

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE SURREALISME

■
MÉLUSINE

N° XII

LISIBLE-VISIBLE



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

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

*Publiés avec le concours du Centre National des Lettres
et du CNRS (URL n° 5)*

MÉLUSINE

N° XII

Lisible - Visible

Études et documents réunis
par Pascaline MüURIER-CASILE

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le surréalisme

Directeur: Henri Béhar
Directeur adjoint: Pascaline Mourier
Secrétaire de rédaction : Michel Carassou

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

ADMINISTRATION: Editions L'Age d'Homme - 5, rue Férou, 75006 Paris

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

Copyright © 1991 by Editions L'Age d'Homme, Paris

LISIBLE - VISIBLE

IMAGE... IMAGE...

Pascaline MüURIER-CASILE

« ...exprimer soit verbalement, soit par écrit,
soit de toute autre manière le fonctionnement
réel de la pensée. »

D'entrée de jeu, on le sait, le surréalisme se définit par son refus de limiter l'« envergure » de son « entreprise » au seul champ clos de la littérature. Du texte.

D'entrée de jeu aussi, jouant de l'ambiguïté, ou plutôt de la polyvalence, du terme, de son essentielle plasticité, il affirme la toute puissance du « stupéfiant image ».

D'entrée de jeu encore, le premier numéro de *la Révolution surréaliste*, dont les « illustrations » donnent à voir la mise en œuvre de « l'usage surréaliste » du texte *et* de l'image, lie la volonté de *changer la vie* au besoin encore obscurément formulé de *changer la vue*: « Ce que l'écriture surréaliste est à la littérature, une plastique surréaliste doit l'être à la peinture, à la photographie, à tout ce qui est fait pour être vu ¹. » Au revers de la page de couverture, le mot *SURREALISME* s'inscrit à l'intérieur de l'image d'un poisson, émergeant, certes, des profondeurs océaniques de l'inconscient, mais aussi d'un *texte*, *Poisson soluble*, où il faisait métaphore, c'est-à-dire *image*...

Très vite, la théorie bretonienne du « modèle intérieur » rendra possible l'interpénétration du *surréalisme* (texte) et de la *peinture* (image) : « Les poètes parlaient bien d'une contrée qu'ils avaient découverte, où le plus naturellement du monde leur était apparu « un salon au fond d'un lac », mais c'était là pour nous une image « virtuelle ». Ce fut un peintre qui, le premier, réussit à « donner corps à ce qui était resté jusqu'à lui du domaine de la plus haute fantaisie ²... »

Désormais, plus rien n'empêche d'affirmer qu'il n'y a aucune différence entre un poème (surréaliste) et un tableau (surréaliste) puisque

l'un et l'autre témoignent de la remontée d'un même fleuve jusqu'à une même source...

Bien sûr, cette affirmation de la porosité des frontières du texte et de l'image, du lisible et du visible, qui prend à contre-courant tout un pan de la culture occidentale, n'est en rien l'apanage du seul surréalisme. Depuis Baudelaire, elle constitue le *lieu* commun de la « modernité », le *champ*-ou le *cheval*- de bataille privilégié des « avant-gardes ». Elle s'inscrit dans le droit fil de cette « entreprise de grande envergure sur le langage » qui, avant comme après le surréalisme, constitue le propre de la poésie moderne et qui est volonté obstinée de « trouver une langue » qui compense les insuffisances du langage.

Telle constatation a sans doute été la première raison qui nous a poussés à consacrer, au terme d'une première « année mentale », le douzième numéro de *Mélusine* aux rapports du texte et de l'image, du lisible et du visible dans le Surréalisme. Il ne s'est pas agi pour nous de céder aux sollicitations de l'air du temps, qui fait proliférer les jeux réflexifs sur et autour de ces couples de mots, mais de nous interroger sur les formes et les figures *spécifiques* qu'ont pris - en des temps et des lieux différents - ces rapports dans le surréalisme - chez les surréalistes. Sur la place (à nos yeux essentielle, ontologique) qu'ils tiennent dans le projet (indissolublement esthétique et éthique) surréaliste. Sur la validité peut-être aussi, dans le champ artistique, des *données fondamentales* qui informent ce projet, lui donnent forme et sens.

Car ce numéro de *Mélusine* témoigne aussi d'une inquiétude. D'une double inquiétude. A regarder autour de soi les échos brouillés, les reflets déformés-déformants, parodiques qu'en donnent les rues de la ville; à entendre ce qui se dit du surréalisme aujourd'hui dans la banalisation quotidienne du discours médiatique, on a le sentiment de le voir se réduire, comme en quelque miroir de sorcière, à une déprimante collection de poncifs, de formules figées, à une *imagerie* reproductible. Et l'on en vient, parfois, à se demander si, de cette contre-façon de lui-même le surréalisme n'est pas en quelque manière responsable, s'il n'en portait pas, dans ses principes mêmes, les germes...

On peut aussi s'inquiéter - sur un plan moins trivial - de voir, à travers les hommages qui lui sont ici ou là fastueusement rendus (et qui, eux, attestent au contraire de sa vitalité, de la permanence de ses vertus de subversion et de scandale), les *images* du surréalisme - la peinture surréaliste - prendre inexorablement le pas sur ses *textes*, qu'elles tendent à maintenir dans une relative obscurité, à marginaliser. Le surréalisme est visible, il est vu ; est-illisible, est-il lu ?

Mélusine, ici, propose un parcours. Sinueux, onduoyant comme celle qui lui a donné son nom. Et qui peut-être paraîtra à d'aucuns s'achever en queue de poisson...

A travers le champ qu'ouvre le titre de ce numéro - champ dont l'étendue nous interdit toute ambition exhaustive - nous proposons quelques balises. Qui sont autant d'interrogations.

Image? Tout commence, naturellement, avec la conception surréaliste de l'image, qu'explorent E. Adamowicz, H.T. Siepe, F. Py et L. Personnaux-Conesa, à travers les rapports qu'entretient la théorie bretonienne avec la pratique picturale de Max Ernst, de Magritte et d'Héroid, ou à travers le « dénominateur commun » de la peinture de Dali et de la poésie de Vicente Aleixandre. Les visées peuvent être différentes, les ouvertures du compas variables, mais la démarche est commune: mettre en lumière les interactions du poétique et du plastique, du lisible et du visible.

Tableau? De l'interaction à l'interpénétration: porosité des frontières, réversibilité des pôles. M. Vanci-Perahim, D. Briolet, J.-G. Lapacherie s'intéressent à ces étranges pagures, à ces hybrides d'un genre nouveau que sont la picto-poésie (Brauner) et le tableau-poème (Seuphor) ³, J. Mesaglio-Nevers, de son côté, interroge les liens ambigus qui se nouent, dans la peinture surréaliste, entre l'image et le texte qui la nomme, la « chose vue » et la « chose lue ». Liens à la fois producteurs et déstabilisateurs du sens dont J.-G. Lapacherie montre la collusion/collision à partir d'une *image* (?) de Picabia. Enfin, A. de Giry analyse les formes diverses que prennent chez André Masson, « peintre-poète », du texte au tableau et du tableau au texte, les rapports de l'image et de l'écriture, du plastique et du verbal.

Illustration ? Les livres surréalistes sont livres d'images ; non pas, certes, « ivres-livres », mais livres à *lire-voir*. Et plus encore les revues et textes collectifs, en raison de leur caractère kaléidoscopique. Comment s'y articulent le texte et l'image? Et, surtout, quels sont les enjeux et les effets de cette articulation? Ce sont les questions - et d'autres encore - que posent R. Riese-Hubert à propos de la revue *DYN*, et, sous un tout autre angle d'approche, C. Maillard-Chary à propos du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, qui, à la fois dictionnaire et catalogue d'exposition, subvertit l'un et l'autre des deux modèles auxquels il feint de se référer.

Puisque, comme l'affirmait Breton, il n'existe aucune différence de nature entre un poème d'Eluard et un tableau de M. Ernst, les surréalistes (tout comme ils ont pratiqué l'écriture à deux voix) ne pouvaient que privilégier le dialogue du poète, de l'écrivain et du peintre. De ces dialogues, où le texte « illustre » l'image tout autant - ou tout aussi **peu** - que l'image « illustre » le texte, il existe, nul n'en ignore, des exemples célèbres. Voire canoniques. Celui que nous proposons ici est moins connu. L. Somville, restituant aux poèmes de Marcel Lecomte (*Connaissances des degrés*) le contrepoint des dessins de J.-G. Lempereur, montre comment le texte et l'image se répondent, s'éclairent, témoignent d'une préoccupation commune, comment aussi ils affirment leur spécificité.

Inertextualité encore, mais cryptée celle-ci, d'un écrivain à un plasticien « et vice versa », la présence en creux - transparente? - de Duchamp chez Butor, dont le repérage amène H. Désoubeaux à dégager la volonté commune au peintre et au romancier - par delà le jeu des citations et des influences - de « faire coexister... la littérature et la peinture dans leur travail même ». Ce qui amorce la dernière interrogation, le dernier détour. Puisqu'aussi bien, chez Butor, l'image (plastique) est pur effet de texte.

Texte? Près d'arriver au terme du parcours, c'est en effet au texte que nous sommes reconduits. De la présence de l'image dans le texte, de la « transcription » du visible en lisible, nous avons retenu ici un seul cas de figure: la tentative d'écriture d'un « parcours visuel » dans *le Paysan de Paris* (S.Grossman).

Le dernier mot est pourtant donné à un peintre, Dali, mais abordé ici par J. Pierre en tant que poète, producteur d'images lisibles, auxquelles ses peintures font écho. Et réciproquement.

Le dernier mot ? Pas tout à fait ..

«*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. »

En dépit de «l'infortune continue» de l'automatisme, pierre de touche (et d'achoppement) du surréalisme, vite réduit à ne plus cheminer que « sous roche », c'est bien sur cette définition inaugurale qui (im)pose l'inconscient comme mode du « fonctionnement *réel* de la pensée », que s'élabore la conception - et la pratique - surréaliste de l'art. De la poésie et de la peinture, du texte et de l'image. C'est elle qui cautionne leur connaturalité.

L'inconscient, structuré comme un langage, prodigieux producteur d'images, filon miraculeux, inépuisable, qu'il suffirait de capter, d'enregistrer, sur le papier et/ou sur la toile...

Pourtant, un certain nombre des plasticiens du surréalisme - et parmi les plus grands: Ernst, Magritte, Masson, pour ne citer qu'eux - dans leur réflexion théorique comme dans leur pratique picturale, ne se sont pas fait faute de restreindre, voire de récuser cette conception quelque peu utopique de l'inconscient et de la productivité artistique de l'automatisme - pur ou sous roche...

Nous avons choisi d'achever notre parcours à travers les territoires du texte et de l'image surréalistes sur un article de M. Le Bot dont la conclusion peut sembler, ici, provocatoire : « Il n'y a rien qui se puisse dire *automatique* dans les démarches de l'art », qu'il s'agisse de poésie ou de peinture, de texte ou d'image...

Si provocation il y a, elle n'est pas à nos yeux une fin de non recevoir, elle n'a nullement pour intention de clore notre parcours sur une impasse. Mais bien au contraire de le laisser ouvert, voire de le relancer. ..

Université de Poitiers

NOTES

1. M. Morise, « Les yeux enchantés », *la Révolution surréaliste*, n° 1, p. 26, rééd. J.M. Place, 1975.

2. A. BRETON, *le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1979, p. 5.

3. Il n'est, à l'évidence, pas question ici de prétendre annexer, indûment et malgré lui, Seuphor au surréalisme. Mais il nous a semblé qu'à rapprocher ainsi de celle de Brauner sa pratique de la « picto-poésie », on pouvait du même coup éclairer (en quelque sorte *de biais*), par le double jeu des convergences et des divergences, l'usage proprement surréaliste du langage poétique, dans sa double dimension: plastique et verbale.

ANDRE BRETON ET MAX ERNST : ENTRE LA MISE SOUS WHISKY MARIN ET LES MARCHANDS DE VENISE

Elza ADAMOWICZ

Je conclus, en transposant la pensée d'André Breton, que L'IDENTITE SERA CONVULSIVE OU NE SERA PAS.

Max Ernst

Le collage: lieu d'une rencontre

« Enfin Max Ernst vint ¹. » Fascination suscitée chez André Breton par les premiers collages de Max Ernst ou désapprobation engendrée par la participation du peintre aux décors des ballets russes ²; collaborations multiples aux activités surréalistes et ruptures répétées avec ce mouvement ³; préfaces enthousiastes écrites pour les expositions du peintre et illustrations frappantes créées pour les œuvres du poète ⁴; dialogue passionné entre un poète et un peintre au cœur de toutes les polémiques surréalistes ou monologue du théoricien préférant souvent les effets littéraires aux techniques picturales : les rapports entre André Breton et Max Ernst, matériau pour un futur roman-collage, sont passionnés et fascinants, foisonnants et contradictoires. La rencontre du milan et du dauphin s'est faite à coups d'étincelles et de déflagrations, suscitant œuvres et débats, échanges et silences.

Le premier contact avec l'œuvre de Max Ernst a eu sur Breton un effet de choc: « Les premiers collages de Max Ernst, d'une puissance de suggestion extraordinaire, ont été accueillis parmi nous comme une révélation ⁵. » Mon propos ici, partant du premier syntagme de ce roman à écrire, est d'étudier la poétique du collage élaborée par Breton dès la première exposition de Max Ernst à Paris, à la librairie Au Sans Pareil en 1921, « La mise sous whisky marin ⁶. » Manifestation séminale, qui, avec la composition des *Champs magnétiques* en 1919, au cœur même de l'agitation dada, a engendré une double poétique surréaliste : poétique de la rupture et de la continuité, deux démarches qui vont s'entremêler, s'entrechoquer,

dans les textes de Breton. La coulée et la coupure: si les *Champs magnétiques* mettent l'accent sur le flot continu de la « voix intérieure », « La Mise sous whisky marin » révèle la déchirure irréductible. Breton affirmera en 1941 que le surréalisme était déjà « en plein essor » dans les premiers collages de Max Ernst¹. En effet le collage, rompant avec les codes de la représentation et l'esthétique de la cohérence, est tout d'abord présence du paradoxe et lieu de dépaysement, procédés qui sont au cœur de la pratique surréaliste.

Si, dans cette étude, j'ai choisi de prendre comme objet d'analyse les textes de Breton, ce n'est pas pour les privilégier par rapport aux tableaux de Max Ernst. Tout au contraire, c'est l'œuvre de Max Ernst qui a constitué le point de départ de cette étude, et la question que cette œuvre suscite: comment en parler sans tomber dans le balbutiement de la constatation brute d'un effet? Comment dire la faille, la coupure, sans réduire l'altérité du collage? C'est en étudiant les écrits de Breton sur Ernst que je propose d'ébaucher quelques éléments de réponse; sans prétendre toutefois que le discours de Breton sur Ernst soit une parole privilégiée, et tout en reconnaissant qu'une telle approche menace de substituer au dialogue entre peintre et poète le monologue de Breton théoricien, voire du critique, risquant ainsi de passer à côté de la peinture. Breton peut bien déclarer que toute véritable rencontre avec la peinture se fait dans le silence². En réalité, le discours qu'il tient sur la peinture se caractérise moins par une parole qui frôle ce silence que par le trop-plein de mots, une écriture souvent hyperbolique, obscure, surchargée. Mon propos est de m'installer au cœur même de cette parole superlative et de me demander si elle *donne à voir* la peinture de Max Ernst. Toutefois, en écho en quelque sorte, la parole sera donnée aussi à Max Ernst, les propos de Breton semblant en effet avoir déclenché la parole chez Ernst: les termes de la réflexion³ - ou de l'émerveillement - du théoricien-poète ont fourni à l'occasion au peintre un outil pour dire sa propre pratique. C'est donc essentiellement le dialogue entre le peintre et le poète, les échanges et les divergences, autour du collage, qui seront analysés dans les pages qui suivent.

L'œuvre de Max Ernst engendre un double discours qui s'enchevêtre dans l'écriture de Breton. D'une part, elle a donné lieu à une poétique du collage, qui rend compte des effets, voire à l'occasion des procédés, de la rupture, recouvrant à la fois les domaines visuel et verbal. D'autre part, elle a suscité un texte poétique qui prend les tableaux de Max Ernst comme tremplin, comme *pré-texte* pour une exploration du langage.

Une poétique du collage

« Est-ce que telles toiles de Max Ernst, de Magritte, de Brauner intéressent moins la poésie que la peinture? », s'interroge Breton en

1952⁹. La peinture et l'écriture, loin d'être des activités distinctes, participeraient toutes deux de la *poésie* qui englobe pratiques visuelle et verbale, voire activité mentale et projet existentiel. Breton fait souvent allusion à la qualité poétique de la peinture : « Max Ernst dont la grande "Forêt" est bien incapable, à elle seule, de faire mesurer l'envergure poétique. ¹⁰ » Par ailleurs, même si Breton ne se réfère pas directement à la peinture dans *le Manifeste du surréalisme*, l'écriture automatique y est toutefois analysée comme ayant sa source dans les phrases de demi-sommeil à dominante visuelle ¹¹. Ainsi la poétique que Breton ébauche dans un premier temps à partir des collages de Max Ernst, et qu'il développera par la suite dans l'analyse de l'écriture automatique, se rapporte indifféremment à ses élaborations visuelles et verbales.

Cette poétique est fondée sur le choc de la rencontre d'éléments hétérogènes. Parlant des collages de Max Ernst, Breton fait allusion, dans des termes encore reverdiens, à

la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d'atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle ¹².

Il élaborera cette définition, développant la même métaphore, dans *le Manifeste du surréalisme* à propos de l'image surréaliste verbale:

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 du potentiel entre les deux conducteurs ¹³.

A propos de ses propres collages Ernst reprendra pratiquement les mêmes termes :

plus la rencontre des éléments était arbitraire et plus sûrement, par l'étincelle de poésie qui en jaillissait, il devait se produire un changement complet ou partiel du sens des objets ¹⁴.

Le lexique employé, chez Breton comme chez Ernst, ne porte sur aucune forme spécifique, tant en ce qui concerne le matériau (*réalités, image, éléments, objets*), que l'effet (*étincelle, lumière*) du collage. En effet Breton brasse dans une même visée procédés visuels et procédés verbaux de cette double poétique ¹⁵..

S'il est vrai que le langage de Reverdy a permis à Breton, et par conséquent à Max Ernst, d'articuler une poétique « double », les analogies suscitées par la démarche de Max Ernst sont le plus souvent littéraires : loin

de rechercher un langage adéquat *autre* qui dirait la spécificité de la démarche ernstienne, Breton a quelquefois délibérément cherché à ramener cette peinture à la poésie, en particulier dans les grands textes programmatiques ou retrospectifs, notamment « Le surréalisme et la peinture » (1927) et « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme » (1941) ¹⁶. Dans ces deux textes il rapproche les procédés de Max Ernst de ceux des poètes :

le surréalisme a d'emblée trouvé son compte dans les collages de 1920, dans lesquels se traduit une proposition d'organisation visuelle absolument vierge, mais correspondant à ce qui a été voulu en poésie par Lautréamont et Rimbaud ¹⁷.

Ces textes fournissent ainsi à Ernst des ancêtres multiples, allant de Rimbaud à Apollinaire, en passant par Young, Lautréamont, Baudelaire et Jarry, le *jamais-vu* de l'un passant par *l'inouï* des autres. Ernst à son tour exploite le même bagage de références littéraires, voire de citations, que Breton :

« L'hallucination simple », d'après Rimbaud, « la mise sous whisky marin », d'après Max Ernst. Il est quelque chose comme l'alchimie de l'image visuelle ¹⁸.

Ce qui justifie la mise en parallèle de deux procédés, et ce qui fonde l'élaboration de cette poétique de la rupture, c'est que les éléments mis en rapport, les mots tout autant que les éléments iconographiques, sont des réalités sémantiques. Aragon le signale aussi lorsqu'il se réfère aux éléments des collages de Max Ernst en tant qu'unités signifiantes, ayant non pas le mode de référence directe du collage cubiste, ni l'opacité des formes, mais la transparence d'un élément signifiant: « Il détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle ¹⁹. » Pour Breton également, loin d'être une technique formelle où formes et couleurs s'enchevêtrent, le collage est un procédé sémiotique.

Dans l'ensemble de ses écrits sur Max Ernst, Breton distingue trois temps dans le fonctionnement du collage. Premièrement les mots comme les objets sont « considérés d'abord élémentairement et presque "rendus" selon leur figuration du dictionnaire ²⁰ ». Dans sa préface aux premiers collages de Max Ernst, Breton écrit :

Il est... stérile de revenir sur l'image toute faite d'un objet (cliché de catalogue) et sur le sens d'un mot comme s'il nous appartenait de le rajouter. Nous devons en passer par ces acceptions ²¹.

De même, à propos des mots dans l'écriture automatique, il

remarque: « Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel ²². » Mais l'activité du collage privilégie moins les éléments eux-mêmes que leurs rapports: ainsi, dans un deuxième temps, se fait un nouvel assemblage des images ou des mots, regroupés «selon l'ordonnance qui nous plaira ²³ », qui a pour conséquence d'en changer la signification. Cette étape du procédé sémiotique, Breton la désigne en termes de *déplacement*; il en donne comme exemple, dans son article sur *la Femme 100 têtes*, le déplacement physique d'une statue: « une statue est moins intéressante à considérer sur une place que dans un fossé », ajoutant que, pour que le dépaysement de la statue ait vraiment lieu, « il faut qu'elle ait commencé par vivre de sa vie conventionnelle ²⁴ ». Dans sa discussion sur l'objet surréaliste, Ernst prolonge cette même image du déplacement de la statue en citant un texte d'Eluard : « Les plus conventionnelles des statues embelliraient merveilleusement les campagnes. Quelques femmes nues en marbres seraient du meilleur effet sur une grande plaine labourée... ²⁵ » Grâce au procédé du déplacement, qui rompt avec le code de la représentation dans l'art visuel et avec la signification conventionnelle des mots du langage, objet et mot se relativisent, acquérant de nouvelles significations. Ainsi, à propos des éléments du collage chez Ernst, Breton écrira:

L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sorte émancipées de lui-même, de manière à entretenir avec d'autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappant au principe de réalité mais n'en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel ²⁶.

Le collage est donc une activité dynamique relationnelle qui découle du « bouleversement de la notion de relation ²⁷ », et qui reste irréductible au processus analogique. Le collage est donc saisi comme espace avant d'être profondeur, réalité syntagmatique avant d'être système paradigmatique.

Dans un troisième temps, cette nouvelle collocation engendre chez le producteur ou le consommateur du collage un effet de *dépaysement*. Or, Breton semble justement s'intéresser moins au procédé du collage qu'à cet effet. Ainsi les collages de Max Ernst, nous dit Breton dès 1921, ont pour effet de « nous dépayser en notre propre souvenir ²⁸ ». Plus tard il écrira à propos de *la Femme 100 têtes*: « la surréalité sera... fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout ²⁹. » Cet effet de *dépaysement* provient de la disparité entre l'objet ou le mot et son nouveau contexte. Tandis que la médiation fournie par la métaphore classique a un effet d'euphorie, c'est en réalité une médiation bien peu euphorique que celle du peintre:

ne convient-il pas que cette horreur s'empare de nous à considérer certains épisodes du rêve de Max Ernst, qui est un rêve de médiation? La disjonction haineuse de quelques-unes des parties est, ici encore, bien faite pour nous décider à jouer le tout pour le tout ³⁰.

En effet, les éléments juxtaposés dans les collages de Max Ernst tendent à « hurler de se trouver en présence ³¹. » Il s'agit ici encore d'une image que reprendra Ernst par la suite : « Mes œuvres de cette époque n'étaient pas destinées à séduire mais à faire hurler ³². » Mais, tout en se chevauchant, les divers éléments du collage gardent leur autonomie; c'est leur combinaison monstrueuse qui est génératrice de ce *hurlement*, et non un quelconque dénominateur commun ³³.

Quel est donc cette troisième étape du collage, ce dépaysement tant recherché par Breton: ébauche de sens ou effet d'émotion? Breton propose moins des significations qu'il ne suggère la possibilité de sens:

Il apportait avec lui les morceaux irréconstituables du labyrinthe... toutes les pièces, invraisemblablement distraites les unes des autres, ne se connaissant plus aucune aimantation particulière les unes pour les autres, cherchaient à se découvrir de nouvelles affinités ³⁴.

« Tout se cherche et est en voie d'articulation », écrit-il à propos de l'œuvre graphique de Max Ernst ³⁵. Cette « sorte de panique de l'intelligence ³⁶ » que suscite l'œuvre de Max Ernst est peut-être d'ailleurs moins la recherche d'une signification que la possibilité de nombreux sens, une hésitation devant « une somme de conjectures tellement déroutantes ³⁷ ». Breton se plaît souvent à constater le choc d'une rencontre plutôt qu'à élaborer des significations, d'où les métaphores de l'électricité et du feu qui disent l'effet non-médiatisé des collocations de termes avant même qu'ils ne deviennent des configurations de sens, rencontres d'images qui produisent *lumière, étincelle, éclair* ou *déflagration*, effets émotionnels avant d'être effets de sens ³⁸.

En mettant ainsi l'accent sur l'effet du collage plutôt que sur le collage en tant que procédé, Breton répond en quelque sorte au débat initié par Morise et Naville dans *la Révolution surréaliste* ³⁹. En effet ces derniers, constatant l'absence d'automatisme dans la production de la peinture où la médiation est nécessaire, concluent à l'impossibilité d'une peinture surréaliste. Breton reprend le débat dans « Le surréalisme et la peinture ⁴⁰ » en privilégiant la peinture non comme technique mais comme produit, affirmant que le tableau est l'équivalent du produit verbal dans la mesure où tableau et texte surréalistes correspondent au « modèle intérieur ». En mettant ainsi l'accent sur l'effet surréaliste plutôt que sur des procédés, Breton resitue le problème de l'automatisme, le déplaçant vers une

poétique des effets, sans toutefois le résoudre au niveau d'une pratique proprement surréaliste.

Contrairement à Breton, Ernst apporte une réponse directe au problème de la recherche d'une plastique surréaliste. En effet, on constate chez le peintre une évolution, dans la pratique d'abord, dans l'articulation de cette pratique ensuite, qui le différencie des préoccupations de Breton. A partir de 1925, deux directions transparaissent dans la pratique ernstienne : d'abord un nouveau type de collage est élaboré dans les romans-collages ⁴¹, parallèlement au développement d'un nouveau style narratif chez Breton (*Nadja*) et Aragon (*le Paysan de Paris*). Une deuxième voie s'ouvre avec la série Loplop qui intègre la technique du frottage et marque une préoccupation pour la texture et la structure graphique, c'est-à-dire les qualités plastiques du collage. Ce déplacement d'intérêt se marque aussi dans les écrits de Max Ernst. Dans « Comment on force l'inspiration » (1933), Ernst, tout comme Breton, part du débat suscité par Morise et Naville, citant ce dernier pour le contredire; toutefois, contrairement à Breton, Ernst affirme l'existence d'une pratique surréaliste proprement picturale, dans les procédés du collage et tout particulièrement du frottage. Il est vrai que la discussion de Max Ernst sur le collage met surtout l'accent sur le déplacement, restant ainsi proche de l'analyse de Breton lui-même, qu'il cite ou paraphrase. Mais lorsqu'il aborde le frottage Ernst décrit en détail une technique plus proche de l'écriture automatique que de la structure somme toute délibérée du collage. L'intérêt d'Ernst se déplace ainsi des images juxtaposées du collage, propres à la fois à l'écriture et à la peinture, aux images superposées du frottage qui, elles, sont spécifiques à la peinture. Cette orientation s'accompagne d'un intérêt pour la vision paranoïaque, qui caractérise les pages de la revue *le Surréalisme au service de la révolution*, avec la présence massive de Dali. En effet Ernst s'éloigne dans ce même article du langage de Breton pour se rapprocher de celui de Dali, citant longuement son article « L'Ane pourri ⁴² », élaborant un parallèle entre la vision paranoïaque de ce dernier et la « vision hypnagogique » du peintre qui interroge la matière pour en faire sortir des formes.

Il est significatif que Breton ait fait le silence non seulement sur la série Loplop, où le jeu des matières est exploité, mais spécifiquement sur la technique du frottage. Lorsqu'il s'y réfère, notamment dans « Le surréalisme et la peinture », d'une référence à Ernst qui se met « à interroger la substance des objets », il ne retient que la figuration des formes:

Il naît sous son pinceau des femmes héliotropes, des animaux supérieurs qui tiennent au sol par des racines, d'immenses forêts vers lesquelles nous porte un désir sauvage, des jeunes gens qui ne songent plus qu'à piétiner leur mère ⁴³.

Le même déplacement se retrouve d'ailleurs lorsqu'il laisse de côté la picturalité chez Masson, pour s'attacher à la métamorphose, restant ainsi dans le domaine de la figuration. Ce n'est qu'en 1939 dans « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste ⁴⁴ » que Breton envisagera l'automatisme en tant que procédé. En effet, dans les années 20, l'automatisme était pour Breton essentiellement un processus mental qui permettait la libre association d'images, en exploitant les lois du hasard et de la pensée onirique pour effectuer leur détournement. En 1939, l'automatisme apparaît à Breton au contraire comme un mode de production picturale, se manifestant « sur le plan plastique », chez Ernst - et chez Masson - cette évolution s'était faite, dans la pratique tout au moins, dès 1925.

Vers la fin des années 20, le dialogue entre Breton et Ernst semble donc piétiner, et non seulement à cause de cet aveuglement de Breton devant la matière proprement picturale. En outre la poétique de la continuité, avec l'importance accordée à la métaphore et aux réseaux d'associations, en viendra à prédominer chez Breton, notamment dans *les Vases communicants*, l'éloignant ainsi de la poétique de la rupture. Dans sa recherche d'une écriture de la continuité, Breton se préoccupe moins du rapprochement entre réalités pour privilégier leur comparaison, qui gommerait l'altérité des éléments rapprochés ⁴⁵. En 1937, pour le numéro spécial de *Cahiers d'art* consacré à l'œuvre de Max Ernst de 1919 à 1936, Breton se contentera de reprendre des textes antérieurs. Et dans les années 40, lorsqu'il fera en quelque sorte le bilan des activités surréalistes en général, et des activités d'Ernst en particulier, Breton reviendra bien au collage, mais ce sera pour l'envisager, nous l'avons constaté, pratiquement dans les mêmes termes ⁴⁶.

Un texte poétique

Le regard que porte Breton sur l'œuvre des peintres ne donne pas lieu uniquement à une réflexion sur la pratique du peintre. En effet le critique se fait lui aussi « producteur d'images, producteur *d'effets d'art* dans le domaine... du langage ⁴⁷. » Dans le discours de Breton sur Ernst, à côté des propositions théoriques sur le peintre, ou par endroits s'y superposant, surgit une écriture poétique qui *mime*, dans le mode verbal, les techniques exploitées par le peintre. Ernst subvertit l'ordonnance habituelle d'éléments puisés dans le réel, créant des assemblages merveilleux à partir de juxtapositions inédites. De même, le poète à son tour joue avec les syntagmes isolés des tableaux de Max Ernst et, puisant ici une tête d'oiseau, là un poteau totémique, ailleurs une forêt, il les coupe de leur contexte pour ensuite les assembler dans une écriture qui charrie ces fragments iconographiques dans de nouvelles combinaisons. On peut dire que Breton

continue ainsi la pratique du peintre, la transposant dans le dynamisme d'une coulée verbale.

Mais, chose paradoxale, de tels assemblages paraissent dans une écriture dont les codes fournissent un cadre explicitement structuré au foisonnement des syntagmes hétéroclites. Breton fait allusion à ce procédé de la production automatique:

dans ces productions, certains cadres peuvent être fixés d'avance, tel un rythme d'ensemble, une forme sentencieuse, sans que diminue pour cela le caractère violemment disparate des images qui viennent s'y couler ⁴¹.

Les principaux codes exploités par Breton dans ses textes sur Ernst sont la narration et la comparaison. Regardons d'abord le fonctionnement d'une séquence narrative.

Aragon déjà avait été sensible à la qualité théâtrale des collages de Max Ernst qui constituent de mystérieuses mises en scène suggérant plusieurs développements dramatiques :

J'ai souvent pensé qu'il y avait un drame immense et merveilleux qui résultait de la succession arbitraire de tous ces tableaux, comme de la juxtaposition des anciens Chirico doit résulter une ville dont on pourrait dessiner le plan ⁴⁹.

Dans « La vie légendaire de Max Ernst... », Breton recrée justement ce «drame immense et merveilleux». Les éléments iconographiques récurrents dans les tableaux du peintre deviennent les syntagmes d'une biographie, sous la forme d'un itinéraire qui est à la fois un parcours biographique et iconographique, un voyage dans le temps et l'espace de la vie et de l'œuvre du peintre. Partant de Cologne et traversant le Tyrol, le trajet se poursuit par une promenade à travers Paris, dans une trajectoire dont les étapes géographiques sont aussi des jalons iconographiques, allant du Châtelet « où nous font la haie les appareils orthopédiques» (p. 162), (référence aux tableaux «mécanistes» de 1919, tel *La grande roue orthochromatique*), au «réservoir désaffecté» du côté du canal Saint-Martin (faisant allusion au tableau *Acquis submersus*). Suit un épisode plus sombre:

Mais quelque événement grave est survenu: on emporte des blessés, des rapt se commettent en plein jour, la femme elle-même est murée, le bélier du printemps penche la tête, il n'est pas jusqu'au rossignol qui pour la première fois n'apparaisse maléfique (p. 162).

Les syntagmes de cette narration sont dérivés de tableaux de Max

Ernst des années 1922-24, dont *Sainte Cécile*, *la Belle Saison*, *Deux Enfants sont menacés par un rossignol*, parmi d'autres. Puis vient l'époque de « la grande retraite dans la forêt » (p. 164) qui fait écho à la première série des *Forêts* (1927-28). Le peintre y est dépeint comme « pris avec la femme dans un seul écrin de chair », faisant allusion au tableau *Pays charmant*. Après un retour à Paris où l'on rencontre les personnages de *la Femme 100 têtes*, Loplop et Perturbation, et un voyage en Orient, Ernst se retrouve dans un pays merveilleux, où des « jardins suspendus ont été plantés de népenthès géants et invisibles » (p. 165), telle *Jardin des Hespérides* ou la série des *Jardins gobe-avions* (1933-34). Ensuite c'est le retour à la forêt, « la jungle tout court, non plus la jungle humaine », telle qu'on la retrouve dans le rousseauiste *la Joie de vivre*. Et dans un dernier épisode, « le poteau totémique [qui] continue à regarder la mer » renvoie à une image récurrente dans les tableaux de la période américaine (*Napoléon dans le désert*, *Totem et Tabou*, *Jour et Nuit*).

Ainsi l'insolite des fragments iconographiques est ramené au parcours familier d'un itinéraire géographique. Si Breton puise des syntagmes iconographiques dans les tableaux, il ne manifeste aucun intérêt pour leur assemblage originel; au contraire, le poète émerveillé devant le livre d'images que constitue la série des tableaux de Max Ernst, en *saute les pages*⁵⁰ dans un parcours imaginaire d'un tableau à l'autre. La narration conjure en quelque sorte l'altérité du tableau, en le réduisant à une série de syntagmes dans une structure cohérente: « Peu après... Mais quelque événement... La scène a tourné. » En outre, la répétition de la « forme sentencieuse » préconisée par Breton: « Premier commandement... Deuxième commandement... », sert également à ordonner sagement les éléments. On assiste à un apparent colmatage de la différence, Breton faisant de l'altérité une coulée.

Toutefois, si le cadre narratif est fixe, les éléments ne collent pas vraiment au sein de cette nouvelle structure. En effet, à l'intérieur même de la coulée d'une narration continue, on se heurte à la coupure de fragments irréconciliables. Le lecteur a beau les reconnaître dans leur désignation originelle, les étiquetant dans un travail de reconnaissance des sources, il reste dépaycé par leur déplacement.

Max avait déjà élaboré un procédé semblable: dans « Histoire d'une histoire naturelle », il présente un catalogue de titres de tableaux comme une suite de visions :

Dans un pays couleur gorge de pigeon j'ai acclamé l'envol de 100000 colombes. Je les ai vues envahir des forêts noires de désirs, des murs et des mers sans fin.

J'ai vu une feuille de lierre flotter sur l'océan et j'ai ressenti un tremblement de terre fort doux. Une colombe blanche et pâle, fleur du désert...⁵¹

La répétition litanique, quasi-obsessionnelle de la formule rimbal-dienne: «J'ai vu », prête une ambiance d'hallucination au texte, enchaînant les titres en une narration fantastique, les liant sans que l'altérité des parties en soit toutefois réduite.

Ailleurs, Breton exploite le code rhétorique de la comparaison dans un but semblable. Dans le passage qui suit, les multiples substitutions disparates de la tête sont rythmées par la répétition d'une même formule rhétorique :

Mais la tête humaine qui s'ouvre, vole et se ferme sur ses pensées comme un éventail, la tête tombant sur ses cheveux comme sur un oreiller de dentelle, la tête fragile et sans poids qui se tient en équilibre entre le vrai et le faux, crénelée de bleu comme dans les poupées du Nouveau-Mexique, la tête dont on moulera le masque après ma mort, cette tête autour de laquelle tourne Max Ernst est comme le fleuve qui ne rencontrera pas de digues ⁵².

Cette dérive verbale à partir de la tête charrie entre autres éléments des fragments puisés de nouveau dans les collages de Max Ernst. Ainsi la tête-oiseau, avatar de Loplop, apparaît dans *la Suisse lieu de naissance de dada* (1920) ; la tête-éventail est présente dans *le Rossignol chinois* (1920), ou encore *Santa Conversazione* (1921) et *Femme, Vieillard et Fleur* (1924) ; on retrouve la tête-papillon dans *la Santé par le sport* (1920), tandis que la tête-dentelle apparaît dans *Au-dessus des nuages marche le minuit* (1921) et *le Couple en dentelle* (1923).

Pendant, ce texte ne se réduit pas à un rébus et, si le lecteur se plaît à y reconnaître des référents iconographiques, cela ne gomme pas l'effet disparate des éléments sémantiques mis en présence. Bien au contraire, l'hétérogénéité de l'écriture est appuyée par la présence sur la même page du collage *Au-dessus des nuages marche le minuit*, qui fonctionne moins comme indice de lecture qu'il n'apporte à l'appui du texte un document de paradoxe visuel. Et la tête, véritable tête-fleuve, malgré le cadre paralogique fourni par la comparaison, continue à proliférer dans son altérité même à l'intérieur de cette coulée verbale. Le paradoxe exploite ici l'espace entre une syntaxe qui redit toujours le même et une sémantique qui dit sans cesse l'autre. De même dans les collages de Max Ernst, la surface sans faille gomme et accentue à la fois l'altérité des éléments rassemblés, d'où le paradoxe entre une syntaxe visuelle/verbale contrôlée et l'incohérence sémantique des éléments rapprochés.

C'est la métaphore qui fournit le cadre rhétorique dans le texte suivant de *l'Amour fou*, où le paysage insolite *réel* de la Orotava se construit à première vue tel un tableau de Max Ernst :

C'est la première fois que j'éprouve devant le jamais vu une

impression de déjà vu aussi complète. Ce cloisonnement si particulier, cette lumière de tas de sable, ces hélices déteintes qui traînent après un grand repas de mantes et, par-dessus tout, cette floraison unique qu'on est tenté de prendre pour le bouillonnement radieux de la destruction, mais oui: ce sont, tels qu'il les inventait deux mois avant notre départ pour les Canaries, ce sont les « jardins gobe-avions» de Max Ernst ⁵³.

La métaphore superpose éléments d'un paysage et associations analogiques: formes végétales devenant « hélices déteintes » qui, à leur tour, deviennent restes de mantes. Il s'agit toutefois moins d'une métaphore du paysage que de celle du tableau *Jardin gobe-avions* - j'y vois un indice dans le fait qu'est illustré page 134 le tableau et non le paysage-métaphore filée à partir du titre qui est déjà un réseau associatif ⁵⁴: *Jardins gobe-avions*, engendrant par métonymie les *hélices*, et la *mante* qui *gobe* son partenaire. Breton semble proposer un rapprochement entre paysage et tableau, affirmant péremptoirement le rapprochement entre deux éléments (« A mais c'est B ») dans une mise à nu des ficelles de la métaphore. Cependant celle-ci a pour effet non pas de fournir au lecteur un point de repère dans un paysage réel, mais de l'en dépayser; le texte amorce une dérive, substituant au paysage réel un paysage au troisième degré, celui qui, sorti de l'imagination de Max Ernst, est retravaillé par Breton.

