la gravure illustre le poème ou bien l'inverse. La rivalité fait place à la réciprocité, à laquelle est convié le regardeur, le lecteur. L'œuvre surréaliste est toujours la résultante de plusieurs hasards plus ou moins objectifs, une rencontre inopinée : «Je serais tenté de dire que les deux individus qui marchent l'un près de l'autre constituent une seule machine à influence *amorcée*. La trouvaille me paraît équilibrer tout à coup deux niveaux de réflexion très différents, à la façon de ces brusques condensations atmosphériques dont l'effet est de rendre conductrices des régions qui ne l'étaient point et de produire les éclairs» (A. Breton, *L'Amour fou*). A l'échelle de la page ou de la phrase, ce sera le Cadavre exquis, verbal ou pictural; au niveau du livre ce seront les *Constellations* de Breton-Miro, *les Mains libres* d'Eluard-Man Ray.

Expression du désir, les livres surréalistes sont comme des rêves réalisés. Si l'édition française n'a pu divulguer dans leur forme précise les livres entrevus dans leurs songes par Eluard, Breton ou Tzara, et s'il n'a pas été possible d'introduire les nouvelles habitudes de lecture qu'ils impliquent, du moins a-t-on concrétisé, à l'unité, certaines de ces imaginations, inaugurant ainsi la catégorie du livre-objet, désormais autonome et souvent fort éloignée de ses origines surréalistes.

Alors que les techniques ne devaient pas entrer en ligne de compte, dans le projet surréaliste, il est remarquable que cet aspect n'ait point échappé aux collaborateurs - j'allais dire fabricateurs - des livres surréalistes. Certes, la typographie n'est pas cette petite folie collective des lettres qui caractérise Dada, mais ce n'est pas non plus le laisser-faire habituel. Du côté de l'image comme du texte se répandent les collages, frottages, grattages et autres manipulations subversives ayant pour but de faire surgir «la bête aux yeux de prodige» (Breton). Ici apparaît un nouveau paradoxe, fait pour contredire ceux que j'énumérais d'entrée de jeu : il est étonnant que les surréalistes aient marqué si profondément l'histoire du livre (et plus encore du périodique, mais c'est là un autre sujet que, faute d'espace, nous n'avons pu aborder dans l'exposition) avec des moyens aussi modestes qu'un gratte-papier, de la colle et des ciseaux. La démonstration est encore plus saisissante pour les feuillets de *la Main à plume* diffusés sous l'Occupation.

Ce par quoi le surréalisme ouvre une nouvelle page dans l'histoire du livre, avant qu'on n'aborde au déclin de ce siècle l'édition directe sur écran cathodique ou par sortie-machine. c'est qu'il propose une

physique révolutionnaire du livre. Par cet échange réciproque qui s'établit du texte à l'image, de la typographie au discours, par la respiration que suggère la page blanche. Je crains bien que, née d'une frustration, cette exposition ne soit à l'origine de plusieurs brimades qui nous sont involontaires : nous savons combien la mise sous vitrine d'objets statiques est à l'opposé de cette physique du livre que je décrivais. Ainsi, nous entrons à notre tour dans cette interaction du désir et de la nécessité qui fut le lot des surréalistes. Cependant les panneaux viennent en prolongement des objets exposés, ou en contrepoint, pour susciter quelques réflexions, affirmer verticalement ce qu'implique le texte couché - mais non pas enchaîné!

Tout désir, à peine satisfait, engendrant une aspiration nouvelle, nous voudrions que cette présentation suscite de nouvelles pratiques de lecture, davantage, une lecture-écriture.

1. PANNEAUX MURAUX

LES SURREALISTES

Le surréalisme se veut la mise en acte d'une volonté subversive qui doit tendre à faire sauter les barrières entre le rêve et la réalité, entre la poésie et la vie. Une telle volonté ne s'exercera pas individuellement, mais collectivement : «La poésie sera faite par tous, non par un. »

Quelles seront la place et la fonction du livre dans un tel projet?

Demeurera-t-il une œuvre individuelle ou se transformera-t-il en œuvre collective?

Comment s'ouvrira-t-il aux signes et aux objets d'un monde mouvant?

La subversion de l'écriture débouchera-t-elle sur un objet d'un type nouveau?

LE GROUPE IDEAL

« C'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot surréalisme dans le sens très particulier où nous l'entendons car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune. Je le définis donc une fois pour toutes :

Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute

préoccupation esthétique ou morale. Encycl. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. Ont fait acte de surréalisme absolu MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Ce semblent bien être, jusqu'à présent, les seuls, et il n'y aurait pas à s'y tromper, n'était le cas passionnant d'Isidore Ducasse, sur lequel je manque de données. Et certes, à ne considérer que superficiellement leurs résultats, bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare. Au cours des différentes tentatives de réduction auxquelles je me suis livré de ce qu'on appelle, par abus de confiance, le génie, je n'ai rien trouvé qui se puisse attribuer finalement à un autre processus que celui-là. »

Manifeste du surréalisme, 1924

« Les surréalistes constituent un groupe homogène extrêmement serré, ils partagent les mêmes convictions fondamentales et sont amenés à cultiver entre eux les causes d'irritation reçues de l'extérieur. »

Breton

« Pour aujourd'hui je pense à un château (...). Quelques-uns de mes amis sont installés à demeure, voici Louis Aragon qui part : il n'a que le temps de vous saluer; Philippe Soupault se lève avec les étoiles et Paul Eluard, notre grand Eluard, n'est pas encore rentré. Voici Robert Desnos et Roger Vitrac qui déchiffrent dans le parc un vieil édit sur le duel; Georges Auric, Jean Paulhan, Max Morise, qui rame si bien, et Benjamin Péret, dans ses équations d'oiseaux, et Joseph Delteil, et Jean Carrive ; et Georges Limbour, et Georges Limbour (il y a toute une haie de Georges Limbour) ; et Marcel Noll ; voici Fraenkel qui nous fait signe de son ballon captif; Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J.A. Boiffard, puis Jacques Baron et son frère, beaux et cordiaux, tant d'autres encore (...) Francis Picabia vient nous voir et, la semaine dernière, dans la galerie des glaces on a reçu un certain Marcel Duchamp qu'on ne connaissait pas encore. Picasso chasse dans les environs (...) les portes sont toujours ouvertes et on ne commence pas par «remercier» le monde, vous savez. »

Breton, *Manifeste du Surréalisme*

« Nous ne sommes en entier que hors de nous, dans la plénitude humaine d'un rassemblement, mais nous ne sommes en entier qu'ayant répondu, en nous assemblant à notre exigence intime. »

Bataille

« Les nuits d'Young sont surréalistes d'un bout à l'autre; c'est malheureusement un prêtre qui parle, un mauvais prêtre, sans doute, mais un prêtre.

Swift est surréaliste dans la méchanceté.

Sade est surréaliste dans le sadisme.

Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme.

Constant est surréaliste en politique.

Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.

Desbordes-Valmore est surréaliste en amour.

Bertrand est surréaliste dans le passé.

Rabbe est surréaliste dans la mort.

Poe est surréaliste dans l'aventure.

Baudelaire est surréaliste dans la morale.

Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs.

Mallarmé est surréaliste dans la confiance.

Jarry est surréaliste dans l'absinthe.

Nouveau est surréaliste dans le baiser.

Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole.

Fargue est surréaliste dans l'atmosphère.

Vaché est surréaliste en moi.

Reverdy est surréaliste chez lui.

Saint-John Perse est surréaliste à distance.

Roussel est surréaliste dans l'anecdote.

Etc. »

Manifeste du surréalisme, 1924

LIVRES ANTERIEURS - HAINE DU LIVRE

Entre la quête du Livre Unique et le refus des livres, le surréalisme se réclame à la fois de quelques grands ancêtres, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Lautréamont, et de l'esprit nihiliste de Dada.

«Un autre jour l'hilarité fut à son comble, c'est ce jour-là que du petit rayon des curiosités littéraires, entre les monographies absurdes et les productions de Bicêtre, venait avec une élégance formidable de se dérouler le Boa joueur de gachette, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. On laisse à penser que cela n'alla pas tout seul.»

Aragon, *Traité du style*

«Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement sur un champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc.»

Mallarmé

« "Alchimie du verbe" : ces mots qu'on va répétant un peu au hasard aujourd'hui, demandent à être pris au pied de la lettre. Si le chapitre d'"Une saison en enfer" qu'ils désignent ne justifie peut-être pas toute leur ambition, il n'en est pas moins vrai qu'il peut être tenu le plus authentiquement pour l'amorce de l'activité difficile qu'aujourd'hui le surréalisme poursuit. »

Breton

« Le passage du XIX^e au XX^e siècle (...) a lieu par une porte qui continue à nous intéresser vivement, au point de nous faire nous retourner sur elle, du fait que nous ne savons encore qu'à moitié à quoi elle mène - ce qui n'est déjà pas rassurant. Cette porte, sur le plan sensible, c'est entre toute l'œuvre de Jarry qui en constitue la charnière.»

Breton

«Ti n'y aura plus de poèmes plus de livres... »
«vous déchirez une feuille de papier,
de préférence la page 35-36 de poésie ron ron, vous l'allumez... »

Dada, 1920

«L'umore [l'humour] ne devrait pas produire - mais qu'y faire? »
Jacques Vaché, *Lettre à André Breton*, 18 août 1917

Document reproduit: *Mallarmé*, dessin inédit de Jacques Vaché (Photo J. Hyde).

LE LIVRE REVE

« Quel merveilleux livre j'ai lu cette nuit! Ti ne se lisait plus sur des lignes, mais sur la gamme colorée de losanges et le poème n'était que la description que je faisais des images incluses dans ces losanges et je ne pouvais pas retrouver de lignes droites et tous les sujets se mêlaient, coupés par de belles fleurs auxquelles j'ai su, cette nuit, donner leur véritable nom. »

Eluard

« C'est ainsi qu'une de ces dernières nuits, dans le sommeil, à un marché en plein air qui se tenait du côté de Saint-Malo, j'avais mis la main sur un livre assez curieux. Le dos de ce livre était constitué

par un gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l'assyrienne descendait jusqu'aux pieds. L'épaisseur de la statuette était normale et n'empêchait en rien, cependant, de tourner les pages du livre, qui étaient de grosse laine noire. Je m'étais empressé de l'acquérir et, en m'éveillant, j'ai regretté de ne pas le trouver près de moi. Il serait relativement facile de le reconstituer.»