Ailleurs la narration apparente dévoile la trace d'un réseau d'associations plus souterrain :

A la surface des vieux murs abattus des scènes profuses s'organisent dans la lumière élective du salpêtre. Le vautour, dont on avait signalé la présence insolite dans la Vierge aux rochers de Léonard, vient de prendre son vol (c'était déjà Loplop au xv^e siècle) ⁵⁵.

Les « vieux murs abattus », image qu'on retrouve notamment dans *Sainte Cécile*, suggèrent par analogie « ce vieux mur paranoïaque ⁵⁶ » de Léonard. Et l'on passe par ce maillon invisible à *la Vierge aux rochers* du même peintre, et finalement, par l'intermédiaire du vautour, à Loplop de *la Femme 100 têtes*.

Un réseau associatif dans *l'Amour fou* (pp. 125-126) explicite cette dernière association entre le tableau de Vinci et le vautour. On y passe de la lecture par Polonius des formes des nuages à l'analyse par Freud de la forme cachée d'un vautour dans le tableau de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* du Louvre ⁵⁷. Si on se rappelle d'abord que Max Ernst se présente souvent sous les traits d'un oiseau - vautour, milan ⁵⁸, Loplop *Bird Superior* ; ensuite qu'on retrouve ce motif dans ses tableaux, également lié à un souvenir d'enfance; et enfin que Max Ernst affichait un grand intérêt pour le *Traité* de Léonard - il se réfère explicitement au mur de Léonard

dans son analyse du procédé du frottage, citant de longs passages de Léonard et de Breton qui fait allusion lui aussi à la « leçon de Léonard ⁵⁹ » - on perçoit mieux les nombreux fils secrets qui relient les éléments du texte, comme autant de fragments émergés à la surface d'une narration occultée ⁶⁰.

On s'aperçoit ainsi que Breton s'attarde moins à articuler des réseaux métaphoriques à l'intérieur d'un tableau (il exploite ce procédé ailleurs, notamment à partir de la peinture de Miro), qu'à élaborer de nouvelles relations dans la syntagmatique d'un texte, de nouveaux rapports entre les pièces décollées de textes et tableaux. Son texte poétique paraît d'abord, on l'a vu, comme une tentative de recollage, de colmatage de la différence, faisant de la coupure une coulée qui rassemble les éléments disparates et qui ne laisserait plus paraître le travail des ciseaux. Cependant, dans un deuxième temps, une nouvelle rupture se dessine à l'intérieur même de cette coulée. Le collage textuel de Breton, loin de se contenter de seulement mimer celui de Max Ernst, en est une recreation, une mise en œuvre de la poésie qu'il a élaborée.

Dans sa poésie, André Breton dit le choc; dans son écriture poétique, il semble réduire le disparate, mais c'est pour forger un autre choc. Il choisit parmi les syntagmes iconographiques du peintre, pour les regrouper dans de nouvelles combinaisons, prolongeant de la sorte le travail du peintre sur les images. Il reprend ainsi à son compte ce jeu cosmique de Max Ernst, « le jeu de patience de la création ⁶¹ » dont il bat les cartes de nouveau, pour en faire à son tour « une ordonnance merveilleuse ⁶² ».

Université de Londres

NOTES

1. *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 168.

2. La participation de Miro et Ernst aux décors du ballet de Diaghilev *Roméo et Juliette* attire la désapprobation d'Aragon et Breton; voir « Protestation », *la Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 31.

3. La première rupture a lieu en 1938, lorsque Max Ernst refuse de suivre le mot d'ordre de Breton de « saboter » la poésie d'Eluard. La dernière rupture se fait en 1954 lorsque Max Ernst reçoit le grand prix de la Biennale de Venise, suscitant la désapprobation de Breton, qui l'accuse d'avoir vendu son « intégrité aux marchands de Venise » ; voir Max Ernst, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 344.

4. Les principaux textes de Breton sur Ernst sont: « Max Ernst" (préface à l'exposition « La mise sous whisky marin », Paris, Au Sans Pareil, 1921), *les Pas perdus* (1924), voir *André Breton, Œuvres complètes*, 1, Paris, Gallimard, coll «Pléiade», pp. 245-246; «Le Surréalisme et la peinture », *la Révolution surréaliste*, 9-10, octobre 1927, pp. 38-41, repris dans *le Surréalisme et la Peinture*, pp. 24-8 ; « Avis au lecteur », Max Ernst, *la Femme sans têtes*, Paris, Editions du Carrefour, 1929, repris dans *Point du jour* (1934), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, pp. 59-66 ; « Max Ernst. Vie légendaire de Max Ernst précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe », *View*, vol II, n° 1, avril 1942 (publié en anglais), repris dans *le Surréalisme et la Peinture*, pp. 155-65; «Max Ernst. Œuvre graphique" (préface à l'exposition « Max Ernst: Livres - Illustrations - Gravures », Paris, La Hune, 1950). dans *le Surréalisme et la Peinture*, pp. 166-8.

Max Ernst a illustré les œuvres suivantes de Breton: *Manifestes du surréalisme*, Paris, Kra, 1929 (frontispice) ; *les Vases communicants*, Paris, Editions des Cahiers libres, 1932 (couverture) ; «Le Château étoilé », *Minotaure*, na 8, 15 juin 1936, pp. 25-40 (dessins) ; « Situation du surréalisme entre les deux guerres", *VVV*, n° 2-3, mars 1943 (dessins). Les œuvres de Max Ernst illustrent également *l'Amour fou* (1937) et *le Surréalisme et la Peinture* (1965). Leur œuvre se croise par ailleurs: par exemple dans le jeu collectif des cadavres exquis; dans la série de dessins à la plume représentant des mains, par Ernst (1923), portant les mêmes titres que les poèmes de Breton parus dans *Littérature*, n° 11-12, octobre 1923 «< Le Buvard de cendre », « L'Herbage rouge », « Il n'y a pas à sortir de là », « Au regard des divinités ») ; un *Portrait d'André Breton* dessiné par Ernst illustre la feuille de souscription de *Clair de terre* (1923).

5. André Breton, *Entretiens* (1952), Paris, Gallimard, coll. «Idées", 1969, p. 74. Le langage superlatif n'est jamais absent de l'évocation de cette rencontre: voir *ibid.*, p. 157, *le Surréalisme et la Peinture*, p. 64.

6. Sur cette exposition voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, pp. 248-251 ; Werner Spies, *Max Ernst - Collagen. Inventar und Widerspruch*, Cologne, M. DuMont Schauberg, 1974, p. 81 ; traduit en français, Paris, Gallimard, 1984.

7. «Genèse et perspectives artistiques du surréalisme" (1941), *le Surréalisme et la Peinture*, p.64.

8. «Quiconque a vraiment pénétré dans le temple de la peinture sait que les initiés communiquent peu par les mots. Ils se montrent - très mystérieusement pour le profane - tout au plus en le circonscrivant d'un angle de main, tel espace fragmentaire du tableau et échantent un regard entendu. » *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 171.

9. *Entretiens*, p. 220.

10. « 125 œuvres de haut vol au Musée d'Art Moderne" (1952), *le Surréalisme et la Peinture*, p. 351-352.

11. «Peintre, cette représentation visuelle eût sans doute pour moi primé l'autre. » *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*, p. 325.

12. «Max Ernst" (1921), *Œuvres complètes*, pp. 245-6. Ernst citera cette définition dans « Comment forcer l'inspiration », *le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5-6, 15 mai 1933, p. 43.

13. *Œuvres complètes*, pp. 337-338.

14. Ernst reprend la même formulation dans une lettre à Franz Roh (1927) : « Provoquer une sensation électrique ou érotique en rapprochant des éléments que nous avons eu l'habitude de considérer comme étrangers les uns aux autres et, par conséquent, sans rapport entre eux. Il se produit des décharges et des courants de haute tension. Et plus la rencontre des éléments était inattendue, plus l'étincelle poétique qui surgissait était surprenante pour moi. » Lettre citée par Werner Spies, *Max Ernst - Collagen*, p. 90.

15. «C'est le parallélisme de deux "poétiques" qui s'affirme ici », remarque Marguerite Bonnet à propos de la préface de Breton sur l'exposition de 1921 ; *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975, p. 239.

16. Ce texte a d'abord été publié en anglais sous le titre « Genesis and Perspective of

Surrealism" pour le catalogue *Art of this Century* (1942), à la galerie Peggy Guggenheim à New York.

17. *Le Surréalisme et la Peillure*. p. 64.
18. « Au-delà de la peinture" (1936). *Cahiers d'Art*. n° 6-7. 1936 : repris dans Max Ernst. *Ecritures*. p. 253 : voir aussi pp. 229. 245. 256.
19. Louis Aragon. « Max Ernst. peintre des illusions" (1923). *ill Collages*. Paris. Hermann. coll. « Savoir », 1980. p. 30.
20. *Le Surréalisme et la Peillure*. p. 29.
21. *Œuvres complètes*. p. 245.
22. « Introduction au discours sur le peu de réalité" (1924). *Point du jour*. (1934). p. 22.
23. *Œuvres complètes*. p. 245.
24. *Point du jour*. p. 63.
25. *Ecritures*. p. 233.
26. *Le Surréalisme et la Peillure*. p. 64.
27. *Ibid.*
28. *Œuvres complètes*. p. 246.
29. *Poill du jour*. p. 63.
30. *Le Surréalisme et la Peillure*. p. 26.
31. *Ibid.*
32. *Ecritures*. p. 412.
33. J'ai développé ailleurs une analyse du monstre-collage notamment chez Ernst: « Le monstre et le surréalisme: la chasse au bombyx à tête humaine », *Modernism alld the Vnconscious*. textes réunis par Peter Collier et Judy Davis. Cambridge. Polity Press. 1990. pp. 283-301 (en anglais) ; cette étude a aussi paru en français dans *La Chouelle* (Université de Londres), 22. été 1989. pp. 23-38.
34. *Le Surréalisme et la Peillure*. pp. 24-25.
35. *Ibid.*, p. 168.
36. « Caractères de révolution moderne" (1923). *Œl'l'es complètes*, p. 299.
37. *Poill du jour*, p. 61.
38. Jacqueline Chénieux-Gendron fait allusion dans ce contexte à «une poétique de l'étincelle longue » : « il s'agit de mieux manifester la longue nuit du sens, suivie de la longue étincelle de l'illumination - de laisser *patent*, en son sens le plus concrètement étymologique. le scandale du sens » ; « Plaisir(s) de l'image », *Du surréalisme et du plaisir*. Paris, Corti, Coll. « Champs des activités surréalistes ». 1987, p. 89.
39. Max Morise, « Les Yeux enchantés », *la RévolltiOil surréaliste*. n° 1. 1^{er} déc. 1924 : Pierre Naville, « Beaux-Arts », *la Révolution surréaliste*, n° 2. 15 avril 1925.
40. *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925.
41. *La Femme 100 têtes*, Paris. Editions du Carrefour. 1929 : *Rêve d'rllle petite fille qui voulout entrer au Carmelite*, Paris, Editions du Carrefour. 1930; *Vile Semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, Paris, Jeanne Bucher. 1934.
42. *Le Surréalisme au service de la révolution*. n° 1. juillet 1930, pp. 9-12.
43. *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 30.
44. *Minotaure*, 12-13. mai 1939. pp. 16-17 ; repris dans *le Surréalisme et la Peinture*. pp. 145-150.
45. « Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre » ; *les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, coll. « Idées ». p. 129.
46. « Genèse et perspective du surréalisme » (1941). « Max Ernst. Vie légendaire de Max Ernst... » (1942).
47. Pascaline Mourier-Casile, « Histoire de l'art surréaliste ou histoire surréaliste de l'art? », *Mélusine*, n° 1, 1979, p. 247.
48. *Point du jour*, p. 98.
49. « La Peinture au défi » (1930), repris dans *Collages*. p. 67.
50. *Point du jour*, p. 62.

51. *Ecritures*, p. 246.
52. *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 27.
53. *L'Amour fou* (1937), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 131-132.
54. La métaphore n'y est nullement arbitraire, comme le suggère A. Weber-Caflisch, mais déterminée par le titre du tableau. Ce critique fait par ailleurs une admirable analyse de ce passage en tant que « caprice surréaliste » ; voir Antoinette Weber-Caflisch, « Le Texte et l'image: "Caprices surréalistes" dans *Minotaure* », in *Regards sur Minotaure*, Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1987, pp. 139-157;
55. *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 164.
56. *Ibid.*, p. 129.
57. «Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci» ; cette étude de Freud a paru dans *Trois Essais*, traduit en français et annoncé dans *la Révolution surréaliste*, n° 9-10, octobre 1927 et n° 11, mars 1928. Breton confond la *Vierge sur les rochers* et la *Vierge, l'Enfant et Sainte-Anne* dont parle Freud dans cet essai.
58. A la suite du texte cité plus haut, Breton fait allusion à Ernst, « toujours plus beau sous son masque de milan », *L'Amour fou*, p. 132.
59. *Ecritures*, pp. 242-243.
60. Werner Spies tisse de nombreuses autres associations entre Ernst-Léonard-Freud-Breton, dans *Max Ernst. Loplop. The Artist's Other Self*, Londres, Thames and Hudson, 1983, pp. 101-106.
61. *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 25.
62. *Point du jour*, p. 62.

« LA POESIE EST UNE PIPE »

RENE MAGRITTE ET LA METAPHORE SURREALISTE

Hans T. SIEPE

Lorsque, en 1929, André Breton et Paul Eluard rassemblaient les aphorismes et les définitions de la poésie (qui ont été publiées la même année comme « Notes sur la poésie » dans *la Révolution surréaliste*, n° 12), ils étaient particulièrement enchantés d'une trouvaille, d'une définition extraordinaire: « La poésie est une pipe ». Cette définition a été trouvée par René Magritte et l'enchantement des deux poètes ne peut être sans rapport avec un tableau de Magritte terminé la même année 1929, *la Trahison des images*. Il s'agit du célèbre tableau qui représente une pipe et qui porte l'inscription « Ceci n'est pas une pipe ».

Dans le même numéro de *la Révolution surréaliste* se trouve un article de René Magritte, « Les mots et les images », qui - composé de mots et d'images - envisage, dans une analyse sémiotique, les relations possibles d'une part entre les mots et les images, d'autre part entre la représentation picturale et/ou verbale et le monde. Et le même numéro 12 de *la Révolution surréaliste* qui se termine par la grande enquête « Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour? » reproduit aussi, à la fin, un tableau de Magritte, un collage célèbre qui représente une femme nue, encadrée de photos de surréalistes aux yeux fermés. L'inscription qui se trouve à l'intérieur du tableau laisse un espace vide: « Je ne vois pas la... [femme] cachée dans la forêt ».

Magritte habitait, à cette époque-là, le Perreux-sur-Marne, à proximité de Paris, avant de rentrer en 1930 à Bruxelles. Le choix par Breton de la reproduction d'un tableau de Magritte (« Le viol ») sur la couverture de son essai-programme *Qu'est-ce que le surréalisme?* de 1934, met en relief le rôle particulier de Magritte à l'intérieur du groupe des surréalistes

parisiens. Mais il faut tenir compte de ce fait: les tableaux de Magritte, qui mettent en scène les objets d'une manière dramatique, ne simulent jamais le rêve ou la coulée automatique des images (pensons aux exigences de Breton qui demandait la mise au jour de l'inconscient). L'appartenance de Magritte au surréalisme tient plutôt à l'expression d'une inquiétude à l'égard du monde devenu de plus en plus étranger. Ses toiles représentent une forme de protestation contre les images d'un monde intact; elles se veulent le témoignage d'une libération à l'égard des conventions, d'une mise en liberté de l'imagination, d'une révolte artistique. Il s'agissait pour Magritte de renverser l'ordre figé du monde par un ordre renversé à l'intérieur du tableau'. « Nous fîmes la connaissance des surréalistes, a dit Magritte, qui manifestaient avec violence leur dégoût pour la société bourgeoise'. » Parmi les peintres surréalistes, seul René Magritte explique de manière précise la théorie surréaliste de l'image poétique, et André Breton a confirmé que l'œuvre non-automatique et consciente de Magritte a été un appui pour le surréalisme à partir de 1929. Le surréalisme de Magritte naît d'une théorie des images qui le conduit à juxtaposer des éléments incohérents l'un auprès de l'autre, ce qui fait apparaître le monde comme bizarre ou étrange.

« La poésie est une pipe » — cette définition (à l'envers) d'un monde à l'envers peut être saisie, malgré la première impression d'absurdité ou de jeu qu'elle fait naître, comme un résumé de la pensée esthétique de Magritte, à mettre en relation avec l'esthétique surréaliste. On peut avancer la thèse que les idées esthétiques de Magritte portent, à beaucoup d'égards, l'empreinte des réflexions littéraires des surréalistes. En outre, l'esthétique de Magritte nous engage à expliquer aussi les textes surréalistes par une approche qui prend en considération l'effet poétique, l'effet recherché sur le lecteur. « Un changement radical de la manière de penser en répondant à la question "Qu'est-ce que le surréalisme" ne pourrait-il pas actualiser un vieux sujet par l'inclusion de l'esthétique de la réception? », se demandait un critique littéraire lors de l'exposition Magritte à Hambourg en 1982. J'ai déjà essayé de répondre à cette question en appliquant une esthétique de la communication au surréalisme⁵. Et je reprends le problème pour insister encore une fois, en faisant davantage appel à Magritte, sur la nécessité de définir l'œuvre surréaliste comme une œuvre qui vise à produire un effet sur le lecteur/spectateur, une œuvre qui doit être considérée sous l'angle d'un effet recherché⁶: j'insiste sur le lien direct entre lecteur ou le spectateur et l'objet esthétique surréaliste: « Ce sont les regardeurs qui font le tableau », a dit Marcel Duchamp, et René Magritte a ajouté:

A un brave homme qui demandait « Quelle est la peinture qui "exprime" la joie » je n'avais qu'à répondre « celle que vous avez la joie de regarder' ». »

La peinture de Magritte est une peinture des objets réels avec des intentions nouvelles: en effet, les objets, sortis de leur contexte et replacés dans un nouvel ordre doivent perdre leur existence innocente, devenir étranges et, en tant que figures dans le tableau, poser des questions ⁸. Etant donné ma volonté, dit Magritte, de faire si possible hurler des objets les plus familiers, l'ordre dans lequel l'on place généralement les objets devait être évidemment bouleversé ⁹. » « La poésie est une pipe » : cette phrase en donne l'illustration ainsi que le tableau « La Trahison des images » et beaucoup d'autres tableaux où la relation entre image et texte, objet et écriture, titre et sujet a pour objectif d'empêcher l'automatisme de la pensée associative, la force de l'habitude. Cette phrase vise en outre à favoriser une imagination qui pense à sa manière.

Mais laissons de côté cette rupture ¹⁰ avec l'ordre habituel des choses pour entrer dans le détail d'une théorie surréaliste de l'image, de la métaphore, pour en dégager la recherche d'un effet sur le lecteur! spectateur.

Dans le *Premier Manifeste du surréalisme*, André Breton a repris la théorie de l'image de Pierre Reverdy et en a fait un programme surréaliste :

Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique ¹¹.

Retenons d'abord la définition de l'image forte et de l'effet qu'elle produit sur le lecteur par sa puissance émotive qui naît d'une réalité poétique nouvelle. Et Reverdy continue:

Ce qui est grand ce n'est pas l'image - mais l'émotion qu'elle provoque.

L'effet suppose le rapprochement de deux objets assez éloignés l'un de l'autre. La valeur poétique d'une image ou d'une métaphore consiste donc dans l'effet, dans la surprise qui est un élément essentiel de l'image:

Il Y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve (Reverdy).

La surprise du lecteur est due à « l'établissement d'un rapport inattendu ¹² » qui impose une nouvelle logique des mots et une nouvelle vision du monde:

Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière

brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre ¹³.

Et lorsque André Breton, dans le *Premier Manifeste* définit le surréalisme comme un « vice nouveau [...] qui agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants ¹⁴ », il pense surtout à l'image; comme Louis Aragon qui, dans le *Paysan de Paris* en donne la définition suivante :

Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image ¹⁵.

Il s'agit donc d'un stupéfiant qui, outre la surprise, propose au lecteur/spectateur des métamorphoses :

Chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il Y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers ¹⁶.

René Magritte, le peintre, a trouvé une telle image: il a fait une découverte qui anéantit tout l'univers habituel au moment où, en 1927, il est entré en contact avec les surréalistes de Paris :

Je crois avoir fait une découverte dans la peinture, tout à fait saisissante: J'ai employé jusqu'à présent des objets composés, ou bien la situation d'un objet suffisait parfois à le rendre mystérieux. Mais à la suite des recherches que j'ai faites ici [c'est-à-dire à Paris], j'ai trouvé une possibilité qu'avaient les choses: c'est de devenir graduellement autre chose, un objet se fond dans un objet autre que lui-même.

Le tableau qui exprime cette découverte s'intitule aussi *la Découverte* (1928) ; il montre la fusion sans limites de deux objets éloignés, la viande et le bois. La découverte de Magritte se présente comme une première concentration et modification des idées de Reverdy et de Breton.

Un autre tableau, *les Jours gigantesques* (1929) illustre de même la contraction des objets, leur enchaînement, leur « nouement » (Schneede) : une femme nue se défend contre un homme qui n'est visible que dans les contours de la femme. Cet homme donne l'impression, par sa manière de couvrir la femme, d'être son vêtement, de lui appartenir, d'être absorbé par elle. « Ce n'est pas le sujet du viol, dit Schneede, qui constitue l'image, mais c'est plutôt l'invention mystérieuse de l'image ¹⁷. »

René Magritte a évoqué le fait que « la valeur de l'art est fonction de son pouvoir de révélation libératrice ¹⁸ ». La contraction des figures et des objets, leur nouement ne veut d'abord provoquer que l'irritation du

spectateur, le choquer pour qu'il dépasse ensuite cette impression, pour l'entraîner à rechercher de nouveaux rivages (comme dit Schneede), qu'il s'agisse de l'expérience, de la connaissance, des sensations et de la pensée, ou (comme dit Max Ernst) pour partir en quête d'un nouveau champ d'expériences plus riches en échappant au paradis trompeur et ennuyeux du souvenir fixe ¹⁹.

Nous pouvons constater que, avec l'effet de surprise, une nouvelle connaissance se constitue pour le récepteur. Cette nouvelle connaissance qui résulte de la transformation ou de la confrontation des objets, ne saurait aider l'artiste à se réaliser lui-même, mais constituera, comme dit Magritte, « un instrument entre tant d'autres au service de la libération des hommes tourmentés ²⁰. » Magritte peut donc ajouter que ses tableaux « ont été conçus pour être des signes matériels de la liberté de la pensée ²¹. » Il s'agit donc de l'évocation du mystère dans l'esprit des spectateurs, bien plus que de la communication d'un message: l'image poétique doit donner des idées à celui qui le regarde, « la lecture devient intérieure ²². »

La première découverte de Magritte, celle de 1928, envisageait la fusion de deux pôles de l'image ou de la métaphore, c'est-à-dire une réunion des objets allant plus loin que la seule « rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection» (Lautréamont). Sa deuxième découverte a également une grande valeur pour une théorie surréaliste de l'image. Il s'oppose à Reverdy et à Breton qui avaient demandé le rapprochement de réalités lointaines sur un plan commun. Il s'oppose à la théorie traditionnelle de la métaphore hardie qui demandait toujours une tension large entre les deux pôles de l'image. Il découvre maintenant l'affinité qui provoque le choc et qui renforce la hardiesse:

Une nuit, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage un œuf au lieu de l'oiseau. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité de deux objets: la cage et l'œuf, alors que précédemment je provoquais ce choc en faisant se rencontrer des objets sans parenté aucune ²³.

Cette découverte s'exprime aussi dans le tableau *les Affinités électives* (1932/33), dont le titre évoque la relation entre les deux objets qui constituent l'image. Nous retrouvons ici une définition de la métaphore hardie avec cette forme spéciale d'une tension étroite/mince entre les deux pôles de l'image avant que Harald Weinrich ait dégagé son ampleur ²⁴. Plutôt que de rassembler des exemples de métaphores hardies (dans le sens que lui ont donné René Magritte et Harald Weinrich) telles qu'elles se

trouvent dans les textes surréalistes (il n'y en a pas beaucoup, selon Wolfgang Raible ²⁵), mettons l'accent sur les idées de Magritte. Selon lui, l'image et la métaphore proviennent de la hardiesse, qui exprime une qualité poétique. Cette hardiesse et la métamorphose qui en résulte se fondent sur une méthode combinatoire, donc rationnelle plus qu'irrationnelle ²⁶. Ainsi la technique de l'image et de la métaphore surréalistes est-elle - selon Max Ernst - l'exploitation systématique d'une rencontre (soit par hasard, soit provoquée par l'artiste d'une manière artificielle) de deux ou plusieurs éléments, étrangers l'un à l'autre, sur un plan impropre - et l'étincelle de la poésie qui jaillit au moment où les deux réalités s'approchent ²⁷. Dans cet ordre d'idées, André Breton a parlé d'un « phénomène lumineux » et d'une « étincelle à produire ²⁸. » Le symbole électrique exprime la tension qui constitue l'image avec ses deux pôles et il exprime aussi un effet de réception qui fait partie de l'image et qui s'adresse au spectateur/lecteur.

On peut se demander si un surréalisme rationnel et conscient peut exister ; si le but de Magritte correspond aux questions des surréalistes. Pour moi, l'œuvre de Magritte est surréaliste surtout à cause de sa théorie de l'image, mais aussi à cause de sa création rationnelle dans laquelle il cherche le mystère ; elle est surréaliste par sa recherche d'une connaissance: est-ce que nous voyons ce que nous pensons, ou est-ce que nous pensons ce que nous voyons? Et cette recherche d'une critique de l'ordre établi est aussi la recherche des surréalistes. « La mise en doute de la réalité par la réalité même ²⁹ » : Magritte a trouvé cette formule particulièrement heureuse ; dans la mise en question de la réalité il découvrait aussi un effet rétroactif, une rétroaction sur cette réalité-même. Et cette répercussion s'exprime par l'articulation d'un mystère que Magritte veut évoquer par sa manière de représenter la réalité, et qu'il évoque comme la « description visible d'une pensée invisible ³⁰ ». Ce mystère, cette énigme indéchiffrable du monde exige et suscite la participation du spectateur et son imagination. L'œuvre de Magritte provoque l'intérêt du lecteur/spectateur, elle veut le stimuler, elle veut lui ouvrir le monde et inspirer le récepteur qui sera son personnage principal.

Magritte appartient au surréalisme inspirateur (dont Walter Benjamin a parlé ³¹) qui demande la participation productrice du spectateur/lecteur et qui cherche à augmenter son activité. Pour lui comme pour Breton, « les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui les écoute ³² ».

Dans un texte qui date de 1922, Magritte a donné à l'œuvre d'art la « mission essentielle de déclencher AUTOMATIQUEMENT la sensation esthétique chez le spectateur ³³ ». Pour lui, être surréaliste c'est « bannir de l'esprit le "déjà vu" et rechercher le "pas encore vu" ³⁴. » Il cherche donc

un effet poétique bouleversant, qui, obtenu par la mise en scène d'objets empruntés à la réalité, donnerait au monde réel d'où ces objets étaient empruntés, un sens poétique bouleversant ³⁵.

L'effet intense provoqué par l'image doit disposer le lecteur « à connaître un moment de conscience unique ³⁶. » La peinture de Magritte est une peinture de l'évocation, qu'il appelle « poésie » et qui semble douée du pouvoir de nous surprendre et de nous enchanter ³⁷. Et « le sentiment que nous éprouvons pendant que nous regardons un tableau n'est pas à distinguer du tableau ni de nous-mêmes ³⁸. » Pour Magritte « c'est celui qui regarde, qui représente le tableau, ses sentiments et ses idées représentent le tableau ³⁹. » Ses tableaux, ses « images visibles qui évoquent quelque chose d'incompréhensible », ses images poétiques qui ont le même genre de réalité que celui de l'univers ⁴⁰ ont déplacé leur champ d'action dans l'imagination humaine, dans l'esprit des spectateurs. L'œuvre de Magritte veut déclencher des émotions esthétiques chez le spectateur. Et « ce qui peut déclencher l'émotion esthétique semble [...] n'avoir d'existence que dans l'imagination de l'homme et être créé par celui-ci de toute pièce ⁴¹. » Selon Magritte, l'effet poétique sur le lecteur/spectateur est à définir par les verbes frapper, toucher, saisir, épouvanter, bouleverser, stupéfier, surprendre, enchanter et réveiller ⁴². L'effet produit, toujours au centre des préoccupations de Magritte, sera pour le récepteur un bouleversement de ses attentes, une stimulation de sa pensée, la provocation d'une excitation de son esprit ⁴³.

Magritte a souligné sa parenté avec les poètes et avec le surréalisme en réfléchissant sur une esthétique de l'effet. Ainsi, lorsqu'on lui a demandé si ses images comportaient une part d'humour, il a répondu de la manière suivante:

I haven't the intention of making people laugh, or even surprising them. What I seek is an image that is not indifferent, and this surprises people. But I don't try to surprise or provoke them. They are surprised because I show things that are unknown. And yet they are very familiar things. I look for poetry in the world of familiar objects. It is like a poet who works with simple words ⁴⁴.

Et, à propos du surréalisme, il a écrit:

Le surréel n'est pas à confondre avec le désir d'un monde imaginaire. f...] Le surréel, ou la surréalité, c'est la réalité débarrassée du sens banal ou extraordinaire qui lui est attaché. Le surréel est la réalité qui n'a pas été séparée de son mystère. Le peintre surréaliste décrit la pensée qui peut être rendue visible par la peinture. Cette pensée évoque le mystère sans lequel aucune pensée et aucun monde ne seraient possibles ⁴⁵.

Magritte ne reprend-il pas des idées de Breton « C'est par la force des images que, par la suite du temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions ⁴⁶ », quand il ne cesse de répéter

Imagination is not make-believed, it's truth. And what I am after is not art, but man and his delivery through the images ⁴⁷.

Dans le numéro 5 de la revue *le Surréalisme au service de la révolution* (1933), l'auteur belge Paul Nougé a, pour la première fois, mis en relation la théorie de l'image (conçue par Magritte) et la théorie de la métaphore surréaliste (telle que la concevaient les auteurs surréalistes). Dans son article « Les images défendues » Paul Nougé parle de la « métaphore transfigurée » et il dit :

Transformer le monde à la mesure de nos désirs suppose cette croyance que les hommes, dans leur ensemble, sont animés à des degrés divers du même besoin profond d'échapper à l'ordre établi. La validité de l'existence est liée à l'existence d'un tel désir. Il est donc capital de le déceler dans sa totale extension et c'est ainsi que Magritte observera qu'une certaine figure de langage en pourrait témoigner, la métaphore, à condition de la prendre d'une manière qui n'est pas l'habituelle.

La métaphore ou l'image inhabituelle, propagée par Magritte, répond pour lui à un désir profond de changer l'ordre habituel des choses. Dire « un ciel d'or ou un ciel de sang » équivaldrait à souhaiter qu'il en soit réellement ainsi et même à le croire un instant. « Une explication de ma peinture, poursuit René Magritte, se pourrait déduire de ce processus. Si je peins un ciel de sang, il en est réellement ainsi. Il n'y a plus de métaphore ⁴⁸. » Ainsi le peintre ou le poète a-t-il réussi à changer le monde, au moins un moment. Mais ce changement ne se produit pas dans le rêve, qui pour Magritte est de la *sous-réalité*, qui n'a rien de poétique. Il se fait dans la poésie qui répond au sentiment du mystère universel et qui donne à la « réalité » insuffisante un sens passionnant, qui est de la *surréalité* ⁴⁹.

Et Magritte a repris dans une conférence l'argument de Paul Nougé, lorsqu'il a parlé de sa recherche systématique d'un effet poétique bouleversant qui donnerait au monde un sens poétique bouleversant. Il y parle du « dépaysement 50 », et ce « *Verfremdungseffekt* » (comme l'a surtout analysé Bertold Brecht) s'adresse toujours au spectateur, au lecteur, au public, par son retentissement sur l'esprit, par sa recherche d'un maximum d'efficacité.

La valeur d'une image surréaliste, définie par André Breton comme « celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le

plus longtemps à traduire en langage pratique" », dépend de l'étincelle poétique qui résulte de la tension entre les deux pôles de l'image. Et, par là, elle implique aussi la sensibilité du récepteur :

*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*⁵².

Parmi les surréalistes-théoriciens de l'image c'est René Magritte surtout qui s'est attaché à l'effet poétique et qui a souvent évoqué la liaison étroite qui existe entre la métaphore et son effet sur le lecteur. Il a expliqué la création de l'image comme un « collage » ou un « collage verbal » qui vise l'effet et qui crée une nouvelle « connaissance poétique ». Dans ses écrits, Magritte présente ses méthodes de créations des images, décrit ses expériences pour rechercher l'effet poétique, en impliquant toujours quelqu'un à qui l'effet est destiné; on pourrait parler d'un spectateur implicite comme on parle d'un lecteur implicite.

La théorie du peintre reste instructive aussi pour les méthodes de recherche appliquées à la littérature surréaliste : à la hardiesse demandée dans les images et les métaphores correspond la présence nécessaire d'un effet sur le lecteur/spectateur et l'inclusion du public à l'intérieur de l'œuvre d'art. Si la poésie est définie comme une pipe, nous rencontrons dans cette définition de Magritte, reprise par Breton et Eluard, l'effet bouleversant, le dépaysement recherché.

Et si on remplace les deux pôles de l'image par les synonymes (*poésie* par *image*, *pipe* par *stupéfiant*), nous obtenons la phrase « L'image est un stupéfiant » comme équivalent de la phrase « La poésie est une pipe ». Cette définition exprime aussi bien l'effet recherché sur le récepteur. Elle contient également le « principe du plaisir » en tant que catégorie d'une esthétique de la réception, ce principe du plaisir qui a été analysé dans *Minotaure*, n° 3/4, en 1933. « L'œuvre d'art servira de tremplin », écrit l'auteur en faisant allusion à Breton, et il continue (bien sûr avec le consentement des rédacteurs Breton, Duchamp et Eluard) :

*L'art moderne nécessite un profond changement d'attitude chez le spectateur, de qui l'artiste attend qu'il se rapproche de lui au point de se conduire en artiste*⁵³.

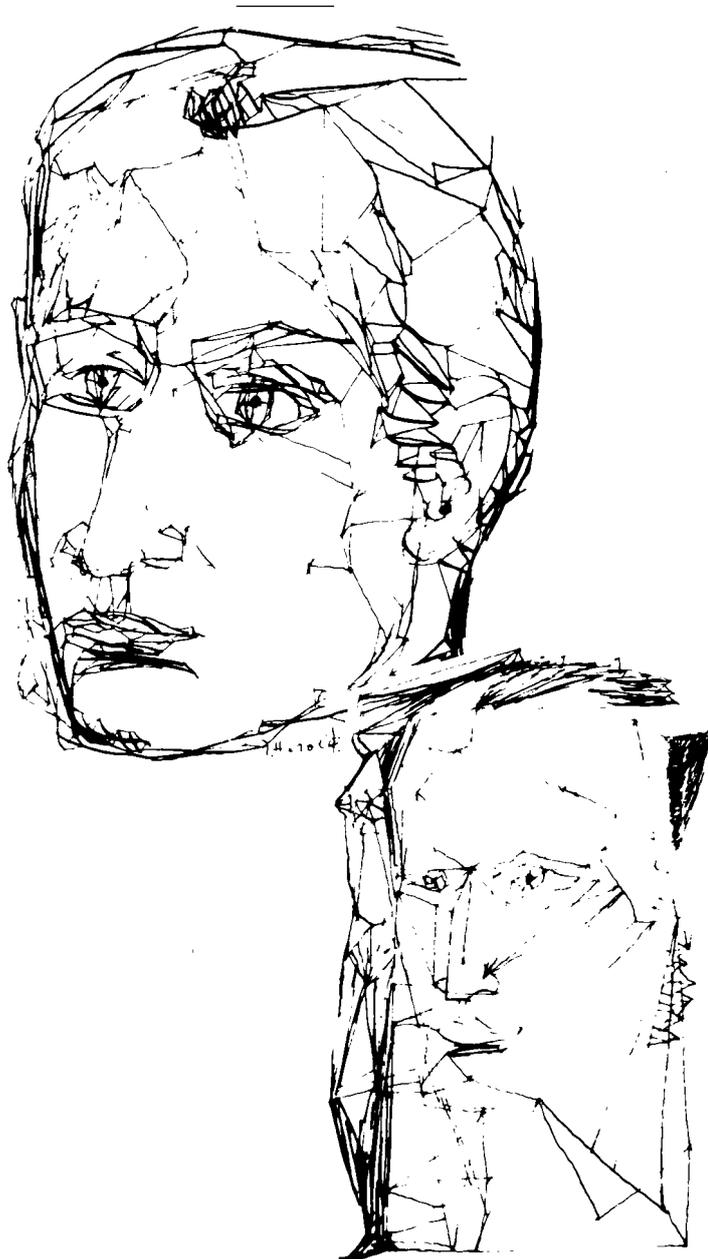
Cela n'exprime rien d'autre que cette participation active du récepteur que René Magritte et le surréalisme demandent au spectateur/lecteur : une participation créatrice qui s'allume à partir de l'image et de la métaphore.

Université de Duisbourg (R.F.A.)

NOTES

1. Selon Uwe M. Schneede, « Befreiende Enthüllungen. Anmerkungen zu René Magritte », *René Magritte und der Surrealismus in Belgien* (catalogue d'exposition), Hambourg, 1982, pp. 52-53. Ce compte rendu précis de la théorie artistique de Magritte constitue aussi le sujet d'un livre plus vaste: Ralf Schiebler, *Die Kunsttheorie René Magrittes*, Munich, 1981.
2. René Magritte, *Ecrits complets*, éd. par André Blavier, Paris, Flammarion, 1979, p. 107.
3. Selon Gaëtan Picon, *Der Surrealismus in Wort und Bild, 1919-1939*, Stuttgart, Klett/Skira, 1979, p. 143.
4. Matthias-Johannes Fischer, « Noch einmal : Was ist Surrealismus ? René Magritte und der Surrealismus in Belgien (zur Hamburger Ausstellung) », *Lendemain*, n° 25/26, 1982, p. 199.
5. Cf. mon livre *Der Leser des Surrealismus. Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, qui paraîtra prochainement en langue française dans la « Bibliothèque Mélusine ».
6. Cf. Peter Bürger, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Francfort, Athenäum, 1971, p. 81.
7. Marcel Duchamp, *Marchand du sel*, éd. par Michel Sanouillet, Paris, 1959, p. 172 ; Magritte, *Ecrits complets*, p. 521.
8. Cf. Schneede, « Befreiende Enthüllungen », p. 52.
9. Magritte, *Ecrits complets*, p. 109.
10. Cf. l'étude de Uwe M. Schneede, *René Magritte. Leben und Werk*, Cologne, Dumont, 1973, pp. 34-64.
11. Pierre Reverdy, « L'image », *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918 ; André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 31.
12. Jean Frois-Wittmann, « Les mots d'esprit et l'inconscient », *le Surréalisme au service de la révolution* n° 2, 1930, p. 28.
13. André Breton, *les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 129.
14. Breton, *Manifestes*, p. 50.
15. Louis Aragon, *le Paysan de Paris*, Paris, Livre de poche, 1966, p. 83.
16. *Ibid.*
17. Cf. Schneede, « Befreiende Enthüllungen », pp. 53-54.
18. Magritte, *Ecrits complets*, p. 133.
19. « ...Befreiung aus dem trügerischen und langweiligen Paradies der fixen Erinnerungen und zur Erforschung eines neuen, ungleich weiteren Erfahrungsgebietes, in welchem die Grenzen zwischen der sogenannten Innenwelt und der Außenwelt [...] sich mehr und mehr verwischen » (Max Ernst, « Was ist Surrealismus? », cité selon *Surrealismus in Paris 1919-1939*, éd. par Karlheinz Barck, Leipzig, Reclam, 1986, p. 611).
20. Magritte, *Ecrits complets*, p. 94.
21. *Ibid.*, p. 363.
22. *Ibid.*, p. 129.
23. *Ibid.*, pp. 143-144.
24. Harald Weinrich, « Semantik der kühnen Metapher », *Deutsche Vierteljahrsschrift*, n° 37, 1963, pp. 325-344.
25. Wolfgang Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich. Darste/ung und Interpretation*, Stuttgart, Kohlhammer, 1972, pp. 108-109.
26. Cf. Hans Holländer, « Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode », *Walter-Richartz-Jahrbuch*, n° 32, 1970, pp. 193-234 (reproduit dans *Surrealismus*, éd. par Peter Bürger, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, pp. 244-312).
27. « ...die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich produzierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Elementen auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene - und der Funke Poesie, der bei Annäherung dieser Realitäten überspringt » (cité selon Holländer, « Ars inveniendi », p. 213).

28. Breton, *Manifestes*, p. 51.
29. Magritte, *Ecrits complets*, p. 327.
30. *Ibid.*, p. 377.
31. « Bewegung in Gestalt einer *inspirierenden* Traumlelle » (Walter Benjamin, « Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz », *Angelus Novus*, Ausgewählte Schriften, vol. II, Francfort, Suhrkamp, 1966, p. 201).
32. Breton, *Manifestes*, p. 49.
33. Magritte, *Ecrits complets*, p. 13.
34. *Ibid.*, p. 250.
35. *Ibid.*, p. 110.
36. *Ibid.*, p. 275.
37. *Ibid.*, p. 422.
38. *Ibid.*, p. 460.
39. *Ibid.*, p. 462.
40. *Ibid.*, pp. 643 et 683 «(The poetic image has the same genre of reality as that of the universe »).
41. *Ibid.*, p. 13.
42. Cf. Schiebler, *Die Kunsttheorie René Magrittes*, pp. 19-20.
43. Magritte, *Ecrits complets*, p. 473.
44. *Ibid.*, p. 609.
45. *Ibid.*, p. 537.
46. André Breton, *Essais et Témoignages*, éd. par M. Eigeldinger, Neuchâtel, 1950, p. 27.
47. Magritte, *Ecrits complets*, p. 540.
48. *Ibid.*, p. 720.
49. Cf. *ibid.*, p. 329.
50. Cf. *ibid.*, p. 110. Cf. aussi Breton qui, dans sa préface aux *Ecritures* de Max Ernst (Paris, 1970), a écrit: « La surréalité sera fonction de notre volonté de dépaysement de tout. »
51. Breton, *Manifestes*, p. 52. Cf. aussi les propositions de Breton à la réalisation de cette métaphore dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (dans: Paul Eluard, *Œuvres complètes*, éd. par Lucien Scheeler et Marcelle Dumas. t. 1. Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1968, pp 750-751).
52. Breton, *Manifestes*, p. 51.
53. Jean Frois-Wittmann, « L'art moderne et le principe du plaisir », *Minotaure*, n° 3/4, 1933, pp. 79-80.



Jacques Hérold, *Autoportrait* (Marseille, 1941), mine de plomb et encre de Chine. Ce double autoportrait ressortit à la catégorie des cristallographies. (Photo: Michel Brigaud.)

LA PREUVE PAR HEROLD

« LE GRAIN DE PHOSPHORE AUX DOIGTS »

Françoise PY

Dans les *Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* de 1942, André Breton évoque la possible existence d'êtres insoupçonnés, présents ou à venir, qu'il nomme «les Grands Transparents». Pour l'exposition internationale, organisée par les *Cahiers d'Art* en 1947, le peintre surréaliste Hérold réalise une sculpture qui est censée représenter l'un de ces Grands Transparents.

A son tour, Breton écrit le texte sur Hérold (« grain de phosphore aux doigts») qui accompagnera l'exposition, texte incorporé par la suite à l'édition définitive du *recueil Surréalisme et la Peinture*.

D'emblée Breton y établit un triple rapport entre la peinture de Seurat, celle d'Hérold et certaines affirmations de Malcolm de Chazal (dans *Sens Plastique*, tome II, 1947) propositions qu'il met en parallèle avec quatre déclarations d'Hérold parues dans *le Surréalisme encore et toujours* (août 1943) et reprises plus tard par le peintre dans son *Maltraité de peinture* (Fata Morgana, 1985).

Dans ces pages, Breton commence par affirmer que le *divisionnisme* de Seurat ne se ramène pas plus que la technique « post-impressionniste » au « procédé du *point* ».

De cette affirmation, il passe à une comparaison entre le point de Seurat et celui d'Hérold dont il a célébré ailleurs la peinture « cristallographique » ; et de citer comme il se doit la célèbre phrase du peintre qui définit la matière de ses œuvres comme une trame de « points-feu d'où rayonnent des cristaux » ; cela conduit tout naturellement Breton à mettre en relation cette double image (cristaux/points-feu) avec la réflexion de Malcolm de Chazal sur les robes de verre « à grains en cristaux » avec

lesquelles ce dernier veut habiller les femmes; en effet, dans *le Grand Transparent* d'Héroid les muscles dénudés possèdent une structure prismatique et le crâne évidé abrite une forêt de cristaux. L'artiste n'a-t-il pas écrit lui-même cette autre phrase-clef qui ouvre les serrures de toute sa « seconde période » : « La cristallisation étant une résultante du devenir de la forme et de la matière, la peinture doit atteindre à la cristallisation de l'objet » (*loc. cit.*). Héroid ne pouvait manquer de gagner le cœur de Breton selon qui « nul plus haut enseignement ne peut être reçu du cristal » (*l'Amour Fou* pp. 16-17).

Mais si nous évoquons le rôle du cristal dans une certaine conception bretonienne de la peinture – « ..l'œuvre d'art me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces, du cristal... » (*ibid.*) - comment ne pas rappeler avec combien de pertinence Pascaline Mourier-Casile¹ établit, dans un ouvrage récent, le rapport nécessaire qui découle de la nature des choses surréalistes avec la courbe - arabesque, volute, boucle. La torsade même révèle le corps féminin et célèbre le Modern Style. Nous sommes loin de la rigidité/dureté/régularité d'une « cristallisation », naturelle ou provoquée, semble-t-il.

Il n'est pas indifférent d'indiquer d'ores et déjà comment se dénouera cette contradiction spécifique à propos de ce même Héroid dont les cristallographies n'empêcheront pas Breton de s'écrier: «Aussi bien sommes-nous avec lui aux antipodes de la rigidité », Contradiction une fois de plus? Incohérence? Que nenni: « Ce qui pénètre ici, passé à tous les tamis sensibles, c'est la vie véritable, avec tout ce que nous dispense de sous-bois ensoleillé une rencontre ou nous dévoile d'avenir le battement d'une aile. Un prisme, qui n'appartient à nul autre, vague des fils de la vierge aux contours d'un sein² ».

Ainsi par le détour du prisme - gemme ou cristal - viennent se concilier deux éléments du discours surréaliste sur la peinture: l'un qui postule pour l'œuvre d'art la dure régularité du cristal et l'autre qui se veut aux antipodes de la rigidité. Concluons provisoirement que peu nous chaut la loi de la physique si le prisme trans/dé/forme le rigide en son contraire et l'arête du cristal en courbe sensuelle ou en fil de la vierge. Prismauté à la « mutation continue » !

*

**

Il n'est pas moins intéressant de remarquer l'anathème jeté également dans ce texte par Breton sur les contempteurs du « non-dire », voire sur les partisans d'une « peinture engagée » (car il ne faut point oublier que le texte est de 1947, et cela se sent fort bien !) sur ceux qui « se pourlèchent à l'espoir d'expédier les peintres "dans le fond des mines" pour leur

permettre de réaliser "l'effort pratique avec le peuple" ... » (Quand il écrit ce texte sur Hérold, Breton est encore aux prises avec les communistes qui, sous le double signe du réalisme socialiste et de la Résistance, mènent campagne contre lui au nom d'un anti-américanisme primaire et lui reprochent, en fait, son séjour aux USA et ses déclarations à la Voix de l'Amérique ³).

Peu importe dès lors qu'au sujet d'Hérold, Breton rompe quelques lances en faveur d'un improbable *divisionnisme*, voire de *l'impressionnisme divisionniste* dont il attribue la méritoire paternité à Malcolm de Chazal qui le veut étendre à *tout le domaine de la pensée*. Il nous paraît bien plus significatif de voir réitérer ici la vieille conviction des surréalistes selon laquelle il convient de pousser « de nouvelles pointes » simultanément « sur le plan poétique et sur le plan plastique ». Tel est en effet l'essentiel qui associe peinture et poésie, le regard intérieur à la vue sinon à la vision, le regardeur au voyant, au visionnaire ou même au voyeur.

Hérold lui-même affirme en révélant ses sources: « La volonté de conduire mes recherches dans la représentation de plus en plus accentuée de l'intimité de la matière et de la forme me conduisit à leur sublimation mentale », Et d'ajouter aussitôt: « Je procédai alors à un écorchage systématique, non seulement des personnages mais encore des objets, du paysage, de l'atmosphère. Jusqu'à arracher la peau du ciel. » (*loc. cit.*)

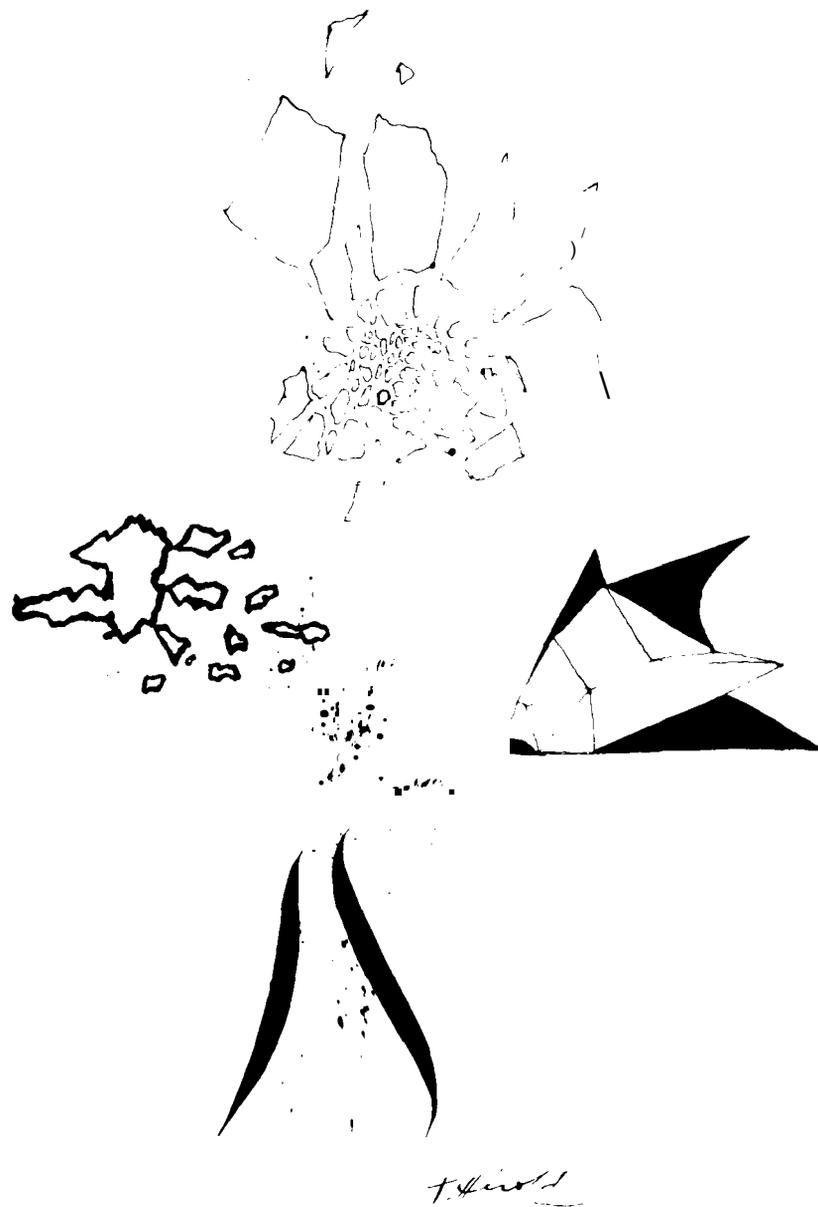
Les préoccupations d'Hérold rejoignent celles de Breton dans la mesure où « arracher la peau des choses » consiste à déshabiller l'idée que cache la forme et à laisser nue une réalité autre, ou ce que l'on ne peut s'empêcher d'appeler une « surréalité ».. « qui vaille pour l'expression d'un monde mental ».

Et Breton commente alors de façon concluante: « Ce qui distingue le *point* d'Hérold du *point* de Seurat est qu'il constitue l'élément d'expression du monde mental et non plus physique, qu'il vise non seulement à impressionner la rétine mais à jouer un rôle de terminaison nerveuse dont le rapport avec les autres "points-feu" environnants nous permet de remonter jusqu'au centre de son (de notre) propre *désir*. »

*

**

Encore pour y parvenir faut-il que, selon les termes mêmes d'Hérold, « l'œil du peintre exerce sur le devenir de la matière son pouvoir de pénétration », Car « il ne faut pas voir la peinture d'abord; il faut voir ce que la peinture contient ». Pour l'artiste il convient désormais de « *se faire voyant* ». Et Breton d'ajouter avec son prodigieux esprit de synthèse poétique « ... la clé des champs est dans le cristal ... et la « voyance », même sous son aspect mercantile, en témoigne... ».



Jacques Hérold, Dessin (1952) encre de Chine, Traces de cristallographies, présence de points-feux. (Photo: Michel Brigaud.)



Jacques Hérold, Dessin (1977) encre de Chine. Exemple de tension entre points et courbes.
(Photo: Jean-Philippe Reverdot.)

C'est ici qu'intervient un nouvel aspect de la spécificité du discours surréaliste sur la peinture. La notion de « voyance » est proche de celles de magie et de magnétisme. «< Il est clair, affirme Breton, que l'accent est mis, cette fois, sur le magnétisme. » «O silex masqué, lance ton cri magnétique », répond Hérold.) Pourtant il faut un peu classer les choses et les idées, voire les images. A coup sûr, les fameux « points » d'Hérold suggéreront certaines limailles de fer qu'un aimant - magnétique par définition - dispose en figures manipulées à distance. Mais on ne peut manquer de se rappeler que le mot magnétique a pour Breton une signification charismatique. «< Mon ami Césaire magnétique et noir », disait-il). Il y a là plusieurs aspects possibles du « magnétisme » héroldien ; et il n'est pas non plus inutile de rappeler qu'Hérold intitule plusieurs toiles *le Catalyseur*, *l'Initiatrice*, ou *le Shaman*, en hommage marqué envers la magie dont Breton faisait si grand cas, notamment en matière de sorcellerie « primitive ». L'atelier du peintre est habité d'objets africains dont certains, parmi les plus ensorcelés, ont bien des traits communs avec *le Grand Transparent* ou autres sculptures également hantées.

S'il ne faut pas manquer de rendre justice à José Pierre pour son remarquable exposé des aspects de l'art magique dans le surréalisme, y compris dans ses rapports avec la psychanalyse ⁴, c'est dans le dictionnaire des *Pensées d'André Breton* établi par Henri Béhar ⁵ que nous irons en rechercher la très heureuse et très lapidaire définition : « Cette magie en exercice... celle que l'on rencontre chez les "primitifs" - ne représente qu'un versant de l'art magique; l'autre versant nous initie à un art survivant à la disparition de toute magie constituée... »

En fait, la magie chez Hérold tient plus à la démarche qu'à une conviction de sorcellerie dont d'autres seront porteurs. Cela ne l'empêche pas de parler à Butor de l'influence exercée sur lui par l'Africain qui « ...a continué à pratiquer ses rites en les cachant dans les forêts, dans la clandestinité .. ces fêtes africaines toutes reposant sur quelque chose d'assez cruel, ces sanglantes initiations, avec ce côté coupant à la fois et une certaine douceur... »

C'est donc par une attitude générale, un état d'esprit qu'Hérold manifeste un surréalisme « magique-circonstanciel ». On en jugera sur une anecdote vécue à la limite de l'onirisme; placée en tête du *Maltraité de peinture*, elle est censée expliquer, par les détours de l'inconscient, la trajectoire du peintre: « Dans la rue d'une grande ville, un tramway déraile et se heurte au mur d'une maison. Lorsqu'on eut enlevé les restes du véhicule, on trouva, collé à plat comme une affiche au mur de l'édifice, un garçon boulanger constellé de croissants. »

On peut situer sans doute cet épisode dans la Roumanie natale de l'artiste. Au demeurant, ses rapports géo-chronologiques avec le surréalisme, même, doivent être mis en évidence.

*

**

Ce Roumain est né à Piatra en 1910 [« ... parmi les ruelles et les feux de bois, il rampait dans les pétales des vergers secoués par le vent de la Mer Noire. » (Butor, « Trajet du héraut », préface au *Maltraité de peinture*, déjà cité)]. Il arrive à Paris en 1930 (« Il s'est embarqué avec d'autres aventuriers parmi les chèvres et les volailles contemplant sur les flots limoneux les épaves originaires de toutes les nations grouillant dans le chaudron d'Europe centrale... ») *ibid.* Il n'abordera guère le groupe surréaliste que par l'intermédiaire de Tanguy en 1934 - il est tout aussi lié avec Soutine qui n'a rien de surréaliste (« Il a fait les cent métiers des jeunes peintres errants, dans les sous-sols des restaurants et les cuisines des sculpteurs, balayant, lessivant, épluchant, faisant tourner les broches et les tables. ») *ibid.* Il se tiendra tout d'abord un peu à l'écart, avant de pénétrer dans le cercle magique trois ans plus tard avec ses « écorchements » qui précèdent les fameuses « cristallographies ». On pourrait voir dans les mises à vif et les épidermes arrachés - outre la volonté de dépasser le réel au-delà du cutané, de crever la peau du tambour - un signe prémonitoire de la guerre imminente avec son cortège d'écorchements institutionnels. Ce ne serait que l'un des aspects de sa « voyance » (dont son inséparable Brauner, l'œil crevé, offre un autre exemple dans un domaine différent). Mais, comme le fait ressortir fort justement Hérold lui-même ⁶ malgré la tragédie politique ambiante « il pouvait y avoir un écorchement tendre... une caresse de la peau jusqu'à ce qu'elle devienne transparente... »

Hélas, l'Histoire ne donnera pas sa chance à cette tendresse ! Bientôt voici que, sur les toiles d'Hérold, les muscles se figent, les filaments se cristallisent et Breton a déjà reconnu le peintre pour sien quand les *Têtes* (1939) donnent son caractère décisif à l'œuvre héroldienne ; l'incorporation de celle-ci au surréalisme est déjà tenue pour solidement acquise lorsque la défaite militaire de 1940 précipite une partie du groupe autour du château marseillais d'Air-Bel, mis à la disposition des surréalistes par un « comité de secours aux intellectuels ». (Ce qui n'empêche pas les réfugiés-châtelains de subsister surtout grâce à un petit emploi dans une fabrique de friandises nommées croque-fruit, après quoi Hérold devra plonger dans la clandestinité, comme Brauner et quelques-uns des étrangers les plus menacés ⁷, pour n'en ressortir qu'à la Libération, après moult péripéties, dangers et aventures, à point pour l'exposition de 1947, préfacée par Breton.)

*

**

Tout se tient dans cette synthèse héroldo-bretonienne. L'enfant Hérold avait, pour sa première œuvre, décidé de représenter un verre parce qu'il était fasciné par l'idée de rendre la « transparence » ; plus tard, il utilisera la peinture pour révéler ce qui est caché à l'intérieur de l'objet,

exaspéré de constater que ses camarades se contentent de peindre des surfaces. D'où le thème des écorchés. On ne peut éviter ici de rappeler que si la préoccupation de Breton lui-même est de traverser la réalité, la rencontre entre les deux hommes se trouvait en quelque sorte préétablie. D'autant plus que l'image du « labyrinthe » leur est chère à tous deux, qui aspirent avec délices au Minotaure. Il n'est donc guère étonnant de découvrir que, aux fins d'une manifestation surréaliste, *le Grand Transparent* met en scène, comme on l'a vu, sous une forme à la fois littérale et statuaire, certaine expression empruntée au « Troisième Manifeste » tout en représentant l'aboutissement d'une tentative issue des Enfances Hérold pour peindre la transparence au moyen de pigments. Hérold décrit ainsi sa sculpture: « Le soleil, la lune, dans la tête une perspective à cristaux, une main brûlant, l'autre tenant un fil à plomb à l'envers, signe de l'antigravitation, le ventre creux, avec un miroir dans lequel on se voit tout petit et à l'envers, et à côté de lui sa nourriture: les deux hémisphères comme œufs sur le plat. »

Les corps peints par Hérold sont tout d'abord réduits à des fibres qui suivent un parcours labyrinthique (*le Germe de la Nuit*, 1937) ; puis les filaments se cristallisent (*les Têtes*, 1939). Les muscles eux-mêmes durcissent, s'immobilisent (*la Liseuse d'aigle*, 1942). Enfin, les multiples facettes polyédriques sont pulvérisées, le corps éclate dans toutes les directions (*Phénix renaissant*, 1957).

Ainsi, les écorchés subissent-ils d'extraordinaires mutations. Les corps transparents d'Hérold tirent leur force d'une lutte au sein de la toile entre surface et profondeur. Si l'on peut parler d'alchimie à propos de son œuvre c'est parce qu'elle est habitée, tout comme celle de Breton, par une interrogation sur les éléments. Le corps écorché mi-solide mi-liquide, mi-droite mi-courbe, est le creuset idéal d'une fusion où se trouvent remis en question la substance et la structure. Après avoir exploré l'intimité de la matière, le peintre dépasse le moment dialectique montré/caché, intérieur/extérieur: à la fin des années 1950, au lieu de représenter des corps réels, même transparents, il suggère des corps sublimés, surréalisés, réduits à leur essence. Le corps transformé en « champ magnétique » se mue en catalyseur des « points-feu » de l'univers.

Le corps se pare, s'empare des attributs de tous les règnes. Il participe à la fois du pétale, du cristal, de la plume. Sa touche dueille se résume à l'utilisation du point et du trait; elle rend compte simultanément, sur une même toile (et non plus dans des œuvres successives) de la dureté et de la souplesse, de l'immobilité et du mouvement. Le point est osselet, fragment, facette, verre pilé, alvéole, pierre, lamelle, étincelle, voire insecte. La ligne est courbe, langue, flamme, copeau, filament, nerf, muscle, peau, cheveu. (Cf. *le Catalyseur*, 1958, et la plupart des toiles postérieures).

Il y a au sein de l'œuvre une tension entre points et courbes, une dynamique issue du contraste entre le resserrement des uns et l'expansion

des autres. Il se crée des rets qui capturent les énergies spirituelles ou physiques et un réseau où celles-ci circulent. Le peintre met au point un système de touches en forme d'écriture avec des pleins et des déliés, une sorte de danse graphique où s'exprime tout un monde mental de vibrations, de pulsions, d'attractions.

Cette écriture gestuelle, délivrée des mots, propose cependant un dialogue; ainsi Hérold invite-t-il Butor à écrire « à l'intérieur » de ses dessins. Dans la lignée de Masson ou de Michaux, Hérold réinvente alors, d'une manière très personnelle, le rapport surréaliste entre le texte et la peinture, entre l'écriture et l'image: dans une importante série de gouaches⁹, l'écriture contrapuntique du poète transperce et imprègne les points-feu et les points-flammes calligraphiés du peintre.

En peignant non pas les anatomies réelles, transparentes ou non, mais les champs magnétiques que sont les corps, Hérold nous mène donc au-delà du visible dans sa propre sphère de surréalité : « Ce qui est intéressant, dans un dessin, écrit-il, ce ne sont pas les lignes, mais ce qui est entre les lignes. Si l'on fait un dessin d'après une figure humaine, on cherche ce qui est caché, invisible¹⁰. »

Comme le disait en des termes presque identiques Gaëtan Pican: « L'idée essentielle est que la peinture est plus vaste que la réalité, plus vaste que la vue; c'est "à perte de vue" qu'elle peut s'étendre - il y a au-delà des couleurs de l'arc-en-ciel ce *qui n'est pas visible* [et que Breton commence à voir]. L'admirable et obscur incipit "l'œil existe à l'état sauvage" évoque des ressources infinies que la convention a dérisoirement appauvries, La peinture ne sera pas celle d'une imitation extérieure mais d'un modèle intérieur ». »

Convergence ou théorème. Voilà faite la preuve par Hérold,

NOTES

1. Pascaline Mourier-Casile. *De la chimère à la merveille*, Lausanne, L'Age d'Homme, Bibliothèque Mélusine, 1986, p. 150. Voir également « Du pagure à l'agate », in *André Breton ou le surréalisme même*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988.

2. Remarquons que le texte original des *Cahiers d'arl* porte la version reprise ici: « ...vague des fils de la vierge... »; alors que Pascaline Mourier-Casile et l'édition définitive du *Surréalisme et la Peinture* (Paris. Gallimard, 1965) retiennent la leçon: « ...vague des fils de la vierge... »

3. Cf. Marc Saporta, « L'épisode américain », in *André Breton ou le surréalisme même. op. cil.*

4. José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, p. 177.

5. Centre de recherches sur le surréalisme, *les Pensées d'André Breton*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, p. 207.

6. Michel Butor, *Héroid*, Paris, Le Musée de poche, 1964.
7. Robert Lebel, in *Dada et Surréalisme*, Paris, Rive Gauche Production, 1981.
8. «Les grands transparents... Un mythe nouveau? Ces êtres, faut-il les convaincre qu'ils procèdent du mirage ou leur donner l'occasion de se découvrir? » André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, folio/essais, 1985, pp. 161-162.
9. Ces gouaches ont fait l'objet d'une importante exposition à Genève, en 1989.
10. Jacques Héroid, *Maltraité de peinture*, Fata Morgana, 1985, p. 41.
11. Gaëtan Picon, *Journal du surréalisme*, Genève, Skira, 1976.

L'IMAGE, DÉNOMINATEUR COMMUN ENTRE ARTS PLASTIQUES ET ARTS POÉTIQUES (Vicente Aleixandre, Salvador Dali)

Lucie PERSONNEAUX CONESA

Le xx^e siècle a posé avec acuité le problème des rapports entre la peinture et la poésie, entre les arts plastiques et les arts littéraires, et c'est peut-être dans le surréalisme que la fusion s'est opérée avec le plus de bonheur.

En s'efforçant de « remonter aux sources de l'imagination poétique ¹ », les surréalistes mettaient en valeur et révélaient l'importance de *l'image*. L'assimilation du poétique et du pictural se situe en effet, au niveau de ce « dénominateur commun des deux arts ². »

Dans le surréalisme, les échos et les correspondances entre images plastiques et images poétiques sont flagrants. Et il est intéressant de voir que ces images sont complémentaires sans que les unes soient premières par rapport aux autres. Le poète Moreno Villa écrit à José Maria Hinojosa : « J'ai mieux compris les tableaux de Boreas ou de Miro quand j'ai lu tes poèmes en prose [...] et ces poèmes se sont illuminés sous l'éclat des œuvres plastiques ³. »

Nous nous proposons d'étudier ces échos et correspondances dans les images poétiques et plastiques de deux Espagnols, le poète Vicente Aleixandre et le peintre Salvador Dali, en considérant d'abord leur monde onirique aux sources de l'imaginaire puis en tâchant d'analyser comment l'instabilité du monde onirique se transmet à l'objet poétique ou pictural.

Aux sources de l'imaginaire

Ces images plastiques ou poétiques, nées de l'inconscient, obéissent à

ses lois et conservent du monde onirique des caractéristiques particulières qui les rendent insolites, étranges et dépayés.

L'inconscient ne connaît pas l'espace ordonné et stable du monde réel. Aussi les images n'ont-elles pas de dimensions assignées. Elles peuvent passer sans peine du grand au petit ou du petit au grand.

Dans le premier cas, nous pouvons choisir l'exemple de la mer: le poète Aleixandre l'enserme dans une chambre ⁴, dans un soulier ⁵, ou dans un dé à coudre ⁶. Pour le peintre, la mer est un tapis que Dali enfant soulève afin d'examiner ...*un chien dormant à l'ombre de la mer* ⁷; cette dernière est aussi contenue dans un coquillage ⁸.

Dans le second cas, les exemples foisonnent: un objet peut grandir sans mesure, ce peut être une larme, « la larme la plus grande, la plus pesante ⁹ » du poète, semblable à celle que Dali place dans *l'Enigme de Hitler* ¹⁰. Grandissent aussi de fantastiques roses «si grandes qu'elles étoufferont tous les bruits ¹¹ »; elles jaillissent dans de nombreux tableaux de Dali, comme cette *Rose méditative* de 1958 qui flotte dans l'espace ¹².

L'agrandissement peut être total ou seulement affecter une partie de l'objet: une cuillère a un manche démesuré dans le tableau *Symbole agnostique* ¹³, tout comme dans *Portrait de Picasso à la gloire du soleil* ¹⁴, ou dans le tableau au titre éloquent: *Demi-Tasse géante volante, avec une annexe inexplicable de cinq mètres de long* ¹⁵.

Comme les objets, le corps humain peut grandir démesurément et l'on comprend « que simplement l'on allonge un bras pour tambouriner sur le cristal du crépuscule ¹⁶ »,

Cet agrandissement se fait parfois sans modifier le réalisme du tableau: *le Pharmacien de Figueras* qui ne cherche absolument rien ¹⁷ domine, tel un géant, tout un paysage dont il ne semble pas être un élément fantastique.

Ce changement de dimensions se fait tout simplement, rien ne semble impossible dans le domaine du rêve, rien ne s'oppose au désir. Et c'est ainsi que nous entrons dans le merveilleux et que naissent les belles images cosmiques de Vicente Aleixandre quand les personnages mêlent leurs chevelures aux étoiles ¹⁸.

Dali nous ouvre les portes de ce même monde de merveilles quand son *Athlète cosmique* ¹⁹ a pour disque l'astre céleste ou quand le visage de Gala se mêle aux sphères du cosmos dans *Galatée des sphères* ²⁰. Mais l'originalité de Dali est qu'il abandonne souvent la mythologie païenne pour nous plonger dans une mythologie chrétienne qui nous rappelle les vierges et les anges des gloires du siècle d'or ²¹.

L'image obéit à une autre loi de l'inconscient qui est l'inversion. Le haut et le bas ne sont plus sentis contradictoirement dans l'image de la fleur « qui s'enfonce dans la terre pour chercher le ciel ²² » ou de *l'Évasion vers les profondeurs* ²³. Dans les images de cette nature, nous assistons à un

balancement entre ciel et terre. L'inversion se fait également entre ciel et mer en un renversement dans lequel oiseaux et poissons sont confondus ²⁴.

Ces déplacements suivent un trajet vertical ou horizontal: ciel et terre, ciel et mer, ou bien encore mer et terre ; dans *le Bateau* ²⁵. Dali présente sur une plage un monstre mi-bateau, mi-homme, tandis qu'ailleurs, sur la plage de Rosas, un arbre jaillit au centre d'une barque ²⁶.

L'inconscient est aussi le règne de la contradiction, cause essentielle de l'apparente absurdité du monde onirique. Dans certaines images, le paradoxe entraîne la négation d'une propriété physique élémentaire; ainsi sont niées les lois de la pesanteur quand le plomb « vole presque ²⁷ » ou quand « une pluie de pétales [...] écrase la colonne vertébrale ²⁸ ».

La contradiction atteint la matière dans l'image de la « colonne de toile ²⁹ ». Le paradoxe s'établit ainsi à l'intérieur même de la substance. C'est dans cette perspective que prend place le thème du *mou* dans les œuvres de Dali: ses célèbres montres molles ont rendu inoubliables certains de ses tableaux, *la Persistance de la mémoire* ³⁰, par exemple, *Ossification prématurée d'une gare* ou *En quête de la troisième dimension* ³².

La fluidification atteint la montre, symbole du temps, ou de nombreux instruments de musique (l'art du temps par excellence), un violoncelle ³³, un violon ³⁴ ou un piano ³⁵.

Dali a pris un plaisir visible à fluidifier le corps humain. Dans *Araignée du soir, espoir!* ³⁶, le ramollissement du violoncelle s'accompagne d'une fluidification intense de la personne qui en joue. Mais l'humour n'est pas absent de cette métamorphose car souvent des béquilles tentent de remédier aux inconvénients de l'écoulement de matière vers le sol ³⁷.

La fluidification a deux valeurs chez Dali : elle est la décomposition de la mort, souvent accompagnée d'insolites fourmis ³⁸, elle est aussi le merveilleux de l'amour et permet l'union profonde des amants. Dans *Cannibalisme d'automne* ³⁹, malgré la monstruosité quelque peu morbide de la scène et la présence de fourmis, deux amants s'écoulent, se consomment et s'unissent. Le thème de la pâte visqueuse est intimement mêlé au désir dans des tableaux aux titres significatifs : *les Accommodations du désir* ou *Naissance des désirs liquides*. Vicente Aleixandre est aussi un poète avide de fluidité et le visqueux est intimement lié à la joie; l'acte d'amour est une « douce étreinte visqueuse », une « glissade infinie ⁴⁰ ». Son univers fluide permet au désir de rendre les objets assimilables, de réaliser toutes les métamorphoses, de fondre et confondre femmes, poissons et « rossignols des mers ⁴¹ ».

Processus d'élaboration de l'image

L'instabilité du monde onirique se transmet à l'objet. L'image en garde une trace profonde. Deux schémas cependant structurent ces images, unicité et dualité. D'une part, le créateur voit dans la multiplicité du réel des similitudes et il tente de recomposer une unité. D'autre part, l'unité du réel est soumise à une duplication ou à un éclatement. Ces deux démarches du créateur sont complémentaires, bien qu'opposées, l'une centripète, l'autre centrifuge. Aucune n'est antérieure à l'autre; il règne donc une certaine tension entre les deux, qui constitue ce que nous pourrions appeler la figure du suspens et pose le problème du reflet et de la différence entre l'autre et le même.

L'instabilité du monde onirique se transmet aux images et en fait des *images doubles* que nous trouvons dans les poèmes d'Aleixandre et dans les tableaux de Dali.

L'image double peut être un pur reflet, une duplication de l'unité; mais elle peut être également centripète: par métamorphose, deux ou trois objets ne deviennent qu'une image multipliée. L'illustration la plus frappante de cette image nous est donnée par Dali dans son tableau *Métamorphose de Narcisse*⁴². Le héros, accroupi au bord de l'eau, a comme reflet une main gigantesque qui saisit un œuf. Le dessin de cette main reprend avec fidélité les lignes directrices du dessin de Narcisse, tandis que la tête du héros a pour reflet l'œuf que tient la main. Dans cette image double, les deux éléments de l'image apparaissent sur la toile. Le processus d'élaboration de l'image picturale est semblable à celui de l'image littéraire *in praesentia*.

Dans la poésie d'Aleixandre, l'image double est rendue grâce à l'emploi de la préposition *comme*, essentiellement dans la figure inversée *B comme A* dont l'exemple alexandrin le plus significatif est le titre du recueil *Espadas como labios* (*Épées comme lèvres*). Dans ce cas, l'image se déroule sur deux plans, le réel, *lèvres*, et le rêve ou reflet, *épées*. Nous sommes tentés d'expliquer cette image en rétablissant la comparaison de sorte qu'elle s'intègre plus aisément dans notre expérience sensible: lèvres comme épées. Nous donnons toute réalité à *lèvres* et rejetons au-delà le plan imaginaire. L'expérience sensible nous habitue à la comparaison, mais elle n'existe pas dans le domaine de l'inconscient. Par le renversement des deux plans évoqués, Aleixandre nie la comparaison. *Comme* perd toute valeur comparative pour devenir identificatif. Les deux plans réel et imaginaire sont interchangeable, tout comme dans le tableau de Dali où le suspens demeure: qui est premier? Narcisse ou la main? Qui est l'écho ou le reflet de l'autre?

L'instabilité de l'image est donnée par cet emploi original de *comme* à la charnière des deux plans. L'identification n'est pas définitive, elle ne cesse de s'accomplir. La même image mouvante existe dans le recueil *La*

destrucción a el amor quand le poète écrit « tes ailes comme bras ⁴³ » ou dans *Poemas de la consumación* quand un bateau vogue sur « des épines comme vagues ⁴⁴ ».

L'image double devient quelquefois image gigogne. Dans le tableau *les Trois Sphinx de Bikini* ⁴⁵, trois immenses têtes, vues de dos, sortent du sol: celle du premier plan a une chevelure de nuages, la deuxième, comme en écho, a une chevelure de feuillage et la troisième, dans le lointain, une chevelure de neige ou de nuage... Le titre du tableau et la date de composition (1947) nous conduisent à identifier « les Trois Sphinx de Bikini » à des champignons atomiques.

Dans la poésie de Vicente Aleixandre, également, l'image se multiplie, les reflets sont renvoyés comme dans un jeu de miroirs : « coraux de sang ou lumière ou feu ⁴⁶ ». L'image devient une étape sur la voie d'unification de l'univers :

*Fleur, rocher ou doute, ou soif ou soleil ou fouet:
le monde n'est qu'un, la rive et la paupière ⁴⁷.*

Que l'unité se dédouble ou se multiplie, ces images s'étalent dans l'espace: ce sont des images *in praesentia*.

Alors que ces images se juxtaposent dans l'espace, d'autres images se succèdent dans le temps ; ce sont des images *in absentia* : *métaphores*, ou figures de substitution, pour la poésie d'Aleixandre, *images convertibles*, pour la peinture de Dali.

Dans la métaphore authentique ou totale, le comparé est absent, il n'y a ni motif, ni modalisateur, ni outil grammatical, ni ponctuation: la métaphore est un mot qui se substitue à un autre. Et ce mot ne peut être ni un verbe, ni un adjectif. La métaphore, au sens strict, ne peut être que nominale. Le plan réel est totalement absent, nous ne sommes que dans l'imaginaire, grâce à la présence du comparant. Mais l'image n'est pas statique, car le suspens est continu dans notre esprit entre le plan imaginaire et le plan réel, entre le comparant et le comparé. Et cette substitution se réalise dans le temps : quand Aleixandre parle du « fleuve lumineux dans lequel il plonge ses bras ⁴⁸ », le comparé, qui est *la femme aimée* se substitue sans cesse au comparant, *le fleuve lumineux* pour nous donner une figure en tension.

Aleixandre affectionne cette identification en suspens et l'accentue encore dans des images où il emploie les adverbes à *peine* ou *presque*. Ces deux adverbes sont des outils dont le poète joue beaucoup. Ils gardent à l'identification son caractère à peine commençant ou presque achevé. Dans les deux cas, nous assistons à un effacement de limites, dans les frontières du commencement ou dans les frontières de la fin. Que ce soit presque

positif ou presque négatif, l'identification demeure en suspens et conserve un caractère instable. Dans le vers:

à peine fleuve, à peine lèvre, à peine douce soie ⁴⁹...

les comparants *fleuve*, *lèvre*, *soie* et le comparé *femme aimée* ont moins d'importance que le mot *à peine*: il joue le rôle d'une « étincelle ». C'est sur cet éclair qui rapproche comparé et comparants que la figure se fonde. La valeur de l'adverbe implique, plus qu'une notion de qualité ou de degré, une notion de temps. La figure est « une apparition disparaissante ⁵⁰ ».

Salvador Dali introduit le temps dans sa peinture grâce aux figures *in absentia* que sont ses *images convertibles*.

Dans ces images, nous assistons aussi à un éclatement d'unité. La même image a deux lectures : elle est *une chose* et *autre chose* ; elle est « la représentation d'un objet qui, sans subir la moindre modification figurative ou anatomique, est en même temps la représentation d'un autre sujet absolument différent ⁵¹ ».

Dans ces tableaux, les limites sont changeantes: un rideau « de style Vermeer » est aussi le visage de l'Hermès de Praxitèle ⁵², le visage d'un torero se substitue à la Vénus de Milo ⁵³, une silhouette de femme lisant près d'une fenêtre laisse place au visage d'un gentilhomme du siècle d'or ⁵⁴.