Breton

«Je me décidai assez vite à lui assigner une place dans l'angle supérieur gauche d'une petite bibliothèque vitrée, que je préférerais imaginer de style gothique et accrochable au mur, chez moi, à la façon d'une boîte de papillons. Cette vitrine-bibliothèque eût été de taille à contenir tous les «romans noirs» de l'époque préromantique que je possède et ceux qu'il me tarde encore de découvrir. Je supputai l'effet que ces petits volumes, dans leur charmante reliure Directoire ou sous leur couverture d'un bleu ou d'un rose uni un peu fané, ne pouvaient manquer de produire pour peu qu'on leur ménageât cette présentation. D'autre part ces livres étaient tels qu'on pouvait les prendre et les ouvrir au hasard, il continuait à s'en dégager on ne sait quel parfum de forêt sombre et de hautes voûtes. Leurs héroïnes, mal dessinées, étaient impeccablement belles. Il fallait les voir sur les vignettes, en proie aux apparitions glaçantes, toutes blanches dans les caveaux.»

Breton.

LES LIVRES QU'ON LAISSE BATFANTS COMME DES PORTES

Le texte surréaliste se veut à la fois «livre ouvert» sur le spectacle intérieur, sur les profondeurs de soi, et livre battant comme une porte par où pénètre le spectacle du monde, la réalité extérieure. Subjectivité et objectivité cessent de s'y livrer leurs coutumiers assauts.

Ce sont livres à la première personne, «documents privés». Miroirs où s'inscrit «l'image la plus fugace et la plus alerte de [soi]-même», ils ne posent jamais que la question fondamentale : «Qui suis-je? »

«Je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. Toute métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi. »

Aragon

« ... les empiriques du roman qui prétendent mettre en scène des personnages distincts d'eux-mêmes et les campent physiquement, mora-

lement, à leur manière, pour les besoins de quelle cause on préfère ne pas le savoir. (...) Hé bien je ne trouve pas cela enfantin, je trouve cela scandaleux. Je persiste à réclamer des noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé. »

Breton

Documents reproduits : deux pages du manuscrit de *Poisson soluble* (Photo J. Hyde).

LA BIBLIOTHEQUE SURRELLE

« On a rêvé enfin d'un paradis des livres - si peu d'élus - mais que les rayons pour les tenir soient vraiment des rayons de soleil. Condition à part de ces livres : qu'ils vaillent tous la peine d'être lus que d'eux et d'eux seuls se compose la substance phosphorique de ce que nous avons à connaître, à aimer, de ce qui peut nous faire agir non plus en arrière mais en avant.»

Breton, *Gradiva*, 1937

« Dans le dernier de ses ouvrages, Saint-Yves d'Alveydre soutient impertubablement qu'une association, la Paradesa - groupant une vingtaine de millions de membres - maintient dans les profondeurs du sol l'intelligence de tout ce qui s'est pensé et de tout ce qui s'est passé à la surface de la terre, que les entrailles du globe ont été méthodiquement explorées par ses soins sous l'angle naturel aussi bien que surnaturel, qu'elle est en possession de la langue universelle : "Les véritables archives universitaires de la Paradesa, dit-il, occupent des milliers de kilomètres... Les bibliothèques des cycles antérieurs se retrouvent jusque sous les mers qui ont englouti l'ancien continent austral, jusque dans les constructions souterraines de l'ancienne Amérique prédiluvienne... Que le lecteur se figure un échiquier colossal s'étendant sous terre à travers presque toutes les régions du globe..." »

Breton, *Le mécanicien*, 1949

« Young

Œuvres complètes

Les Nuits (1769)

Méditations du Solitaire d'Harvey

Swift

Traité des Dissentiments, suivi de l'Art de ramper en poésie (1733)

Lettre du Drapier

L'Art de méditer sur la Garde-Robe

Lewis

Le Moine (traduction abbé Morellet)
Le Spectre du château
Contes

H. Walpole

Le château d'Otrante
La Veille de Saint-Pierre

Anne Radcliffe

Les châteaux d'Athin et de Dunbayne (1789)
Le Nouveau Sicilien (1790)
La Forêt
Les Mystères d'Udolphé (1797)
L'Italien ou le Confessionnal des Pénitents noirs (1798)
Gaston de Blandeville (1821)
L'Abbaye de Saint-Alban, poèmes

Mathurin

Bertram (1821) trad. Taylor et Nodier
La Famille de Montorio
Melmoth, ou l'Homme du Mystère (1821)

Petrus Borel

Madame Putiphar
Champavert

Ossian

Œuvres d'Ossian, barde du III^e siècle

Œuvres complètes Miskiewictz [sic]

Vicomte d'Arlincourt

L'Etrangère
Le Solitaire
Le Renégat

Elim Metchersky [sic]
Charles Lassailly

Les Roueries de Trialph

Eugène Sue

Latréaumont
Atar Gull

Lermontov
Dumas Père

Mémoires

Lacenaire

« Dante La Divine Comédie
Villon Le Petit et le Grand Testament

Shakspeare [sic]	Le Songe d'une Nuit d'Eté
Racine	Cantiques
Byron	Don Juan
Chateaubriand	René
	Contemplations
Hugo	Chansons des Rues et des Bois
	Dieu - La Fin de Satan
Bertrand	Gaspard de la Nuit
Nerval	Les Chimères
	Les Cydalises
Baudelaire	Les Fleurs du Mal
Rimbaud	Les Illuminations
Lautréamont	Les Chants de Maldoror
Cros	Le Coffret de Santal
Mallarmé	Un coup de dés...
Nouveau	Les Valentines
» Humilis	Savoir aimer
Jarry	Les Minutes de Sable mémorial
Griffin	La Chevauchée d'YeIdis
Ghil	Le Pantoun des pantouns
Apollinaire	Alcools
Cendrars	La Prose du Transsibérien
Reverdy	Les Ardoises du Toit
Tzara	25 poèmes
Picabia	52 miroirs
Eluard	Exemples et Cinéma parfait
Soupault	Rose des Vents
Whitman	Feuilles d'Herbe »

Cette proposition s'accompagne d'une autre concernant des achats, chiffrés, de manuscrits. Volontairement, les deux amis ont éliminé les poètes consacrés - ils le précisent - comme suffisamment représentés déjà dans la bibliothèque « exception faite peut-être pour un manuscrit en prose de Valéry et les «Eloges» de Saint-léger [sic] Léger », ou comme étrangers au mouvement moderne:

	Manuscrits	
« Jean Paulhan	Le Guerrier appliqué	800 F
Tristan Tzara	Cinéma calendrier du cœur	
	abstrait	. 600 F
Paul Eluard	Répétitions	. 400 F
Robert Desnos	Nouvelles Hébrides	. 400 F
	ou Prospectus	. 250 F
Jacques Baron	4 Voyageurs debout	. 200 F

Georges Limbour	(un conte)	150 F
Benjamin Péret	(Poèmes inédits)	250 F »

Proposition d'achat de Breton et Aragon pour la Bibliothèque littéraire de Jacques Doucet. (Extrait de «La bibliothèque littéraire de Jacques Doucet» par François Chapon.)

MANUSCRITS

« S'écouter, se lire n'ont d'autre effet que de suspendre l'occulte, l'admirable secours. Je ne me hâte pas de me comprendre (bast, je me comprendrai toujours). Si telle ou telle phrase de moi me cause sur le moment une légère déception, je me fie à la phrase suivante pour racheter ses torts, je me garde de recommencer ou de la parfaire. Seule la moindre perte d'élan pourrait m'être fatale. Les mots, les groupes de mots qui se suivent pratiquent entre eux la plus grande solidarité. Ce n'est pas à moi de favoriser ceux-ci aux dépens de ceux-là. C'est à une miraculeuse compensation d'intervenir, et elle intervient. »

Breton, *Premier Manifeste*

«Le plan du présent ouvrage a été entièrement arrêté par moi. *Les champs magnétiques* devaient primitivement comporter huit chapitres (*Ne bougeons plus* n'étant pas compris). Il s'agissait en effet, dans le corps du livre, de pouvoir varier, d'un de ces chapitres à l'autre, la vitesse de la plume, de manière à obtenir des *étincelles* différentes. Car, s'il paraît prouvé que, dans cette sorte d'écriture automatique, il est tout à fait exceptionnel que la syntaxe perde ses droits (ce qui suffirait à réduire à rien les « mots en liberté » futuristes), il est indéniable que les dispositions prises pour aller très vite ou un peu plus lentement sont de nature à influencer le caractère de ce qui se dit. Il semble même que ce soit de toute gravité puisque l'adoption *a priori* d'un sujet n'est pas absolument incompatible avec une allure fortement accélérée de l'écriture habituelle (*Saisons*) tandis qu'on ne peut, sans ruiner de fond en comble ce sujet, continuer à appuyer indéfiniment sur la pédale. Peut-être ne fera-t-on jamais plus concrètement, plus dramatiquement saisir le passage du *sujet* à l'*objet*, qui est à l'origine de toute préoccupation artistique moderne. (...)

Le chapitre *Ne bougeons plus* a été ajouté sur épreuves. Il est une réunion de textes et de phrases tirées de textes qui prirent place, un peu avant *les Champs magnétiques* dans une multitude de cahiers à deux sous, dont les couvertures illustrées, diversement absurdes, nous incitaient à les noircir de notre écriture en une nuit. Tous ces cahiers ont été détruits. »

André Breton

« J'ai souligné en *vert*, sans la moindre possibilité d'erreur, après dix ans, - ce qui dans ce livre est « de moi » (non que j'y tienne particulièrement : ce serait plutôt le contraire). Il suffira d'ailleurs de confronter, un jour ou l'autre, cet exemplaire avec le manuscrit dont Soupault et moi avons, lors de la publication, fait présent à René Hilsum, l'éditeur. Les phrases signalées par un crochet *rouge* sont celles sur lesquelles *j'ai toujours été tenté d'attirer l'attention*, celles que je tiens, de beaucoup, pour les plus significatives, et qui me paraissent témoigner entre toutes de la vertu propre au «surréalisme» au sens où on l'a entendu longtemps, c'est-à-dire avant les manifestes, avant qu'il ne fût question d'adapter une attitude morale et la seule possible à un procédé d'écriture dont la question - vivement débattue entre nous - a été de savoir s'il se suffit ou ne se suffit pas. »

Breton (à propos des *Champs magnétiques*)

Documents reproduits: couverture du manuscrit de *Poisson soluble*, portant la dédicace : «Pour Simone de pluie et de beau temps. A. Breton» ; deux pages du manuscrit *d'Arcane 17*; une page du manuscrit *d'Œillades ciselées en branches*, de Georges Hugnet (Photos J. Hyde).

TYPOGRAPHIES

Documents reproduits : deux planches extraites du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Photos J. Hyde).

LE MIROIR MAGIQUE DE LA PAGE

« C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. »

Breton

« Tout est écrit sur la page blanche, et ce sont de bien inutiles manières que font les écrivains pour quelque chose comme une révélation et un développement *photographiques*. »

Breton

Document reproduit : une «décalcomanie sans objet préconçu », de Georges Hugnet (photo J. Hyde).

L'ECRITURE A PLUSIEURS MAINS

« Tout se passe..., comme si quelques hommes venaient d'être mis en possession, par des voies surnaturelles, d'un recueil singulier dû à la collaboration de Rimbaud, de Lautréamont et de quelques autres... »

Breton, *Second Manifeste*

Aragon|Breton|Eluard. Lautréamont envers et contre tout
Bataille|Masson. Sacrifices, 1936
Breton|Eluard. Dictionnaire abrégé du surréalisme, 1938
Breton|Toyen. Sur la route de San Romano
Charl|Miro. A la santé du serpent
Desnos|Masson. C'est les bottes de sept lieues cette phrase « je me vois »
Eluard|Man Ray. Les Mains libres, 1937
Eluard|Picasso. Les Yeux fertiles, 1936
Hugnet|Bellmer. Œillades ciselées en branches
Hugnet|Dali. Onan, 1934
Leiris|Masson. Glossaire j'y serre mes gloses, 1939
Man Ray|Breton. La photographie n'est pas un art, 1937
Péret|Tanguy. Dormir dormir dans les pierres
Péret|Tanguy. Trois cerises et une sardine
Tzara|Miro. Parler seul

Le visuel et le verbal ne sont plus des territoires séparés. La poésie occupe l'ensemble : elle récupère les restes visuels du verbal et les restes verbaux du visuel.

C'est la poésie du « cadavre exquis » dessiné, celle du rébus...

« Il est évident que pour Joan (Miro) comme pour moi, la poésie, au sens le plus large, était capitale.

Etre peintre-poète était notre ambition et par cela nous nous différencions de nos aînés qui, même fréquentant les meilleurs poètes de leur génération, avaient une peur folle d'être traités par la critique de peintres littéraires. »

Masson

En 1910, un peintre, Picasso, découvrit dans l'œuvre d'un poète un nouveau mode d'inspiration. Depuis, les peintres n'ont cessé de s'éloigner de la description, de l'imitation des sujets qui leur étaient proposés: des images n'accompagnent un poème que pour en élargir le sens, en dénouer la forme.

Picasso: Saint-Matorel, le Siège de Jérusalem (*Max Jacob*) - Cravates de chanvre (*Pierre Reverdy*)

Max Ernst: Répétitions - Weisst du Schwartz du (*Arp*) - Mister Fork miss Knife (*René Crevel*) - Le Château étoilé (*André Breton*) - La Maison de la peur, la Débutante (*Leonora Carrington*).

Arp : Vingt-cinq poèmes, Cinéma calendrier du cœur abstrait maisons, De nos oiseaux (*Tristan Tzara*).

Yves Tanguy : Dormir dormir dans les pierres (*Benjamin Péret*).

Georges Braque: Le Piège de Méduse (*Erik Satie*).

Marcoussis: Alcools (*Guillaume Apollinaire*) - Indicateur des chemins de cœur (*Tristan Tzara*)

S.W. Hayter : L'Apocalypse, Ombres portées (*Georges Hugnet*).

Fernand Léger: Lunes en papier (*André Malraux*).

Joan Miro : Il était une petite pie (*Lise Hirtz*) - Enfances (*Georges Hugnet*).

Salvador Dali : Les Chants de Maldoror (*Lautréamont*).

Man Ray : Facile.

Hans Bellmer: Œillades ciselées en branches (*Georges Hugnet*).

((Pour collaborer, peintres et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. A la fin, rien n'est aussi beau qu'une ressemblance involontaire. »

Buard

NADJA

((J'ai commencé par revoir plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire (...) A cette occasion j'ai constaté qu'à quelques exceptions près ils se défendaient plus ou moins contre mon entreprise, de sorte que la partie illustrée de *Nadja* fut, à mon gré, insuffisante. »

Breton

La photographie, dans *Nadja*, n'a pas pour seule fonction de suppléer à l'inanité de la description, ni de permettre au lecteur une meilleure visualisation des personnes, lieux ou objets nommés par le texte; ni même ces personnes, ces lieux, ces objets, de les présenter ((sous l'angle spécial dont [l'auteur] les avait considérés ». Dans un cas au moins, de l'aveu même de Breton, une photo ne correspond à aucun des éléments cités par le texte:

((... et surtout, *j'y tenais essentiellement bien qu'il n'en ait pas été autrement question dans ce livre* (...) l'adorable leurre qu'est, au musée Grévin, cette femme feignant de se dérober pour attacher sa jarretelle et qui, dans sa pose immuable est la seule statue que je sache à avoir des yeux : ceux mêmes de la provocation. » Or la femme de la photographie n'est visible que de la taille aux genoux. On ne voit donc

pas ses yeux. En revanche, ses mains sont gantées de peau souple. Ce qui renvoie le lecteur à une photo antérieure (« Gant de femme aussi... » page 52) et à un dessin de Nadja où apparaissent, très proches, le gant et les yeux. Par ailleurs, la photo de «l'adorable leurre» précède un montage photographique des yeux de Nadja. Celui-ci aurait dû apparaître plus tôt: il renvoie à la page 111, l'autre à la page 143. Les yeux de la provocation sont bien ceux de Nadja. Ce que confirme la note de la page 143, où Nadja est assimilée à une «puissance extrême de défi ». D'après cette même note, les mains de Nadja se sont un jour posées sur les yeux de Breton pour l'entraîner dans la mort. La photo de Breton apparaît juste avant celle de «l'adorable leurre» sans que le texte auquel elle renvoie justifie vraiment sa présence en ce lieu précis du livre. Enfin, après les yeux de Nadja la dernière photo du volume est celle de «la plaque indicatrice ». Les Aubes, qui, dans le texte, est désignée à Breton par «une main merveilleuse et intrahissable ». Cette «main levée vers Les Aubes », main de vie, annule la main de mort...

L'image photographique et le texte ici s'interpénètrent et se livrent à des jeux plus subtils qu'il n'y paraît. Et tout trajet de lecture qui, privilégiant le texte à l'excès, tiendrait la photographie pour simple illustration adventice, s'exposerait, inévitablement à une irréparable déperdition de sens...

Documents reproduits : six photographies extraites de *Nadja* (Photos J. Hyde).

COLLAGES

Documents reproduits : quatre collages de Georges Hugnet extraits de *la Septième Face du Dé* (Photos J. Hyde).

RELIURES

« Il fallait pour moi rendre sensible la dualité entre l'œuvre écrite et l'habit que représente la reliure. Elle doit se laisser lire, non comme une explication du texte, mais comme son chant. Il faut descendre profondément dans la lecture du texte, se laisser envelopper par elle pour éprouver l'élan nécessaire à la construction de la reliure (...)

Allier ensemble des papiers légers, mousseux, des dentelles avec des cuirs de diverses natures, demande une entente, une harmonie préétablie pour laisser passer leurs secrètes correspondances. Parlois

il est difficile d'habiller un livre même lorsqu'on lit au fond du cœur de l'auteur. Saisir dans l'instant l'émotion qui vous gagne et procéder à une transmutation est un travail de choix contre lequel on bute souvent. La couleur même peut être mensongère et ne pas restituer le climat du poète. L'adhésion la plus simple nécessite une extrême sincérité de la part de l'artisan et un long compagnonnage. Il faut aimer le livre, l'écouter musicalement, en accepter les images, recevoir un peu de germe de sa création.

Ainsi tout vit dans une symbiose totale. La reliure devient la réponse au contenu. »

L. Thalheimer, *Bulletin du bibliophile*, 1979, n° 1

EDITIONS

Dès la formation du groupe, les surréalistes rencontrèrent des difficultés pour faire accepter certains de leurs textes par les éditeurs. Ils les publiaient alors en souscription ou à compte d'auteur sous la marque Editions Surréalistes. Celle-ci fut utilisée la première fois en 1926 pour un hommage à Picasso qui inaugurait la collection Boules de Neige. Au fil des années tous les membres du groupe, à commencer par Breton, Eluard, Péret ou Crevel se servirent de ce label. Les Editions Surréalistes furent longtemps domiciliées chez José Corti.

*

**

Cette exposition a été réalisée par la Bibliothèque publique d'information en collaboration avec le Centre de recherches sur le surréalisme (Sorbonne Nouvelle).

Conception et recherches : Pascaline Mourier, Nicole Boulestreau, Michel Carassou.

Maquette : Jérôme Oudin.

Coordination : Françoise Pellé.

Nous remercions : M. Apelmuller, M. Behar, M. Benoît, Mme Breton, la Galerie Jeanne Bucher, la Bibliothèque Jacques Doucet, M. Chapon, M. Destribats, Mme Gaillard, Mme Hugnet, M. Jean, M. Laster, la Galerie Louise Leiris, M. Loliée, Mme Mayoux, la Galerie Maeght, le Musée national d'art moderne (Paris), M. Perahim, Mme Pissarro, Mme Sator, M. Scheler, M. Spies, Mme Thalheimer, M. Treillard, M. Tzara qui nous ont permis, par leurs prêts et leurs autorisations, de réaliser cette exposition.

II. VITRINES

LE GROUPE

ARAGON Louis, *Traité du style*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1928, 16,8 x 21,8 cm, 235 p.

Un des 109 exemplaires réimposés dans le format in quarto tellière, sur papier vergé Lafuma Navarre au filigrane Nouvelle Revue Française.

Exemplaire N° LXIV, imprimé pour Monsieur Jacques Doucet. (Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : Q - 1 - 36.)

ARAGON Louis, *Traité du style*, reproduction en fac-similé de la 1^{re} édition (Paris, Gallimard, 1928, 12 x 18 cm, 240 p.) [Paris, 1980].

Peut-on condamner l'édition pirate d'un livre surréaliste devenu introuvable?

ARTAUD Antonin, *le Pèse-Nerfs*, Collection «Pour vos beaux yeux», Paris, 1925, 22,5 x 29,1 cm, n. p.

La couverture a été spécialement dessinée par André Masson. Un des 15 exemplaires sur papier Japon, numérotés de 1 à XV. Exemplaire N° 11, signature Antonin Artaud.

(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote 106 - C - IV - 6.)

Photo de la page 2 du manuscrit du premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, où figure la définition du mot surréaliste et la liste de ceux qui ont « fait acte de surréalisme ». (Photo Jacqueline Hyde.)