Grâce aux titres choisis pour ses tableaux, Dali nous guide dans la lecture complexe des images convertibles. L'emploi fréquent de l'adjectif *invisible* éveille notre attention. Dali assure peindre *le visage invisible* de l'Hermès de Praxitèle, *le buste invisible de Voltaire* ⁵⁵ et même *l'Homme invisible* ⁵⁶. Peindre l'invisible est pour Dali le comble de l'art pictural. Son image convertible est, comme la métaphore d'Alexandre, « une apparition disparaissante ⁵⁷ ». L'image apparaît et disparaît, elle s'inscrit dans le temps et sa mouvance. Ce thème du visible et du non visible, de l'absence et de la présence fait de l'art pictural un art du temps au même titre que l'art poétique. Il faut lire le tableau de Dali et le déchiffrer comme une énigme ⁵⁸.

L'image convertible dans l'œuvre de Dali ⁵⁹ est « le véhicule fondamental des fantasmes, un véhicule qui traverse les territoires de l'écartèlement et de la réunification, de la décomposition et de la recomposition. Sa présence active dans le psychisme rend compte du haut degré de fantasmagorie de la réalité ⁶⁰. »

C'est par une tentative de destabilisation de l'image que se rejoignent le poète Vicente Alexandre et le peintre Salvador Dali. Grâce aux modifications des dimensions, aux inversions, aux contradictions, aux métamorphoses, les images *in praesentia*, (doubles ou gigognes), qui se juxtaposent dans l'espace, les images *in absentia*, (métaphores ou images convertibles), qui se succèdent dans le temps, abolissent les frontières entre

le réel et l'imaginaire et font de la figure du suspens la structure essentielle de ces deux créations. Figure de suspens, quand la logique se heurte à la vérité métaphorique, quand le poète nous dit qu'une chose *est* et *n'est pas*, quand le peintre nous montre *le visible* et *l'invisible*. Le suspens met en question la réalité qui, par une plongée dans l'inconscient, est décomposée et recomposée. L'image impose « à l'esprit la conclusion que la réalité est réversible et que les objets de la réalité sont convertibles » comme les images de Salvador Dali.

Université d'Avignon et des pays de Vaucluse

NOTES

1. André Breton. cité par Ignacio Gomez de Liaño. *Dali*. Paris. Albin Michel. « Les grands maîtres de l'art contemporain », 1983. p. 21.
2. Ignacio Gomez de Liano. *Dali. op. cit.* p. 22.
3. José Maria Hinojosa. *Poesias completas*. Malaga. Litoral. 1983. t. II. Lettre à l'auteur de J. Moreno Villa. p. 12.
4. Vicente Aleixandre. *Obras completas*. Madrid. Aguilar. « Biblioteca de autores modernos ». 1968. *La destrucción a el amor*. « Oespués de la muerte », p. 327. Sauf indications contraires. les poèmes d'Aleixandre seront tirés de ce volume. Nous traduisons les citations du poète.
5. *Id.*. « Mar en la tierra », p. 399.
6. *Id.*. « El mar ligero », p. 333.
7. Salvador Oali. *Dali. à l'âge de six ans. lorsqu'il se croyait une petite fille. soulevant la peau de l'eau pour voir un chien dormant à l'ombre de la mer*. 1950. huile sur toile. 80 x 99 cm., coll. comte François de Vallombreuse. Paris.
8. Salvador Oali. *Chair de poule rhinocérontique*. 1956. huile sur toile. 93 x 60 cm.. coll. Bruno Pagliai. Mexico.
9. Vicente Aleixandre. *Pasion de la tierra*. « Ropa y serpiente ». p. 195.
10. Salvador Oali. *l'Enigme de Hitler*. 1937. huile sur toile. coll. particulière.
11. Vicente Aleixandre. *Pasion de la tierra*. « El amor no es relieve », p. 180.
12. Salvador Oali, *Rose méditative*. 1958. huile sur toile. 36 x 28 cm.. coll. Mr and Mrs. Arnold Grant, New York.
13. *Id.*, *Symbole agnostique*. 1932. huile sur toile. 54,3 x 65,1 cm.. The Philadelphia Museum of Art. Philadelphie.
14. *Id.*, *Portrait de Picasso à la gloire du soleil*, 1947. huile sur toile, 64,1 x 54,7 cm.. coll. particulière. New York.
15. *Id.*, *Demi-tasse géante volante. avec une annexe inexplicable de cinq mètres de long*. 1944-1945. huile sur toile, 50 x 31 cm.. coll. particulière. Bâle.
16. Vicente Aleixandre, *La destrucción a el amor*. « Sobre la misma tierra ». p. 388.
17. Salvador Oali. *le Pharmacien de Figueras qui ne cherche absolument rien*. 1936. huile sur bois, 30 x 56 cm. • coll. Edward F. W. James, Sussex.
18. Vicente Aleixandre, *Sombra dei paraiso*. « El poeta ». p. 484.
19. Salvador Oali. *Athlète cosmique*. 1968. huile sur toile. Palais de la Zarzuela, Madrid.

20. *Id.*, *Galatée des sphères*, 1952, huile sur toile, 64 x 54 cm., Théâtre-Musée Dali, Figueras.
21. *Id.*, *Le rêve de Christophe Colomb*, 1958-1959, huile sur toile, 410,2 x 284,8 cm., Musée Dali de Saint Petersburg, Fondation Reynolds Morse, (Floride) ; *Vierge de Guadalupe*, 1959, huile sur toile, 130 x 98,5 cm., coll. Alfonso Fierro, Madrid; *Bataille de Tétouan*, 1962, huile sur toile, 308 x 406 cm., coll. David Nahmad, Milan.
22. Vicente Aleixandre, *Espadas como labios*, « Por ultimo », p. 278.
23. Premier titre que le poète avait donné à *Pasión de la tierra*.
24. *Id.*, *Pasión de la tierra*, « Del engaiio y renuncia », p. 226.
25. Salvador Dali, *le Bateau*, 1934-1935, huile sur toile, 29,5 x 22,5 cm., coll. particulière.
26. *Id.*, *Apparition de ma cousine Carolineta sur la plage de Rosas*, 1934, huile sur toile, 73 x 100 cm., coll. Martin Thèves, Bruxelles.
27. Vicente Aleixandre, *Espadas como labios*, « El vals », p. 262.
28. *Id.*, *Pasión de la tierra*, « El amor no es relieve », p. 180.
29. *Id.*, « La forma y no el infinito », p. 198.
30. Salvador Dali, *la Persistance de la mémoire (Les montres molles)* 1931, huile sur toile, 26,3 x 36,5 cm., The Museum of Modern Art, New York.
31. *Id.*, *Ossification prématurée d'une gare*, 1930, huile sur toile, 31,5 x 27 cm., coll. particulière.
32. *Id.*, *En quête de la troisième dimension*, 1979, huile sur toile, 122,5 x 246 cm., coll. particulière.
33. *Id.*, *Araignée du soir, espoir !*, 1940, huile sur toile, 41 x 51 cm., Musée Dali de Saint Petersburg, Fondation Reynolds Morse (Floride).
34. *Id.*, *Instrument masochiste*, 1933-1934, huile sur toile, 62 x 47 cm., coll. particulière.
35. *Id.*, *Femmes aux têtes florales trouvant la peau d'un piano à queue sur la plage*, 1936, huile sur toile, 54 x 65 cm., Musée Dali de Saint Petersburg, Fondation Reynolds Morse (Floride).
36. Cf. note 33.
37. Salvador Dali, *Autoportrait mou avec une tranche de bacon grillé*, 1941, huile sur toile, 61 x 50,8 cm., coll. particulière.
38. *Id.*, *Araignée du soir, espoir !*, (cf. note 33) et *Autoportrait mou avec une tranche de bacon grillé*, (cf. note 37).
39. *Id.*, *Cannibalisme d'automne*, 1936-1937, huile sur toile, 65 x 65,2 cm., Tate Gallery, Londres.
40. Vicente Aleixandre, *Espadas como labios*, « El mâs bello amor », p. 270.
41. *Id.*, *Sombra dei paraiso*, « Destino trágico », p. 491-492.
42. Salvador Dali, *Métamorphose de Narcisse*, 1937, huile sur toile, 50,8 x 78,2 cm., coll. F. W. James, Tate Gallery, Londres.
43. Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor*, « Maiiana no viviré », p. 346.
44. Vicente Aleixandre, *Poemas de la consumación*, Barcelona, Plaza y Janés, « Seleccion de poesia espaiola », 1968, p. 49.
45. Salvador Dali, *les Trois Sphinx de Bikini*, 1947, huile sur toile, 30 x 50 cm., Galerie Petit, Paris.
46. Vicente Aleixandre, *Ambilo*, « Cerrada », p. 84.
47. *Id.*, *La destrucción o el amor*, « Quiero saber », p. 358.
48. *Id.*, « Ven siempre, ven », p. 339.
49. *Id.*, *Sombra dei paraiso*, « Cuerpo de amor », p. 565.
50. « étincelle » ; « une apparition disparaissante » (à propos de l'adverbe *presque*) : mots de Vladimir Jankélévitch, cités par François Georges, « Vladimir Jankélévitch, professeur de dénuement », *le Monde*, « Le monde des livres », Paris, 17 février 1978.
51. Salvador Dali, cité par Ignacio Gamez de Liaño, *Dali, op. cil.*, p. 14.
52. *Id.*, *Salvador Dali peignant Gala dans l'apothéose du dollar, où l'on peut également voir à gauche Marcel Duchamp déguisé en Louis XIV, derrière un rideau de style Vermeer qui n'est autre que le visage invisible, quoique monumental, de l'Hermès de Praxilèle*, 1965, huile sur

toile, 400 x 498 cm., Musée Dali de Saint Petersburg, Fondation Reynolds Morse, (Floride).

53. *Id.*, *Torero hallucinogène*, 1969-1970, huile sur toile, 400 x 300 cm. Musée Dali de Saint Petersburg, Fondation Reynolds Morse (Floride).

54. *Id.*, *L'image disparaît*, 1938, huile sur toile, 55,9 x 55,8 cm., coll. particulière.

55. *Id.*, *Marché aux esclaves avec l'apparition du buste invisible de Voltaire*, 1940, huile sur toile, 46,5 x 65,5 cm., Musée Dali de Saint Petersburg, Fondation Reynolds Morse (Floride).

56. *Id.*, *L'Homme invisible*, 1929-1933, huile sur toile, 143 x 81 cm., coll. particulière.

57. Mots fréquemment employés par Dali dans les titres de ses tableaux: apparaître, disparaître: *Hallucination partielle. Six apparitions de Lénine sur un piano*, 1931, huile sur toile, 114 x 146 cm., Musée National d'Art Moderne, Paris; *Apparition de ma cousine Carolineta sur la plage de Rosas*, cf. note 26 ; *L'image disparaît*, cf. note 54. *Marché aux esclaves avec l'apparition du buste invisible de Voltaire*, cf. note 55. « une apparition disparaissante », cf. note 50).

58. Mots fréquemment employés par Dali dans les titres de ses tableaux: énigme, énigmatique: *Éléments énigmatiques dans un paysage*, 1934, huile sur bois, 61,5 x 58,5 cm., coll. Sulzberger, Paris; *L'Enigme de Hitler*, cf. note 10 ; *L'Enigme sans fin*, 1938, huile sur toile, 114,5 x 146,5 cm., coll. particulière; *le Chemin de l'énigme*, 1981, huile sur toile, 140 x 94 cm., Théâtre-Musée Dali, Figueras.

59. Tableaux non encore cités qui contiennent des images convertibles: *Perspectives*, 1936, huile sur toile, 65 x 65,5 cm., Fondation Emmanuel Hoffman, Kunstmuseum, Bâle; *le Grand Paranoïaque*, 1936, huile sur toile, 62 x 62 cm., Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam; *l'invention des monstres*, 1937, huile sur bois, 51,2 x 78,5 cm., The Art Institute of Chicago; *Espagne*, 1936-1938, huile sur toile, 91,8 x 60,2 cm., Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam; *Simulacre transparent d'une fausse image*, vers 1938, huile sur toile, 73,5 x 92 cm., Albright Knox Art Gallery, Buffalo (New York) ; *Impressions d'Afrique*, 1938, huile sur toile, 91,5 x 117,5 cm., Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam; *Plage et téléphone*, 1938, huile sur toile, 73 x 92 cm., Tate Gallery, Londres; etc.

60. Ignacio Gomez de Liaño, *Dali, op. cit.*, p. 15.

LE LISIBLE ET LE VISIBLE : **Victor Brauner de la « picto-poésie » à la** **« hiéroglyphisation des sentiments ».**

Marina VANCE PERAHIM

Texte et image. Texte dans l'image. Image-écriture. Écriture de l'image. Chez Victor Brauner l'intensité du message semble ne pas pouvoir se limiter à un seul mode d'expression. Dans la quête d'un univers poétique, dans la connaissance passionnée et sensible du monde, l'œuvre du peintre transgresse la séparation des « genres », la délimitation des systèmes signifiants. Les moyens du peintre et ceux du poète sont solidaires dans l'ébranlement de nos habitudes visuelles et intellectuelles.

Signe du hasard, hasard objectif: le début public de Victor Brauner est lié à celui d'un poète. En 1923, Barie Voronca publie son premier recueil de poèmes intitulé *Restristi* (Temps implacables). Victor Brauner signe les quelques illustrations du volume. A l'époque, ils ont tous les deux vingt ans. D'allure expressionniste, les dessins de Brauner tracent en lignes brisées et discontinues le profil d'un monde misérable, se mouvant dans un paysage d'inquiétante désolation. C'est l'atmosphère « morne et triste » comme « l'air pesant d'un hôpital de province », évoquée par les vers élégiaques de Voronca.

Un an après, Barie Voronca et Victor Brauner se retrouvent à la tête d'une revue incendiaire: *75 HP* (75 chevaux vapeur). Là, ils lancent le manifeste de la *Pieto-Poésie* « synthèse de l'art nouveau ». Le travail des deux jeunes artistes n'est plus parallèle; cette fois, il se confond dans l'espace d'une même image. Peinture à l'huile, la « picto-poésie » est composée d'une juxtaposition de formes géométriques : surfaces rectangulaires, rondes, courbes, carrées, de couleurs et de dimensions différentes. Sur ce fond pictural intervient le texte : mots isolés ou petites phrases. « Manej », « ascenseur », « Kodak », « autocamion », « cigarettes », pour

la Picto-Poésie n° 5721 ; « voilà de bretelles », « colégramme », « vendons insomnie », etc., pour la Picto-Poésie n° 384¹. Le contraste des plans colorés est dynamisé par le sens de l'écriture. Les mots, pris dans le vocabulaire du monde moderne, renchérissent sur l'explosion vertigineuse du rythme plastique. Le travail porte aussi bien sur le signifiant graphique du scriptural que sur la signification du texte. Inscrit à la main, ou tracé au pochoir dans toutes les directions, le texte révèle son impact chromatique et dynamique. L'espace pluridimensionnel de l'image devient l'équivalent de la vie moderne. « Les attitudes les plus éloignées se retrouvent universellement fécondées dans le mouvement picto-poétique, mots et couleurs reçoivent une nouvelle sonorité². » La rupture dans l'ordre linéaire du discours, d'une part, l'espace éclaté par la multitude des sens contradictoires, d'autre part, perturbent notre façon habituelle de regarder l'image et de saisir un texte.

Si la picto-poésie semble inspirée par « le rythme accéléré de l'univers des machines », les images constructivistes de Victor Brauner reproduites dans la même revue sont l'expression emblématique des nouvelles dimensions du monde à créer. La technique de la linogravure met en évidence le contraste du noir et du blanc, de même que la rigueur des formes géométriques. Quand dans l'ordre de la surface gravée pénètre le mot, l'écriture semble solidaire de l'image. La couverture du catalogue pour la première exposition³ du peintre est reproduite, dans *75 HP*, sous le titre *Portrait*. Un corps féminin surgit du jeu des surfaces blanches et noires. En marge de l'icône, l'inscription dédicace: Hedei (à Heda). Les lettres du nom, devenues à leur tour des rectangles et des arcs de cercle s'intègrent sans heurt à l'ensemble de la composition. Les formes analogues des signes iconiques et linguistiques créent un espace homogène régi par la même logique visuelle.

Les images géométriques et non-figuratives ne restent pas longtemps objet de recherche pour le jeune peintre. Vers la fin des années vingt, les formes biologiques et organiques remplacent les figures conçues selon une logique mécanique.

L'agressivité de l'image passe par l'éloge de l'impossible et de l'inhabituel dans des œuvres qui paraissent encore obéir au système de représentation classique d'un espace qui respecte - du moins en apparence - les lois de la perspective traditionnelle. Chez Victor Brauner, l'opposition aux normes passe souvent par la violence faite au champ pictural dans lequel s'insère un discours. Ainsi, l'écriture enfantine tracée à la main, toute en majuscules, peut nous renseigner sur l'action qui se déroule dans l'image: « Le poète Geo Bogza montre à sa tête un paysage aux sondes. » Le texte est redondant par rapport à l'image, trop explicite par ailleurs : dans un paysage parsemé de sondes, les mains d'un corps

acéphale tiennent une tête très ressemblante en effet à celle du poète mentionné. Le lisible et le visible sont là au service du risible.

L'arrivée de Victor Brauner à Paris pour un premier long séjour, en 1930, coïncide avec la parution du « Second Manifeste du surréalisme ». « Il importe de réitérer et de maintenir ici le Maranatha des alchimistes, placé au seuil de l'œuvre pour arrêter les profanes 4. » L'occultation profonde du surréalisme, exigée par André Breton, se manifeste à l'époque chez Victor Brauner par le désir évident de tenir son œuvre à l'écart de toute perception purement « rétinienne ». L'étrangeté des images, conçues surtout entre 1930 et 1932, tient non seulement à la nature des sujets. Les motifs figuratifs simplifiés, aux contours formels bien délimités, se transforment en signes picturaux. Ces signes continuent à évoluer dans un espace à trois dimensions. L'intrusion dans ce champ d'éléments linguistiques - texte, mots, initiales - par leur analogie morphologique ne fait qu'accroître l'aspect cryptique des images.

Dans un de ces tableaux 5, se trouvant aujourd'hui au Musée d'art de Bucarest, le peintre imagine un paysage blanc, lunaire, se détachant sur un ciel de glace. Sur une petite île placée au centre du tableau, un groupe d'êtres nus est attaqué par les flammes que crache un dragon apocalyptique. Le haut du ciel est couvert de signes multiples. Le texte, lisiblement inscrit en majuscules d'imprimerie de couleurs diverses, est interrompu, par endroits, par des signes picturaux, transformant tout ce registre en un énigmatique rébus. Par analogie, la scène centrale du tableau semble à son tour faire partie d'un discours situé quelque part en dehors de l'image et dont le sens resterait à jamais caché.

Découvrir à quoi ou à qui font allusion les lettres insérées dans l'image peut éclairer l'énigme d'une œuvre ou le secret d'un titre. Le tableau intitulé *le Banquet* représente dans un paysage conventionnel, sur fond de ciel et montagnes, un tryptique fixé sur un axe central. Le panneau du milieu est divisé en huit petits tableaux, dont les deux derniers sont vides. Les deux panneaux inférieurs, de forme triangulaire, présentent sur une surface plane quelques éléments figuratifs réduits à l'état de signes. A gauche, une tête de femme entourée d'un véritable arsenal: pistolet, arc, sabre, képi, étrier, etc. A droite, la tête d'homme cotoie des ustensiles domestiques: balai, pelle, lampe à pétrole, brosse, arrosoir, etc. Au-dessus des deux panneaux inférieurs, deux monogrammes: L.K. sur celui de gauche, B.H. sur celui de droite. Ce sont les initiales des deux pères (Léopold Kosch et Hermann Brauner) du couple. L'image fonctionne comme un blason humoristique ou les « armoiries » de chaque branche sont représentées. Le titre du tableau serait donc *le Banquet de mariage*.

Une lettre majuscule perdue dans une série d'autres signes hermétiques peut s'éclairer, dans le temps, d'une lumière particulière et revêtir une signification troublante. Dans *Paysage méditerranéen*, peint en 1932, le

sujet central est concentré sur un couple bizarre, accomplissant un rite inconnu. Chacun des deux personnages a l'œil percé d'une sorte de stylet. La lettre D, majuscule énigmatique - tout comme les autres signes alchimiques indéchiffrables inscrits dans le haut du tableau - se trouve accolée à celui qui transperce l'œil du personnage masculin. Quand six ans plus tard, au cours d'une bagarre entre amis, un peintre dont le nom commence par un D envoie un projectile, blessant l'œil de Victor Brauner et rendant celui-ci borgne, l'anodin signe alphabétique se transforme en un curieux signe prémonitoire et magique.

Inscrire un texte, le titre d'une œuvre par exemple, dans le champ de l'image rend l'interprétation moins flottante. A partir de 1933 et jusqu'en 1935, Victor Brauner fait une série de dessins sur le thème du crime. Quelques-uns portent le titre du cycle calligraphié dans l'image : *Histoire du crime*. Un des dessins de la série, daté de 1935, inédit à ce jour et se trouvant dans une collection privée en Roumanie, me semble tout à fait « situé » dans l'histoire de l'époque. A trois reprises l'histoire du crime est signifiée dans l'image par la mise en scène d'un conflit. Au centre du dessin, une lutte corps à corps; dans la partie supérieure gauche, le martelage de la tête de Hitler; enfin, dans la partie inférieure, deux objets, faits en principe pour s'emboîter - la chaussure et l'embauchoir - se rejettent en raison d'une impossibilité organique et manifeste d'interpénétration. Calligraphiant dans ce dessin à la plume le titre *Histoire du crime + négativité de l'objet*, Victor Brauner rehausse un détail et souligne - en cette année d'arrivée au pouvoir du nazisme - la nature complexe et profonde du Mal.

Regarder une œuvre, puis lire à haute voix le texte qui s'y trouve inséré, peut révéler une surprise: sous la figure d'un visage-fleur, le chiffre « 13 » et le mot « ému » inscrits d'une écriture tremblante à côté l'un de l'autre, donnent à la lecture: « très ému ». Au plaisir de la métaphore visuelle, chargée d'allusions poétiques, s'ajoute celui du jeu linguistique, fondé en somme, sur un simple accord phonétique (*Très ému et mon mystère*, 1935).

Quand le texte ne s'intègre plus à l'image, mais fonctionne parallèlement à celle-ci, sous forme de titre, le visible et le lisible échangent leurs bons offices et travaillent dans le sens de l'enrichissement du message poétique. C'est surtout vrai pour la série de toiles créées par le peintre entre 1938 et 1941, série connue sous le nom générique de *Chimères*. Des spectres féminins enveloppés dans la pénombre se meuvent dans un espace onirique, dominé par la douceur des spirales. A part la signature - discrète par ailleurs - aucun texte ne brouille l'image, comme si rien ne devait perturber l'étrange passage des somnambules. Des titres évocateurs et poétiques amplifient le sens merveilleux de ce cycle : *Anémone, âme du souffle vent* (1939), *Souffrance, souffrance* (1941), *Harem des éléments* (1940), etc.

Pendant la guerre et dans les années qui suivent, la peinture de Victor Brauner évolue vers une vision hiératique qui se déploie dans un espace à deux dimensions. L'univers pictural prend l'allure d'une complexe « écriture chiffrée »⁶. Outre la valeur alchimique, voire ésotérique qu'elle revêt pour l'artiste, la technique des cires, expérimentée à partir de 1943, contribue à rehausser le caractère hiéroglyphique des images. Sur les aplats de cire, les signes iconiques gravés s'articulent dans une écriture picto-poétique imagée.

Le traitement particulier du plan d'inscription abolit tout effet illusionniste. Les références aux sources artistiques non-classiques et non-occidentales comme aux écritures non-alphabétiques sont perceptibles dans la manière d'organiser l'espace, comme dans la frontalité des figures; le titre de certaines œuvres évoque d'ailleurs l'origine des emprunts (*Codex d'un poète*, 1947; *Codex d'un visage* 1962). Les figures archétypales paraissent provenir elles aussi des cultures ou des mythologies anciennes. Les images évoquent ces temps immémoriaux dont parle E. Cassirer où « mythes, langage et art forment d'abord une unité concrète encore indivisée »⁷.

Un répertoire de symboles sans cesse réinventés compose cette écriture sacrée. Les dessins deviennent les idéogrammes de l'inquiétude, des désirs ou des rêves, comme dans *Mythes possibles* (cire de 1946), où le tracé, incisé dans le support préparé à la cire, fait cohabiter une suite de formes-personnages humains et animaux issus d'un bestiaire imaginaire - visualisation symbolique des instincts et des passions. « A la lecture des hiéroglyphes symboliques profondément chargés d'infinies analogies, la pensée s'amplifie sans limite »⁸. » Dans cette écriture imagée, les symboles sont souvent permutables. Le poisson peut coiffer le poète (*Mythes possibles*, 1946), devenir son corps (*Naissance*, 1950) ou signifier... « la vie intérieure, le rêve du paradis perdu » (entretiens télévisuels avec Françoise Dumayet, en 1961, pour Terre des Arts).

A l'universalité des mythes originaires, viennent s'ajouter, dans les années d'après-guerre, quelques mythes modernes comme celui qu'inspirent les contraintes quotidiennes imposées par *l'Oppression de l'objet* (1951). Le tableau intègre dans une seule image emblématique deux figures de sexe opposé, séparées par des multiples objets. Table, broc, verres, chaussures, tabouret, couverts sont là comme pour rendre impossible la réalisation du couple. Dans le traitement des personnages - l'obédience aux lois du frontalisme : le nez, les jambes sont vus de profil; l'œil, le sein de face, etc. - la représentation des objets se résume à des idéogrammes, signes-mots qui retracent simplement la forme des choses.

« ...En ce qui concerne mes recherches, je crois avoir touché en tout cas à un langage hiéroglyphique moderne où les sens se rencontreront du plastique (graphique) dans le poétique [...] peut-être de cette voix sortira une symbolisation à venir. Je vais nommer une série de mes documents

picto-poèmes », écrit Victor Brauner, en 1947⁹. Le héros autour duquel gravite cette série de documents picto-poétiques reste le peintre-poète lui-même, qui tente « l'unification exemplaire de l'être¹⁰ ». A la fin des années quarante, Victor Brauner entreprend un cycle de trente-sept tableaux à caractère autobiographique, peints autour de son prénom. En décrivant ses recherches, dans une lettre adressée à son ami, le poète roumain Gellu Naum, Victor Brauner écrit: « Je suis en train de "monter" mon mythe personnel qui pour le moment... se bouscule dans les torrents désordonnés de l'expression; et comme tu sais ce travail picto-graphique de hiéroglyphisation des sentiments prend un temps plus long que celui que l'on peut donner... »

Des mots à consonance bizarre, des mots roumains viennent s'ajouter à l'effet cryptique de certaines toiles. Leur traduction amplifie l'impact poétique des images ou, dans certains cas, nous révèle des sens inattendus (*Origine de la Vorba* (1946) = Origine de la Parole; *Inima la Convulsionnaire* (1946) = Le cœur convulsionnaire; *Tot in Tot* (1942) = Le tout dans le tout, etc.).

De même, les apparents jeux lexicaux autour du prénom Victor, du cycle *Onomatomanie*, revêtent un sens précis pour ceux qui ont compris, entre autres choses, que « Victor Victorios » dans *Victor Victorios écrasent les envouteurs* (1949 signifie en roumain Victor le Victorieux.

La picto-graphie restera une constante de l'œuvre d'après-guerre de Victor Brauner. A une exception près: la série des « Retractsés ». Peu de temps après avoir élaboré son mythe personnel, l'artiste semble devenir la proie du doute. Sa peinture change comme sous l'emprise d'un grand déchirement venant des profondeurs de l'être. Dans le cycle des « Retractsés », les formes explosent. Les toiles aux couleurs sombres et presque monochromes traduisent un état de panique. Qu'il soit abandonné à lui-même ou en conflit avec des objets agressifs et oppressants, l'être crie sa solitude. Les personnages se débattent dans un univers hostile, contre les carcans intérieurs ou les assujettissements extérieurs, figurés le plus souvent par des cages ou par des boîtes.

La peinture de Victor Brauner a perdu son apparence ordonnée et sa facture lisse. Le processus pictural est exalté. La matière est épaisse et s'étale dans des rythmes syncopés. La touche est giclée, cravachée. Le tableau ne fonctionne plus comme un plan de projection imaginaire; il se transforme entièrement en un champ d'inscription gestuelle. Le mouvement de la main trace les signes d'un langage qui devient l'expression picturale des pulsions et des désirs à l'état pur. La libération du geste développe une écriture qui va au-delà de ses fonctions rationnelles et habituelles. Ce travail d'écriture illisible, cependant richement chargé de signification, établit un rapport d'une autre nature entre le visible et le lisible.

Dans *l'Etre s'arrachant l'être* (1951), le sujet - l'être - n'est que vaguement signifié. En revanche, l'action désignée par le titre est

amplement figurée dans l'image: le déchirement s'exprime par l'équivalence d'une peinture gestuelle et mouvementée où le tracé des pinceaux reste évident sur la surface de la toile. Plusieurs points de tensions éclatent dans l'image. Des explosions centrifuges, matérialisées par une série de traits fragmentés qui se dispersent à partir d'un centre ou se croisent dans des faisceaux linéaires, expriment un état d'intense conflit dramatique.

Un inventaire des différentes formes sous lesquelles se retrouvent les signatures de Victor Brauner pourrait rendre compte des principales étapes de son œuvre. Le nom du peintre n'apparaît presque jamais en lettres cursives à l'exception de deux ou trois toiles peintes en Roumanie avant sa première exposition de 1924. Après cette date, dans la plupart des œuvres avant-gardistes des années vingt (les picto-poésies ou les constructions par exemple), la signature se résume au monogramme V.B. Écrit en lettres d'imprimerie, le monogramme est construit sur le principe de l'unité entre les initiales : les boucles du « B » sont accolées à la deuxième oblique qui compose le « V ». Au-delà d'un souci pour l'aspect construit de la signature qui s'intègre ainsi sans heurt dans l'ensemble rigoureux des images, on retrouve le soin de ne jamais séparer le nom Brauner du patronyme Victor. Toute sa vie, le peintre accorda une importance majeure à son prénom auquel il attribuait une valeur symbolique et magique, vue la racine commune de celui-ci avec le mot roumain désignant la victoire (*Victorie-Victor*).

Quand l'œuvre du peintre devient lieu des rencontres inhabituelles, à l'aspect insolite des icônes contribue aussi la petite transformation (presque imperceptible) survenue dans la signature: l'oblique du N majuscule (du nom Brauner) se trouve inversée.

Dans le cycle *Onomatomanie*, à la signature réduite au prénom s'ajoute le signe de l'infini. Le monogramme V.B. devient constellation dans la série des dessins ésotériques de 1944. Les sept petits ronds qui ponctuent les méandres et les pointes des lettres symbolisent - selon la tradition cabalistique - les sept ouvertures du corps humain.

Isolée pour la plupart des cas, en bas, à droite de l'image, la signature encadrée dans une cartouche fait partie indissoluble d'une composition comme *Nohestan Motan*, (1945).

L'infinie richesse des rapports qu'entretiennent le visible et le lisible n'est qu'un aspect particulier d'un ensemble d'éléments définissant le caractère général d'une œuvre où « l'imagination triomphante » régit la « communication sans préjugés » des « grandes rêveries primitives ».

Université de Paris 1
Panthéon-Sorbonne

NOTES

1. Les deux picto-poésies sont reproduites dans l'unique numéro de 75 *H.P.*
2. In 75 *H.P.*
3. Du 26 octobre au 15 novembre, à la Maison d'art de Bucarest.
4. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, N.R.F., 1971.
5. Titre original inconnu; exposée sous le titre *le Dragon*.
6. Novalis, *le Disciple à Sais*, Lausanne, 1948, p. 31.
7. *Langage et Mythes*, Paris, Edition de Minuit, 1973, p. 120.
8. Victor Brauner, *Prétexte*, in catalogue de l'exposition, Galerie Rive Droite, Paris, 1961.
9. Lettre à Mario Cesariny du 15.1.1947, in *Textos de Afirmacao e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, Lisbonne, 1947.
10. Victor Brauner, texte pour *Codex d'un poète 1947*, in catalogue, Galerie Rive Droite, 1961.
11. Lettre inédite à Gellu Naum, du 10 mars 1947.

TABLEAUX-POEMES ET PICTO-POESIE CHEZ MICHEL SEUPHOR

Daniel BRIOLET

Le jeu est une chose assez nouvelle dans notre civilisation. Il est une civilisation en soi, qui nous est venue, sans que l'on s'en aperçoive, de la musique - elle-même nouvelle - et de l'enfant ¹.

Michel Seuphor

Musique, poésie, peinture et sculpture sont le monde réel dans lequel les forêts bruissantes, les montagnes non mutilées et les hommes sans numérotage ont encore droit à l'existence. Jamais on ne fera trop de musique, trop de poésie, trop de peinture, trop de sculpture. Jamais on ne rêve trop. L'âme de la musique, et celle de la poésie, de la peinture, de la sculpture se confondent et confluent comme les rêves ².

Hans-Jean Arp

Une des nombreuses contradictions de cet homme particulier [Michel Seuphor] réside en ceci qu'ayant écrit dès 1925 des poèmes de style surréaliste et composé depuis aussi longtemps des dessins grandioses presque toujours situés dans le cadre surréel, il a eu toute sa vie horreur des surréalistes ³.

Hansjorg Gisiger

ORPHEUS. Anagramme: Seuphor, pseudonyme dès 1918 de Fernand Berckelaers, dit Michel Seuphor, né à Anvers en 1901, ami intime de Hans Arp et de Piet Mondrian¹. Critique d'art partout reconnu et souvent cité depuis la publication en 1949 de son premier ouvrage consacré à la peinture abstraite⁵. essayiste, romancier, poète, dessinateur, peintre, Michel Seuphor est toute sa vie animé par la volonté de mettre à jour des rapports mal connus ou ignorés entre création poétique et création plastique, le désir de faire revivre dans ses œuvres picturales aussi bien que langagières ou verbales une sorte d'amoureuse et originelle union du geste et du langage, du chant et de la danse, de la parole, de l'écriture, du graphisme et de la couleur. Ses qualités de plasticien ont été confirmées à l'occasion de multiples expositions en de nombreux pays depuis une trentaine d'années. Le poète et l'écrivain commencent seulement aujourd'hui à trouver leur vraie place en cette fin de siècle, à tel point que Robert Sabatier a pu écrire dans le second tome de son *Histoire de la Poésie française. La poésie du XX^e siècle*, en 1982 :

A le lire [Michel Seuphor], on en vient à penser que le créateur le plus passé sous silence sera sans doute le plus durable et nous parions sur son avenir⁶.

« DESSINS A LACUNES » ET SURREALITE

En 1954, à la galerie Berggruen, à Paris, Hans Arp organise une première exposition des « dessins à lacunes » de Michel Seuphor. Il rédige pour le catalogue un commentaire introductif où l'on peut lire:

Des flottilles, les mains pleines de voix cernées de marbre, descendent de hauteurs infinies, remontent de profondeurs infinies [∞∞]. Sur des rubans de lumière glissent, rayonnantes, des croix, des roues, des flèches, des lances. Des losanges éclatent en gémissant. Le peuple des rectangles se force un chemin à travers la noire profondeur. Des échos bourgeonnent. Des désirs d'attouchement de plus en plus aigus. Des approches douces, plus douces encore. Des carquois pleins de rayons. Des ailes déployées, blanches de neige, rencontrent des éventails blancs de neige agitant l'air. De noirs espaces se souviennent de noirs éclairs [∞∞].

Je peux m'imaginer le plaisir de Seuphor à voir, pendant qu'il dessine, comme le temps passe en beauté., je le vois, riant, posant contre son oreille un nuage carré, à défaut d'une montre arrêtée, après quoi il continue de dessiner une page après l'autre sans jamais trébucher sur une onde théâtrale⁷.

Véritable poème en prose, ce commentaire de Arp, dont ne sont ici reproduits que de trop brefs extraits, apparente aisément à l'univers du surréel un mode de composition plastique très particulier, le « dessin à lacunes », inventé par Michel Seuphor pour différencier sa propre veine créatrice de celle du plus important de ses maîtres: Mondrian. A ce dernier, en effet, Seuphor doit ce goût pour l'angle droit, les « non-couleurs » - blanc, noir et gris - qui sont une des caractéristiques propres au «néo-plasticisme» dont ce «maître» fut l'initiateur, et que l'on retrouve dans la majorité des tableaux ou dessins seuphoriens. Mais très tôt, dès le début des années trente, après l'exposition « Cercle et Carré » progressivement préparée par la rencontre de Mondrian en 1923, Seuphor s'adonne à la pratique avant tout humoristique et ludique du dessin unilinéaire, autrement dit, du trait continu dont le point d'aboutissement final doit une part non négligeable de sa réussite à l'abandon consenti face au hasard qui détermine le cheminement d'un certain « automatisme » du geste ^r. C'est ainsi que peu à peu, découvrant la possibilité de tirer du parallélisme des formes certains « effets-tremplins », si l'on peut dire, pour l'imagination sollicitée par le regard, Seuphor aboutit à ce « dessin à lacunes » objet de la poétique évocation de Jean Arp. Un dessin issu de « la technique consistant à faire apparaître les formes laissées en blanc grâce à un réseau de lignes horizontales infiniment répétées sur le fond ⁹ ». Les séries d'espaces vides compris entre les lignes sont dès lors perçues comme autant de « blancs » regroupés selon une certaine perspective et favorables au déploiement d'un espace imaginaire que l'on pourrait à bon droit rapprocher de celui que créent les « marges blanches », les « marges de silence III » disséminées dans l'espace textuel propre à la modernité poétique, de Mallarmé et Rimbaud à Apollinaire, puis aux surréalistes ¹¹. La gamme des combinaisons graphiques susceptibles de s'insérer dans la trame ainsi constituée est pratiquement illimitée. Le plus souvent, un texte bref prend place aux côtés de celles-ci sur la toile même, ou encore un titre lui demeurant extérieur s'offre comme une autre manière d'amorcer une libre construction de rapports entre dessin et écriture, univers des mots et invention graphique de formes. Le « dessin à lacunes » devient alors un mode très original de composition d'un « tableau-poème ».

DU « TABLEAU-POÈME » A LA « neTO-POESIE »

Ce « tableau-poème », comme toute œuvre graphique ou scripturale de Seuphor, sera « construit » - Seuphor le dit expressément - et conçu comme don offert à tous les regards, comme bien destiné à satisfaire une aspiration humaine de nature universelle :

L'art est la chose la plus rare et la plus importante, confie-t-il lors d'un entretien avec Anna Erede , cependant cette chose appartient à tout le monde, comme le soleil, comme la lumière. On commence à se rendre compte aujourd'hui de cette universelle appartenance à tous. Les académies n'y sont pour rien, je dirais plutôt qu'elles égarent plutôt ou qu'elles retardent l'issue. Ce qui compte c'est la volonté de sortir du drame ambiant, de l'oppression. Et pour cela il faut se donner à la gratuité totale, il faut écouter la voix insolite d'autre chose, prendre le chemin qui ne paraît pas être le chemin normal, celui qui semble vouloir se perdre - le seul peut-être qui ne se perde pas ¹².

A cette même interlocutrice, qui lui déclare:

Lorsque vous dites: Il faut maintenant construire le monde, vous dites bien construire, et non pas changer,

Seuphor répond :

Evidemment. Construire, cela n'est pas réformer, c'est faire autre chose avec ce dont on dispose, avec tout. Par cette sentence, que j'ai employée si souvent dans mes dessins, j'entends que le monde est maintenant fini et que c'est aujourd'hui même qu'il commence [...]. Tout est en nous. C'est avec nous-mêmes que nous devons vivre, c'est à nous-mêmes que nous devons travailler, c'est le seul instrument que nous possédions [...] Par le fait même de son existence, l'artiste, le poète, est la conscience de son temps ¹³.

Que l'on pardonne cette longue citation. Mieux que tout commentaire, elle montrera l'abîme qui par certains côtés sépare le « construire le monde » seuphorien du « transformer le monde » des surréalistes inspiré de Marx. Mais le rimbaldien « changer la vie » également revendiqué par ceux-ci, un commun refus de « l'oppression », un même écho - ici implicite - de la proclamation lauréamontienne - « La poésie doit être faite par tous » - un appel à l'exploration de l'inconnu, enfin, tout cela atteste l'existence de convergences d'une portée nettement supérieure à celle des attaques volontiers dirigées par Seuphor, au nom de son authentique dadaïsme originel, contre le mouvement surréaliste ¹⁴. Venons-en donc à l'essentiel.