- BRETON André, *Nadja*, Paris, N.R.F., 1928, 12,2 x 19 cm, 219 p.
L'illustration comporte 44 planches.
Envoi à Adrienne Monnier.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : x - VII - 46.)
- BRETON André, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, dessin de couverture de Magritte, Bruxelles, René Henrquez éditeur, 1934, 15,7 x 24,6 cm, 32 p.
(M.N.A.M.)
- BRETON André, *Position politique du surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1935, 11,8 x 18,6 cm, 180 p.
Exemplaire entouré de la bande portant l'inscription «La Révolution est morte, Vive la Révolution! »
(Coll. part.)
- BRETON André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, 14,2 x 19,5 cm, 177 p. Collection «Métamorphoses».
Un des 9 exemplaires sur Japon de l'édition originale.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote: L - VIII - 43.)
- BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Editions du Sagittaire, 1950, 14,2 x 22,7 cm, 352 p.
Couverture de Pierre Faucheux.
(M.N.A.M.)
- CHAR René, *le Marteau sans maître*, Paris, Editions Surréalistes, 1934, 14 x 19 cm, 143 p.
Edition originale. Envoi à Adrienne Monnier.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : x - VI - 85.)
- CHAR René, *le Marteau sans maître*, Paris, Editions Surréalistes, chez José Corti, 1934, 14,2 x 19,2 cm, 144 p.
Exemplaire entouré de la bande portant la citation d'Héraclite: « Il faut se souvenir de celui qui oublie où mène le chemin. »
(Coll. part.)
- CREVEL René, *Babylone*, frontispice de Christian Bérard, Paris, Simon Kra, «Collection européenne » N° 30, 1927, 13,5 X 17,8 cm, 200 p.
(Coll. part.)
- ELUARD Paul, *Certificat*, tract, 1933.
Contre Louis Aragon.
- HUGNET Georges, *la Chevelure*, frontispice par Yves Tanguy, Paris, Editions Sagesse, 1937, 16,5 x 21,2 cm, n. p.
Un des 50 exemplaires sur Vergé Hollande LMF sous une

couverture spéciale composée par l'auteur, comportant un frontispice dessiné par Yves Tanguy.
(Coll. part.)

PERET Benjamin, *Je Sublime*, Paris, Editions Surréalistes, 1936, 10 X 14,5 cm, 40 p.

Exemplaire de l'édition originale contenant une dédicace de Benjamin Péret à Charles Henry Ford.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote: 56 - 412.)

TZARA Tristan, *l'Homme approximatif*, Paris, Editions Fourcade, 1931, 163 p.

Un des 10 exemplaires numérotés, signés par l'auteur et comportant un hors-texte original de Paul Klee.
(Coll. part.)

Paillassse, tract collectif, 1932.

Contre Louis Aragon.

Violette Nozières, Bruxelles, Editions Nicolas Flamel, dépositaire à Paris : José Corti, 1933, 14 X 19 cm, 46 p.

Textes de André Breton, René Char, Paul Eluard, Maurice Henry, E.L.T. Mesens, César Moro, Benjamin Péret, Gui Rosey. Dessins de Salvador Dali, Yves Tanguy, Max Ernst, Victor Brauner, Magritte, Marcel Jean, Arp, Alberto Giacometti.
(Coll. part.)

La parricide, Violette Nozières, est apparue aux surréalistes comme une figure héroïque de la lutte contre la famille.

Tract annonçant le «Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme», fac-similé du texte manuscrit d'André Breton, dessins d'Oscar Dominguez, Man Ray, Salvador Dali, Miro, Yves Tanguy, Max Ernst, Alberto Giacometti, Marcel Jean, Valentine Hugo, Marcel Duchamp. Un double feuillet 15,4 X 24,2 cm avec coupon détachable, 1935.
(Coll. part.)

Le Surréalisme en 1947, Exposition Internationale du Surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp. Paris, Pierre à Feu, Maeght éditeur, 1947, 20,7 X 24,2 cm, 141 p.

Ouvrage collectif des peintres et des écrivains surréalistes comprenant entre autres vingt-quatre hors-texte et vingt dessins.
Un des exemplaires numérotés sur vélin supérieur, signés par André Breton et Marcel Duchamp.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : B' - V - 12.)

MAN RAY, deux photographies : Breton en religieuse; Tzara et Crevel.

ECRITURE A PLUSIEURS MAINS

BELLMER Hans, *Dessin pour le bulletin de souscription d' « Œillades ciselées en branches »*. Mine de plomb, 150 x 100 cm, s.b.d.r. : Bellmer, placé par G. Hugnet dans un cadre 1900 de bois, étain et perles, 1938.

(Coll. part.)

BELLMER Hans, HUGNET Georges, *Œillades ciselées en branches*, Paris, Jeanne Bucher, 1929, 15 x 10,5 cm, 44 p.

Exemplaire d'auteur sur papier azuré ancien signé par l'auteur et par l'artiste. Dessin original de Bellmer, collé sur la page de garde.

Couverture avec papier de boîte à dragées.

(Coll. part.)

Le cadavre exquis: autre exemple de création à plusieurs mains. Deux reproductions extraites de : BRETON André, *Le Cadavre exquis, son exaltation*, suivi de témoignages inédits de Jindrich Chaluppecky, Simone Collinet, Marcel Duhamel, André Masson et Tristan Tzara.

Textes et illustrations réunis par Arturo Schwarz, Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1975.

(Coll. part.)

BRETON André et ELUARD Paul, *L'Immaculée Conception*, Paris, Editions Surréalistes, chez José Corti, libraire, 6, rue de Clichy, 1930, 18,5 x 23,7 cm, 132 p.

Un des 2 000 exemplaires sur papier Impondérable des papeteries Sorel-Moussel.

(Coll. part.)

Document joint: Prière d'insérer pour *l'Immaculée Conception*, 1 feuillet recto 17,9 x 23,2 cm.

BRETON André, SOUPAULT Philippe, *les Champs magnétiques*, Paris, Au Sans Pareil; 1920, 14 x 19,3 cm, 119 p.

Première édition, exemplaire non numéroté.

Envoi à Adrienne Monnier signé André Breton, Philippe Soupault.

(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : x - VII - 42.)

Les Champs magnétiques, premier livre surréaliste.

c Ainsi surgit ce livre incomparable [...] à l'aube de ce siècle où tourne toute l'histoire de l'écriture, non point le livre par

quoi voulait Mallarmé que finit le monde, mais celui par quoi tout **commence.** »

L. Aragon, «L'homme coupé en deux », *les Lettres françaises*, n° 1233, 9-15 mai 1958.

BRETON André, CHAR René, ELUARD Paul, *Ralentir travaux*, Paris, Editions Surréalistes, 1930, 20 X 29,5 cm, n. p.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote: C - II - 1 [5].)

CHAR René, *A la santé du serpent*, orné par Joan Miro, Paris, G.L.M., 1954, 19,6 X 29 cm, [32 p.].
Un des 550 exemplaires numérotés sur vélin.
(Coll. part.)

ELUARD Paul, PERET Benjamin, 152 *Proverbes mis au goût du jour*, Paris, La Révolution Surréaliste, 1925, 14 X 49,5 cm, 29 p.
Un des 10 exemplaires sur papier de Chine numérotés.
Envoi de Paul Eluard et Benjamin Péret à Jacques Doucet.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote: U - IV - 28.)

ELUARD Paul, ERNST Max, *Au défaut du silence*, Paris, s.n.e., 1925, 22 X 28,5 cm, n. p.
[Poèmes de Paul Eluard. Dessins de Max Ernst.]
Edition originale. Exemplaire unique n° 1, sur papier de Japon marqué G., comportant une lettre autographe de Gala à Eluard, un envoi à Jacques Doucet, deux dessins inédits de Max Ernst et deux manuscrits non signés.
Reliure : magnifique plein veau noir avec incrustation de veau rouge et filets d'argent et d'or. Dos avec 4 nerfs et incrustation de veau rouge gravé or et argent (Yves Olivier, 1927). EmbOû-tage bordé de cuir noir recouvert du même papier marbré que les gardes.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : 178 D - IV - 7.)

MAN RAY, *Les Mains Libres*, dessins illustrés par les poèmes de Paul Eluard, Paris, Aux Editions Jeanne Bucher, 1937, 22,5 X 28,2 cm, 204 p.
Un des 650 exemplaires numérotés sur Chester vergé. Dédicace de Man Ray, avec un dessin.
(Coll. part.)

MAN RAY, photographie: Paul Eluard et André Breton.

DU MANUSCRIT AU LIVRE

BRETON André, *Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble* : photographie de la reliure du manuscrit du *Manifeste du Surréalisme* et de *Poisson soluble*; photographies des pages II bis (1 et II) du manuscrit du *Manifeste du Surréalisme* (« Secrets de l'art magique surréaliste »); photographie de 2 pages du manuscrit de *Poisson soluble* (avec un « poème-journal »); photographie des cahiers d'écolier comportant les manuscrits de *Poisson soluble*. (Photos J. Hyde.)

BRETON André, *Arcane 17, enté d'ajours*, Paris, Sagittaire, 1947, 12 x 18,7 cm, 226 p.

Une partie de cet ouvrage a paru à New York, présenté par Monsieur Robert Tenger.

Envoi à Kay et Yves Tanguy : « A mes très chers amis Kay et Yves Tanguy TOUT pour les revoir bientôt où je ne saurais plus où je m'éveille. André. »

Demi-reliure verte, avec titre, filets et tranche dorés, signée par S. Jacques.

(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Legs Kay et Yves Tanguy. Cote : B - 4 - V - 33.)

Photographies de la reliure du manuscrit *d'Arcane 17*.

Reliure faite spécialement par Lucienne Thalheimer pour Elisa et André Breton.

Peau de morue; une fenêtre de verre épais d'un vert profond, de forme asymétrique, s'ouvre au centre de chacun des deux plats, laissant voir au recto une photographie du visage d'Elisa émergeant d'une feuille en forme de cœur, au verso un brin d'herbe.

Document joint : André Breton photographié à Rocher-Percé par Elisa, à l'époque *d'Arcane 17*. (Coll. Mme Elisa Breton.)

Photographies du manuscrit *d'Arcane 17* (coll. Mme Elisa Breton).

Un manuscrit battant comme une porte sur le monde extérieur, sur la vie quotidienne de l'écrivain, sur sa pratique d'écriture.

Comme au temps de l'écriture automatique (la *Dictée*, exercice scolaire, devenue *dictée de l'inconscient*, pratique poétique) Breton utilise un cahier d'écolier aux pages lignées. La page de droite porte le texte; sur la page de gauche figurent, outre les corrections et rajouts:

des *documents*, qu'ils aient servi à l'élaboration du texte (copie d'un article de journal sur l'origine des agates, paquet de tabac *l'alouette* etc...) ou qu'ils évoquent un souvenir personnel (itinéraire d'un car, tickets d'autobus, etc.)

- des *dessins* et *collages* qui servent non à illustrer le texte mais à le «figurer» : écriture double, parallèle, poétique et plastique.

(Le support du dessin *Atelier de la déesse* est un morceau d'écorce de bouleau.)

BRETON André, *Le La*, Alès, PAB, 1961, 13 x 13 cm, [30 p.].

Un des exemplaires réservés aux collaborateurs (« H.C. II PAB » manuscrit) sur Japon nacré, avec un hors-texte de Jean Benoît en deux états. Dédicace de André Breton à Jean Benoît.

Documents joints : manuscrit d'André Breton; maquette préparée par André Breton; 4 photos d'une emboîtement de Jean Benoît.

(Coll. part.)

BRETON André, TANGUY Yves, *Volière*, New York, Pierre Matisse, 1963, 22 x 28 cm, 48 p.

Port-folio de fac-similé de pages manuscrites de Breton, illustrées par Tanguy, sur papier de différentes couleurs, textes de 1912 à 1941, constituant pour Breton, «une image mouvante de moi-même». Emboîtement cartonné.

(Coll. part.)

HUGNET Georges, *Œillades ciselées en branches*, manuscrit sur herbier ancien, 15,3 x 24,5 cm.

Texte calligraphié à l'encre rouge dans les blancs des pages d'un herbier d'algues ancien.

(Coll. part.)

SOUPAULT Philippe, photocopie d'une lettre manuscrite, 3 feuillets, 29 février 1976, contestant l'authenticité du manuscrit des *Champs magnétiques*. (Coll. Lydie Maria Lachenal. Reproduction interdite.)

Document joint : Description du manuscrit dans le catalogue de la vente

89. BRETON (André) et Philippe SOUPAULT. Les Champs Magnétiques... 1919, MANUSCRIT AUTOGRAPHE DE CHACUN DES AUTEURS; couverture et 61 fi. sur 75 (?), contenus dans un portefeuille à rabats de chagrin lie de vin; l'ensemble est contenu dans une reliure-objet de Jean Benoît. Posée sur une table à quatre pieds, sous vitrine, cette reliure est décorée sur son premier plat d'une sorte de *memento mori*, composé dans les trois dimensions d'une tête humaine entourée de monstres grimaçants qui l'écorchent. *Dimensions* : 350 X 500 mm. *Haut.* : 350 mm.

PRECIEUX MANUSCRIT AUTOGRAPHE.

Cette reliure-objet a été composée de 19 à 19 ,en hommage postérieur rendu à la première œuvre surréaliste.

Le manuscrit est incomplet des 14 premiers feuillets.
Sur Jean BENOIT:

René PASSERON : *Histoire de la peinture surréaliste*, 1968, pp. 284 et 289; *L'Archibras* 6, *Décembre* 1968, pp. 40 et 41 ; catalogue de *l'Exposition Internationale du Surréalisme, 1959-1960*, pp. 61 et suiv. ; *L'Œil*, *Décembre* 1965 ; B. CATOIR : *Surrealismo, fenomeno de biblioteca*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, sept. 78.

TYPOGRAPHIES

Anonyme, *Le Con d'Irène*, illustrations non signées, s.l., 1928.

Un des 125 exemplaires numérotés sur vergé d'Arche à la forme.
(Coll. part.)

BRETON André, *Clair de terre*, avec un portrait par Picasso, Paris, « Collection Littérature », 1923, 19,5 x 28,2 cm, 82 p.

Un des deux exemplaires sur papier Géranium, marqués G., signé par André Breton, comportant une eau-forte de Picasso signée ainsi qu'une dédicace de Breton «à Simone», non rogné, reliure plein cuir non signée, gravure à chaud reproduisant la typographie du titre.

(Coll. part.)

Document joint : photographie d'un papillon publicitaire « Montorgueil Dentaire », dont la typographie a servi de modèle pour le titre de *Clair de terre* (Impression bleue sur papier blanc).

Clair de Terre

Les générateurs d'un titre

- *Le Livre mallarméen* :
« Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur un champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc. » Mallarmé
- *Le principe alchimique de l'inversion des signes*:
de l'œuvre au noir à l'œuvre au blanc.
- « *La splendide illustration des ouvrages populaires* » :
« La terre brille dans le ciel comme un astre énorme au milieu des étoiles.
Notre globe projette sur la lune un intense clair de terre. »
Flammarion

- *La rue où souffle le grand vent de l'éventuel:*
« Montorgueil Dentaire. »

BRETON André, *De l'humour noir*, dessin de couverture d'Yves Tanguy, collage non signé, Paris, G.L.M., 1937, 13,5 X 18,3 cm. 32 p.

(M.N.A.M.)

Un second exemplaire, portant en couverture l'annonce de la conférence d'André Breton, et l'indication de l'Exposition Internationale Paris, 1937.

(Coll. part.)

BRETON André, *Ode à Charles Fourier*, Paris, Editions de la Revue Fontaine, collection «L'Age d'or», 1947, 17 X 28,5 cm, 50 p. Port-folio de 12 feuillets. Dessins de Frederick J. Kiesler, le texte est imprimé à l'italienne.

Un des 175 exemplaires numérotés sur Marais crève-cœur.

(M.N.A.M.)

CHAR René, *Artine*, Paris, Editions Surréalistes, 1930, 18,6 X 33,5 cm, n. p.

Exemplaire numéroté sur papier Ingres rose.

(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote: 4450 S - IV - 36.)

LEIRIS Michel, *Glossaire j'y serre mes gloses*, illustré de lithographies par André Masson, Paris, Editions de la Galerie Simon, 1939, 12,5 X 17,5 cm, 61 p.

La couverture est illustrée d'une lithographie d'André Masson. (Les lettres du titre sont intégrées à la composition plastique.)

Un des 90 exemplaires numérotés sur Vergé d'Arches, signés par l'auteur et l'illustrateur.

(Galerie Louise Leiris.)

MESENS E.L.T., *Alphabet sourd aveugle*, préface et note de Paul Eluard, frontispice de l'auteur, Bruxelles, Editions Nicolas Flamme, 1933, 21,2 X 26,6 cm, 40 p.

Un des 500 exemplaires sur Featherweight velin, dédié à Marcel Jean.

(Coll. part.)

PERAHIM Jules, *L'Alphabet*, préface de Marina Vanci, Paris, Editions Galerie Mona Valatchi, 1974, 38,7 X 57,2 cm, n. p.

Album de 22 lithographies originales, numérotées et signées par l'artiste. Exemplaire d'artiste.

L'emboîtement toilé bleu porte indication de l'auteur, du titre et de l'éditeur gravé à l'or et est orné d'une impression à froid.

(Coll. part.)

PERET Benjamin, *Dormir, dormir dans les pierres*, Paris, Editions Surréalistes, 1931, 17,7 x 22,5 cm, n. p. Dessins d'Yves Tanguy. Un des 20 exemplaires numérotés sur Hollande Van Gelder, signés par l'auteur et l'illustrateur. (Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : Y - 1 - 10.)

Un feuillet extrait de *Poésie de mots inconnus*, d'Iliadz. (Cf. infra, RELIURE.)

1926 - 1957, catalogue G.L.M., dessin de Picasso en couverture, Paris, G.L.M., 1957, 11 x 18,8 cm, n. p. Un des exemplaires du tirage principal hors commerce. (Coll. part.)

Livres et publications surréalistes, catalogue des éditions José Corti, collage de Max Ernst en couverture, photos d'identité des auteurs en encarts, Paris, José Corti, 1932, 15,5 x 22 cm, 16 p. (Coll. part.)

ECRITS SUR L'ART

ARAGON Louis, *la Peinture au défi*, avec vingt-trois reproductions de papiers collés et collages par Arp, Braque, Dali, Derain, Duchamp, Ernst, Lissitsky, Magritte, Man Ray, Miro, Picabia, Picasso, Rodtchenko, Tanguy, Paris, Librairie José Corti, 1930, 13,5 x 18,4 cm, 56 p. (M.N.A.M.)

BRETON André, *le Surréalisme et la peinture*, Paris, N.R.F., 1928, 19,4 x 24,4 cm, 81 p. Texte avec soixante-dix-sept photogravures. Exemplaire de l'édition originale non numéroté. (Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote: x 751 - x VII - 45.)

CREVEL René, *Dali ou l'anti-obscurantisme*, avec dix reproductions d'œuvres de Salvador Dali photographiées par André Caillet, Paris, Editions Surréalistes, 1931, 16,2 x 22 cm, 32 p. + planches. Un des 600 exemplaires sur vélin blanc. (M.N.A.M.)

DALI Salvador, *la Conquête de l'irrationnel*, avec 35 reproductions photographiques et un hors-texte en couleur, Paris, Editions Surréalistes, 1935, 12,2 x 15,5 cm, 34 p., 33 pl. de reproductions en noir et blanc

Exemplaire dédié par Dali en 1971 avec un dessin.
(M.N.AM.)

ELUARD Paul, *Donner à voir*, Paris, N.R.F., 1949, 12 X 18,8 cm,
221 p.

Envoi à Adrienne Monnier.

(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : x - VI - 56.)

MAN RAY, *Photographies 1920-1934 à Paris*, avec un portrait par
Picasso; textes de André Breton, Paul Eluard, Rose Sélavy,
Tristan Tzara. Préface par Man Ray.

Edition bilingue, publiée par James ThraU Soby, Hartford,
Connecticut, USA, Paris, Cahiers d'Art et New York City,
Random House, 1934, 23,5 X 31 cm, 105 p., spirale plastique.

Exemplaire dédié par Man Ray.

(Coll. part.)

MAN RAY, *La photographie n'est pas l'art*, 12 photographies, avant-
propos de André Breton, Paris, G.L.M., 1937, port-folio compren-
nant 17 feuillets 16 X 24,5 cm, imprimés au recto.

(M.N.AM.)

MAN RAY, *Revolving Doors*, Torino, Luciano Anselmino, 1972,
46,2 X 59,5 cm, n. p.

Ouvrage réalisé sous la direction de Lucien Treillard, avec la
collaboration de Fequet et Baudier, typographes, de Bernard
Duval pour l'emboîtement et de Daniel Jacomet pour les planches
au pochoir.

Un des 100 exemplaires numérotés sur velin d'Arches, signés
par l'artiste.

10 planches au pochoir, toutes signées, et un texte de Man Ray,
daté: «New York 1916-1917».

Emboîtement toilé noir.

(Coll. part.)

TZARA Tristan, «Man Ray, La photographie à l'envers» préface aux
Champs délicieux, de Man Ray, Paris, Société Générale d'Impri-
merie et d'Edition, 1922, tiré à quarante exemplaires; dépliant
extrait de l'album, 27 X 36 cm, 2 f.

(Coll. part.)

MASSON ILLUSTRATEUR

BRETON André, *Martinique Charmeuse de serpents*, avec textes et
illustrations de A Masson, Paris, Editions du Sagittaire, 1948,
14,1 X 18,7 cm, 114 p.

Dessins d'A. Masson en noir et en couleur. Couverture en couleur d'A. Masson.
(M.N.A.M.)