Qu'il expose à Paris, Londres, La Haye, Milan, Vienne, New York ou Tokyo, Seuphor hérite constamment de son appartenance au dadaïsme international des années vingt et trente un sens aigu du jeu et de l'humour sous différentes formes, à l'exclusion, il est vrai, de tout esprit de révolte, et de tout ce qui, dans Dada, préfigure les multiples aspects revêtus par la

« révolution surréaliste ». Mais son internationalisme lui inspire, dans la plus pure tradition dadaïste encore, une intense curiosité à l'égard des langues et des cultures étrangères. De cette curiosité, les traces visibles sont innombrables dans une large part de ses « dessins à lacunes » ou de ses « tableaux-poèmes ».

A deux reprises, en 1966 et en 1985, la ville de Nantes, « seconde cité » de Seuphor (selon ses propres termes) et ville-phare dans l'histoire du surréalisme, accueille en son musée des Beaux-Arts une vaste rétrospective de l'œuvre graphique et picturale seuphorienne. L'Exposition de 1985 s'intitule « Inscriptions ». Titre on ne peut mieux venu pour symboliser l'interpénétration constante du texte et du dessin dans la totalité des œuvres présentées (une centaine, au total). Aux côtés de collages sur Canson gris ou bleu cartonné intitulés « Enseignes » et englobant des énoncés écrits tels que « Orphée, seul maître, seul sauveur », « Drapeau d'Orphée », « Ne brusque rien », « Ecoute le silence », « Lève-toi, chante », figurent alors plusieurs séries de dessins à lacunes intégrant des inscriptions en hébreu, en chinois (extraits de chapitres du *Tao Te King*), en grec, en latin et, bien entendu, en français. Voici quelques exemples empruntés comme les précédents au catalogue de l'exposition évoquée, qui reproduit toutes les traductions françaises signalées à côté d'un tableau donné lorsque la langue choisie pour l'« inscription » l'impose ¹⁵ :

« Inscriptions » en français :

Sur fond de lignes horizontales rouges, noires et mauves, transcrit en lettres capitales de couleur rouge, blanche et mauve, de haut en bas, l'énoncé suivant:

QUAND LA MESURE
EST PLEINE LA FETE
COMMENCE QUAND
LA MESURE EST
PLEINE LA COMEDIE
FINIT

SEUL CE QUI
DEBORDE - UN PEU
UN JUSTE PEU -
VAUT LA PEINE
D'ETRE BU

Débordant légèrement le cadre d'un ovale qui le contient presque tout entier et se détache d'un fond de lignes horizontales blanches et noires, l'aphorisme ci-dessous:

LA SOUVE
RAINETE 0
E L'ESPRIT
SOURD DE
L'HOMMEQU
1 DIT NON
EN RIANT.

« *Inscriptions* » latines: *LUDERE ET LAETARI* (accompagnement de figures géométriques ludiques multicolores sur fond de lignes bleues et de minces lacunes); *AEQUAM SERVARE MENTEM.* *CANTUS* (suggestion de vibrations sonores par le jeu des lignes horizontales et des lacunes).

Traductions - relevées sur le catalogue - de textes hébreux ou de séries d'idéogrammes chinois intégrés à tel ou tel dessin à lacunes.

Inscriptions hébraïques: «L'éphémère est éternel»; «Le signe voilé»; «Lève-toi et chante ».

« *Inscriptions* chinoises » (presque toutes extraites du *Tao Te King*) : « Sans sortir de chez soi on peut vivre en harmonie avec le monde » ; « Que ta parole soit rare, les choses iront tout droit » ; « Gouverner un grand empire, c'est comme faire frire des petits poissons frais » ; « L'oiseau doit contrôler son cri ».

Cette série d'exemples - échantillon fort restreint d'une production riche et variée - peut donner un premier aperçu de la manière dont fonctionne et se construit le «tableau-poème» seuphorien: la fusion opérée entre le mode de typographie choisi et l'alternance du noir et du blanc ou de la couleur dans le dessin à lacunes y joue un rôle essentiel ; signes hébraïques (ou grecs) et idéogrammes chinois deviennent eux-mêmes partie intégrante d'une combinaison graphique dont le pouvoir de suggestion poétique n'est pas exclusivement tributaire d'une traduction française, même si la présence de celle-ci aux côtés du tableau le complète ou le renforce ; situé aux antipodes de tout « humour noir » surréaliste, l'humour seuphorien partage cependant avec la quête surréaliste un amour du jeu verbal hérité de Dada et un désir d'exploration de l'inconnu avant tout manifesté par l'invention de formes insolites et l'attrait d'un « ailleurs » converti en sagesse au prix d'un effort de synthèse entre les

traditions orientale et occidentale que de son côté le surréalisme récuse farouchement tout en éprouvant la fascination. L'interpénétration du pictural ou du graphique et du verbal atteint ici un degré d'intensité suffisant pour que l'on puisse à bon droit parler de « picto-poésie ».

*LE LUDISME VERBAL A LA CHARNIERE DE L'ELEMENT
PLASTIQUE
ET DE L'ELEMENT MUSICAL*

« Jeu » et « rythme » : deux maîtres-mots à la base de toute pratique langagière et plastique seuphorienne, bref, de la « picto-poésie » dont proviennent poèmes et tableaux de Michel Seuphor.

Le jeu est une valeur fondamentale ou, plus exactement, l'unique valeur qui mérite d'être reconnue comme telle, aux yeux des jeunes Allemands, Roumains, Italiens, Français, Suisses, Russes, Espagnols qui, tour à tour stimulés par Duchamp, Bail, Tzara, Huelsenbeck, Arp ou Ernst, ont participé aux activités du groupe « anti-artistique » de New York de 1915, et des groupes dadaïstes successifs de Zurich, de Berlin, de Paris, de Cologne et de Hanovre. Seuphor découvrit avec beaucoup d'intérêt, aux alentours de 1925, les essais de poésie phonétique de Hugo Bail et de Kurt Schwitters, l'auteur de la « Sonate im Urlauten » (« Sonate en sons originels ») ¹⁶. Lorsque, en 1966, paraît l'un de ses principaux recueils de poèmes, *la Vocation des mots*, qui regroupe des textes composés entre 1925 et 1964, il place en exergue une citation de Schiller, symbole d'un désir de fonder un véritable « humanisme ludique » :

*Der Mensch spielt nur, wo er voUer Bedeutung des Worts Mensch ist,
und er ist nur da ganz Mensch wo er spielt (l'homme ne joue que
lorsqu'il est homme dans le plein sens du mot, et il n'est pleinement
homme que lorsqu'il joue) ¹⁷.*

« Accompagné de sept dessins à lacunes », ainsi qu'il est précisé dans son titre, *la Vocation des mots* est divisé en quatre ensembles successivement intitulés « Musiques » (textes composés entre 1947 et 1965), « Poèmes anciens » (datés de 1925 à 1931), « Pensifs » (période 1957-1964, dans la plupart des cas), et « Lyromanies » (années 1963-1964). Partout, dans ce recueil, conformément aux orientations esquissées dès la préface - « La vocation des mots, c'est leur vocalise même. Le mot est un être sonore [00]. Le poème écrit est une notation musicale ¹⁸ » - s'affirme une propension systématiquement entretenue à inscrire de constantes préoccupations rythmiques dans le déploiement même de l'écriture poétique, quelle que soit la variété des procédés inventés. Qu'on en juge par les deux

poèmes ou fragments de poèmes suivants, datés, le premier, de 1925, et, le second, de 1962 :

Marcelle et son moineau

*Marcelle
ah que la vie
le beau bébert
ah que la vie
la poésie impersonnelle :
merci marcelle
ah marcelle
le beau bébert :
ah que la vie marcelle
ah que la gare
la poésie impersonnelle
heureuse arabie
marcelle : ah ¹⁹*

*La dordogne dort
chanson pour Hansjorg Gisiger [extraits]*

*Que pensez-vous de la magie?
de la famille? de la jurisprudence ?
que pensez-vous de la Sicile et de la Guadeloupe?
que pensez-vous de mes oignons de mes
aumônes et de mes anémones ?*

*la dordogne dort
c'est bien connu
la dordogne dort debout*

*qui introduit la ribambelle
dans le secret des dieux ?
qui le vertige? qui la rhubarbe?
qui collectionne le clafoutis
pour mieux ouïr fontaine ?
qui vrille qui craque?
qui s'ébahit devant le maire de kenifra ?
qui labiale? qui saupoudre?*

*la dordogne dort
c'est bien connu
la dordogne dort debout*

*quoi faire quand aurélie s'enivre?
quand il la loue? quand il la bat?
quoi faire quand la muse ique arrive?
quand elle cohue? quand elle faucille?
quoi faire le jour de la jaillie surgie
et de la congratulation ?
le jour de l'or ? le jour de mort ?*

*la dordogne dort
c'est bien connu
la dordogne dort debout ²¹⁾*

On ne manque pas d'être frappé par le caractère essentiellement oral d'un tel mode d'écriture - ou, plus exactement, de parole - poétique. Tout, ici, relève de l'humour et de la dérision. Parodie de la comptine comme des rythmes et jeux vocaliques ou consonantiques de la poésie savante, abandon à certains automatismes phoniques aussi augmentent l'éclosion d'une sorte d'ironie d'inspiration toute dadaïste à l'égard des pouvoirs ordinairement attribués aux signes du langage de faire signifier le monde. La matière sonore devient à tel point primordiale dans le recueil cité que, à plusieurs reprises, son auteur n'hésite pas à combiner entre eux des phonèmes empruntés à des langues différentes pour composer des séries de séquences rythmiques constituées de vocables entièrement inventés, comme dans ce « Langue vivante », où peuvent être décelées des traces de grec ancien et moderne, de russe et de serbo-croate:

Langue vivante [extraits]

*té téléte noy
télétavmani ni noy
télétavmani sou*

*ki kiriti ki ?
goromatevno
ké kéréte ké ?
goromatevno
sto
flapma flapma flapma
sto ²¹⁾*

L'ambition de Seuphor écrivant de tels poèmes, comme celles de Huelsenbeck, de Schwitters ou de Hugo Bail, excède de très loin, par son ambition « internationaliste », les objectifs que se fixèrent, en France, les tenants de la poésie lettriste: il s'agit, ni plus ni moins, de mener le plus loin possible certaines expériences de nature à favoriser une synthèse

universelle entre les différents arts, ou du moins à rendre plus aisément perceptibles, par un jeu sur les différentes langues, leurs « correspondances » réciproques. Telle était déjà l'ambition qui animait, en 1927, l'unique numéro de la revue *Documents internationaux de l'Esprit nouveau*, coordonné par Seuphor et Paul Dermée, avec le concours de peintres, d'architectes, d'écrivains, de poètes volontiers « sonores » appartenant à différents pays ²². ou les trois numéros de *Cercle et Carré*, en 1930, où dominant Seuphor, Mondrian, Arp, Kandinsky, Baumeister, Russolo.

Une même conviction anime tous ces artistes: les arts plastiques de notre temps - et en particulier ce que l'on appelle « l'art abstrait » - sont de même nature que la musique. Dès 1917, dans le n° 1 de *De Stijl*, périodique hollandais, Mondrian considère que « le rythme des couleurs et des mesures fait apparaître l'absolu dans la relativité du temps et de l'espace ²³ ». Propos que semble vouloir actualiser Kandinsky lorsque, en 1925, à Dessau, il réalise pour le théâtre de la nouvelle cité du Bauhaus une série de décors des *Tableaux d'une exposition* de Moussorsgky. Dans *le Style et le Cri*, en 1965, Michel Seuphor revient sur des questions semblables lorsqu'il écrit:

Haydn et Mozart nous ont enseigné que le rythme peut s'élever à la pensée sans cesser d'être rythme pur, sans cesser d'être infiniment léger. Car la grande musique pense [...].

Par la naturelle répétition qui le caractérise, le rythme est une donnée essentielle du style [...]. On comprend aisément qu'il ne saurait y avoir de musique, y avoir de poésie sans la vertu de répétition. Ni d'architecture non plus. Et qu'est-ce que la danse sinon une répétition de formes et de signes élémentaires due à la connaissance profonde de l'architecture du corps humain ?

Ces formes et ces signes essentiels, les arts plastiques de ce temps les ont trouvés dans la géométrie la plus simple et tout particulièrement dans les figures du cercle et du carré. Il n'y a pas de signe qui soit plus chargé de sens que ces deux-là. Lorsqu'une main d'artiste entreprend de les solliciter, d'en tirer des variations, des jeux connus ou inattendus, la poésie est présente par une vertu intrinsèque à ces formes mêmes, quelquefois en dépit de la volonté purement technique de l'auteur ²⁴.

On connaît le peu d'intérêt apparent - et quelquefois l'hostilité - manifesté par les groupes surréalistes à l'égard de l'art musical. Après sa rupture avec ceux-ci, Aragon fera toutefois largement exception à la règle. « La poésie, c'est le langage qui chante », dira de son côté Eluard dans sa conférence « la poésie de circonstance ²⁵ » et plusieurs poèmes de lui auront été mis en musique par Poulenc dans les années trente. Nul n'ignore enfin les propos d'André Breton dans *Silence d'or* en 1931, lorsqu'il écrit que

« toujours, en poésie, l'automatisme verbo-auditif [lui] a paru créateur à la lecture des images visuelles les plus exaltantes ²⁶ ». Il apparaît ainsi que, au moins pour tout ce qui touche au travail comme aux jeux de l'écriture, un certain nombre de préoccupations communes se retrouvent chez les surréalistes et chez des tenants de l'art abstrait tels qu'un Michel Seuphor. Au point que, dans l'œuvre poétique de ce dernier, le jeu verbal s'apparente quelquefois de très près à l'écriture d'allure automatique, comme dans ce court fragment de la pièce 19 de *Diaphragme intérieur et un drapeau*, composé en 1925 :

[.00] en cette attitude les têtes sphères des humains émettent des ondes plus ou moins rondes selon la quintessence géométrique et perceptibles à plusieurs centaines de centimètres qui grâce à la mémotechnie se transformèrent aisément en kilomètres et mille marins ²⁷.

Un processus de métaphorisation est ici en jeu, dont on retrouverait de nombreux équivalents dans l'ensemble de l'œuvre poétique seuphorienne. De même, les principes de répétition rythmique qui souvent gouvernent celle-ci sont loin d'être absents, par delà une grande diversité de formes, de l'écriture poétique ou narrative surréaliste. «Tableaux-poèmes» et « picto-poésie » s'inscrivent ainsi dans cet immense mouvement qui, tout au long de l'histoire artistique et littéraire de notre siècle, vise à la découverte ou à la construction de rapports solidement structurés au cœur d'un univers mouvant traversé d'oppositions permanentes et en incessant devenir. Lorsque, dans un dessin à lacunes au nombre de ses plus célèbres, Michel Seuphor inscrit, coïncidant ou presque avec le diamètre d'un cercle, l'aphorisme « Il faut maintenant construire le monde »), il unit intimement l'activité intellectuelle et l'activité imaginative dans un même et contradictoire effort de recherche et d'invention perpétuelles.

Université de Nantes

NOTES

1. Michel Seuphor, « Description du ciel », *les Innocents*, Paris, Jean-Michel Place, Coll « Vice versa », 1979, p. 31.
2. Hans Jean Arp, *Jours effeuillés*, poèmes, essais, souvenirs, 1920-1925, préface de Marcel Jean, Gallimard, 1966, 672 p. p. 455.
3. Hansjörg Gisiger, « Michel Seuphor zum siebzigsten », *Basler Nachrichten*, Sonntagsblatt, 7 März 1971 (article des « Nouvelles Basloises » communiqué avec sa traduction par Michel Seuphor lui-même). Cité dans *Entretiens sur Michel Seuphor*, textes réunis par Yves Cosson et Daniel Briole, actes du colloque international de l'Université de Nantes,

13-15 mars 1985, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, Coll. « Connaissance du XX^e siècle », p. 106.

4. Voir Michel Seuphor, *Mondrian*, Paris, Librairie Séguier, 1987, 429 pages (l'édition Paris, Flammarion, 1956).

5. *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1949. Quatre autres ouvrages importants, consacrés à la « peinture abstraite » ou à « l'art abstrait », paraîtront ensuite chez des éditeurs différents de 1957 à 1974.

6. Robert Sabatier, « La grande arche du surréel », *Histoire de la poésie française. La poésie du XX^e siècle*, t. 2, 1982, p. 532. A noter que les éditions Rougerie ont entrepris en 1988 une édition complète, en douze volumes, de l'œuvre poétique de Michel Seuphor. Quatre volumes ont déjà paru à la fin de l'année 1989.

7. Texte souvent cité et repris dans *Michel Seuphor*, (écrits, documents, témoignages; ouvrage collectif), Paris, éditions Carmen Martinez, pp. 15-17.

8. Le terme d'« automatisme » est ici employé à dessin. On sait en effet combien, d'un point de vue purement théorique ou doctrinal, l'art abstrait fut condamné par les surréalistes. Dans *De la chimère à la merveille* (Paris, l'Age d'Homme, 1986), Pascaline Mourier rappelle à juste titre que, à leurs yeux, « l'Abstraction moderniste, inaugurée par Mondrian », relève. « dans sa prétention à une plastique pure », d'une esthétique « qui privilégie en l'homme la part du rationnel, de l'intelligible, du conscient, au détriment du rêve, de l'imaginaire, de l'inconscient, du fantasme » (*op. cit.* p. 44). « Un ersatz de science plastique procédant rationnellement mais ne représentant rien », tel est, pour Benjamin Péret, « l'art abstrait, véritable "soupe déshydratée" » (*ibid.*).

La pratique picturale seuphorienne - et vraisemblablement celle de nombreux « abstraits » - ne peut aujourd'hui être sérieusement visée par des propos indissociables de polémiques désormais passées dans l'histoire.

9. Jean Branchet, « Du néo-plasticisme aux dessins à lacunes », *Entretiens sur Michel Seuphor*, *op. cit.*, p. 153. A propos des « lignes horizontales » ici mentionnées, Jean Branchet ajoute: « Toujours tracées à main levée, leur plus ou moins grand espacement, la vibration plus ou moins ample que leur transmet la main communiquent au dessin sa lumière, sa densité, sa poésie » (*ibid.*)

10. « Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, des marges de silence où la mémoire ardente se consume à recréer un délire sans passé » (Paul Eluard, « L'Evidence Poétique », conférence prononcée à l'Exposition internationale du surréalisme à Londres en 1937, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1968, t. 1, p. 515).

11. « Dans les dessins à lacunes l'espace n'est pas seulement suggéré mais entièrement créé [...]. Le silence des formes blanches, la poésie aérienne de la composition, tout concourt à faire de ces œuvres des instants de rêve à jamais fixé. » (Jean Branchet, *Entretiens sur Michel Seuphor*, *op. cit.*, p. 155.)

12. Fragment d'entretien avec Michel Seuphor reproduit dans Anna Erede, *Michel Seuphor et les ordres du jeu*, mémoire dactylographié de maîtrise spécialisée en esthétique sous la direction de M. le Professeur Jean Laude, Université de Paris I, UER Art et Archéologie, 1980, pp. 98-99. Non publié.

13. *Ibid.*, pp. 98 et 99, et p. 104. Mots soulignés dans le texte d'Anna Erede.

14. Dans le chapitre de *le Style et le Cri* intitulé « L'Internationale Dada », Michel Seuphor écrivait en 1965 : « Le surréalisme, présenté souvent comme une suite logique du dadaïsme, est au contraire un phénomène de régression. La liberté est détruite par le retour aux dogmes et à l'autorité du chef, et l'internationalisme fait place à un parisianisme spécifiquement littéraire. » (Michel Seuphor, *le Style et le Cri*, Paris, Seuil, 1965, p. 95.)

Confrontés au « surréalisme en ses œuvres vives », (Breton) de tels propos ne résistent pas davantage aujourd'hui à l'analyse que les exclusives formulées par les surréalistes à l'encontre de l'art abstrait (*cf supra*, note 8).

15. Références du catalogue *Nantes, Musée des Beaux-Arts, 22 février-15 avril 1985, Michel Seuphor*, Nantes, CID éditions, 1985.

16. Voir, sur ces questions, l'ouvrage toujours très utile de Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*. Paris, Jean-Michel Place, 1979.
17. Michel Seuphor. *La Vocation des Mots, accompagné de sept dessins à lacunes*, Lausanne, Hanc. 1966. 155 pages. Epigraphe.
18. *Ibid.*, p. 11.
19. « Poèmes anciens », *ibid.*, p. 47.
20. « Musiques », *ibid.*, pp. 25-27.
21. « Musiques », *ibid.*, p. 40.
22. Cf. *Documents internationaux de l'esprit nouveau* (1927). Paris. Jean-Michel Place, 1977.
23. Cité par Seuphor. *Mondrian, op. cit.*, p. 114.
24. Extraits de la troisième partie du *Style et le Cri, op. cit.*, repris dans *Autour du Cercle et du Carré*. Nantes. Convergence, 1982. 60 p., pp. 17-18,
25. Paul Eluard. *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2. p. 931.
26. Cité dans Jean-Louis Bédouin, *André Breton*, Paris. Seghers, Coll. « Poètes d'aujourd'hui », p. 85.
27. Michel Seuphor. *Diaphragme intérieur et un drapeau* (1926), Paris. Les Écrivains réunis: Nantes. Convergence. 1984.

LA TOILE ET LE TITRE

Janine MESAGLIO-NEVERS

Tissu, participe passé de l'ancien français tistre, titre, du latin texere. Le titre qu'il s'agit de faire passer d'une manière ou d'une autre, dans la toile, pour l'inscrire dans le tissu de la peinture. Tel un fil conducteur ou inducteur.

Hubert Damisch
Fenêtre jaune cadmium

La question du titre est au cœur de la peinture surréaliste qui reproduit le jeu d'opposition binaire entre la chose lue et la chose vue. En effet, un grand nombre de toiles surréalistes lie le contenu visible à un titre l'emplissant d'une existence parallèle à l'inverse des abstraits qui utilisent le plus souvent le concept de « Composition » ou de « Sans Titre » cherchant à faire voir au spectateur des choses lui permettant d'accéder à l'idée sans l'intermédiaire des mots. « L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible. Et le domaine graphique, de par sa nature même, pousse à bon droit aisément à l'abstraction », écrit Paul Klee dans son « Credo du créateur »¹. De leur côté, les impressionnistes privilégient le visible et les effets sensoriels de la couleur en adaptant le titre aux impressions naturelles reproduites sur la toile (*Impressions, Soleil levant*). Au contraire, si l'on considère l'œuvre des peintres surréalistes, le titre lui-même fait question, il s'agit de montrer dès le départ que la scène est le lieu où les choses ne sont pas toutes visibles.

Si Magritte écrit dans son célèbre tableau de 1929, *Ceci n'est pas une pipe*, c'est que les mots et l'image même de l'objet sur une même toile s'opposent. En effet, entre ce qu'est l'objet et le nom qu'on lui a donné, il n'y a pas de lien logique. Débarrassé de son nom, l'objet retrouve l'existence qui était la sienne avant d'être enregistré et son caractère énigmatique subsiste. Dans *la Révolution Surréaliste*, Magritte écrit: « Un objet ne fait jamais le même office que son nom et que son image² » et il répond à un journaliste: « Pouvez-vous la bourrer ma pipe? Non, n'est-ce pas, elle n'est qu'une représentation. » Il est significatif que l'une des toiles

appartenant à la série *Ceci n'est pas une pipe*, peinte en 1966, porte aussi comme titre *les Deux Mystères*, mystère de l'objet, mystère du mot qui le dénie et qui coupe court aux explications classiques.

Dans cette suspension du réel entre le nom et la chose, entre le tableau et son propre titre, la peinture devient interrogation. Le réel en soi n'existe pas et la peinture perd son antique statut de réel codifié. Dans un tableau que Magritte peint en 1928 intitulé *la Voix des Vents*, le mystère de l'image réside dans le caractère incongru de son titre. Bien entendu, la sonorité du vent ne peut être représentée en peinture et pourtant cela peut l'être arbitrairement. Saussure a bien parlé du caractère arbitraire du langage, du signe linguistique. « Le signe linguistique, écrit-il, ne lie pas une chose à un nom, mais un concept à une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son réel, qui est une chose purement physique, mais l'effet mental produit par ce son, la représentation donnée par nos sens »³. Dans le cas de la toile de Magritte, cette fusion de l'acoustique et du visuel qui donne l'image découle du propre intérêt du peintre pour la musique. On sait que Magritte écoutait souvent du piano, des œuvres de Brahms lorsqu'il composait ses tableaux. La voix, c'est la voix de l'inspiration, la voix de l'œuvre. *La Voix des Vents* est aussi le souvenir d'une autre musique qui marqua beaucoup son enfance, celle des grelots de chevaux qui sont l'élément constitutif du tableau et dont il précise dans *la Ligne de Vie* (1938) : « Les grelots de fer pendus aux cous de nos admirables chevaux, je préférerais croire qu'ils poussaient comme des plantes dangereuses au bord des gouffres. » Mais pour Magritte ce ne sont là encore que des mots qu'il faut réunir à l'image peinte car c'est elle qui prévaut. A ce propos écoutons Henri Michaux :

*Constamment, en ces heures étirées, je recevais les yeux fermés la preuve que l'image est un certain immédiat que le langage ne peut traduire que de très loin et qu'elle a dans l'esprit une place vraiment à part, matière première pour la pensée*⁴.

Dans l'œuvre des peintres surréalistes, la réflexion intervient souvent pour juger après coup des productions de l'inconscient et pour en quelque sorte les améliorer. C'est ainsi que Magritte mettait à contribution ses amis poètes pour l'aider dans le choix du titre une fois le tableau achevé. Celui-ci était par conséquent séparé de la genèse du thème. Au dos de la photographie d'une de ses peintures à l'huile peinte en 1930, *L'odeur de la campagne les fait avancer*, représentant une femme les pieds enlisés, Magritte a noté : « titre mauvais. Bon titre à trouver » et en 1959, il écrit dans une lettre à A. Bosmans :

Les titres deviennent « parlant » en nommant des tableaux à condition qu'ils soient exactement adéquats. Leur sens a de la force et

du charme grâce aux tableaux et ceux-ci en acquièrent plus de précision en étant bien nommés ⁵.

Ce goût des surréalistes de lier le pictural à des mots agencés pour que sans fin du sens s'en échappe, il faut aller le chercher avant eux chez Marcel Duchamp dans sa propension à utiliser subtilement les jeux de mots et les jeux de choses. Ainsi son Grand Verre intitulé *la Mariée mise à nue par ses célibataires même*, qu'il conçoit de 1912 à 1923. C'est là, à partir du titre, que le discours sur l'œuvre est déclenché. Dans la partie du haut, « la mariée » peinte sur le verre est assimilée à une machinerie complexe et neuve fonctionnant pour la première fois tandis que dans la partie du bas se tiennent « les célibataires » représentés par neuf moules mâliques. « Ce sont les regardeurs qui font le tableau », déclare Marcel Duchamp. Dans le Grand Verre, le voyeurisme du spectateur est volontairement aiguisé par le titre, intrigant, saturé d'intentions. Certains comme Alexandrian y voient à la fois « une satire du machinisme et du désir amoureux ». Pour d'autres, comme Hervé Fischer, il s'agit de l'exposition publique d'un inceste, la mariée n'étant personne d'autre que la sœur du peintre, Suzanne, mise à nue par « son célibataire », Marcel Duchamp, lui-même ⁶.

La coupure post-dadaïste des liens entre mots et choses, signifiants et signifiés, réaction contre le caractère aliénant des codes conventionnels du discours apparaît comme une reconnaissance de la polyvalence du réel et aussi comme un témoignage que tout se passe sur le plan subjectif de l'imagination inconsciente, de la magie et du mystère, même si cela se combine parfois chez les peintres surréalistes avec le jeu lucide d'une recherche métalinguistique. La réalité observée se transforme en passant dans l'esprit humain. L'analogie est l'élément actif, ce qui est essentiel en poésie dira Breton se référant à Reverdy: « Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront éloignés, plus l'image sera forte et plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. » A propos d'un dessin de 1935, *la Durée poignardée* ⁷, Magritte explique: « J'ai pensé à réunir l'image d'une locomotive à l'image d'une cheminée de salle à manger dans un moment de présence d'esprit. J'entends ainsi ce moment de lucidité qu'aucune méthode ne peut faire apparaître. » Quant au titre, il précise: « Le mot durée a été choisi pour sa vérité poétique et non dans un sens philosophique en général, ni bergsonien en particulier. »

Comme l'écrit Hubert Damisch, « la narration utilise l'image peinte, prend appui sur elle, s'y réfère, lui emprunte, circule en elle » ⁸. L'œuvre est l'occasion de toute lecture, le titre n'en est qu'une des clés, car ce qui est montré n'est pas toujours ce qui est à voir. La circulation de l'écriture dans l'image, suggère que le non-figuré pourrait peut-être s'écrire tandis que le non-dit pourrait trouver une sorte de relais dans l'image. C'est ce qu'exprime avec la plus grande authenticité le tableau de Max Ernst, *Deux enfants sont menacés par un rossignol* (1924), en raison du caractère

poétique de son titre en parfaite complétude avec l'image peinte. Au premier abord, que voit-on dans le tableau? Deux adultes s'enfuir, l'un vers la droite, le père, un enfant dans ses bras, l'autre vers la gauche, la mère, brandissant un couteau, tandis que gît à terre un autre enfant en proie à une crise d'épilepsie. Pourtant l'élément le plus important du tableau est bien le petit rossignol que l'on distingue à peine dans un ciel dramatisé à la manière de Chirico et sur lequel insiste le titre. En conséquence, le titre lui-même a vocation de faire image, de produire du visible, de « donner à voir ». Sans doute, la lecture de l'œuvre de Max Ernst a-t-elle plus de sens quand on connaît l'importance des oiseaux dans l'univers fantasmagique du peintre, écho sans doute d'un événement angoissant de son enfance: la mort le même jour de sa sœur âgée de six ans et d'un petit perroquet qu'on lui avait offert. Mais cela le spectateur n'est pas sensé le savoir et le peintre lui-même n'en a peut-être pas eu l'idée et n'a pensé avant tout qu'à une image. En tout cas, le titre ne saurait épuiser l'énigme comme dans le plus étrange tableau de Chirico *le Cerveau de l'enfant* (1914) représentant un homme les yeux fermés devant un livre fermé. Au contraire, il la complique. Il laisse la place à ce qui reste définitivement lacunaire ou aveugle, l'invisibilité de la pensée.

Dans son exposé sur la peinture métaphorique évoquant des peintres comme Chirico et Salvador Dali, Rosolato écrit: « On ne saurait nier que le sens, la raison d'être de la figuration ne soit un jeu de mots » ». En effet, c'est à partir d'une représentation figurative hyper-objective ou transformatrice qu'un peintre comme Salvador Dali crée un univers de métaphores. Ses œuvres et celles de la période surréaliste en particulier, constituent des énigmes dont les titres sont partie intégrante. Leur lisibilité n'est pas immédiate et pour atteindre au sens il importe de reconstituer les chaînes de signification.

Si Dali se sert de l'image double à la fois comme révélateur magique et comme camouflage, il utilise parfois pour nommer ses œuvres un double titre. Dans le cas du tableau, *les Montres molles* ou *Persistence de la mémoire*, le premier titre emprunte à la figuration puisqu'il évoque l'objet représenté sur la toile, on pourrait dire sans ambiguïté. Mais il est aussi, malgré son évidence, une insistance du peintre à rappeler le processus tout à fait fondamental des rapports qu'il entretient avec la matière et avec l'univers du mou. Peignant les montres molles, Dali fait régresser l'objet, symbole même du temps dans sa forme la plus cristallisée, la plus dure, vers un état gélatineux. Du même coup, il fait régresser le temps objectif vers une sorte de durée « biologique », vitale. Le peintre, dans un pathétique désir d'éternité fait du temps de la montre, c'est-à-dire du temps mécanique de la civilisation, une matière molle, ductile qui peut aussi être mangée à la manière d'un camembert coulant ¹⁰. Quant au second titre *Persistence de la mémoire*, Dali l'explique par une anecdote. Montrant à Gala le tableau terminé et lui posant la question: « Penses-tu que dans trois ans tu auras

oublié ce tableau? », il s'entend répondre: « Personne ne peut l'oublier après l'avoir vu. » Mais ce titre pourrait bien recouvrir un autre sens, à savoir que seule la mémoire permet à l'homme de lutter contre la désagrégation de son moi opérée par le temps.

A propos de la lecture des figures dans un tableau, Jean-Louis Schefer souligne que celles-ci « n'y sont pas lues en elles-mêmes mais déclarativement dans leur rapport au texte qui les énonce" ». Dans un autre tableau de Dali comportant un double titre, *Prémonition de la guerre civile* ou *Nature morte aux haricots bouillis*, c'est en effet une vision apocalyptique qui s'impose d'abord dans cette figure géante à la fois victime et agresseur qui occupe la totalité de la toile, forme hystérisée qui se dresse comme le spectre de la guerre dans un paysage de ruines. Mais, comme par contraste, le second titre donné à la toile vient rappeler les fantasmes de dévoration du peintre et sa prédilection de tout ramener à une esthétique nutritive laquelle est symbolisée dans le tableau par la présence de la table de nuit « meuble-aliment », d'une langue sanguinolente et de quelques haricots bouillis jonchant le sol. Par conséquent, la lecture de l'œuvre doit encore tenir compte de ce double jeu mystificateur qui en quelque sorte dédouble l'énigme, ajoute de l'ambiguïté à ce qui est donné à voir.

Le même processus est en œuvre dans un autre tableau de Dali, *le Pharmacien de l'Ampurdan ne cherchant absolument rien*, qui représente un notable saisi comme dans un instantané photographique en noir et blanc, présence purement fortuite dans un paysage cultivé et coloré de Catalogne. D'emblée, le titre éloquent de Dali frustre le spectateur d'un premier réflexe face à l'image (qui est ce personnage ? que cherche-t-il là ?) en fournissant un premier élément de réponse qui contient une charge d'ironie par son excès de précision avant d'introduire immédiatement un second élément de réponse qui constitue une sorte de camouflet à la curiosité naïve du spectateur : ce personnage ne cherche absolument rien ! Par ce jeu de miroir entre titre et image, Dali rend illégitime la question de la signification du tableau et entend « tenir à la porte » le spectateur en lui refusant le droit de pénétrer de plain pied dans le secret de sa création. Auto-ironie en fait: on sait que le fameux pharmacien de l'Ampurdan n'est autre que la reproduction d'une banale photographie anonyme copiée par le peintre dans un livre de médecine. Cela dit, la confusion introduite par ce jeu fait rebondir l'intérêt du spectateur averti qui peut voir dans cette énigme au second degré, une illustration dérisoire des angoisses métaphysiques de la petite bourgeoisie positiviste symbolisées par l'attitude pensive du pharmacien solitaire dans le paysage indifférent de l'Ampurdan.

*Pourquoi n'est-ce pas assez de voir ?
Pourquoi vouloir à toute force la vérité ?*

Hubert Damish, *op. cit.*

Le tableau vise une communication qui repose à la fois sur l'intention première du peintre et sur la re-création que le spectateur fera ultérieurement de l'œuvre en projetant sa propre réponse. Mais l'imaginaire de la communication, la lisibilité, se heurte sans cesse à ce que le peintre a produit sciemment par une élaboration souveraine, de l'illisible. Le titre peut apparaître comme une aubaine provisoire, une possibilité imprévue de donner un sens et donc de rendre expressif le langage de la peinture, « la métaphore étant la seule façon de nommer l'innommable », comme l'a écrit Roland Barthes, « vite un nom pour que je me rassure!... Que le tableau me donne son nom !¹² »

Le titre comme complément verbal de l'œuvre plastique proclame la prééminence du signe sur la forme et livre un premier message. Il devient alors partie intégrante d'une interprétation qui ne peut être qu'infinie car ce message mis à part, il ne reste que l'image pure, éternellement libre.

Université de Toulouse-Le Mirail

NOTES

1. Paul Klee, « Credo du créateur », in *Théorie de l'art moderne*. Paris, Denoël-Gonthier, 1964.
2. René Magritte, « Les mots et les images », *la Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, pp. 32-33.
3. Georges Mounin, *Saussure*, Seghers, 1968, p. 110.
4. Henri Michaux, *Emergences-Résurgences*, Genève, Skira, 1972, p. 80.
5. Lettre de Magritte à A. Bosmans, 7 mars 1959, in Harry Torczyner, *Magritte, le véritable art de peintre*, Draeger, 1978.
6. Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Balland, 1981. Hervé Fischer rappelle que Arturo Schwarz dans son ouvrage *Marcel Duchamp*, Paris, George Fall, 1974, soutient la thèse d'une tendance incestueuse chez Duchamp pour sa sœur Suzanne.
7. Ce dessin sera aussi le sujet d'une huile sur toile de 1939.
8. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 185.
9. Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969.
10. Dali explique dans son ouvrage, *la Vie secrète de Salvador Dali*, comment l'idée de l'écoulement du temps lui vint à la vue d'un camembert coulant resté sur la table de la salle à manger après le repas.
11. Jean-Louis Schefer, « Lecture et système du tableau », dans « Scénographie d'un tableau », 1969.
12. Roland Barthes, *l'Obvie et l'Obtus*, Le Seuil, 1982, p. 207.

ANDRE MASSON, PEINTRE·POETE

Anne de GIRY

« Peintre-poète ». C'est ainsi que se définit André Masson dans un texte intitulé « A Joan Miro, pour son anniversaire », écrit à la demande de Margit Rowell, conservatrice du Guggenheim Museum à New-York, qui préparait une exposition pour les quatre-vingts ans de Miro en 1973 : « Il est évident que pour Joan comme pour moi la poésie, au sens le plus large, était capitale. Etre peintre-poète était notre ambition et pour 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". Peintres nous réclamant de l'impératif poétique nous franchissions un grand fossé. ¹ » Encore ignorés, Miro et Masson partagent alors l'atelier 45, rue Blomet, loué ensemble par hasard, où Breton viendra les trouver trois ans plus tard, et sont épris l'un et l'autre de poésie comme de peinture: « Rencontre de deux futurs surréalistes et qui l'étaient déjà avant la lettre. ² »

Peintre-poète, André Masson l'est par l'importance de son œuvre écrite parallèlement à son œuvre graphique: écrits sur l'art, bien sûr, carnets d'artiste traçant l'itinéraire de ses projets de peintre, mais aussi correspondance, textes autobiographiques, essais et poèmes, qui manifestent à la fois l'étonnante étendue de son savoir et sa prédilection pour la poésie, comme lecteur passionné de Sade, Chateaubriand, Hugo, Poë, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Reverdy, Artaud, Breton, Aragon, Bataille, Limbour, tout autant que d'Héraclite, Empédocle, Shakespeare, Goethe, Hegel, Nietzsche et Heidegger, et comme écrivain. Véritables réseaux d'images, ses mémoires (*la Mémoire du Monde*, *Métamorphose de l'Artiste*) et surtout ses poèmes (*Anatomie de mon*

Univers, Mythologies, Antille, le Dialogue créole 3. *Trophées érotiques*) font du peintre un poète au sens littéral et du poète un peintre au sens métaphorique.

Peintre-poète, André Masson l'est encore par l'exigence permanente de signification de son œuvre graphique et picturale: rejetant toute rupture de sens, il refuse l'art abstrait aussi bien que les premières apparitions graphiques du dessin automatique.

Lorsqu'il embarqua pour les Etats-Unis, le 31 mars 1941, une semaine après André Breton, son premier article « *Peindre est une gageure* » venait de paraître dans les *Cahiers du Sud*. (Il constituera le premier chapitre du *Plaisir de peindre* en 1950). Analysant le « triple aspect » de la peinture moderne, cubiste, surréaliste, abstrait, il condamne vigoureusement la peinture abstraite: « Cette dernière enseigne représente sur le plan psychologique la fuite inconsciente devant les contradictions que nous offre une époque déchirée, et sur le plan esthétique elle résout ces contradictions par l'absurde: proclamant l'avènement d'une représentation pure, l'abandon de tout contenu émotif, de toute allusion au réel, la forme pour la forme. Cette théorie de l'art, je la trouve hérétique » . Il s'en explique en se référant à Platon et à Pythagore, aussi bien qu'à l'occultisme et à la théologie, pour rappeler l'importance du nombre dans la connaissance et de la géométrie comme fondement de la représentation sensible s'ils ne restent pas une abstraction vide de sens. En les cultivant pour eux-mêmes, les peintres abstraits se contentent d'un art superficiel et décoratif et Masson leur reproche leur « indifférence ». Si l'art moderne n'a plus pour objet d'imiter le réel - ou plutôt d'en présenter une image analogique, tout tableau étant nécessairement un irréel - mais d'objectiver l'imaginaire, il n'en doit pas moins être signifiant.