DESNOS Robert, *C'est les bottes de sept lieues cette phrase «je me vois »*, Paris, Editions de la Galerie Simon, 1926, 24,8 X 32,7 cm, n. p.

Illustré d'eaux-fortes par André Masson. Exemplaire non numéroté signé par l'auteur et l'artiste.

Documents joints : Défets.

(Galerie Louise Leiris.)

MASSON André, LEIRIS Michel, *Toro*, lithographies en couleur d'André Masson, avec un poème de Michel Leiris, Paris, Editions de la Galerie Simon, 1951, 29 X 39,2 cm, n. p.

Un des 45 exemplaires numérotés et signés par l'artiste et l'auteur. Les planches ont été tirées sur papier de Chine appliqué sur Vélin d'Arches. Le texte a été imprimé sur Vélin d'Arches. Couverture illustrée d'une lithographie en couleur d'André Masson.

(Galerie Louise Leiris.)

Documents joints : Défets.

LEIRIS Michel et MASSON André, *Simulacre*, poèmes et lithographies, Paris, Editions de la Galerie Simon, 1925, 19,2 X 24,7 cm [défets].

(Galerie Louise Leiris.)

LIMBOUR Georges, *Soleil Bas*, poèmes illustrés d'eaux-fortes par André Masson, Paris, Editions de la Galerie Simon, 1924, 19,3 X 24,3 cm [défets].

(Galerie Louise Leiris.)

ILLUSTRATEURS

BRETON André, TANGUY Yves, *Volière*, New York, Pierre Matisse, 1963, 22 X 28 cm, 48 p.

Port-folio de fac-similé de pages manuscrites de Breton, illustrées par Tanguy, sur papier de différentes couleurs, textes de 1912 à 1941, constituant pour Breton, «une image mouvante de moi-même ». Emboîtement cartonné.

(Coll. part.)

- BRETON André, TOYEN, *Sur la route de San Romano*, s.l., s.n.e., 1948, n. p.
Ce tiré à part contient une gravure originale de Toyen.
(Coll. part.)
- CARRINGTON Léonora, *La Dame ovale*, avec sept illustrations (collages) par Max Ernst, Paris, G.L.M., 1939, 14,2 X 19,2 cm, n. p.
Un des 35 exemplaires sur vélin bleu.
(Coll. part.)
- CHAR René, *Placard pour un chemin des écoliers*, Paris, G.L.M., 1937, 19,2 X 25 cm, n. p., avec cinq illustrations par Valentine Hugo.
Un des exemplaires roto teinté, contenant les reproductions des pointes sèches tirées par Duval en phototypie.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : x - III - 109.)
- ELUARD Paul, *Facile*, Poèmes de Paul Eluard, photographies de Man Ray, Paris, G.L.M., 1935, 18,2 X 24,4 cm, 10 feuillets, n. p.
Un des 1 200 exemplaires numérotés, sur vélin.
Dedicacé par Man Ray.
(Coll. part.)
- HUGNET Georges, *la Sphère de sable*, illustrations de Jean Arp, Paris, «Pour mes amis II », aux dépens de Robert-J. Godet, 1943, 16 X 21,2 cm, 28 p.
Un des 176 exemplaires sur pur fil numérotés à la presse, présenté sous jaquette cartonnée orné d'éléments sculptés en bois de Jean Arp et sous emboîtement cartonné.
(Coll. part.)
- PASTOUREAU Henri, *Cri de la Méduse*, dessins d'Yves Tanguy, Paris, « Chez Jeanne Bucher », 1937, 20,7 X 28,9 cm, 44 p.
Un des 25 exemplaires sur papier Le Roy Louis teinte Normandie.
(Galerie Jeanne Bucher.)
- TZARA Tristan, *Où boivent les loups*, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1932, 16,5 X 21,5 cm, 175 p.
Un des 10 exemplaires sur Japon nacré contenant une eau-forte de Max Ernst. Cet exemplaire d'auteur contient également un dessin au crayon de Max Ernst sur la page de garde.
Reliure : cartonnage recouvert de veau vert et de papier ocre signé Brunius.
(Coll. part.)

TZARA Tristan, *l'Antitête*, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1933, 16 X 21,5 cm, 191 p.
Un des 18 exemplaires sur Japon nacré signés par l'auteur et l'illustrateur, contenant en frontispice une eau-forte par Pablo Picasso. Exemplaire hors-commerce de Tristan Tzara.
Reliure : cartonnage recouvert de veau vert et de papier ocre signé Brunius.
(Coll. part.)

TZARA Tristan, *Grains et Issues. Rêve expérimental*, Paris, Denoël et Steele, 1935, 320 p.
Un des 15 exemplaires sur vieux Japon, orné d'une eau-forte de Salvador Dali. Cet exemplaire d'auteur contient le dessin original à la plume correspondant à l'eau-forte de Dali.
Reliure : cartonnage recouvert de veau vert et de papier ocre signé Brunius.
(Coll. part.)

« LA POESIE SURREALISTE ECRITE OU PEINTE... »

ERNST Max, *Histoire Naturelle*, dessins inédits, Paris, Berggruen et Cie, s.d., 11,5 X 21,9 cm, n. p.
Texte et 19 frottages.
(Coll. part.)

ERNST Max, *La Femme 100 têtes*, Avis au lecteur par André Breton, Paris, Editions du Carrefour, 1929, 20 X 25 cm, n. p.
Un des 900 exemplaires numérotés, sur vélin teinté.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : S - II - 43 N° 565.)

ERNST Max, *Sept microbes vus à travers un tempérament*, Paris, Les Editions des Cercles d'Art, 1953, 13 X 18,5 cm, n. p.
Textes de Max Ernst, 30 reproductions en couleurs, collées, de tableaux, respectant l'échelle réelle des originaux, dont une en couverture.
L'un des 1 000 exemplaires numérotés sur Marais une fleur.
(M.N.A.M.)

HUGNET Georges, *La Septième Face du dé*, Paris, Jeanne Bucher, 1936, 29 X 21,5 cm, 80 p.
Poèmes-découpages, couverture de Marcel Duchamp. [Défets.]
(Coll. part.)

JEAN André et Marcel, *Mourir pour la patrie*, album de dessins pré-

cédés d'une texte, Paris, Editions Cahiers d'Art, 1936 (achevé d'imprimer 15 décembre 1935), 31,3 X 40,6 cm, n. p.
Un des 15 exemplaires sur Mantual à la cuve avec une eau-forte de Marcel Jean, non rogné.
(Coll. part.)

PICABIA Francis, *la Loi d'accommodation chez les borgnes*, «Sursum Corda» (film en trois parties), Paris, Editions Th. Briant, 1928, 23,2 X 27,8 cm, 37 p.
Couverture illustrée par Francis Picabia.
Un des 300 exemplaires sur vélin d'Arches. Avec 6 gravures de Picabia faisant suite.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : 3936 E - 1 - 1 - (9).)

MAN RAY, Photographie de Max Ernst.

ROMAN-COLLAGE

ERNST Max, série de 28 collages constituant une séquence du roman-collage *Une semaine de bonté*.

GUY LEVIS-MANO,
EDITEUR DES SURREALISTES

G.L.M. devint typographe parce qu'il était, d'abord, poète, puis éditeur, parce qu'il était typographe.

La première presse de G.L.M.

Cette petite presse à levier lui a été donnée, avec ses casses de Bodoni, par le poète uruguayen Rodriguez Pintos.

G.L.M. 1948-1950, catalogue G.L.M., Paris, G.L.M., 1950, 18,8 X 13,5 cm, à l'italienne, n. p.
(Coll. part.)

LIVRES 1926-1957, catalogue G.L.M., dessin de Picasso en couverture, Paris, G.L.M., 1957, 11 X 18,8 cm, n. p.
Un des exemplaires numérotés sur vélin du Marais.
(Coll. part.)

G.L.M. Catalogue abrégé 1926-1965, dessin de Picasso en couverture, Paris, G.L.M., 1965, 18,5 X 13,4 cm, n.p.
Deux exemplaires sur papier orangé.
(Coll. part.)

G.L.M. 1970, catalogue G.L.M., Paris, G.L.M., 1970, 11,5 X 17,5 cm,
n. p.
(Coll. part.)

Avenir de la poésie. G.L.M. 1973, catalogue G.L.M., dessin de cou-
verture de Picasso, Paris, G.L.M., 1973, 11,6 X 21,5 cm, n. p.
Deux exemplaires.
(Coll. part.)

Documents G.L.M.:

Affiche: conférence de Paul Eluard, *Avenir de la poésie*, dessin
de Picasso. Impression noire sur jaune, G.L.M., 1937,
32,5 X 50 cm.

Affiche : André Breton parlera de l'humour noir, dessin d'Yves
Tanguy. Impression noire sur rouge, G.L.M., 1937, 32,5 X 50 cm.
Photographie de Guy Levis-Mano (Photo Vero).

Deux papillons 16,8 X 20,4 cm, impression or sur rouge.

2 & 2 font 4
*n'est déjà pas la vie, messieurs,
c'est le commencement
de la mort.*

*On n'établit pas le plan d'un livre
avec le stylo.*

On l'établit avec le compositeur.

Tirage de la couverture de *La Photographie n'est pas l'art* de
Man Ray.

Paul Eluard, *Le Front couvert*, «Le Battement de l'horloge »,
un double feuillet, 25,2 X 33,8 cm.

Habitude de la poésie, Paris, G.L.M., 1937, 12 vol., 9,5 X 14 cm.
Collection complète.

Edition originale faite de 12 cahiers comprenant les textes de
Valentine Penrose, Paul Eluard, Fernand Marc, Jean Le Louët,
Roger Lannes, Tristan Tzara, Adrien Copperic, Pierre Robin,
Maxime Alexandre, Maurice Blanchard, Léon Kochnitzky.

Port-folio dans un emboîtement de toile cartonnée rouge.

(Centre Beaubourg. Documentation Arts Plastiques. Cote
RL 362.)

BRETON André, *Trajectoire du rêve*, documents recueillis par André
Breton, Paris, G.L.M., 1938, 14,1 X 19,1 cm, 132 p.

Tirage d'un cahier G.L.M. sous couverture spéciale.

Un des 15 exemplaires numérotés sur Vélin de Vidalon.

(M.N.A.M.)

- FREDERIQUE André, *Aigremorts*, frontispice de Raymond Gid, Paris, G.L.M., 1947, 11,5 X 16,5 cm, 72 p.
Un des 590 exemplaires sur Vergé.
(Coll. part.)
- LEVIS MANO Guy, *Fait divers*, images de Raymond Gid, Paris, Editions «Minutes», 1932, 22,6 X 21 cm à l'italienne, n. p., pages mobiles enserrées dans une chemise en papier kraft noir, sur laquelle est collé un feuillet de papier couché blanc ivoire, 13,7 X 16 cm portant un titre collage.
Un des exemplaires numérotés sur papier Alfax Navarre.
(Coll. part.)
- SOUPAULT Philippe, *Poésies complètes 1917-1937*, Paris, G.L.M., 1937, 12 X 19 cm, 256 p.
Un des exemplaires numérotés sur vergé Hollande Pannekoek, entouré de la bande portant l'inscription ; «Prenez garde à la poésie».
(Coll. part.)

RELIURES

- BELLMER Hans, *Die Puppe*, 1934, 13,2 X 10 cm, n. p.
Recueil factice de 3 fascicules sur papier de différentes couleurs, texte et photographies de Bellmer. Exemple spécialement conçu pour G. Hugnet.
Reliure ; «Livre-objet» de G. Hugnet (1937). Un corset de poupée en coutil broché de couleur rose, lacé en œillets au milieu du dos et noué, habille entièrement le volume avec deux coins de veau naturel (imitant la peau) en tête des plats.
Intérieur : contre-plats et gardes souples identiques en coutil rose bordé de dentelle, sur les 4 côtés, charnières de peau rose.
2° garde : décalcomanies de G. Hugnet.
(Coll. part.)
- BRETON André, *Arcane 17*, New York / Paris, Brentano's, 1945, 16 X 23 cm, 177 p.
Un des 25 exemplaires sur papier Oxbow numérotés et signés par l'auteur. Cette édition originale est ornée de trois lames de tarots par Matta (l'Amoureux, la Lune, les Etoiles).
Reliure de Lucienne Thalheimer. Veau rouge, le plat supérieur porte une loupe de plexiglass contenant un petit gant noir en velours. Les plats verso portent un éventail de plumes de modiste bleues et brunes. La volante est en satin.
(Coll. part.)

Dictionnaire abrégé du Surréalisme, Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938, 24,2 x 16 cm, 76 p.

Reliure signée Mercher-Georges Hugnet. Sur chaque plat cartonné se trouve une « décalcomanie sans objet préconçu » ou « décalcomanie du désir » signée G H 71. Dos: maroquin noir avec titre gravé à l'or.

(Coll. part.)

ELUARD Paul, *Défense de savoir*, Paris, Editions Surréalistes, 1928, 26 x 21 cm, 45 p. Frontispice de Giorgio de Chirico.

Exemplaire 14 sur Hollande. Dédicace à G. H.

Reliure: « livre-objet » signé Georges Hugnet-Louis Christy 1936. Plats recto et verso : verres éclatés par balle, insérés entre 2 plaques de verre; en transparence : les gardes souples de papier argenté, et encadrements surgalbés et biseautés de maroquin naturel. Dos : maroquin naturel, titre à froid à la japonaise. 2^e garde: décalcomanies de G. Hugnet.

(Coll. part.)

Dédicace: « A Georges Hugnet qui a gardé l'essentiel des raisons d'être de l'enfance et la lumière des mots les plus jeunes. Son ami. Paul Eluard. »

ERNST Max - ELUARD Paul, *les Malheurs des immortels révélés par Paul Eluard et Max Ernst*, Paris, Librairie Six, 1922, 19 x 25,5 cm, 44 p.

Collages de Max Ernst, textes de Max Ernst et Paul Eluard. Reliure de Lucienne Thalheimer. Cuir de maroquinerie argenté et maroquin marron avec formes gravées et frottées pour retirer la fleur de maroquin. Sur les gardes grises sont collés des poèmes-journaux de Lucienne Thalheimer.

(Coll. part.)

HUGNET Georges, *Onan*, Paris, Editions Surréalistes, 1934, 34,5 x 29,5 cm, 19 p.

Exemplaire de l'auteur sur papier de Chine. Eau-forte de Dali signée par l'artiste. Bulletin de souscription.

Reliure: « livre-objet » de G. Hugnet. Plat recto, sous encadrement de chagrin noir, découpes de moire marron laissant apparaître une forme de sablier contenant du sable coloré bleu, vert et or se mouvant entre deux plaques de verre ; en transparence : la garde souple de papier missel (bleu-ciel étoilé d'or) avec quelques collages de découpures de G. Hugnet. Plat verso : hippocampe naturalisé maintenu au centre du plat entre deux plaques de verre; en transparence : la garde souple de papier

missel (bleu-ciel étoilé d'or); encadrement identique au plat recto. Dos : chagrin noir, titre or à la japonaise.
(Coll. part.)

HUGNET Georges, *Petite Anthologie poétique du surréalisme*, Paris, Editions Jeanne Bucher, 1934, 20 X 14 cm, 172 p.
Exemplaire n° 11 de l'édition originale sur papier de Montval à la cuve, signé par Picasso. Frontispice, eau-forte de Picasso. On a joint une note manuscrite de Paul Eluard proposant la suppression de ses textes si la place manquait et une note biographique manuscrite de E.L.T. Mesens se terminant par ces mots: « Paul, fais de cette note ce que tu crois bon: ce n'est pas très drôle. M. »
Reliure: signée et datée Henri Mercher, Georges Hugnet, 1971. Plein maroquin violet. Plats recto et verso ornés du contenu d'un paquet d'aiguilles « 109 needles and threader Harriet's ».
Dos : titre tracé à l'aiguille sur papier métal de couleur rouge et verte. Intérieur : couvre-plat recto papier métal de couleur verte; garde souple papier métal de couleur argent; contre-plat verso papier métal de couleur rouge.
(Coll. part.)

Poésie de mots inconnus, Paris, Iliazd, 1949, 13,5 X 17,2 cm, 29 ff.
Textes de Pierre Albert-Birot, Antonin Artaud, Audiberti, Hugo Ball, Paul Dermée, Raoul Hausmann, Vincent Huidobro, Iliazd, Eugène Jolas, Khlébnikov, Krutchonykh, Poplavsky, Schwitters, Seuphor, Terentiev, Tzara.
Illustrations d'Arp, Villon, Oscar Dominguez, Matisse, Picasso, Camille Bryen, Braque, Metzinger, Laurens, Magnelli, Léger, Wols, Masson, Chagall, Giacometti, Miro, Tytgah.
Emboîtement de parchemin dont la tranche est en accordéon, avec au dos le titre en relief, contenant un port-folio de parchemin, portant sur la couverture un dessin gravé avec la légende : « NE COUPEZ PAS MES PAGES ».
Les 29 feuillets sont pliés en quatre et regroupés en 5 cahiers.
(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : 8 - 383.)

LAUTREAMONT Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Au Sans Pareil, 1925, 301 p. (Collection "La Bonne Compagnie"), 14,2 X 19,6 cm.
Un des 1000 exemplaires numérotés sur velin Lafuma de Voiron. Cette édition contient cinq lettres de l'auteur et le fac-similé de l'une d'elles.
Reliure de Lucienne Thalheimer. Box vert sombre, plats décolo-

rés à l'acide portant une marquetterie en peau de crapaud, contre-plats ornés de filets larges en palladium.
(Coll. part.)

MASSON André, BATAILLE Georges, *Sacrifices*, Paris, G.L.M., 1936, 34,5 X 46 cm, n. p. 6 gravures d'André Masson, avec un texte de Georges Bataille.

Un des 140 exemplaires numérotés sur Arches.

Reliure de Lucienne Thalheimer. Plein veau corail avec demi-plat recto plein veau ivoire. Le titre est en mosaïque corail sur l'ivoire, la lettrine, d'après l'alphabet de Léonard de Vinci s'inscrit en veau ivoire et arabesques de filets dorés dans une fenêtre à froid.

Les gardes sont deux sanguines originales d'André Masson. Dos lisse gravé à l'or.

(Coll. part.)

PERET Benjamin, *Feu Central*, Paris, K éditeur, collection « Le Quadrangle », 1947, 19,5 X 25 cm, 105 p.

Un des 30 exemplaires de l'édition originale sur pur fil Johannot, comprenant 4 gouaches reproduites en phototypie et une eau-forte originale d'Yves Tanguy. La couverture spéciale a été exécutée sur une maquette de Pierre Faucheux, d'après un dessin d'Yves Tanguy.

Reliure de Lucienne Thalheimer. Chagrin rouge portant sur le plat supérieur une fenêtre de plexiglass flammé.

(Coll. part.)

LE SURREALISME ET LA GUERRE

Durant les années de guerre, dans l'émigration ou dans la France occupée, l'activité surréaliste s'est poursuivie. Le groupe de la Main à la Plume, animé par Noël Arnaud et J.F. Chabrun réussit, à travers ses publications, à maintenir le surréalisme vivant en dépit de la tourmente.

La Main à Plume..., s.l.n.d., [1941], 14 X 19,8 cm, 16 p.

Première publication collective du groupe la Main à Plume. Textes et illustrations non signés. Exemplaire portant des dédicaces manuscrites de Christian Dotremont à Manuel en pp. 8 et 12.

« Les Pages libres de la Main à Plume », collection complète comportant 12 brochures 11 X 14 cm, sur papier de couleur, s.l.n.d.

1. Noël ARNAUD, *Aux absents qui n'ont pas toujours tort.*

2. Maurice BLANCHARD, *Les Pelouses fendues d'Aphrodite*, avertissement de Noël Arnaud.
3. Gérard de SEDE, *L'Incendie habitable*.
4. J. F. CHABRUN, *Qui fait la pluie et le beau temps*, portrait de l'auteur par Tita.
5. André BRETON, *Pleine Marge*.
6. Léa MALET, *Le Frère de Lacenaire*, dessin de Salvador Dali.
7. J. V. MANUEL, *Celui qui n'a pas de nom*, frontispice de Joan Miro.
8. Benjamin PERET, *Les Malheurs d'un dollar*, photographie de l'auteur.
9. Laurence ICHE, *Etagère en flamme*, dessin de trottoir relevé par Pablo Picasso.
10. Robert RUIS, *Serrures en friches*.
11. Christian DOTREMONT, *Lettres d'amour*, frontispice de René Magritte.
12. *Picasso*, texte non signé, reproductions d'œuvres de Picasso, dessin de couverture de Picasso.
(Coll. part.)

Avenir du Surréalisme, plaquette réunissant la seconde série des *Feuillets du Quatre-Vingt-et-Un*, publiés d'abord séparément pendant l'occupation, frontispice de Jacques Hérold, Le Quesnoy, La Main à plume, 1944, 16,5 X 25 cm, n. p.

Documents joints : bande « La Main à plume » ; dépliant publicitaire « Avenir du Surréalisme », 1 f., 24,9 X 15,8 cm.
« La présente plaquette a été imprimée pendant l'occupation. Ce qui explique en partie sa présentation. (Seuls les feuillets de moins de 4 pages n'étaient pas soumis à la censure de l'occupant.) Voici les messages de gens enfermés eux-mêmes dans une bouteille à la mer, messages secrets de gens (dont plusieurs sont morts ou disparus) qui étaient forcés d'écrire « poésie » pour dire « REVOLUTION ».