La position d'André Masson par rapport à l'expression graphique de l'automatisme est plus significative encore. « Immersion dans la nuit », « investigation des puissances de l'inconscient », l'automatisme, comme les rêves ou les jeux surréalistes d'associations d'images, n'apporte que des matériaux de peu de valeur sans le travail du peintre. C'est dans ses « *Propos sur le Surréalisme* », texte d'une conférence prononcée à Paris le 20 mars 1961, qu'il précise le plus fermement ses réticences vis à vis de l'automatisme pur : « Psychiquement : il faut faire le vide en soi; le dessin automatique prenant sa source dans l'inconscient, doit apparaître comme une imprévisible naissance. Les premières apparitions graphiques sur le papier sont geste pur, rythme, incantation, et comme résultat: purs *gribouillis*. C'est la première phase.

Dans la seconde phase, l'image (qui était latente) réclame ses droits. Quand l'image est apparue, il faut s'arrêter. Cette image n'est qu'un vestige, une trace, une épave. Il va de soi que l'arrêt entre ces deux phases doit être évité. S'il y avait pause, le premier résultat serait abstrait absolument, et l'insistance dans la seconde phase serait académique

surréalistement s !» Pour Masson, l'apparition automatique n'est pas griffonnage accidentel mais plutôt forme à interpréter qui doit devenir figure intelligible. Riche de son travail, de sa culture, de sa mémoire, la méditation de l'artiste permet ce passage du graphisme incohérent à l'image chargée de sens. Quoique spontané, l'automatisme se définit donc comme l'expression d'un savoir-faire et d'un passé. Mais celui qu'André Masson nommait déjà peintre-poète dans « *Peindre est une gageure* » en 1941 ne doit pas pour autant privilégier la réflexion sur l'instinct, ni - dans sa volonté de précision l'auteur au fil des textes varie sa terminologie - l'intelligence sur l'inspiration, l'entendement sur l'intuition, le conscient sur l'inconscient. Il lui faut opérer une fusion de ces deux éléments « avec la rapidité fulgurante de la lumière 6 ».

C'est pourquoi il récuse à nouveau le terme d'automatisme, défini comme manifestation de l'inconscient, pour les *Vingt-Deux Dessins sur le Thème du Désir* (dont vingt furent exécutés en une seule journée d'avril 1947), le symbolisme de chacun d'eux pouvant être explicité par « les résultats d'une culture, et d'un commerce », des « réminiscences de choses vues », les « reliques d'une certaine familiarité avec la nature 7 ».

La même remarque s'avèrerait des tableaux de sable de 1927 ou des dessins de *Nocturnal Notebook* réalisés une nuit d'insomnie de mai 1942.

Mépris de l'art abstrait, refus de l'automatisme informel, l'œuvre d'André Masson pousse parfois plus loin encore son exigence de signifiante: l'artiste ne disait-il pas des *Quatre Eléments* (présenté lors de sa première exposition à la Galerie Simon en février-mars 1924 et aussitôt acheté par André Breton qui ne connaissait pas encore Masson) qu'il avait voulu faire « une philosophie dans un tableau » et non pas seulement « une opération magique » mais une « explication de l'univers »⁸ ?

Peintre-poète, André Masson l'est surtout par l'interdépendance de l'image et de l'écrit dans son œuvre plastique. L'une et l'autre se rejoignent et fusionnent lorsque l'image se fait écriture par la ligne ou le signe.

Le peintre a lui-même souligné l'importance décisive de la ligne dans son œuvre comme si le tracé linéaire, déjà acte d'écriture, lui donnait sens parce que forme. Evoquant ses conversations avec Matisse (vers 1930) il rappelle les propos du peintre trouvant une concordance entre leurs deux œuvres en ce qu'elles resteraient « bêtes » sans « l'arrivée des lignes » : « Il voulait dire que ses toiles restaient à l'état de chaos pictural et seule l'introduction de la ligne leur donnait une signification⁹ ». Tous les commentateurs de Masson, Breton, Leiris et Sartre tout particulièrement, ont insisté sur le mouvement de cette ligne qui ne se veut jamais résultat statique d'un tracé ni contour rigide emprisonnant les formes. J'ajouterai que les verbes « surgir », « infinir », « illimiter » reviennent constamment sous la plume de Masson lorsqu'il parle lui-même de son œuvre. C'est la ligne qui donne sens aux formes, qui est génératrice de significations,



André Masson, « D'un pays natal immémorial », 1^{er} dessin des 12 planches de *l'Autobiographie mythique* (1967), encre de Chine.

fut par la suite considérable, Masson n'illustrant pas seulement ses contemporains mais ses propres textes, et les auteurs du passé: Coleridge (1948), Rimbaud (1961), Mallarmé (1961), Sade (1961), Théodore Six (1964), Nerval (1970), Louise Labé (1972)... Selon l'évaluation de Françoise Levallant dans le catalogue réalisé en 1985 par le Centre littéraire de la Fondation Royaumont, quatre-vingt cinq livres furent illustrés par l'artiste de gravures ou de lithographies originales entre 1924 et 1984. La relation de l'image et du texte dans chacun de ces livres offrirait matière à une analyse trop longue pour être présentée ici. Pour dire vite, elle peut sembler lointaine, l'image ne reproduisant jamais l'écrit à la lettre mais gardant son indépendance. Interprétation et commentaire plastiques du texte élu, elle en respecte pourtant profondément l'esprit. Georges Limbour le notait dès 1929 : « Ce tableau [il s'agit de *la Corde*, pastel de 1928] permet de comprendre que ce peintre est le seul qui ait pu jusqu'à présent se permettre de rêver, pour les œuvres du Marquis de Sade, des illustrations qui ne fussent pas des copies serviles et honteusement naturalistes des scènes décrites, mais dont le libre talent soit souverainement égal à celui du "divin marquis" ¹². » D'évidence, l'illustrateur ne recherche pas l'exacte conformité avec l'œuvre littéraire, mais exprime très librement les idées ou les émotions qui l'ont incité à la choisir.

Commandées en 1948, publiées en 1961, les lithographies du poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* sont exemplaires de l'illustration et de la réécriture d'un poème. Chaque page y est prétexte au regard autant qu'à la lecture, les pages de titres, les noms d'auteurs, les justificatifs étant eux-mêmes lithographiés en couleurs. Trois doubles pages sont consacrées aux derniers mots de la Préface que Mallarmé avait écrite pour la revue *Cosmopolis* (qui publia la première son poème en mai 1897) : « La Poésie - unique source ». Isolés du texte, mis en valeur par leur graphie, leur présentation dans le dessin lithographique, la mise en attente de leur disposition, ils sont ainsi doublement revendiqués par Masson lui-même comme origine de son livre...

Deux pages face à face présentent ensuite un « Avertissement de l'illustrateur » lithographié verticalement en lettres cursives noires, à la chinoise. Quittant l'horizontale de l'écriture occidentale qui nous est habituelle, les bandes du texte se détachent sur un fond de taches vertes, lumineuses et fluides. Masson y précise son projet en rappelant l'entreprise d'Odilon Redon dont il s'écarte pour mettre en avant la couleur, « résultat du surgissement du mot, de leur diapason » : « Le peintre, tel un chinois, calligraphie le texte admiré sans disjoindre peinture et poésie. Non pas illustration mais variations sur un thème. Mouvements, trajectoires, échos suscités par le poème. »

La mise en scène souhaitée par Mallarmé dans sa « Préface » est rigoureusement respectée: inscription du poème sur dix doubles pages, enchâssement des séquences poétiques, « subdivisions prismatiques de

l'Idée », importance des silences, « distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux », permettant d'accélérer ou de ralentir la lecture. Masson respecte également la différence de caractères permettant une mise en relief du motif essentiel et la dissémination des propositions adjacentes de la phrase poétique. Mais si les lettres romaines, noires, rappellent les capitales d'imprimerie, le reste du vers est écrit à la main et lithographié en couleurs, chaque page suivant une teinte, vert d'eau, émeraude, orangé, outremer, terre de sienne. Parfois la ligne ondule au rythme du dessin ou prend son essor, la boucle finale de « dresser le vol » venant rejoindre les courbes pastels du dessin ou le mot « Si » se faisant arabesque sur la septième page. Certains mots-maîtres « HASARD », en pointillé, « CONSTELLATION », ceint d'une figure hexagonale, deviennent prétexte au graphisme, présents par leurs formes autant que par leurs sens. Ainsi le poème continue à se lire dans la succession différée de ses mots mais il s'offre aussi immédiatement en un seul regard. Il est à la fois donné dans le temps de la lecture et dans l'espace de la page.

Jeu d'écritures, le texte joue aussi avec l'image, qui court parallèlement à lui et souvent le rencontre. Allant au devant l'un de l'autre, s'interpénétrant. Le langage des formes et des couleurs se mêle à celui des sens et des sons pour créer une œuvre double et charmant doublement le regard.

L'importance des titres, sous-titres, légendes accompagnant dessins ou peintures est une particularité de l'œuvre d'André Masson. Contrairement à plusieurs de ses contemporains, Picasso par exemple, Masson titre toujours ses œuvres et ses titres sont rarement neutres, impersonnels ou désindividualisants. L'importance que leur attribuait l'artiste se lit au travers de ses carnets qui attestent une recherche dont on ne sait parfois si elle inspire ou achève l'œuvre graphique. Travaillant ainsi à la toile intitulée *Fable des Origines*, entreprise en 1964 et terminée en 1967, Masson commence par intituler ses études au crayon, ébauches de la peinture à venir: *Dialogue avec la nature*, puis, *Genèse*, puis *Dialogue sur la nature*, avant de lui donner son titre définitif¹³. Interrogé par Françoise Will-Levaillant en septembre 1976 sur le titrage de ses tableaux de sable (dans un entretien filmé par *Le Seuil*), il répond: « Je leur donnais l'état-civil en les voyant terminés, même en les faisant je ne comprenais pas, il fallait que ce soit fini, toujours, même maintenant¹⁴. » Ce sont aussi les *Vingt-Deux Dessins sur le thème du désir* qui, une fois réalisés, ont suggéré leur légende.

Le titre surgit donc, le plus souvent, après l'image et vient la rendre lisible autant que visible. Cette démarche souligne la primauté de l'image, première et prédominante, mais aussi l'intérêt du titre qui en précise la signification ou lui ajoute une signifiante. Le titre « nomme » le tableau comme le peintre l'explique à Matisse: « Un désir que je ne peux appeler autrement que rythmique se traduit sur la toile par des taches de couleurs,



André Masson, « Assis dans ton jardin, tu deviendras ... », *Mythologie de la nature* (1958).

REVE D'UN FUTUR DESERT

Rêve d'un futur désert. Un océan de soufre chevauche la sombre terre. Dans la prairie, les herbes folles sont des signes de feu. La forêt éclate en geysers de sève. Les rochers incandescents sont les diamants de l'heure. Le galop furieux du vent saturnial change un tombeau en gerbe de poussière. Un vomissement de plomb ondule sur le parvis des temples, submerge le terrier, glisse au volcan mort au fleuve desséché.

A l'horizon, oscille pour la dernière fois un soleil noir: oeil voilé d'une faux qui anéantit ce paysage d'outre-siècle.



Rêve d'un futur désert, *l'Homme emblématique*, 1946.

puis vient l'intervention des lignes. Alors le tableau peut être *nommé* - ou recevoir un titre ^{15.}» Ainsi Masson se situe à l'opposé d'une peinture « littéraire » qui ne ferait qu'évoquer ou décrire un thème ou un texte déjà écrits, emprunter un sujet à la littérature et le mettre en image. Le titre double rarement, simple redondance, l'image. Il n'en est pas l'écho. Il n'en est pas la clé. Car, de même que le dessin, refusant l'abstrait, ne peut se restreindre à une figuration de la réalité, le titre, sans s'écarter de la représentation graphique, s'ouvre sur l'imaginaire.

L'Autobiographie mythique, douze dessins à l'encre de Chine datés de février 1967 et accompagnés de légendes, permet d'analyser certaines des correspondances qui s'établissent entre l'iconique et le verbal dans l'œuvre d'André Masson.

Le titre général qui regroupe ces douze planches oriente notre lecture vers les différentes étapes de la vie de l'artiste. Chaque dessin s'accompagne d'une légende dont les premiers mots s'inscrivent parfois à l'intérieur du graphisme. « D'un pays natal » titre ainsi la première planche en bas à gauche. « Que Saturne soit avec toi », quittant le trajet horizontal habituel de notre écriture, suit le trait oblique du dessin dans la deuxième planche, l'arabesque des S de « Saturne » et de « soit » s'intégrant parfaitement au graphisme ; de même « le vieillard nouveau-né » dans la douzième planche s'écrit parallèlement à la pente du trait. Un sens circule ainsi entre le titre et le dessin, chaque légende informant, influençant et éclairant notre vision. Car si ce qu'elle nous dit identifie ce que figure le dessin, un pélican (planche 3), des combats (planche 4), elle nous révèle aussi parfois ce qui aurait pu nous échapper, Saturne, Capricorne (planche 2), Mélusine (planche 10), souligne « l'éclatante blessure » que la planche 5 figure comme un sexe de femme ou interprète le regard du personnage de la dernière planche : « Le vieillard nouveau-né saisit ce qui est sans naissance et regarde ce qui est hors du temps ». Mais notre regard va et vient entre l'écrit et l'image sans que l'énigme disparaisse tout à fait car l'image n'est jamais absolument conforme à sa légende. Ainsi les éclosions, les soleils, les ailes déployées, la femme aux seins dressés du dessin de la première planche suggèrent toutes les directions de la mythologie massonienne et les mots de la légende font lever d'autres images et nous orientent à leur tour vers des paysages d'avant le temps, sortis de la mémoire mais demeurés dans l'inconscient. Tout se passe comme si le dessin, par les moyens du visible, par les moyens du lisible, évoquait l'indicible. L'ensemble transcende ce qui est dit comme ce qui est donné à voir et reste suggestif.

Titres, sous-titres et légendes n'ont pas chez Masson la seule fonction d'indice générique. Ressortissant à la poésie, ils peuvent dans les suites se lire de planche en planche, comme des poèmes fragmentés. *Mythologie de la Nature* (1946), *Mythologie de l'Etre* (1942) et *l'Homme emblématique* (1946) en illustrent la possibilité. Chaque page des deux *Mythologies* est double: à droite, le dessin, à gauche, son titre, centré, ainsi qu'un vers

Être écouté —

Si se posant
en acte
l'Être
Passant de l'un
à l'autre point
Du clair et de
l'obscur
Parsel à un sillage de
comète oscillant dans son orbite
Rencontre dans sa trajectoire
d'astre solitaire
pâle et
le seuil du silence...

... Il arrête son destin, d'écho
Multipliant son cri blessé
Heurté aux parois du doute.
Fleurissant le puits de la mort

Il retourne à son essence
Néant
Vorticale absolue séparant
Le qui soupire d'être séparé
Le qui veut être
entrepris et
achevé

Le qui aspire
à la base
et au faite.

Il retourne
dans le
ventre
sans
amour
de la
terre.

André 7/4/1946

1940

unique pour la première, qu'un distique pour la seconde. Sémantique et syntaxe nous invitent à reconstituer les deux poèmes dans leur intégralité, le titre de la quatorzième page représentant par exemple l'attribut de la treizième: « Assis dans ton jardin tu deviendras... » « ...Forêt ». Les deux dessins poursuivent la même thématique, un salon de jardin redevenant arbre à côté d'un demi-personnage aux pattes animales tandis qu'une femme subit une étrange métamorphose végétale.

L'agencement réciproque de l'image et de l'écrit se charge encore de sens lorsque l'on passe du titre ou de la légende au texte. Tour à tour, c'est alors le dessin qui illustre le texte ou le texte qui commente le dessin, lui faisant face ou le devançant. Chacune des trente planches *d'Anatomy of my Universe* (édité en 1943 à New-York par Curt Valentin) est ainsi précédée d'un poème en prose en évoquant allusivement l'atmosphère. Au centre, un « intermède » : « Rêve d'un futur Désert.. ». Mais le texte peut aussi envahir le graphisme, les cinq pièces de la quatrième partie de *l'Homme emblématique* (1946), sous-titrée « Etre écouté », sont à la fois des poèmes manuscrits et des dessins.

Réalisé en 1952, le *Voyage à Venise* témoigne de la spontanéité d'une double expression créatrice chez l'artiste qu'un paysage inspire à la fois comme peintre et comme poète. Après le frontispice, lithographié par l'auteur, une page de texte introduit l'ensemble du recueil « somme de notes prises sur le vif d'un voyage en Italie du nord » en même temps que « croquis spontanément inscrits sur un grand album, au crayon gras, et au retour reportés sur pierre ». C'est le « tremblement », « la fulguration » de « l'instant » que l'accord du texte et de l'image cherche à saisir. Si par sa couleur, sa calligraphie, sa disposition changeant à chaque page par rapport au texte, l'écriture se veut iconique, c'est pourtant sa lecture qui informe l'image pour la donner à lire.

Les rapports de l'image et de l'écriture dans l'œuvre d'André Masson nécessitent d'appréhender à la fois leurs espaces spécifiques et leur espace commun. Leurs espaces spécifiques s'y réduisent, l'image mime l'écriture, l'écriture rejoint l'image. Elles restent pourtant irréductibles l'une à l'autre et chacune garde l'originalité de ses pouvoirs dans l'espace commun de l'œuvre créée.

Peintre attiré par l'écriture, l'artiste a toujours manifesté son désir de *dire* l'évidence picturale. Profondément surréaliste, il se réclame de tous les romantismes hostiles aux clivages entre les arts et sensibles à leurs correspondances. Peintre de grande culture, l'art est pour lui une délectation mais aussi une recherche spirituelle, une exploration de la vie.

Plastique ou verbal, plastique et verbal, l'art de Masson est essentiellement langage.

Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Ce texte fut établi et publié par Françoise Will-Levailiant dans *André Masson. Le Rebelle du Surréalisme, Ecrits*, Hermann, coll. « Savoir » - Paris, 1976, pp. 86 à 88, notes pp. II O-III.
2. *Ibid.*, p. 88.
3. « Antille » d'André Masson et « Le dialogue créole » d'André Breton et André Masson, écrits en 1941, ont été repris dans *Martinique Charmeuse de Serpents* d'André Breton avec textes et illustrations d'André Masson, Sagittaire, Nevers, 1948.
4. André Masson, « Peindre est une gageure », in *le Plaisir de peindre*, La Diane française, Mâcon, 1950, p. 12.
5. André Masson, « Propos sur le surréalisme », *Médiations* n° 3, 1961, p. 33.
6. André Masson, « Peindre est une gageure », *op. cit.*
7. André Masson, « A propos de Vingt-Deux Dessins sur le thème du désir », in *la Balance faussée, les Temps Modernes* n° 29, 1948, p. 1390.
8. « Eléments pour une biographie », M. Leiris in *André Masson*, Barrault, Bataille, Breton, Desnos, Eluard, Guerne, Jouve, Landsberg, Leiris, Limbour, Péret. Imprimerie Wolf, Rouen, 1940, p. 11.
9. André Masson, « Propos sur le Surréalisme », *op. cit.* (note de l'auteur).
10. Roland Barthes, « Sémiographie d'André Masson », in *l'Obvie et l'Obtus*, Essais critiques III, Le Seuil, « Tel Quel », Paris, 1982, p. 143.
11. Voir M. Leiris et G. Limbour, *André Masson et son Univers*, Trois Collines, coll. « Les Grands Peintres par leurs amis », Genève-Paris, 1947.
12. Georges Limbour, « Préface à la deuxième exposition », in *André Masson et son Univers, op. cit.*, p. 50.
13. Voir René Passeron, « André Masson, Enlumineur du XX^e siècle », *Critique* n° 461, octobre 1985, pp. 945-953.
14. Françoise Will-Levailiant, « Mythographies masquées d'André Masson », *Critique* n° 360, mai 1977, p. 480.
15. André Masson, « Conversations avec Henri Matisse », *Critique* n° 324, mai 1974, p. 393.

LE DICTIONNAIRE ABRÉGÉ DU SURREALISME AU PIED DE LA LETTRE ou l'étrange survie d'un catalogue d'exposition

Claude MAILLARD-CHARY

*Dictionnaire: Invention littéraire malveillante
qui limite la croissance d'une langue en la
rendant inélastique. Sauf le mien.*

Ambrose Bierce, *le Dictionnaire du Diable*

En composant, pour tenir lieu de catalogue à l'exposition internationale du surréalisme de Paris (Galerie des Beaux-Arts, janvier-février 1938), leur *Dictionnaire abrégé (DAS)* du mouvement, Eluard et Breton, les organisateurs, n'avaient pas seulement l'intention de baliser l'itinéraire aux portes de la ville, sous les pinceaux de lumière croisés des lampes de poche dont disposait, en guise d'éclairage, chaque visiteur ¹. Réunir des glossaires, tracer des généalogies et des nomenclatures, rallier par vagues successives dans l'orbe rassembleur de présentations et de rendez-vous tous les intervenants de la comète surréaliste apparaît comme une constante prioritaire du groupe. Architecte du projet et de la maquette typographique associant en continuité le texte et l'image, Eluard avait à maintes reprises manifesté, en même temps qu'un fétichisme de collectionneur pour les vignettes alchimiques et les alphabets historiés des anciens manuscrits, une véritable dilection pour le recensement anthologique qui allait prendre une telle place durant sa période post-surréaliste ². Breton lui-même, parant à toute éventualité de détournement lexicographique, n'avait pas hésité, dès 1924, à définir de façon lapidaire au moyen d'un article bardé des abréviations d'usage le sens du mot « surréalisme » et sa fonction idéologique révolutionnaire :

SURREALISME, 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* ³.

Cependant, ce serait faire fausse route que de situer dans une perspective strictement linguistique, voire encyclopédique et universalisante, ce traitement de choc de la notice didactique administrée comme un vaccin contre la manie de l'étiquetage. Non moins que l'avertissement liminaire d'Artaud, le commentaire de Leiris accompagnant la première livraison de soixante-quinze vocables du futur *Glossaire* de 1939 stigmatise la sclérose d'une telle interprétation :

Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles. C'est dans ce but d'utilité qu'ils rédigent des dictionnaires ⁴.

Et les « définitions » d'un Desnos faisant s'entrechoquer diaboliquement les prénoms des trois principaux animateurs de la Centrale avec les fragments de la folie d'Igitur en passe d'accoucher du grand Livre, projettent sur le titre la même lueur dissolvante que l'anodin « Littérature » donné, comme chacun sait, par antiphrase à la première revue surréaliste:

*Un dictionnaire donne la signification des noms propres:
Louis veut dire coup de dés
André veut dire récif
Paul veut dire etc.
Mais votre nom est sale:
Passez votre chemin !* ⁵

C'est dans cet éclairage d'un discours pleinement assertorique mais affranchi en sous-main du « peu de réalité » des significations contraignantes responsables de l'atrophie du langage que j'ai tenté de décrypter les signes jumeaux entrecroisés du *DAS*, joyau incomparable de l'édition surréaliste et source inépuisable d'émerveillement.

Répartition des articles

Le *DAS* comporte 368 articles classés par ordre alphabétique dont plus de 335 sont de la main d'Eluard. Breton n'a rédigé qu'une trentaine d'articles et la totalité du supplément (43 articles), séparé du corps principal

du catalogue par 42 pages de photographies des œuvres figurant dans l'exposition ⁶.

Il est clair que les deux hommes n'ont pas dû se concerter intensivement pour la répartition des rubriques, comme le font d'ordinaire les lexicographes. On observe en effet cinq doublons dans les deux parties de l'opuscule : balance, brouette, odeur, sourire et surréalisme.

L'étude des champs notionnels représentés fait apparaître le primat effectif des noms propres (90 entrées), suivi par le vocabulaire esthétique et philosophique du groupe (83 entrées), le vocabulaire esthétique et philosophique général (64 entrées), les objets (55 entrées), l'environnement naturel (34 entrées), le corps et ses activités (32 entrées), la faune (29 entrées), la flore (7 entrées: arbre, cerisier, charmille, fleur, orchidée, rose et lys), les métiers (5 entrées: bûcheron, général, maire, mannequin et vedette), les rapports de parenté (5 entrées: enfant, famille, mariage, mère et orphelin), les désignations de la femme (3 entrées: blonde, femme et vierge), l'alimentation (2 entrées: pain et consommation) et la répression d'Etat (2 entrées: bain et guerre).

Parmi les noms propres, les deux tiers (59) concernent les surréalistes eux-mêmes et les artistes qui ont participé concrètement aux activités du groupe: 32 écrivains dont 22 poètes ⁷, 17 peintres, un sculpteur: Giacometti, deux cinéastes: Buñuel et Chaplin, une danseuse: Hélène Vanel, deux « muses » : Gala et Jacqueline (Lamba), et des héroïnes de textes surréalistes ayant exercé sur le groupe une réelle fascination: Caraco, Georgia, Perturbation et Rosa. Le dernier tiers regroupe surtout des écrivains, pour la plupart du XIX^e siècle (23), deux figures mythologiques de la femme: Lilith et Amphitrite, deux personnages littéraires: Ophélie et Dbu, un architecte-sculpteur: le facteur Cheval, un cinéaste: Mac Sennett, et un médium: Hélène Smith ⁸.

Il est intéressant de constater que parmi les vingt personnalités qui avaient seules franchi la *moyenne* lors des résultats de l'enquête publiés en mars 1921 dans *Littérature*, les noms de Apollinaire, Swift, Bonnot, Laclos, et surtout Rimbaud, premier auteur non surréaliste à figurer au palmarès avec un 18 sur 20 octroyé conjointement par Eluard et Breton, ont disparu du répertoire, en plus de deux des neuf surréalistes alors plébiscités, Rigaut et Ribemont-Dessaignes. A l'inverse, plusieurs déclassés notoires de l'époque, loin en-dessous de j'indifférence absolue du zéro — la notation chiffrée descendait jusqu'à -25 — sont réhabilités, les plus significatifs étant les théoriciens marxistes Lénine et Trotsky.

Le vocabulaire spécifique des surréalistes se distingue par l'abondance (21 entrées) des innovations poétiques et plastiques pratiquées collectivement: écriture automatique, collage, cadavre exquis, etc. ou par certaines de ses individualités: décalcomanie, décollage, frottage, rayogramme, ready made, simulation, etc., innovations dont certaines à des fins de consommation immédiate: téléphone aphrodisiaque, veston aphrodisiaque

de Dali et de magnification de la sexualité : phallustrade de Ernst. Y figurent également tous les termes évoquant des domaines d'activité psychique traditionnellement méprisés par le positivisme occidental: érotisme, extase, folie, rêve, hystérie, paranoïa, sommeil, magie noire, etc., dotés chez les surréalistes d'une aura d'intense stimulation (35 entrées), à laquelle participe une refonte des schèmes mentaux (27 entrées) accélérant le dépassement des antinomies: comme, dialectique, hasard, métamorphose, rencontre, spontanéité, etc...

Minoritaire dans cette révision des modèles antérieurs, le vocabulaire esthétique-philosophique général se démarque du précédent par la charge négativiste dont il est la cible, tant du côté des valeurs réifiées du capitalisme: ordre, travail, devoir, etc. que du côté de la transcendance qui l'escorte et le pérennise: art, dieu, douleur, morale, principes, sainteté, etc.

Parmi les objets - en plus du terme générique *objet*, annexé explicitement au vocabulaire surréaliste⁹ - la maison et le mobilier (24 entrées) devancent l'habillement et les accessoires de toilette. (16 entrées), les moyens de transport (6 entrées: avion, bateau, locomotive, tricycle et brouette), les loisirs et les jeux (4 entrées : bille, poupée, tabac et dé), la ville (3 entrées: pavé, trottoir et ville), les objets d'art (une entrée: statue) et les armes (une entrée: revolver).

Les éléments naturels, si tant est qu'on puisse y détecter des dominantes - « nuage » allie l'air et l'eau; « cendre », la terre et le feu - figurent tous les quatre au *DAS* sans qu'aucune priorité se dessine.

Le visage concentre la moitié des articles du vocabulaire corporel, avec deux pôles d'attraction: la bouche (8 entrées: baiser, cri, dents, lèvres¹⁰, rire, sourire et bouche) et les yeux (4 entrées: œil, voir, paupières et yeux), loin devant la main (4 entrées: doigt, griffe, main et pouce) et la sexualité (3 entrées: hymen, sexe et viol).

Des 29 animaux du *DAS*, un seul, l'ornithorynque, se retrouve à la fois parmi les quinze vignettes du collage de Seligmann, «Les animaux surréalistes », photographié en hors-texte à la page 33 du catalogue et dans les embryons de listes indicatives appelées par Breton à servir de *blasons* au groupe¹¹. La faune aérienne (12 entrées: canard, colombe, cygne, mésange, mouche, oiseau, papillon, pélican, scarabée, chauve-souris, eider et le métaplasme zibou), y devance nettement le bestiaire aquatique (7 entrées: baleine, crocodile, écrevisse, grenouille, ornithorynque, pieuvre et poulpe) et terrestre (6 entrées: cheval, éléphant, kangaroo, lion, loup et porc), en plus du terme général « animal », de loin préféré à « bête » dans le vocabulaire zoologique des surréalistes, alors que les deux mots ont pratiquement la même fréquence d'emploi à l'extérieur du mouvement¹². Ressortent particulièrement de l'inventaire, par leur prégnance plastique et les affinités de l'adaptation, le « snark » de Lewis Carroll traduit pour la première fois en français par Aragon (1929) et

surtout la « vouivre » Mélusine, archétype mythologique de la femme dont l'importance dans l'imaginaire surréaliste, de *Nadja* à *Arcane 17*, n'a cessé de croître ». Quant au « Monumentomaure », créé de toutes pièces par Georges Hugnet pour s'en débarrasser en fanfare dans *le Muet ou les secrets de la vie* (1927) et défini abruptement: «Animal préhistorique », c'est l'agglutination de l'un des repoussoirs attitrés du groupe, Péret en tête, en même temps que le malicieux démarquage du célèbre « monumentané » de Freud à la gloire, comme plus tard les « courtes échelles » de Breton, du déni ludique du principe de réalité ¹⁴.

Composition des articles et procédés définitoires

De multiples distances énonciatives empêchent de confondre le *DAS* avec un banal dictionnaire visant à l'efficacité dans le maniement par la codification des adresses et le classement des informations ¹⁵. Les différences portent aussi bien sur le processus de lemmatisation des vocables (remontée au lexème simple après retranchement des affiches et suffixes et désambiguïsation des homographes), que sur la structure de l'article et la pratique traditionnelle des renvois. A tous ces stades, le *DAS* se caractérise par une absence de standardisation résultant de la transgression des critères habituels de repérage. Plus que la *forme*, nettoyée de ses désinences accidentelles de genre, de nombre, de conjugaison, c'est le mot concrètement employé qui s'impose et fournit l'entrée, en se substituant presque toujours au relais définitoire. Ainsi, au lieu de servir de stock disponible pour la mise en regard d'éventuelles concordances, le contexte l'emporte, dicte l'incrustation reproduite telle quelle, en amont de la formule-écran qui l'exalte et l'actualise. Surgissent alors, libérés de la tutelle du masculin et du primat du radical, des monosyllabes portant la marque écrite et orale du féminin : « blonde » et « ma », des participes-adjectifs: « honni » et « vivant », et surtout des pluriels en rafale ¹⁶, à l'image de l'article « revues surréalistes » chapeautant l'inventaire non exhaustif des publications où se sont développées organiquement les activités du groupe: « cheveux », « dents », « fatrasies », « lèvres », « nerfs », « paupières », « principes » et « yeux ». A cette violation des règles morpho-syntaxiques de la lexicographie concourent la surenchère du complément de détermination sur le nom dans certains lexèmes composés : «sommeils (époque des)» et «spontanéité (adage de)» et celle de l'adjectif dans deux locutions binaires où le rôle de Breton est prépondérant, avec une modulation des caractères typographiques (majuscules uniquement à l'intérieur de la dernière parenthèse nominale) : « automatique (écriture) » et « communicant (vase) ». En l'absence des abréviations d'usage qui distinguaient l'article « surréalisme » du premier manifeste, écarté des deux parties de l'ouvrage, trois mots changent de genre ou de

classe grammaticale au vu de la citation-définition qui les atteste: mannequin (féminin), charmille (nom propre) et comme (verbe).

Cependant, le recours à la citation pour exhausser un mot - voire un couple de mots antithétiques appartenant au même paradigme dans l'alternative éluardienne « espoir (désespoir) » - jusqu'à la plate-forme *en situation* de son apogée n'est pas uniquement fondé sur la répétition de la vedette. Il arrive que l'article entier fonctionne comme une devinette dont la solution serait prédonnée, par le biais d'un oxymore dans le cas de Lilith :

C'est l'inconnue connue (H. Pastoureau)

d'une restriction de champ pour désigner métaphoriquement les « yeux » :

On eût dit que c'étaient deux puits dans le crâne, forés pour la joie de voir le dedans de la chevelure à travers (Jarry)

ou des gloses en forme de rébus phonétiques de Desnos et de Leiris autour de : argot, départ, étincelle, hymen, lèvres, lueur, néant, nombre, rose, sexe, temps, total et vert.

Il arrive aussi qu'à l'appui des théories de Breton sur l'image, rappelées dans la citation-définition qui en constitue l'article, l'écart extrême entre le mot et sa formule de désignation soit le critère déterminant de leur réunion, comme pour l'« anachronisme » de Dali :

Cataclysme sentimental pétillant d'arrière-pensées de peau nouvelle.

ou le « déclic » d'Eluard :

Viol lumineux - éphémère azur dans les veines.

Il arrive surtout que le jeu surréaliste: « Qu'est-ce que... ? - C'est ... », instituant sur le mode alternatif question-réponse un réseau de définitions parallèles fondé sur l'ignorance du contenu de la communication et les coïncidences qui en résultent, serve de creuset à tout un cortège d'images introuvables, débarrassées du canevas interrogatif et notées sans guillemets à la suite de l'adresse renfermée dans la demande. « Angoisse », « art », « baiser », « érotisme », « lune », « mensonge », « mystère », « parapluie », « raison », « tentation », « violet », « magie noire » et « surréalisme »¹⁷, autant que les cadavres exquis participant d'une stratégie identique de stimulation du merveilleux: « Caraco », « colombe », « dortoir », « écrevisse », « honni » et « sexe » tirent ainsi tout ou partie de leur légitimité lexicographique de l'arbitraire qui s'y déploie, à la faveur de l'éclair de la coprésence.

La structure des articles complexes (c'est-à-dire outrepassant l'articulation minimale de base entrée - citation, soit un peu plus d'un tiers de l'ensemble du DAS¹⁸) n'est pas moins significative de la volonté d'enfreindre un système de hiérarchies normalisées, au profit de la trouvaille poétique. Des quelque 530 citations constituant le corpus littéraire du DAS, avec une prépondérance, cette fois, de Breton sur Eluard¹⁹, impossible en effet de ne pas distinguer à l'intérieur du recueil onomastique fortement majoritaire de cette section, l'importance des surnoms, le plus souvent empruntés à la faune ou à la flore, dans l'identification des principaux animateurs du mouvement, de même que, en sens inverse du baromètre affectif, son ellipse doublée de l'évocation exceptionnelle du milieu d'origine: « né en Grèce, de parents italiens» pour Chirico, et lui seul.

La plupart de ces surnoms présentant une structure ternaire semblable : article défini + nom + complément du nom, adjectif ou apposition, ils font en outre ressortir ceux qui s'arrêtent au syntagme binaire de type dynastique: «Alice II» (Gisèle Prassinis) ou tribal: «Cresson de pissotière» (Soupault), « Oreille de jonc» (H. Pastoureau) et ceux qui compensent par une excroissance terminale l'absence de prédéterminant: « Botte rose blanche» (Brauner), « Guide du temps des druides du gui» (Tanguy). A l'exemple de ce dernier, inspiré par la charade enveloppante du patronyme, mais trop long pour servir de double identité clanique, la notice de présentation reproduira, faute de surnom, une devise: « Il peint pour être aimé» (Man Ray), un vers autoréférentiel emblématique: « Celui qui rouge de cœur» (Prévert), voire un titre nobiliaire de facture mégalomane: « Prince de l'intelligence catalane, colossalement riche» (Dali).

Cartes de visite ou sobriquets renforçant la cohésion du groupe par une série de signes de reconnaissance accessibles en priorité aux initiés, les surnoms ont valeur de mots de passe, en remplacement de la fiche signalétique, dans sa topique momifiante.

D'autres « définitions» de noms concrets détournent visiblement la pratique conventionnelle de l'identification par un renversement des priorités du classement rhétorique :

Baleine - Animal fabuleux

jusqu'à l'annexion pure et simple de *l'objet* dans l'univers fantasmagorique du rêveur :

Fossile - Invention hypnagogique de Léonard de Vinci.

A moins qu'une synonymie archaïque, en réponse aux protestations lors du baptême linguistique de l'invention d'Ader, ne rétablisse sournoisement l'intrus, abandonné selon le souhait patriotique d'Apollinaire, en 1914 :

Avion - Syn. de Aéroplane "J.

A moins encore que, parodiant simultanément l'habitude des renvois et celle des *errata*, un article entier s'introduise, pour mettre en abyme la glossolalie :

Coquille - Page 2, à la table des abréviations du présent ouvrage, au lieu de : Jean Lély, lire Jean Lévy.

Dans tous ces écarts s'exprime un même refus de l'immobilisme dogmatique combiné à *l'ustensilité raisonnable* des dictionnaires.

Les « vraies » définitions, en revanche, rédigées spécialement et intégrées sans guillemets comme les descriptions-modes d'emploi des encyclopédies, avec le rappel éventuel de la date de leur découverte, concernent exclusivement, hormis les « fatrasies » - bijoux de *l'Anthologie vivante* d'Eluard - les innovations plastiques du groupe: cadavre exquis, décalcomanie, décollage, frottage, objet (onirique, à fonctionnement symbolique, être-objet), ready made, simulation, et veston aphrodisiaque.

Par la multiplication des intervenants, l'amplitude chronologique des références et la variété des informations associées à la longueur de l'article, plusieurs mots clés de la cosmologie surréaliste prennent leur relief. Ce sont *œil*, *yeux* (13 citations dans les deux articles), *rêve* (8), *femme*, *poésie* (7), *cheveux*, *eau*, *fenêtre*, *oiseau*, *surréalisme* (6) et *amour* (5).

Toutefois, plus encore que le démarquage lexicographique, l'originalité majeure du *DAS*, comme celle du surréalisme en général, se situe dans la relation de voisinage éclairant du texte à l'image, de l'image au texte.

Iconographie - Premiers repérages

Vouloir reproduire l'iconographie du *DAS* sans tenir compte de la mise en page, de l'identification des illustrations, des différences de formats, des contrastes de valeurs, de la typographie des messages inclus dans les *ready made* et les poèmes-objets, bref de la lisibilité de l'image dans son intrication avec le texte - ou l'absence de texte - c'est assurément dénaturer la magie du livre en le réduisant à la portion congrue de son titre ²¹.

Si 59 des 74 documents photographiques du *DAS* représentent effectivement le complément visuel de l'écrit par leur subordination à la notice voisine - avec un arbitraire, relatif en ce cas, de la mise en **page-15** ne *représentent* rien, sinon la pure illustration d'eux-mêmes, par le titre, le motif central ou l'allusion destinés à s'enclaver dans le classement alphabétique des articles, en rupture totale avec le principe de redondance des dictionnaires, privilégiant le signifiant scriptural.

Pour ces mots-images, véritables pictogrammes de l'écriture surréaliste émancipée de l'hégémonie du signe graphique et conspirant à son dépassement dialectique par un mode d'appréhension du signifié différent de la glose métalinguistique, l'iconographie générale du *DAS* sert en quelque sorte de cheval de Troie. C'est donc elle, toutes fonctions représentatives provisoirement confondues, dont j'ai étudié dans un premier temps la distribution et les phénomènes d'écho analogues aux opérations de croisement télépathique d'un Tanguy, auteur de la couverture du catalogue, entre les vignettes du petit Larousse, raccordées sur le modèle de la communication anthropomorphe du cadavre exquis ²².