ARNAUD Noël, *l'Illusion réelle ou les apparences de la réalité*, avec un certificat de lecture de J. F. Chabrun et deux dessins d'Aline Gagnaire, Paris, Les Editions de la Main à plume, 1942, 14,4 X 19,2 cm, n. p. 16 p.
(Coll. part.)

CHABRUN J. F., *Les Déserts de l'enthousiasme*, avec un dessin de J. V. Manuel et un certificat de lecture de Marc Patin, Paris, Les Editions de la Main à plume, 1942, 14,4 X 19,2 cm, n. p. [16 p.]
(Coll. part.)

- ELUARD Paul, *Poésie et Vérité* 1942, Paris, Les Editions de la Main à plume, 1942, 10,5 X 13,3 cm, n. p. [26 p.].
(Coll. part.)
- Quatre papillons surréalistes, sur papier couleur, publiés par les *Centres d'action surréaliste*.
Au verso, cartes à jouer du Quatre-Vingt-et-Un: poèmes d'André Stül, Noël Arnaud, Marc Patin, Boris Rybak.
(Coll. part.)
- Tract « Les Grands Transparents », textes de De Gaulle, Breton, Blum, 14 X 21,5 cm, édité par les groupes surréalistes révolutionnaires, s. d.
- BRETON André, *Arcane* 17, New York, Brentano's, 1944, 16 X 23 cm, 177 p.
Edition originale ornée de quatre lames de tarot par Matta. Exemplaire hors commerce pour André Breton, numéroté, avec une eau-forte de Matta montée sur Chine et signée par l'artiste. Hommage manuscrit de l'éditeur (R. Tenger) et signé par lui.
(Coll. Mme Elisa Breton.)
- CESAIRE Aimé, *Retomo al pais natal*, prefacio de Benjamin Péret, ilustraciones de Wifredo Lam, traduccion de Lydia Cabrera, s.l.n.d. [La Havane, 1943], 18,5 X 23,7 cm, 32 p.
Exemplaire numéroté 10 sur 100, dédié par Wifredo Lam à Michette Mabile.
(Coll. part.)
- GARAMOND Jean [Guy LEVIS MANO], *Ont fait nos cœurs barbelés*, dessins de Pierre César Lagage, préface d'Albert Béguin, [Paris], G.L.M., s. d., 19 X 28,2 cm, 24 p.
(Coll. part.)
- HUGNET Georges, *Non Vouloir*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1940, 95 X 145 cm, dépl., frontispice de Joan Miro.
Un exemplaire sur Vergé antique de Montval.
(Coll. part.)
- HUGNET Georges, *Aux dépens des mots*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1941, 95 X 145 cm, dépl., frontispice de Valentine Hugo.
Un des 20 exemplaires sur papier d'Auvergne cramoyé, et un exemplaire ordinaire portant sur la page de titre l'annotation « Merry Christmas ».
(Coll. part.)
- HUGNET Georges, *Pablo Picasso*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1941, 95 X 145 cm, dépl., illustrations de Pablo Picasso.

Un des 20 exemplaires sur Vélin de Rives signés par l'auteur et l'artiste.

(Coll. part.)

HUGNET Georges, *Marcel Duchamp*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1941, 95 X 145 cm, 6 p., frontispice de Marcel Duchamp.
(Coll. part.)

QUELQUES RÉALISATIONS APRÈS LA GUERRE

CHAR René, MIRO Joan, *Nous avons*, Alès, PAB, 1958, 9,5 X 9 cm n.p.

Un des 46 exemplaires de l'édition originale contenant une gravure de Joan Miro et un envoi à Rose Adler.

(Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Cote : 9201.)

JOUFFROY Alain, PERAHIM, *le Congrès*, Paris, Les Mains Libres, 1972, 25,3 X 35 cm, [62 p.]

Un des 99 exemplaires numérotés sur vélin cuve BFK Rives, comportant une lithographie originale en deux couleurs, signée par le poète et le peintre. Non broché, sous emboîtage toilé noir.
(Coll. part.)

MAN RAY, *les Voies lactées*, Turin, Galleria II Fauno, éditeur, 1974, 29,7 X 39,8 cm, n. p.

Port folio de 14 feuillets, 11 textes (en anglais) et photographies de Man Ray. Texte gravé au blanc sur papier gris.

Exemplaire de tête, signé par Man Ray. Emboîtage toilé noir.
Document joint : une toile sensibilisée, à partir de la quatrième photographie des *Voies lactées*.

(Coll. part.)

MAN RAY, *Mr and Mrs Woodman*, The Hague, Edition Unida, 1970, 21 X 28,7 cm, n. p.

27 photographies originales de Man Ray, signées, datant de 1947, un texte de Man Ray (Paris, novembre 1970).

Un des 15 exemplaires réservés à l'artiste et à ses collaborateurs, avec en hors-texte une gravure originale, numérotée et signée Man Ray.

Reliure plein cuir, tranches dorées, titre et nom de l'auteur gravés à l'or, sous emboîtage cartonné.

(Coll. part.)

PREVERT Jacques, MIRO Joan, *Adonides*, Paris, Maeght Editeur, 1975, 33,3 X 40, 68 p.

Un des 25 exemplaires numérotés, hors commerce, sur vélin d'Arches, signés par l'auteur, l'artiste et l'éditeur. La première eau-forte hors-texte est numérotée et signée par Miro. Port-folio décoré de gaufrages. Eaux-fortes en couleur, avec gaufrages, texte en fac-similé. Emboîtage toile bleue outre-mer. (Galerie Maeght.)

TZARA Tristan, MIRO Joan, *Parler seul*, Paris Maeght éditeur, 1948-1950, 29 X 38,4 cm, 117 p. Lithographies de Joan Miro, pierres détruites après tirage. Un des 200 exemplaires numérotés sur matacca pur chiffon. Port-folio, couverture illustrée d'un collage de Miro. Port-folio et emboîtage cartonnés, illustrés de dessins de Miro. (Galerie Maeght.)

MAN RAY, photo de Joan Miro.

Catalogue établi par Nicole Boulestreau, Michel Carassou, Pascaline Mourier, Christine Pouget et Dominique Talon.

TABLE DES MATIÈRES

Allocution de M. MOREL au nom du Conseil scientifique de Paris III	9
Henri BEHAR : En belle page	11
Roger NAVARRI : Institutions - Mouvement - Groupe - Revue : le cas des revues surréalistes après 1945	15
Viviane COUILLARD : Une revue (presque surréaliste des années 28-30 : <i>Le Grand Jeu</i>)	31
Anna BALAKIAN : Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine	43
Patrick IMBERT: Réception des surréalistes québécois	55
Henri BEHAR : Lieux-dits: les titres surréalistes	77
Stéphane SARKANY : <i>Nadja</i> ou la lecture du monde objectif..	101
Suzanne LAMY : Breton-Duras. B.D. - Ma bande dessinée ou lecture d'une confluence	111
Jean ARROUYE : La photographie dans <i>Nadja</i> .	121
Marie-Claire DUMAS : Les rendez-vous graphiques de Robert Desnos	123
Nicole BOULESTREAU : Le photopoème <i>Facile</i> : un nouveau livre, dans les années 1930	163
	381

Arturo SCHWARZ: L'amour est l'érotisme	179
Mary Ann CAWS : Lecture contrariée des rapports illustrés	203
Jean-Charles GATEAU: Découper, se couper, se recouper	217
Renée RIESE HUBERT: Miró et le livre surréaliste	227
Pierre LAURETTE: Alfred Pellan et le texte surréaliste	241
Anne-Marie AMIOT : <i>Nouvelles Impressions d'Afrique</i> : texte, blanc et image	251
Fernand DRIJKONINGEN : La fonction du narrataire dans <i>Le Paysan de Paris</i>	267
Karlheinz BARCK : Lecture de livres surréalistes par Walter Ben- jamin	277
Danielle BONNAUD-LAMOTTE et Jean-Luc RISPAIL : Ré- édition du <i>S.A.S.D.L.R.</i> sur ordinateur ou le calvaire d'un texte	289
Boris RYBAK : L'itérateur surréaliste	307
Michel LAUNAY : Physique du livre : petite suite Eluard-Char- Butor	311
Les « fabricateurs » du livre surréaliste, table ronde dirigée par Michel DECAUDIN	327
Catalogue de l'exposition : <i>Livres surréalistes</i> ... "	337

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE **14** JANVIER 1983
SUR LES PRESSES DE
DOMINIQUE GUÉNIOT
IMPRIMEUR A LANGRES

DÉPOT LÉGAL: JANVIER 1983
N° D'IMPRIMEUR: 863

■ ON A REVE ENFIN D'UN PARADIS DES LIVRES
- SI PEU D'ELUS - MAIS QUE LES RAYONS POUR
LES TENIR SOIENT VRAIMENT DES RAYONS DE
SOLEIL. CONDITION A PART DE CES LIVRES: QU'ILS
VAillent TOUS LA PEINE D'ETRE LUS, QUE D'EUX
ET D'EUX SEULS SE COMPOSE LA SUBSTANCE
PHOSPHORIQUE DE CE QUE NOUS AVONS A CONNAI-
TRE, A AIMER, DE CE QUI PEUT NOUS FAIRE AGIR
NON PLUS EN ARRIERE MAIS EN AVANT. ■

André Breton
Gradiva, 1937

La question est donc posée: y a-t-il un livre sur-
réaliste ou seulement un conglomérat de livres produits
par des surréalistes, que par métonymie on nomme livres
surréalistes (au pluriel)? En d'autres termes, quels
seraient les critères permettant de dire, d'emblée, ceci
est, ceci n'est pas, surréaliste? Il Y a de fortes présomp-
tions pour penser que certains livres deviennent surréa-
listes, se rangent dans la classe en question, non par
évolution naturelle mais par une suite de coups de force
et de détournements, qu'il nous appartient d'évaluer.
D'où cette hésitation assumée entre le pluriel et le singu-
lier. Le surréalisme n'est-il pas, en lui-même, un pluriel
singulier?

Henri Béhar

Contributions de: A.-M. Amiot, J. Arrouye, A. Balakian,
K. Barck, H. Béhar, D. Bonnaud-Lamotte, N. Boulestreau,
M. Carassou, M.A. Caws, V. Couillard, M. Décaudin, F. Drij-
koningen, **M.-C.** Dumas, P. Faucheux, J.-C. Gateau, P. Imbert,
S. Lamy, M. Launay, P. Laurette, P. Mourier, R. Navarri,
J. Peignot, J.-M. Place, C. Pouget, R. Riese Hubert, J.-L. Ris-
pail, B. Rybak, S. Sarkany, A. Schwarz, D. Talon.