L'essentiel du corpus iconographique du *DAS* est consacré à la reproduction de 56 œuvres de 22 surréalistes ayant tous, à trois exceptions près ²³, un article dans l'ouvrage, œuvres accompagnées d'un poème signé à la main pour les photomontages d'Eluard et de Breton, et partout ailleurs sauf en sept occasions ²⁴, identifiées par le nom ou les initiales de l'auteur auxquels peut s'adjoindre soit le titre, soit l'invention plastique constituant l'ensemble générique d'une série (rayogramme, ready made).

Les plus représentés sont les principaux responsables de l'exposition, dont les noms suivent immédiatement ceux des organisateurs sur la page de titre du catalogue, avec une fonction distinctive dans le cadre de la conception et de l'aménagement de l'espace :

- Générateur-arbitre: Marcel Duchamp (4 œuvres)
- Conseillers spéciaux: Salvador Dali (8 œuvres) et Max Ernst (5 œuvres)
- Maître des Lumières : Man Ray (10 œuvres)
- Eaux et Broussailles: W. Paalen (4 œuvres).

Viennent ensuite Breton, Seligmann et Magritte (3 œuvres), Bellmer et Dominguez (2 œuvres), Chirico, Malkine, Miro, Eluard, Masson, Arp, Picasso, Giacometti, Espinoza, Roland Penrose, Tanguy et Marcel Jean (une œuvre). Restent 18 illustrations, sans attribution d'auteur pour la plupart ²⁵, en majorité des images déjà fétichisées par une publication préalable dans les revues surréalistes (muse de « L'écriture automatique », « Le cadavre exquis », deux des *plus belles cartes postales* d'Eluard : « Nuit et jour » et « La sole appétissante »), des *objets trouvés* (« cuiller »-soulier de *l'Amour fou*, « Quintessence » de messe noire en fourrure), des photographies non retouchées de surréalistes (Crevel et Dali), un succédané de portrait (autographe de Lautréamont), des clichés *décoratifs* créant par le cadrage et le format adoptés une illusion d'optique à la Magritte (épis géants en forme d'arbres de « Paysage ») ou la sensation physique de l'essor propre à l'univers éluardien (escalier baroque de *mains*). Quant aux sept illustrations restantes, toutes dans le supplément, soit plus de la moitié de l'iconographie dans cette partie du catalogue, elles présentent la particularité de ne faire aucune référence au mouvement, traduisant par là le désir de Breton d'enrayer l'entropie menaçante

(portraits de Duchamp par Man Ray, de Péret par Masson, photomontage d'Eluard par Breton, autoportraits en cascade des surréalistes dans le corps principal de l'ouvrage) au moyen d'affluences renouvelées, aussi bien par le caractère insolite du support (découpures de revues et de livres non surréalistes, accessoire religieux polyvalent) qu'à travers l'intégration de *l'art brut* (dessins d'enfant et de fou).

Dans toutes ces images, le rapport d'implication à l'article n'est jamais de pure redondance. Déjà destabilisé par la définition-citation qui en court-circuite l'identification rigoureuse, le signifié coextensif au signifiant plastique oscille généralement entre plusieurs représentations contrastées détrônant sa valeur d'usage. C'est le cas particulièrement des trois articles dotés d'une double illustration: « chaise », « ready made » et « sainteté ». Du premier, cher aux linguistes pour ses capacités de différenciation dans l'ensemble homogène des sièges à partir de critères restreints (à dossier, sans bras, etc.), les surréalistes ont simplement neutralisé le sème constitutif de la série: *pour s'asseoir*, en escamotant la fonction utilitaire de l'objet sous un reflux anarchique de nature naturante (chaise feuillue de Paalen) ou un assemblage débridé de mobilier en révolte (chaise de Magritte transperçant de son dossier le plateau d'une table). Ainsi désaffecté, entre le délire de la forêt et la manufacture devenue folle, le *concept* de chaise perd toute consistance pratique, s'abolit littéralement dans les airs, à l'instar de l'unique citation, de Nezval, que les deux avatars enserrant, sur le mode de la notice nécrologique parachevant la dissolution sonore:

Les chaises dressées les pieds en haut comme les squelettes dans les fouilles archéologiques.

Le même travail de sape, inscrit dans le transfert des finalités, se dessine entre le métronome de Man Ray, *Motif perpétuel de la destruction* (1923) et le porte-bouteille de Duchamp (1914) illustrant de leur forme pyramidale tronquée l'article « ready made », par un va-et-vient continu, sans possibilité d'arrimage notionnel:

Ready made réciproque: se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser.

L'exemple le plus net de cet évidage du sens, sur le fléau d'une opération de pesée, dont la mise en page semble à chaque fois faire pencher *légèrement* la balance d'un côté ou de l'autre, est fourni dans le supplément de Breton par l'article « sainteté ».

Sous l'effet d'une isotopie belliqueuse, en équilibre instable autour de la notice, deux hommes travestis en religieuses, revolver braqués à bout portant, s'affrontent et rivalisent d'agressivité avec un crucifix-poignard,

servant tout à la fois d'instrument du culte et de fourreau à l'arme dégainée, pointe vers le bas ²⁶. Nul doute que la place de l'article, entre « rouge » et « sang », ne participe à l'encadrement iconoclaste de la définition-citation de Nietzsche, en rupture ouverte avec les idoles chimériques - et meurtrières - de la civilisation judéo-chrétienne:

La notion de 1^{re} « âme », de 1^{re} « esprit » et en fin de compte même de 1^{re} « âme immortelle » a été inventée pour apporter à toutes les choses qui méritent du sérieux dans la vie - les questions de nourriture, de logement, de régime intellectuel, les soins à donner aux malades, la propreté, la température - la plus épouvantable insouciance! Au lieu de la santé, le « salut de l'âme » - je veux dire une folie circulaire qui va des convulsions de la pénitence à l'hystérie de la rédemption!

Si la coalition de l'image et du texte joue à plein dans l'orbite gravitationnelle des *objets à détruire*, archétypes et valeurs d'un Occident exsangue dont les surréalistes n'ont cessé de stigmatiser la sclérose en conspirant à sa liquidation, elle s'exerce tout autant, par le facteur commun du motif visuel, à la lisière d'articles marqués au chiffre de l'humour comme à celui de la fraternité jailli de la coprésence. Témoin les photomontages d'Eluard et de Ernst, de part et d'autre de l'« emblème » solaire de Dali, élément central de l'œuvre éponyme de 1927 et des illustrations de Maldoror, configurant l'union cabalistique, sous le signe contigu de l'« enfant », de « la nourrice des étoiles » avec « le supérieur des oiseaux ». Témoin, dans le prolongement synthétique de l'homonymie « verre » - « vert », le « veston aphrodisiaque » de Dali, où le contenant - « smoking recouvert de verres à liqueur » - et le contenu - « du pippermint » - démultiplient à l'infini l'inscription miroitante du « verre dans le verre » de Tzara, à l'exemple de l'alambic à deux godets d'Espinoza qui lui sert de pendant. Témoin, en exergue de la notice consacrée à Picasso, l'œuvre du peintre déjà publiée dans le numéro 5 de *la Révolution surréaliste*, mais ici reproduite à l'envers, devant l'article confusionnel « plafond ». Témoin encore les motifs récurrents de la *fenêtre* et de l'*œil*, jalons de l'identité gémellaire, *par procuration*, Man Ray-Duchamp ou prolégomènes du seul doublon de nombre avec « sommeil(s) », « œil »-« yeux » : avant-dernier article et dernière illustration du supplément du *DAS*, au singulier comme l'escarboucle cyclopéenne de la vouivre.

Ces multiples analogies de parcours, antidotes au durcissement des frontières des lexiques orthodoxes, trouvent leur accomplissement à la lettre dans le traitement atypique des initiales de l'alphabet.

Libérée de sa sujétion au texte et de l'emprise d'un signifié univoque correspondant à l'acception du dictionnaire, l'image tend à mener dans le *DAS* une existence autonome qui s'exprime plastiquement par la subversion du formalisme scriptural de l'abécédaire et, stratégiquement, par son inclusion dans le répertoire sans la béquille de l'écrit. Nul doute que les quatorze spécimens de capitales dont s'est servi Eluard pour enluminer l'inventaire ajoutent à la densité alchimique de l'ouvrage en renforçant le réseau sous-jacent des affinités. Le détail de ces caractères, tirés des deux premiers tomes de modèles d'écritures publiés en 1834-1835 par Jean Midolle, avec les lettres empruntées à la même planche et les références disponibles ²⁷, fait apparaître un cheminement remarquable, en même temps que la volonté de ramasser organiquement la civilisation de l'écriture, depuis les premières représentations ornementales de la tête humaine se substituant aux majuscules jusqu'aux alphabets composés par Jean Midolle lui-même, en particulier l'alphabet *diabolique* qui termine la nomenclature et la fameuse graphie *forestière* qui l'ouvre comme chez Max Ernst ²⁸.

- A et R : écriture forestière (Jean Midolle)
- B et G : gothique composée (Jean Midolle)
- C et W : écriture d'église ancienne - *Album du Moyen-Age*
- D : alphabet fantaisie composé d'après l'ornement grec (J.M.)
- E et L : romaine midolline (J.M.)
- F, O et T : alphabet ichtyomorphe, anthropomorphe et ornithomorphe du Sacramentaire de Gellone (VIII^e siècle) ²⁹
- H, S et Z : alphabet diabolique (J.M.)
- I et V : alphabet lapidaire de Turin (XV^e siècle)
- J : gothique ancienne - *Album du Moyen-Age*
- K, Q et X : romaine, genre gothique (J.M.)
- M et Y : gothique tirée des chartes de Pise (1500)
- N : alphabet zoomorphe - *Album du Moyen-Age*
- P : alphabet lapidaire monstre (J.M.)
- V : gothique brisée d'après les manuscrits du XVI^e siècle (J.M.)

De la lettre-forêt à la lettre-sabbat, doublet zigzagant de la « Rue-de-tous-Ies-Diables » qui traversait l'exposition, en passant par les gargouilles serpentiformes des majuscules gothiques et les initiales déployées des alphabets animaliers, sur le mode des « Caprices » d'un Callot ou d'un Bosch et des « transformations » d'un Grandville, les capitales à figures alternent avec les arabesques fleuronées, les lettres-labyrinthes et les lettres-joyaux d'une trame substantielle en incessante mutation. Ainsi métamorphosée par le flux qui la soulève, la lettre épouse le tracé de l'image, en récupérant les vertus mystagogiques des langues dont

le contenu figuratif fusionne avec l'élément de la chaîne parlée ³⁰.

Exemplaire entre tous de cette aspiration à réveiller le *démon* de ('analogie, actif dans l'hiéroglyphe mystérieux et la lettre perdue: l'alliance verbo-plastique de l'Y, seule initiale à entrée du *DAS*, avec l'X, mais aussi unique majuscule doublement imagée - Man Ray faisant écho aux chartes de Pise - par une focalisation sur le symbole résurrectionnel de l'homme aux bras levés des traités hermétiques, figure cosmique de l'Androgyne primordial, en étroite corrélation avec la vision binoculaire du corps écrit, comme la formule syncrétique de Breton le souligne :

y - « *Yeux zinzolins - YZ - de l'alphabet secret de la toute-nécessité.* »

Dans son entreprise de réactivation des pouvoirs de la lettre, le *DAS* se caractérise par une transgression majeure des hiérarchies constitutives des dictionnaires: l'inclusion dans la nomenclature homogène de signes sans adresse, investis du seul prestige de l'image et jouant le rôle moteur de pictogrammes, à l'inverse de leur statut marginal chez les lexicographes, qui les considèrent généralement comme une forme archaïque et rudimentaire de la communication ³¹.

Intersignes

A travers l'iconographie du *DAS*, une gradation des fonctions représentatives de l'image s'accomplit, depuis les illustrations directement reliées au texte et répétant par leur identification le mot vedette (portraits et innovations plastiques notamment), jusqu'aux illustrations libres, dont l'intrusion bouleverse le principe de consécution logique du classement alphabétique en y incluant le concret visible. Entre les deux, des passerelles multiples existent, aménageant l'espace de la substitution texte-image comme une transition insensible vers la référence au non-dit. C'est le cas de la variation typographique *quintessence*, tout à la fois légende de la figurine de messe noire et entrée de même structure que les autres, aux italiques près. C'est le cas des « concrétions humaines » de Arp, émergeant de l'article « pierre » grâce à la mention explicite dans le poème initial d'accompagnement, non reproduit ³², et, sans doute plus encore du fait de l'ellipse graphique, évoquant le « pied » absent du répertoire, par l'enchevêtrement d'orteils qui s'y trouve rassemblé.

C'est le cas, surtout, des illustrations de Breton dans le supplément où, sauf à trois occasions - « Amphitrite ³³ », « Lampe » et « L'œil » - aucune information ne permet d'assigner à l'image un référent textuel unique, mais plutôt un champ de forces multipolaires, analogue au tourbillon de charges négatives autour de l'article « sainteté ». Ainsi,

plusieurs vignettes: « Berger du miracle », « Pierre l'Ébouriffé ³⁴ », « Typographie magnétique » notamment, échappant à toute assignation exclusive dans le répertoire nominal, figurent manifestement des nœuds d'aimantation entre lesquels circule le courant à haute tension de l'énergétique mentale, localisé extérieurement lors de son passage aux bornes-témoins: « éidétique », « éveiller (s) », « expectative », « lampe », « lys », « magie noire » et « parure », par le fil conducteur du vocabulaire électrostatique.

Accéléralant les échanges intertextuels dans la cosmologie moniste des surréalistes, la constellation d'images n'est pas le seul relais pour faire échec au fixisme des lexicographes par la démonstration *en acte* que « les mots font l'amour ». L'autre stratégie de riposte consiste à insérer purement et simplement l'iconographie dans la nomenclature, en renversant du même coup les préséances établies en Occident, depuis la standardisation des caractères d'imprimerie. Discerner ces *kystes* de la communication linguistique traditionnelle revient en quelque sorte à identifier la spécificité dernière du *DAS*, en marquant son aspect engagé.

Pictogrammes surréalistes

Parmi l'arsenal d'images du *DAS*, en lutte ouverte contre l'hégémonie du signe graphique, quinze n'ont avec les notices voisines aucune interférence attitrée, comme si toute glose, même poétique, échouait à légitimer leur présence, l'ultime ressort de leur apparition. La plupart, cependant, n'ont pas rompu totalement avec l'écriture: lestées d'un titre ou d'un mot clé émergeant du message intérieur qui les constitue, elles s'immiscent, compte tenu de ce seul élément de détermination, en lieu et place de l'article qu'elles ont délogé, par un coup de force du signifiant plastique ordinairement soumis au texte. Ainsi s'imposent, agents de toute-nécessité chère à Eluard autant qu'à Breton, la carte postale de celui-là, « La sole appétissante ³⁵ », arborant un montage arcimboldien de femmes nues enlacées, sur le modèle des *images doubles* de la méthode paranoïaque-critique, et le poème-objet de celui-ci, « Pour la toilette des jeunes filles », où le noyau du syntagme nominal, assisté par un motif circulaire de mollette à tête chercheuse, raffermi son incrustation à la charnière des deux homophones, « toi » et « toit ». Dans leur sillage, fétichisée par la mémoire affective résultant de la rencontre fulgurante, se profile la « Danseuse espagnole » de Miro et, de manière plus anecdotique, les créations du Maître des eaux et broussailles, Wolfgang Paalen : « Nuage articulé », « Les vanités de la pluie » et « L'échelle du désir », avec la particularité pour les deux dernières de privilégier le complément du nom comme axe de classement.

Toutefois, l'œuvre la plus fertile en archétypes-fantômes délivrés de la

tutelle des adresses est celle de Marcel Duchamp, avec « La Bagarre d'Austerlitz » dont le motif récurrent de la fenêtre donnant sur l'infini-rappel du métoplasme dénasalisant « french window »-« fresh widow » - semble la réplique moderne des rosaces échanquées de la lettre B figurant en regard; ou, à l'orée de la lettre H, le flacon modern style de « Belle Haleine » gravé aux initiales de Rose Sélavy vues en réfraction, avec le médaillon de la première photo de Duchamp dans un déguisement féminin, tel la condensation alchimique du Grand Verre abritant la Mariée et le Célibataire; ou encore, point d'orgue de l'Enigme vitrifiée, la célèbre cage remplie de morceaux de marbre taillés en pierres de sucre, intitulée « Pourquoi ne pas éternuer? », sans autre vecteur interstitiel de classement que l'adverbe interrogatif traduit de l'anglais et réfléchi par une glace circulaire.

A l'inverse de ce triptyque éclaté, comme les fragments progressivement tombés en désuétude d'une phrase en gestation, les titres de Dominguez : « Jamais » et « Larme » et de Seligmann : « Guitare » ont la concision opératoire des formes lemmatisées du *DAS* qu'elles remplacent et contaminent par attraction - guitare feuillue comme la « chaise » de Paalen, larme agrandie et calibrée entre les griffes d'un instrument d'optique, en écho des pérégrinations de l'œil de Magritte à Max Ernst, jambes de femme s'engouffrant dans le pavillon du phonographe de « Jamais » dans le prolongement direct de l'article métonymique « Jambes ». Se servant du même support en guise de tabouret tripode, « l'Ultrameuble » de Seligmann, seul néologisme surréaliste de l'ouvrage ³⁶, fournit l'abrégé plastique de l'obsession, en même temps qu'un avatar supplémentaire à la galerie généalogique des sièges.

Mais les vrais pictogrammes surréalistes, indemnes de toute collusion graphique nécessitée par l'étayage identificatoire interne ou externe, n'ont avec leurs entours immédiats aucune relation de contiguïté. Objets préhensibles distraits de leur fonction utilitaire pour un emploi ludique et perforateur de la main, ils figurent les *Cadeaux* d'une gestuelle libérée du souci formaliste de se codifier. C'est la *Cage* de Seligmann, c'est le *Fer à repasser* de Man Ray dont les titres, induits par la seule imposition du schème mental effectivement à *sa place* dans l'ordre conventionnel des mots, n'ont plus avec la réalité concrète de la chose qu'un rapport élastique de connivence, sur le mode des conversions réciproques de Duchamp.

Comme les matériaux ostensiblement tenus en réserve d'une langue inconnue qui se cherche, ils sont le foyer nucléaire de l'opuscule et son insigne aiguillon. En eux, le signifiant et le signifié, tels le corps et l'esprit dans l'ère postchrétienne publiquement décrétée à l'ordre du jour par les surréalistes, ont dépassé leur antinomie pour fusionner. Ce pourquoi le *DAS*, si parlant et si peu entendu dans une période où la pensée se définit principalement par son aptitude à isoler des concepts, voire à délimiter les canons de l'usage-roi, n'a pas fini d'émettre ses résonances par dessus le

silence ou les admonestations des scientifiques. Ce pourquoi les dingues du non-sens que sont devenus, dans la langue commune comme au temps des censeurs de l'immédiate avant-guerre, les surréalistes, n'ont pas fini, à l'instar d'Ambrose Bierce, leur précurseur en démonologie métalinguistique, de fasciner.

Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. *Cf* André Breton, « Devant le rideau », *la Clé des champs*. Paris, Le Sagittaire, 1953, p.88.

2. *Cf* notamment Paul Eluard, « Physique de la poésie », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, pp. 6-13 ; « Premières vues anciennes », *Minotaure*, n° 10, hiver 1937, pp. 49-56 et « Juste milieu », *Minotaure*, n° 11, 1938. Chacun de ces textes est illustré de vignettes hermétiques ou de lettres anthropomorphes classées alphabétiquement à partir des sept initiales des sept poèmes en prose pour le dernier. Eluard a également préfacé en 1933 *Alphabet sourd aveugle* de E.L.T. Mesens, recueil de 26 poèmes organisé à partir des lettres de l'alphabet, dont il souligne la portée novatrice: « Ces belles initiales qui déterminent encore, après les avoir remplacés, l'emblème, le symbole et l'image, ces belles initiales auxquelles succéderont un jour celles d'un langage commun à toutes les sensations - à tous les hommes. »

3. André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979, pp. 37-38.

4. Michel Leiris, « Glossaire: j'y serre mes gloses », *la Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, pp. 6-7.

5. Robert Desnos, fin de « Rencontres », *Destinée arbitraire* (/: 19/9-1926), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1975, p. 57.

6. Sauf cas particulier, j'ai limité le corpus iconographique du *DAS* aux seules illustrations internes, à l'exclusion des hors-texte.

7. En cas d'activités multiples, c'est la première nommée qui a été retenue. Par exception, un seul artiste n'est pas identifié à partir du domaine d'expression qui l'a fait connaître: Hans Bellmer, « écrivain et peintre surréaliste ».

8. Un seul vocable non humain dans le registre onomastique: le dernier, la « Zuecca », nom dialectal de la « Giudecca » à Venise.

9. La référence au contenu sémantique de l'article m'a permis dans la plupart des cas de lever l'équivoque.

10. Accentuation qui se retrouve dans le tracé topographique de l'exposition avec la « Rue-aux-Ièvres »

11. André Breton, « Le Surréalisme et la peinture » (1928), *le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 29 et « Flagrant délit », *la Clé des champs*, o.c. p. 138.

12. Constante lexicologique du groupe surréaliste avec ses exceptions - Gracq notamment - que je compte démontrer dans ma thèse d'Etat, « le Bestiaire des surréalistes ».

13. Phénomène d'imprégnation celtique dont j'ai montré les aspects antibellicistes dans mon article, « Mélusine entre Sphinx et Sirène ou la queue préhensile du désir rattrapé », *Mélusine*, n° 11, 1990, pp. 213-231.

14. Contesté par les puristes en étymologie – « maure » et non « saure » comme dans tout le paradigme –, le « faux animal préhistorique » orthographié « -aumaure » par Hugnet (*le Droit de varech*, Paris, La Montagne, 1930, p. 52 évoque aussi bien les « condensations » du *Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient*, accueilli avec enthousiasme par les surréalistes lors de sa traduction française en 1930 (cf. le CR dans *le Surréalisme ASDLR*, n° 2, pp. 26-29) que les poèmes de Péret: « Epitaphe sur le monument aux morts de la guerre » (1929), *Je ne mange pas de ce pain-là* et « Parle-moi », *Je sublime*, 1936.

15. Cf. B. Quemada, *les Dictionnaires du français moderne*, Paris, Didier, 1968.

16. Plus fréquente que toute autre marque écrite conservée dans le *DAS*, la marque du nombre est cependant retranchée trois fois sur quatre quand la citation est au pluriel, ce qui n'est pas le cas des autres marques, ni d'ailleurs de l'unique marque orale du pluriel (yeux).

17. Cf. « Le dialogue en 1928 ». *la Révolution surréaliste*, n° II, 15 mars 1928, pp. 7-8 et « Le dialogue en 1934 », *Documents* 34 numéro spécial *Intervention surréaliste*, Bruxelles, juin 1934, pp. 24-25. Breton a donné l'explication du jeu dans *l'Amour fou* (1937), Gallimard. coll. « Folio », 1980, pp. 51-53.

18. Sont concernés 170 articles dont 62 noms propres.

19. 10 auteurs, dont 7 surréalistes, sont cités au moins 10 fois, en totalisant trois cinquièmes des citations du *DAS*: Breton (96), Eluard (73), Péret (31), Jarry (21), Lautréamont (21), Dalí (18), Hugnet (18), Rimbaud (16), Ernst (12) et Leiris (10). 89 auteurs, dont 24 surréalistes, se partagent le reste du corpus comportant notamment 48 hapax parmi lesquels tous les anonymes, regroupés dans le supplément de Breton: inscription-réclame, légende esquimaue, texte égyptien, chansons, résultat d'enquête. Ces recensements tiennent compte, dans le cas d'œuvres écrites à deux, des attributions respectives, chaque fois qu'un démarquage sans équivoque existait (*les Champs magnétiques*, *l'Immaculée conception*, *152 proverbes*). En l'absence d'un repérage strict des contributions (*les Malheurs des immortels*, *le Trésor des jésuites*, tract sur le Cinquantenaire de l'hystérie), j'ai affecté les cinq citations concernées à chacun des coauteurs: « crocodile », « dents » et « femme » à Eluard et Ernst; « Freud » et « hystérie » à Aragon et Breton. Ni les cadavres exquis, ni les réponses au jeu « Qu'est-ce que... - C'est... » ne sont intégrés dans ce décompte.

20. Pour de plus amples renseignements sur cette guerre des noms autour des conquêtes de la technologie, et singulièrement le vocabulaire de l'aéronautique, cf. ma thèse de 3^e cycle *le Thème de l'oiseau chez Paul Eluard, ou la Phénixologie du Grain d'aile - Introduction au Bestiaire des surréalistes*, Rouen, juin 1981, 329 p., daetyl.

21. Tel est le sort du *DAS* dans l'édition prestigieuse de la Pléiade. Heureusement, trois rééditions de la librairie José Corti, en 1969, 1971 et 1980, ont assuré la pérennité de ce chef d'œuvre.

22. Yves Tanguy, « En marge des mots croisés », *Intervention surréaliste*, (J.c.), pp. 61-63. On y voit notamment, rassemblés par le « hasard objectif » de la mitoyenneté, Braille aveuglant Branly et Titus promenant le Titien.

23. Espinoza, Marcel Jean et Georges Malkine. Les deux premiers, auteurs d'une œuvre identifiée par leur nom sont cités dans l'affiche de l'exposition parmi les nombreux peintres qui ont « habillé les mannequins de la Maison ». Le troisième ne figure nulle part mais son œuvre, très connue, de 1924 illustre l'article « cygne » (crabe, enclume et cygne noir), dont la clause souligne l'importance historique par le rattachement à Lautréamont, auteur de l'unique citation-définition immédiatement antérieure: « Cette image a servi, vers 1926, d'emblème au groupe surréaliste. »

24. Quatre dessins de Dalí « béquille », « emblème », « téléphone aphrodisiaque » et « veston aphrodisiaque » dont la notice proche mentionne à chaque fois l'auteur), un de Man Ray en face de « fenêtre », un de Bellmer à l'intérieur de « image » et celui de Malkine.

25. En dehors de l'autographe de Lautréamont et de « Berger du miracle » d'August Neter, également cité dans « l'Art des fous, la clé des champs » (1948), *le Surréalisme et la Peinture*, O.c., p. 314. A noter que ce dessin est également le seul document iconographique du *DAS* où le titre précède le nom de l'auteur.

26. En 1929, Desnos avait retenu pour la décrire la même illustration, extraite de la livraison mensuelle de *Fanlômas*, comme résumé provocant de son « Imagerie moderne ». Cf *Nouvelles Hébrides*, Paris, Gallimard, 1978, p. 460.

27. Jean Midolle, *Album du Moyen-Age et Spécimen des écritures modernes*, Strasbourg, Impr. Simon, 1834-1835. Le deuxième fascicule constitue l'œuvre personnelle de J. Midolle. Pour le premier, en l'absence d'informations suffisantes à propos des manuscrits ayant servi à la compilation, j'ai retrouvé des origines plus précises dans Massin, *la Lettre et l'Image*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 35-39 et 81-92 et Bernard Teyssède, *le Sacramentaire de Gellone et la figure humaine dans les manuscrits francs du VIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1959.

28. Max Ernst, « Les mystères de la forêt », *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 6. L'alphabet est reproduit en entier, sur quatre lignes occupant la moitié de la page, juste au-dessus du texte.

29. Pour la première fois dans un manuscrit, l'initiale de chapitre se libère du rapport obligatoire avec le signifié, au moyen de l'introduction de la tête humaine qui, au lieu d'être attachée aux lettres ou encadrée par elles, est un substitut de sa forme, au même titre que les motifs animaliers. Des trois types de physionomies - clerc, moine et noble - présentes dans le manuscrit, c'est celle du noble, tête nue et cheveux ébouriffés, qui figure la lettre O du DAS.

30. Cf la préface de Raymond Queneau au livre de Massin : « Le nôtre (alphabet) a perdu les valeurs mystagogiques de l'hébreu et du grec et que l'arabe possède toujours » O.c., p. 6.

31. Cf notamment l'article « pictogramme » du *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, édition de 1985.

32. Hans Arp, « L'air est une racine », *le Surréalisme ASDLR*, n° 6, 15 mai 1933, p. 33. Il s'agit d'une série de quatre poèmes thématiques (« pierre » y est répété onze fois) servant de légendes à quatre dessins, dont le dernier inclus dans le DAS sans le texte.

33. Comme nombre de matériaux iconographiques des collages de Max Ernst, l'illustration d'Amphitrite est empruntée par Breton à la revue de Gaston Tissandier *la Nature* (1^{er} semestre 1889, p. 96). Il s'agit, dans le cadre périodique des séries consacrées aux expériences spectrales de la « physique amusante », de l'enseigne d'une baraque foraine où, par l'entremise d'une glace sans tain, une femme apparaissait et disparaissait à volonté.

34. Dans « l'échelle de l'évasion », second poème de *Constellations* (1958), Breton identifie sous un autre nom composé: *Pierre-le-Hérissé* l'homoncule hirsute aux mains griffues chargées d'électricité animale. Traductions littérales, ici comme là, de l'allemand « Struwwelpeter », personnage populaire des contes pour enfants.

35. Seul pictogramme du DAS d'origine non surréaliste, la « sole » est en fait un carrelet, de forme plus nettement ovoïde, mais infiniment moins recherché en gastronomie.

36. « Dévoluer » et « zibou » font partie du vocabulaire de Jarry: et « monumentomaure » joue sur la confusion phonétique.

TACHE: ECRITURE? FIGURATION?

A PROPOS DE « LA SAINTE VIERGE » DE FRANCIS PICABIA

Jean-Gérard LAPACHERIE

Le numéro XII de 391, la revue dirigée par Francis Picabia, paraît en 1920 à Paris. C'est un numéro célèbre dans l'histoire de l'art au xx^e siècle. En effet, sur la page de couverture, au-dessus d'un « Manifeste DADA » signé de Francis Picabia, est reproduit un « Tableau Dada par Marcel Duchamp » : la fameuse Joconde à moustaches (*LHOOQ*).

Dans la même livraison de la revue, page 3, se trouve une *Œuvre* de Francis Picabia. Elle se présente ainsi: un grand rectangle disposé dans le sens de la hauteur et, dans ce « cadre »-là, des taches d'encre noire et des traits à la plume. Au dessous du rectangle, à droite, le nom *Francis Picabia* et, bien au-dessus, en majuscule plus grandes encore, un autre nom: *La Sainte Vierge*. Sur la page, il n'y a rien d'autre que le rectangle, les taches, les traits et les deux noms.

D'abord, le sens. Il paraît évident. La Vierge est «immaculée conception» ; sans tache (allusion à la conception de Jésus). Là, dans cette page, Picabia la ramène à une série de taches, en jouant sur les deux sens, moral et matériel, de « tache ».

Les intentions de Picabia ne sont pas très différentes de celles de Duchamp dans *LHOOQ*. Ce dernier détourne le tableau le plus connu (et le plus admiré) de l'histoire de la peinture occidentale; il le cite textuellement (le reproduit), en y ajoutant des moustaches et un titre: le calembour grossier LHOOQ (Elle a chaud au cul). Il s'agit donc d'un détournement d'œuvre: une parodie picturale, dans un registre satirique ou critique.

Picabia procède différemment; mais il s'agit toujours d'une parodie,

c'est-à-dire du détournement d'un sens. L'Immaculée Conception devient tache: « maculée ». Cependant, la parodie échappe au modèle de cette pratique: selon Du Marsais (*Des Tropes*, 1730), le vers du *Cid* de Corneille, repris par Racine, dans *Les Plaideurs*, avec un sens différent (« Ses rides sur son front ont gravé ses exploits »). En effet, Picabia procède à ce que j'appellerai un « transfert » sémiotique ou à une parodie intersémiotique. Ce qui était mot (« La Sainte-Vierge » et, par extension, « L'immaculée Conception ») devient, dans cette page, « image » ou « figure » : tache d'encre; du verbal à l'iconique.

Cela pose la question du statut de la page: iconique (plastique) ou verbal?

La Vierge, on le sait, est la femme la plus souvent représentée dans l'histoire de notre peinture, au Moyen Age et jusqu'au XVIII^e siècle; et même, durant une longue période, quasiment la seule femme représentée. (Un des derniers peintres, à ma connaissance à l'avoir représentée est Max Ernst, qui a peint (tableau ironique encore) une Vierge, maîtresse femme, donnant une violente fessée à l'enfant Jésus). Or, les taches de cette page de 391 sont dans un rectangle (plus haut que large), qui pourrait être le cadre dans lequel s'inscrit un portrait.

Pour ces deux raisons, cette œuvre, inscrite seule sur une grande page (37,5 x 55,5 cm), peut être considérée comme « plastique ». Un fait le confirme. De cette *Sainte Vierge*, il existe une variante (reproduite dans l'édition de 391 par Michel Sanouillet, *Le Terrain Vague*, 1960, page 134, différente de celle que Picabia a publiée, en ceci que les taches sont énormes, trois pâtés pansus d'écolier, qui occupent le tiers de la page. Les taches retenues, en revanche, sont moins massives, plus fines, plus élégantes, avec quatre coulées d'encre. La variante est une grosse tache; les taches publiées sont de belles taches. Les traits à la plume sont aussi plus fins. Le choix que Picabia a fait témoigne d'un souci esthétique: faire quelque chose qui ne soit pas laid et qui, éventuellement, puisse être l'ébauche d'une belle forme. Cela exclut, à mon sens, que *La Sainte Vierge* soit un « ready-made » ; du moins que nous la ramenions à une tache d'encre dont Picabia fait, par dérision, une « œuvre ».

Mon hypothèse : Picabia tourne en dérision « l'Immaculée Conception » certes; mais il réfléchit aussi sur la figuration plastique et la « littérature ».

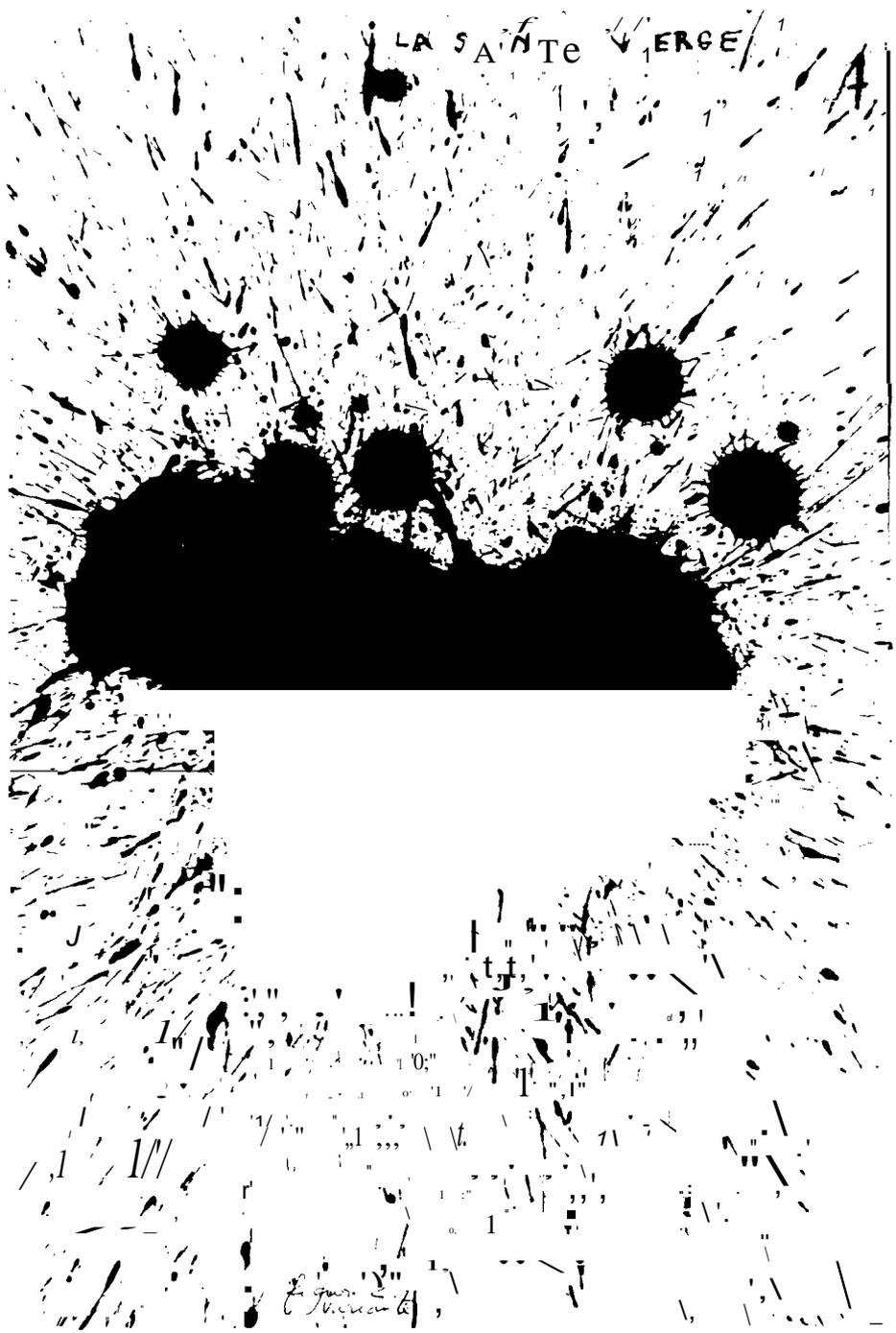
Dès la première livraison de 391, Picabia essaie de faire converger art verbal (*poésie*) et un art plastique (*plastique* et *dessin*). Par exemple, il fait alterner une page de poèmes et une page de dessins; ou encore, il dispose sur une même page un dessin et un poème; ou enfin, il inscrit du texte (mots, phrases, fragments...) dans un dessin (*Construction moléculaire et Tamis du vent* du numéro VIII, février 1919, Zurich). Puis, à partir du

LA SAINTE-VIERGE



FRANCIS PICABIA

LA SAINTE VIERGE



Le jour de la Vierge



Bois de W. Paalen, gravée par Díaz de Leon

numéro IX, dessins et peinture se font plus rares. C'est l'époque des manifestes Dada; donc des discours négateurs. Les arts sont en crise; du moins, ils sont dits l'être. *La Sainte Vierge* appartient à cette période (1919-1921).

Cette œuvre est faite d'encre et de traits, la matière même des textes. Sans encre (qui permet de faire apparaître des signes noirs sur la page blanche) et sans traits (qui permettent de tracer ces signes), il ne peut y avoir de littérature. C'est ce qui rend possible un texte; le préalable à son existence. Un texte littéraire est d'abord fait de « lettres » : traces encrées sur une feuille. Encre et traits sont à la fois les fondements matériels du texte et ses limites extrêmes, au-delà desquelles il n'y a plus rien. De ce point de vue, *La Sainte Vierge* montre (en négatif, en quelque sorte) à la fois ce qui fait le texte; à savoir, son écriture, et ce qui l'abolit, quand il se ramène à cette seule matérialité scripturaire.

Cette page montre encore les limites extrêmes de la représentation. Les taches d'encre sont perçues visuellement et globalement, comme les formes; de même les traits. L'encre et les traits sont aussi la matière même du dessin (à l'encre de chine) ou de la calligraphie. Mais la figuration est problématique, incertaine, refusée: du noir sur du blanc. Aucune forme n'est reconnaissable. Il s'agit donc aussi d'une œuvre plastique (fruste), qui montre les limites extrêmes de la figuration ; à savoir la disparition de la figure ou bien la figure humaine, annoncée dans le titre, ramenée à une tache d'encre.

La Sainte Vierge est donc un texte-tableau, dans lequel Picabia fait converger art plastique et art du mot comme dans les premières livraisons de 391. Mais ses intentions ont changé. Elles sont devenues critiques: il montre les limites de ces deux arts, c'est-à-dire ce en quoi ils s'abolissent. C'est une page « problématique », qui nous invite à nous interroger sur ce qui fait la figuration et la littérature; c'est-à-dire aussi sur leurs limites.

WOLFGANG PAALEN ET SES FAMILIERS L'ITINERAIRE VISUEL ET VERBAL DE DYN A DYNATON

Renée RIESE-HUBERT

Les six numéros de la revue *Dyn*, publiés entre 1942 et 1944 à Mexico en langue anglaise et française, sous la direction de Wolfgang Paalen, et animés par une équipe toujours plus nombreuse, suivent dès le départ un programme bien défini, qui ne subit que quelques modifications en cours de route : « *Dyn* is a review of art and literature which proposes to open the way for better understanding of the importance of imagination ». Six collaborateurs signent un texte où, tout en reconnaissant l'état critique de la situation, on cherche à consolider les valeurs morales enrayées et à sauvegarder la liberté. Le premier numéro coïncide presque chronologiquement avec le premier numéro de *VVV*, publié à New York. Comme l'a montré José Pierre, une entente cordiale entre Breton et Paalen a précédé la sortie du premier numéro de *Dyn*, qui inclut pourtant un article de Paalen intitulé « Farewell au surréalisme ». Avec la collaboration du poète péruvien Cesar Moro, Breton et Paalen ont organisé une exposition d'art surréaliste à la Galeria de Arte Mexicano (1940), sur laquelle nous trouvons des renseignements importants dans l'ouvrage de Leonor Morales consacré à Paalen. Dans son article « Genèse et perspective artistique du surréalisme » (1941), Breton exprime sa confiance en Paalen dont l'art « aspire à réaliser la synthèse du mythe en formation et de ceux qui passent pour révolus, à faire sa propre chair de ce mythe même » (p. 78), ce qui fait clairement entrevoir que le poète était au courant des dernières expéditions et des ambitions philosophiques et artistiques de son ami, leurs chemins se croisant tantôt à New York, tantôt au Mexique.

Le surréalisme depuis ses débuts a tenu à manifester son côté collectif. *La Révolution surréaliste* (1924-29), *le Surréalisme au service de la*

révolution (1930-33), nous en apportent des témoignages. Ces deux revues et notamment leur successeur, *Minotaure* (1933-39), ont toujours été abondamment illustrées de photographies, de reproductions d'œuvres d'art. On y montrait les antécédents du surréalisme, par exemple *la Profanation de l'hostie*, et loin de s'occuper de la scène littéraire parisienne, on désignait les victimes de la société bourgeoise et on cherchait au loin toutes sortes d'origines. Mais on ne retrouvait plus dans *Minotaure* ces textes polémiques et poétiques si nombreux dans les revues surréalistes qui l'avaient précédé. C'est que l'équipe de Breton avait sensiblement évolué, car il s'agissait dorénavant d'étendre le domaine du surréalisme (cf. « Danses funéraires Dogon » de Michel Leiris et « Le problème du style et des formes paranoïaques de l'expérience » du docteur Lacan). Même dans la page de titre, *Minotaure* ne fait aucune allusion directe au surréalisme: « Revue artistique et littéraire ». Par rapport à ses prédécesseurs, c'est essentiellement une revue critique et non militante.

Ces quelques remarques sur *Minotaure* permettent de mieux situer le terrain de *Dyn* et de saisir le rapport entre les textes et les images qui gouverne ces six numéros, sujet principal de notre étude. La contribution visuelle peut avoir des fonctions fort différentes dans une revue: les photographies peuvent fournir une documentation, les reproductions d'œuvres peuvent fonctionner comme des illustrations au sens propre du terme. Mais parfois elles semblent se suffire à elles-mêmes, en occupant des espaces disponibles parmi des textes avec lesquels elles n'ont aucun rapport particulier. Dans *la Révolution surréaliste*, par exemple, la plupart des photographies, fortement manipulées, ont une valeur essentiellement expérimentale. Textes et images deviennent interchangeable pour autant qu'ils répondent aux mêmes questions et figurent dans une même enquête. Dans *Minotaure*, où le verbal et le visuel sont liés avec plus de rigueur que dans les deux premières revues surréalistes, on tient sans doute compte des derniers courants de l'art surréaliste, mais on s'intéresse surtout à des problèmes d'histoire de l'art et on met en vedette des échantillons de cultures lointaines.

Cette conjugaison plus étroite entre texte et image se poursuit aussi dans la revue *VVV*, contemporaine de *Dyn*. Comptant parmi ses domaines « poetry, plastic arts, anthropology, sociology and psychology », confiant toujours la couverture à un peintre célèbre, *VVV* inclut des artistes américains ou établis aux Etats-Unis tels que Motherwell, Gordon Onslow-Ford, Charles Henry Ford. C'est la variété qui manque le moins, car des illustrations d'époques et de cultures fort différentes ainsi que des visions fantastiques voisinent avec des scènes quotidiennes. Le rapport de ce foisonnement d'images avec les textes n'a pourtant rien de fortuit. « L'Homme emblématique » de Masson est un poème à la fois verbal et visuel. La fantaisie de Harold Rosenberg sur le parapluie de Lautréamont est accentuée par sa juxtaposition explosive avec un dessin de Kurt

Seligman. « La Chimère » d'Ernst est un commentaire humoristique où les espaces verbal et visuel se répondent. « Prolégomène à un troisième manifeste » de Breton est accompagné de photographies et d'un dessin de Matta qui servent à prolonger le texte.

Si *VVV* ne proclame guère son lien avec le surréalisme, le nom d'André Breton figure tout de même à côté de celui de David Hare comme rédacteur en chef. Le lien de la revue *Dyn* avec le surréalisme est forcément beaucoup plus problématique, comme nous l'avons déjà indiqué. Parmi ses collaborateurs, Alice Rahon et Valentine Penrose ont eu des liens indiscutables avec le mouvement. Paalen, qui écrit son adieu au surréalisme après s'être vanté à juste titre d'avoir introduit le surréalisme au Mexique, crée un paradoxe qui est peut-être plus apparent que réel. Sur le plan personnel, le peintre ne cherche aucun changement: pas question de délaisser ses anciens amis. Il s'agit d'une prise de position intérieure et nullement d'un engagement dans un autre groupe. Il se borne à rejeter une certaine idéologie. Christian Kloyber a clairement précisé ce refus d'une idéologie, fût-elle marxiste, surréaliste ou anti-fasciste. Selon Paalen, le surréalisme par son adhésion à Hegel et Marx est devenu en quelque sorte trop systématique, trop rigoureux. Paalen aspire à une liberté plus grande, plus fondamentale. Ses commentaires confirment son engagement préalable tout en montrant la nécessité d'une rupture, le mouvement surréaliste ayant évolué de telle manière qu'il a perdu l'élan et dans une certaine mesure le potentiel de ses débuts. Les circonstances ont creusé des ornières, ce qui explique pourquoi il ne faut plus compter sur les manifestes et l'idéologie du mouvement. Ce n'est donc pas aux forces vives du surréalisme qu'il tourne le dos, car il ne refuse que l'imitation, le tout fait, les idées reçues. Vivre ou créer selon des concepts de seconde main, voilà ce qui l'inquiète.

Paalen déplace quelque peu le terrain. Il voit surtout la perte de ce sens de la communauté que le surréalisme avait jadis voulu créer. Mais à cet échec il ne propose ni remèdes ni alternatives. Alors que Breton insistait sur l'avènement d'un homme nouveau chez qui l'inconscient jouerait un rôle de premier plan, Paalen se tourne plutôt vers un homme « entier », homme de tout temps, presque toujours menacé. Bien que le surréalisme ait cherché à se brancher sur des systèmes différents, il a néanmoins fragmenté l'homme, il a envenimé des antagonismes. Regrettant l'absence de synthèse, Paalen revoit le surréalisme d'un œil critique et s'acharne à aller au fond des choses. Il prend une attitude presque cartésienne pour déblayer ce qui lui paraît faux ou simplement reçu. La dissension au fond la plus grave entre les idées de Paalen et de Breton, c'est que le peintre autrichien donne droit de cité à cette raison que Breton avait exilée.

L'homme entier que Paalen cherche non pas à créer mais simplement à restituer appartient à tous les temps, mais est plus apte à paraître au début de l'histoire humaine avant que la communauté ne devienne la proie des

divisions. Chaque âge a sa *Weltanschauung*, donc chaque âge doit découvrir une nouvelle prise de conscience qui lui permette de saisir la fonction de l'artiste, car à travers l'art l'homme exprime ce qu'il y a de plus profond en lui. Comme les surréalistes orthodoxes, Paalen cherche à unir l'art et la vie en s'opposant à l'art pour l'art qui nie tout lien avec la société. Mais il aborde les problèmes de l'art d'une façon plus historique que Breton dans *le Surréalisme et la Peinture*. Il ne s'agit plus d'imposer un nouveau programme et d'évaluer les œuvres d'art selon des critères définis d'avance, mais d'examiner le rôle de l'artiste dans le monde.

Paalen récuse tout immobilisme. Son article « L'image nouvelle », qui paraît dans le même numéro que « Farewell au surréalisme », en témoigne déjà par son titre. S'il regarde d'un œil critique différentes époques du passé et de l'âge moderne pour montrer les problèmes de l'artiste et la fausse situation dans laquelle il se trouve par rapport à sa fonction de peintre, c'est pour encourager des manifestations révolutionnaires, même s'il prend souvent des attitudes conventionnelles. Il finit par définir une position d'avant-garde où il incombe à l'artiste de prendre de l'avance sur son temps, de préfigurer un art nouveau, de s'imposer en tant que précurseur. Comme la révolution est ce que l'intelligence découvre dans un champ d'expérience nouveau, il faut surtout éviter le mimétisme. Paalen cherche à saisir la mission de l'artiste et à définir l'image plastique se prêtant le mieux à des avancées et à des expérimentations. Ce qui lui importe, c'est de donner un sens à sa propre mission en tant qu'artiste et à la mission du peintre en général. Mais il n'abandonne pas pour autant le vocabulaire surréaliste, et le terme poète revient constamment. Le peintre ne doit pas reproduire ce qu'il a pu percevoir dans une réalité quelconque, mais poursuivre sa vision de poète, car il importe à l'artiste de préfigurer inlassablement ce qui n'existe pas encore. Il lui incombe, dit-il ailleurs, de renoncer tout au moins temporairement à la peinture afin de sauvegarder son authenticité, son intégrité. Si le peintre ne tient pas compte de sa mission, l'œuvre perdra toute justification.

Paalen refuse d'adhérer au surréalisme comme mouvement idéologique, mais sans jamais nier la valeur de la peinture surréaliste. Seul Dali fait exception à cause de ses fausses prétentions à l'automatisme. Paalen exprime sa grande admiration pour De Chirico, avant que celui-ci n'ait sombré dans l'académisme, et pour Magritte, peintre qui pourtant lui ressemble si peu.

Ces principes déclarés par le fondateur de *DYN* se manifestent nettement dans ses tableaux. Deux années avant la guerre il avait créé à Paris une série de toiles dont *Paysage totémique de mon enfance* et *Etude de paysage totémique*. Ces tableaux se rapprochent assez d'autres aux noms moins révélateurs, mais nés de la même inspiration: *les Etrangers*. *Combats des Princes saturniens*, *Tempête magnétique*, *Pays médusé*, *Fata Alaska*. *Paysage totémique* semble incarner un rêve, saisir la vision d'un instant au

lieu de nous faire pénétrer dans un tourbillon. Les couleurs se réduisent à une gamme assez limitée de bleus et de verts qui se sont assimilés, révélant différents degrés de transparence et d'opacité, des zones plus luisantes et plus claires avec au premier plan quelques points rouges, plongeant dans une zone plus proche de la chaleur que l'arrière-fond, glacial. Comme dans les toiles de Tanguy, nous ne pouvons guère définir les éléments de ce paysage désert, privé de végétation et pourtant peuplé. Les ciels se distinguent des espaces terrestres ou marins où des formes verticales restent méconnaissables. Ce sont à la fois des monuments et des créatures dont l'origine et l'avenir nous échappent. Mais la vision dans le présent nous accapare à tel point que nous nous soucions bien peu de déploiements futurs ou de leur enraiment. Ce sont des évocations de monuments, de statues, de totems. Mais ces visions suscitent des réseaux d'origine animale autant que végétale dont les ramifications, nervures et ossements s'étendent et se multiplient pour former des encadrements miroitants où se fixent des velléités d'autres paysages. Au premier plan, des pointes s'allongeant parfois en traits donnent naissance à de nombreuses constellations qu'on ne peut démêler. L'agression se déclenche partout en raison de l'absence de courbes, de la multiplication des angles et de la confrontation d'éléments qui ne sont que des reflets ou des ombres, c'est-à-dire des variations sur une même métaphore poétique. Mais on peut se demander en quoi ce tableau célèbre se rapporte aux textes discursifs de *Dyn* que nous venons de résumer, d'autant plus que la toile a été peinte avant et, au dire du peintre, se rapporte à une vision d'enfance. En réalité, cette vision préfigure le trajet spirituel de Paalen qui, en s'éloignant des bases philosophiques du surréalisme, s'est simultanément engagé dans un itinéraire vers l'art totémique. La vision de l'enfance recréée par ce tableau si poétique ne ressemble à aucune réalité quotidienne, mais elle incite à entreprendre ce voyage vers la découverte d'autres arts et d'autres cultures. C'est sans doute pour cette raison qu'il a donné dans sa revue le même titre à une série d'articles et à une série de tableaux.

« Paysage totémique » comporte trois textes se rapportant à l'expédition que Paalen a effectuée en 1939 accompagné d'Eva Sulzer et de son épouse Alice Rahon. Dans le même numéro où il fait allusion à l'impossibilité de toute action valable pendant la guerre et où il exprime l'espoir que l'art pourra contribuer à surmonter le chaos, il raconte son aventure, vraie et décisive, en dehors des chemins battus, qu'ils soient géographiques ou culturels, dans la Colombie Britannique et l'Alaska. Quel que soit le mérite de cette aventure dont Paalen a bien voulu rapporter le sens véritable dans ses textes, il ne faut pas trop croire à l'unicité de l'entreprise. *Dyn* ne fait après tout qu'emboîter le pas à *Minotaure* où l'on peut lire des témoignages divers appuyés d'une documentation photographique et où André Breton avait publié des textes sur son voyage au Mexique. Dans une conversation récente avec Eva Sulzer, qui avait du reste

financé le voyage, j'ai appris que le but essentiel de l'expédition était la découverte et l'achat d'œuvres d'art indiennes. On pourrait sans doute comparer ces aventures à celles de Malraux en Indochine, n'était l'absence de danger et surtout de transgression. Si on prend les textes à la lettre, ce but s'est précisé peu à peu au cours du trajet par suite d'un enchaînement de difficultés et de réussites. Il faut ajouter que ce que le peintre a publié dans *Dyn* n'est qu'un fragment d'un grand projet de livre qui n'a jamais vu le JOUR.

Le début de « Paysage totémique » nous offre une vision des paysages de la côte nord-ouest. La transformation des éléments de ce paysage fait songer à la peinture de Paalen plus qu'à la nature elle-même: « ...la côte « Nord-Ouest » du continent américain hérissé de ses matières totémiques à la dérive aux confins du monde fait déferler les vagues de ses frondaisons vert sombre jusqu'à la lisière d'une mer couleur d'acier » (p. 45). Les confrontations du naturel et du surnaturel, la présence exclusive de bleus et de verts, le dépassement des classifications habituelles du paysage terrestre et marin sont particulièrement frappants. Lorsque Paalen par la suite évoque d'autres aspects de la nature et de la culture, son style maintient la même densité poétique, mais sans trop faire appel aux métaphores. Cela ne veut pas dire qu'il se lance dans des descriptions poétiques, car ce n'est pas là son but. D'abord, la peinture reste toujours présente tout au long du texte, explicitement autant qu'implicitement. La vision des hommes et des bêtes dans les forêts rappelle l'art d'Uccello qui faisait l'admiration des surréalistes. N'empêche que le critique démarque toujours le poète au plus fort de son ivresse et de son exaltation. La lucidité reste indispensable: la nature et le paysage doivent passer par l'interprétation, leur présence purement visuelle reconnue, mais transcendée. Cette Amérique précolombienne ne fournit pas simplement un exemple de beauté, de beauté inouïe et que personne n'avait devinée jusqu'alors, car c'est avant tout l'endroit où « l'art moderne se forge sa conscience mondiale ». « Paysage totémique » se rattache forcément à « L'image nouvelle » et à « Farewell au surréalisme » bien que le ton et la syntaxe soient fort différents, bien qu'il ne s'adresse pas aux mêmes lecteurs. Paalen se voit comme un artiste-philosophe qui doit absolument révéler la fatalité de son époque. Et ce rôle se maintient d'un texte à l'autre.

A mesure que nous avançons dans « Paysage totémique », le passage du visible à la voyance s'accroît; la présence de la terre, si belle soit-elle, n'est guère évoquée dans ses détails. Alors que Paalen semble, au cours de son premier texte consacré au paysage totémique, évoluer vers une prise de conscience et délaïsser cette nature vivante à laquelle il avait montré tant d'attachement en souhaitant une communication immédiate de sa réalité et de son osmose, les photographies d'Eva Sulzer fournissent une documentation ininterrompue quant au trajet parcouru, donnant ainsi à regarder la côte près de Queen Charlotte Island et une ancienne sculpture Haidas dans

la forêt de Masset. Une première photographie, prise de loin, trace les contours qui s'estompent là où les îles et l'eau se mêlent, là où le ciel parsemé de nuages intensifie le mystère et suggère une lointaine féerie. Cette photo montre ce monde sans âge « par delà l'horizon imaginable » où s'est déroulée l'expédition, alors qu'une deuxième photo, prise de plus près, établit le lien indissoluble entre l'art totémique et la nature. Paalen a évoqué cet enchevêtrement de la végétation, ces arbres héraldiques, cette richesse que les mots ne sauraient épuiser. La sculpture ancienne, masque gigantesque qui sépare le sommeil du réveil, rejoint la nature en rapprochant indéfiniment le surnaturel de l'explorateur.

Le récit ne se déroule pas d'une façon linéaire bien que Paalen annonce au début de chaque partie le trajet à parcourir. Son texte (qu'il appelle d'ailleurs « annotations») suit un tout autre parcours que cette randonnée dans la Colombie Britannique et l'Alaska. On ne peut guère parler de pistes parallèles puisqu'il ne s'agit pas d'un observateur qui cherche à tout retenir par le langage à mesure qu'il s'approche de son but. L'expérience de la forêt, rupture sur le plan spatial avec la civilisation connue, produit un dépaysement, mais ne donne pas lieu à un documentaire. Paalen, par l'expérience du gigantesque, par le mouvement essentiel des éléments, entre en contact avec le primordial. Il évite toute distinction entre l'objet et le sujet, entre le moi et le monde. Tout s'anime, tout a une âme. Les barrières tombent à mesure que l'expérience transforme le narrateur autant que la narration. La multiplicité des arbres, des animaux, les fluctuations du ciel et de la terre abolissent le présent comme un moment trop limité. La spatialisation se défait elle aussi de ses entraves: « Le château de Kafka se dresse en plein New York » (3, p. 28). Le poète perçoit beaucoup plus que la vitalité du présent ; il entrevoit une alternance entre la vie et la mort, entre la moisissure et la germination. Ainsi glisse-t-il vers le rêve, rêve qu'il ne veut pas réduire à une activité inconsciente et automatique à l'abri des interventions de la raison. Malgré ces transgressions et ces rapprochements, malgré la qualité si immédiate des expériences, l'écriture, romantique par son intensité et parfois par ses thèmes, ne brille ni par sa nouveauté, ni par un déferlement d'images. Cette narration assez traditionnelle, caractérisée par des invocations répétées, par une terminologie spécialisée autant que personnelle, ne ressemble guère à la prose d'un Breton ou d'un Crevel, ni à ces récits de rêve qui figurent dans *la Révolution surréaliste*. A travers le rêve qui étend l'espace et le temps, qui accélère les mouvements, Paalen reprend contact avec son enfance. On perd rapidement de vue les repères temporels et spatiaux de Jasper à Prince Rupert au moment où l'aube et la tombée de la nuit se confondent. De cette façon il voyage simultanément à travers sa propre vie et les féeries de son enfance: « Je pense à la féerie de mon enfance » (2, p. 46), à travers ses lectures, toujours accompagné de ses amis et de son épouse. Le convoi en se rapprochant d'une flore et d'une faune fondamentales retrouve des villages indiens puis s'en sépare.

Fantômes et spectres sont des termes qui reviennent dans un monde où le souvenir miroitant du tableau *Paysage totémique de mon enfance* produit des enchevêtrements et des éclipses de plus en plus fréquents. Les secrets, les mystères, les contours s'étant affirmés peu auparavant, la temporalité et la durée appartiennent aux deux royaumes - à cette altérité qui octroie la liberté en même temps qu'elle génère l'œuvre d'art dans toute son authenticité.

Le reportage verbal se double toujours d'un reportage visuel auquel nous avons déjà fait allusion. Paalen et Sulzer, compagnons de voyage, ont parcouru exactement le même trajet. On peut donc considérer les photographies comme les compléments des textes. Puisque les images saisissent dans l'espace ce que l'écriture retient dans la durée, elles forment vraiment un ensemble, d'autant plus que les photos se rapportent constamment aux textes. Dans « Paysage totémique III » on trouve la reproduction d'un des tableaux de la série *Paysage totémique* (p. 28), renvoyant au texte de la page précédente, texte qui corrobore la valeur documentaire d'une photo située à la page 30. Il semble que Paalen dans ses articles accorde à la peinture et à la photographie des fonctions quelque peu différentes tout en les mettant sur le même plan. Il se sert en tout cas des deux sortes d'illustration pour donner plus de solidité au texte, pour mettre en vedette les passages importants. Puisque Sulzer à travers son objectif, Paalen à l'œil nu ont saisi le même paysage, les mots du texte correspondent au cliché. Le paysage vu, repris et déformé par la mémoire, repris et transformé par la photographie mène à l'appropriation non pas d'un objet précis, mais des valeurs qu'il est censé représenter.

On peut aussi examiner la suite photographique indépendamment de ces cheminements dans l'espace et dans l'écriture. Sulzer par ses photos renforce le côté narratif du reportage en faisant apparaître le paysage tantôt de loin, tantôt de près, et en faisant valoir le mystère des forêts, la hauteur des cimes, la rapidité du flux, l'arabesque des contours, l'épaisseur d'une végétation impénétrable. Bien plus que le texte, les photos mettent en vedette la nature. N'empêche que chez Paalen, grâce à des efforts inlassables pour éliminer l'abstraction, le paysage s'anime et finit même par donner naissance à une « créature ». Sulzer a consacré plusieurs photos au totem, cet autre protagoniste de son récit. Tantôt en insérant ces statues dans la nature, tantôt en les isolant, elle leur a donné beaucoup plus d'ampleur que Paalen. Comme celui-ci cherche à révéler l'aspect mystérieux et intemporel des totems, il insiste sur ce qu'il y a en eux d'invisible et de majestueux. Les photos soulignent le rapport entre le bois de la statue et la forêt, situant ainsi spatialement une unité correspondant à cette communauté dont Paalen regrette l'absence dans la civilisation occidentale moderne. A mesure qu'on tourne les pages, les totems de Sulzer s'intègrent dans la nature, en renaissent et finissent par la dépasser. Monumental, gigantesque, inspirant la peur, le totem se dresse au-dessus

des sommets et des cimes, affirmant sa force par sa taille, sa raideur ainsi que par l'expression redoutable de ses yeux et de sa bouche démesurée. Il est impensable de se figurer un homme à côté de cette sculpture sacrée. Une telle disproportion fausserait la valeur de cet art pratiqué dans un bois plusieurs fois centenaire, dans ces fibres éternellement vivaces. Une autre photo intitulée « Childhood » introduit un tout autre mystère, bien qu'il s'agisse du même gigantisme. On voit d'en haut un arbre millénaire détruit et fragmenté de telle sorte qu'on le prendrait pour un totem mutilé. Ses blessures démesurées nous renvoient à cette enfance dont Paalen évoque si souvent les visions. Le titre poétique de la photo et l'imagination du spectateur en interrompent la fonction documentaire. Interprétées en tant que suite, les illustrations d'Eva Sulzer prennent une valeur musicale, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on songe à la carrière de musicienne qu'elle allait bientôt poursuivre au Mexique.

Paalen a certainement laissé toute liberté à Sulzer quant au sens qu'elle voulait donner aux « illustrations ». Il avait d'ailleurs lui-même quelque expérience dans cet art, ayant par exemple orné de dessins un texte de Forneret dans *Minotaure* ainsi que le *Nouveau Candide* de Valentine Penrose. Dans les trois premiers numéros de *Dyn*, en dehors du *Paysage totémique de mon enfance*, qui comme nous l'avons mentionné avait précédé la composition de la revue, s'insèrent des reproductions de plusieurs tableaux peints entre 1940 et 1942 : *Polarités chromatiques*, 1942, *Polarités majeures*, 1940, *Figure pandynamique*, 1940, ainsi que deux bois reproduits n'ayant rien à voir avec les monuments indiens ou les complexités de la nature. L'un des deux dessins, aux traits fins, occupe la partie droite d'une page dont la gauche présente un texte intitulé « Seeing and showing » où Paalen s'interroge sur le rôle de la nature dans l'art tout en récusant une fois de plus le mimétisme. Il se propose d'appréhender la nature à partir de l'intérieur : ses rythmes secrets et non pas ses aspects visibles. La gravure aux lignes courbes semble saisir sur le vif ces mouvements fondamentaux. On dirait même qu'il s'agit d'une œuvre automatique. Rappelons que dans « L'image nouvelle » Paalen avait accusé plusieurs peintres d'avoir faussé l'automatisme. Cette gravure ne représente rien : ni objet, ni paysage. Mais les incisions dans le bois, matériau des totems et des forêts, transmettent le mouvement et le rythme de la nature, embrassant ciel, terre et mer dans une vitalité commune, dans une musique et une danse changeant sans cesse où les formes et les sonorités se répondent. Cette première gravure - on pourrait dire la même chose de la deuxième - se relie ainsi au texte, car elle ne fait que rendre visible une formule théorique : « Painting serves above all to show us what we cannot see in nature » (1, p. 21). Après l'expérience intense du paysage de la Colombie Britannique, une inspiration nouvelle se manifeste. Les pages de *Dyn* exposent non seulement des théories sur l'art, mais révèlent aussi une évolution correspondante dans la façon de créer des œuvres d'art.

Les Cosmogones, datant de la même année que le sixième et dernier numéro de *Dyn*, et *l'Etude pour les Cosmogones*, révèlent d'une manière impressionnante ce que Regler considère comme « Space Unbound ». Le mouvement, le dynamisme se manifestent partout; chaque ligne, tantôt attirée, tantôt repoussée par d'autres, se déplace afin de contribuer tôt ou tard à une activité explosive. Il n'y a aucun trait qu'on puisse isoler. Ils se groupent en faisceaux, en noyaux, en chaînes, mais leur solidarité manque de permanence, car formes, figures et constellations se regroupent et se séparent à volonté. Des mouvements centripètes alternent vigoureusement avec des mouvements centrifuges, les uns comme les autres suscités à coups de pinceaux. Il n'y a pas un seul instant de repos dont dépendrait un contraste. Le dynamisme s'impose, sans qu'il y ait de cause à son déclenchement. Malgré les aspirations théoriques de Paalen, c'est une poussée surréaliste qui se déploie dans toute son énergie. Le champ de cette force à la fois cosmique et picturale s'étend partout, le cadre n'étant qu'un découpage artificiel, et l'approfondissement des couches successives s'intensifie. Les couleurs variées gardent une espèce de cohérence; elles dévoilent la richesse d'une gamme sans s'imposer comme une totalité écrasante. Comme l'indique Regler, aucune présence humaine ne se manifeste dans cet espace qu'on est tenté de nommer interstellaire. Paalen fournit ici un exemple éminent de cette peinture qu'il évoque dans « The Meaning of Cubism today », qui paraît dans *Dyn* 6.

Le numéro 4-5, intitulé *Amerindian number*, consacré à l'art des Indiens, fournit surtout une documentation archéologique, ethnographique, historique, mythologique, anthropologique apportée par des spécialistes dans ces domaines. L'équipe régulière de *Dyn* avec ses aventures personnelles passe au second plan. *Dyn* se considère à présent comme une revue d'art. Les ambitions littéraires ont diminué ; le seul poème dans le *Amerindian number* est un texte aztèque et non plus un poème d'Alice Rahon. Dans les reproductions autant que dans les textes, c'est l'érudition qui l'emporte; il ne s'agit pas de découvrir mais de comprendre et d'interpréter fidèlement ce passé dont Paalen a retrouvé des vestiges et dont la connaissance précise, pense-t-il, pourrait avoir une influence capitale sur l'art moderne, car, selon lui, l'art précède l'écriture. Malgré les apparences, il s'agit moins d'un voyage vers les temps lointains que d'une communication entre le présent et le passé. L'ambition de Paalen pourrait le mener loin : il voudrait composer à partir de ce numéro un ouvrage fondamental où il traiterait en profondeur le rôle des totems, le patriarcat et le matriarcat, les variations régionales et tout ce qui s'ensuit. Interviews, photographies, citations, tout pourrait servir. Comme Paalen est grand collectionneur, ses pièces fourniraient une bonne partie de la documentation. En attendant, les photos de Sulzer continuent à jouer un rôle. Donc, point de rupture totale entre ce numéro et les précédents. Certaines idées du « Paysage totémique » sont développées et même renforcées dans

« Totem Art ». La relation entre le totem et l'enfance, qui pourrait paraître subjective chez Paalen, donne lieu ici à tout un approfondissement freudien:

Far we can ascertain successive stages of consciousness in order to pass from material to abstract, man is obliged, in the maturation of each individual, to pass through ancestral stratifications of thought, analogously to the evolutionary stages of the species that must be traversed in the human womb. And this is why we can find in everybody's childhood an attitude towards the world that is similar to that of the totemic mind.

(4-5), p. 18

Il est important de revenir à la métaphorisation de « Paysage totémique ». Nous avons fait allusion à l'animation de tous les éléments, animation qui se manifeste par des mouvements physiques autant qu'affectifs, qui ne distingue plus entre le végétal et l'humain. Un commentaire scientifique rejoint ici une pratique d'écriture. La peur qui dans « Paysage totémique » surgit à tout moment est imposée dans « Totemic art » par les dieux et les démons.

Après le *Amerindian number* ne paraîtra plus qu'un seul numéro de *Dyn* bien que le programme détaillé d'une deuxième série y soit annoncé: « Many texts and illustrations by independent American and European artists and writers as well as a large section dedicated to new discoveries in Anthropology and Archeology. » Le programme prévu pour ce volume avait déjà été mis en œuvre à certains égards dans le sixième cahier, qui comportait un article d'érudition digne d'avoir figuré dans le numéro sur les Indiens: « La Venta — Colossal Heads and Jaguar Gods ». Sulzer et Rahon comptent parmi les collaborateurs de cet ultime numéro. Mais la liste des nouveaux venus est impressionnante: Motherwell, Calder, Nin, Baziotes, Onslow-Ford, Pollock, David Smith, toute une ouverture sur les Etats-Unis. L'art totémique, comme Paalen le souhaitait, aboutissait ainsi à l'art moderne. Dorénavant la revue allait favoriser la nouvelle peinture et l'actualité. Mais on peut se demander si cette conversion s'est vraiment faite en profondeur. Il semble bien que la Libération de 1945 ait joué un rôle de premier plan dans l'avènement de ce nouvel art. Comme Paalen l'affirme lui-même: « La Libération de Paris annonce la fin de la grande éclipse mentale, tout redevient possible. » L'art totémique avait-il vraiment suivi le cours que Paalen avait prévu? D'après un commentaire récent d'Eva Sulzer, la nouvelle formule n'était pas possible à la longue, car elle aurait exigé un trop grand déplacement mental et même affectif de la part de Paalen. Celui-ci insiste sur la dissociation entre l'art et la métaphysique, sur

le rapprochement avec les sciences, notamment avec la physique. L'exposition *Dynaton* (1951) mettra en œuvre ce programme prévu pour le deuxième volume de la revue. L'article intitulé: «On the Meaning of Cubism today » constitue la dernière prise de position de Paalen dans *Dyn*. Cet article a dû lui tenir à cœur puisqu'il l'a repris dans *Form and Sense* (1945), mais avec des illustrations différentes. Les contributions de Picasso, Gordon Onslow-Ford, Baziotes et d'autres fidèles à *Dyn* sont remplacées dans *Form and Sense* par celles de Matta. (Des substitutions analogues se font dans la réimpression de « New Image ».) Bien que le changement d'illustrations d'une version à une autre semble indiquer qu'elles n'ont joué qu'un rôle accessoire, il est néanmoins révélateur que le point de départ soit une œuvre de Picasso et que l'art récent soit essentiellement représenté par les futurs collaborateurs de *Dynaton*. Paalen clarifie une fois de plus son éloignement par rapport au surréalisme, mais cette fois-ci en tant que peintre. En effet les surréalistes n'ont pas complètement refusé le sujet: ils l'ont seulement rendu moins familier. A Picasso appartient vraiment le qualificatif de révolutionnaire, lequel ne convient plus aux surréalistes. C'est lui qui par le détournement ou le refus d'un anthromorphisme a frayé le chemin à l'art le plus vital, le plus dynamique, l'art qui montre le vrai chemin vers la libération. Le cubisme aurait donné une impulsion à la peinture nouvelle en prenant acte des changements survenus dans d'autres arts et dans les sciences.

On pourrait à juste titre se demander quel est le rôle joué par Alice Rahon dans cette entreprise. Elle a accompagné son mari dans l'expédition, et c'est justement à cette époque que de la poésie elle passe à la peinture. Elle a contribué à tous les numéros de *Dyn* avec des poèmes, des reproductions de tableaux, des dessins, un croquis de paysage totémique. Gustav Regler lui a dédié un poème et, dans le dernier cahier de *Dyn*, Jacqueline Johnson consacre un article à son exposition à la Galeria de Arte Mexicano, là où Paalen et Breton avaient organisé en 1940 l'exposition générale sur le surréalisme. Aucune autre exposition n'a jamais été présentée dans la revue. Mais l'art actuel fait justement son entrée solennelle avec le numéro 6. Et un peu plus tard, dans *Form and Sense*, Paalen donne en exemple deux tableaux de Onslow-Ford et deux de Rahon dans la reprise de son « The New Image ». Il semblerait que Rahon ait bénéficié d'une situation de faveur, surtout si l'on songe qu'elle a eu une exposition personnelle à Mexico bien avant deux autres exilées : Leonora Carrington et Remedios Varo, si admirées aujourd'hui. La fin de *Dyn* coïncide ainsi pour Alice Rahon avec une certaine renommée en tant qu'artiste. Sa contribution à la revue n'a pas été du même ordre et n'a pas eu les mêmes résultats que celle de Sulzer.

Rahon, qui avait publié à Paris deux recueils de poésie, aujourd'hui recherchés des bibliophiles en raison des frontispices de Tanguy et de Miro, a commencé à se manifester comme peintre après l'expédition en Alaska.

Pendant deux ou trois années elle peint tout en continuant à écrire, publiant au Mexique *Noir Animal*, poème orné d'un frontispice de son mari. Par la suite, elle ne publie plus de poèmes. Il semble que, sans même y avoir insisté, Paalen par l'exemple de son art et par sa philosophie, l'ait entraînée vers la peinture. En outre, l'exil mexicain la privait de lecteurs français. Entre les poèmes du *Sablier couché* (Paris, 1937) et *Noir Animal* (Mexico, 1941), on ne constate guère d'évolution d'ordre stylistique ou thématique. Nous allons limiter nos remarques à deux poèmes inclus dans *Dyn* et repris dans *Noir Animal*. Le poème, sans titre, dédié à Valentine Penrose, est une réflexion sur la vie qui, du fait d'une concrétisation soutenue, échappe à toute sentimentalité élégiaque. Rahon évoque une vie caractérisée alternativement par une montée et une descente, par une clarté et une obscurité, sans direction ou piste. Dans les vers les plus révélateurs, repris partiellement à la fin,

*j'ai porté né de la même vague
un cœur vert pendant comme une mangue*

nous retrouvons certaines caractéristiques des textes et des tableaux de Paalen. L'eau et la terre, le monde extérieur et la vie intérieure restent inséparables. Des confrontations mènent à un enchaînement de métamorphoses et la vie aspire tour à tour à une montée et à une chute, l'espace n'offrant aucun appui durable. Des termes qui proposent, notamment par leur forme, un ordre reconnaissable: *fougères, spirales, toiles d'araignée, échelles, jeu d'osselet, alphabet inachevé*, loin de s'intégrer, servent à exprimer la futilité qui mine tout effort créateur bien plus que l'espoir d'une cohérence intellectuelle. La mangue fait contrepoids au vide, au creux, à l'absence qui surgissent partout dans le texte. On porte la vie comme un poids, on cherche à l'enfermer entre ses mains, mais le mouvement, l'écoulement temporel rendent tout fragile. Si le cœur a la pesanteur d'une mangue, la liberté qu'il désire se révèle aussi peu solide qu'un ballon d'enfant.

Des alternances analogues se manifestent dans le poème « Ixtaccihuatl » où tout semble trop haut ou trop bas, mais jamais à la mesure de l'homme: « L'or est invivable ». Alice Paalen semble rejeter plus nettement dans ce texte un monde froid, distant et insuffisant. Elle mettrait volontiers à sa place des tours et des cimes :

*quand aux flancs des montagnes
les maisons des hommes se chauffent les côtés*

Elle souhaite échapper à cette existence de rapaces qui sans avoir jamais volé s'acharnent à détruire. La première personne, qui est celle du poète, désigne en même temps un volcan, identifié à la page précédente à une

femme. Le poète fait ressortir une certaine incompatibilité avec la nature. Evelyne Laroche-Sanchez signale l'importance de ce poème, car il rend le Mexique présent dans *Dyn* :

Le Mexique est présent dès le premier numéro, sous la forme de poèmes et d'aphorismes d'Alice Paalen et de Cesar Moro. Evoquant les grandes forêts d'Amérique du Nord, c'est comme en écho visuel et sonore à cette « Sleeping Woman » qui s'endort aux pieds de sequoias vieux de deux mille ans, que la compagne de Paalen semble introduire un chant à l'Ixtaccihuatl, la femme blanche allongée au pied du Volcan Popocatepetl. Ce qui intervient alors sous forme de contre-point lyrique n'est encore qu'un thème poétique parmi d'autres (p. 218).

Curieusement, un autre poème, « Les Appelants » dans *Noir Animal*, une mise en page plus complexe que le texte que nous venons de présenter. Même si le Mexique ne se manifeste guère dans ce poème, le lien avec la peinture s'établit plus facilement. Le premier vers désigne un tableau de Rahon: *Rendez-vous des rivières* (1942), reproduit dans le premier numéro de *Dyn*. La métaphore de l'eau et de la fluidité domine tout au long du poème avant de se renverser en métaphore du feu. L'eau, les rivières, la source font et défont les liens comme pour indiquer la simultanéité de l'élan vers la vie et de la nécessité de la mort. Le poème est pourtant moins une méditation sur la vie qui se manifeste partout dans la nature qu'un appel:

*eau qui me lie à ton sort
...tirée vers toi...
comme une goutte appelant*

Dans le tableau, des traits, noirs ou blancs, à force d'esquiver des contours reconnaissables, ont l'air de subir simultanément des forces centrifuges et centripètes, car ils finissent par se dissoudre ou s'arrêter. Des couleurs, non pas primaires, mais dérivées se manifestent par couches superposées. Bien qu'on ne puisse isoler un seul élément qui rende la nature présente, on trouve des échos et des fluctuations de forces subjacentes, qu'on ne perçoit pas à première vue mais seulement après coup par raisonnement. Les traits qui se constellent et se perdent transforment la toile en un réseau ou, si l'on veut, en une carte où les pistes et les repères jouent double jeu. Des taches noires parsemant la toile donnent une stabilité qui ne fait qu'accroître le mystère des fluctuations. Comme le poème a sans doute précédé, il semble que la coïncidence du titre de la toile et du premier vers permette de serrer d'un peu plus près le rapport entre l'art et la littérature chez Rahon. Tout en esquivant la dramatisation dorénavant embusquée dans ses replis, la peinture résout la dualité entre la nature et l'homme en faisant alterner des

points, des réseaux, des traits et des zones de couleurs, c'est-à-dire en faisant appel à une vitalité d'ordre purement plastique. La poésie reste plus explicite, donc plus conventionnelle.

Si l'on compare les œuvres de Rahon de l'époque de *Dyn* à celles composées après sa séparation d'avec Paalen en 1947, on constate le passage de cette thématique cosmique, terrestre ou stellaire si chère à son mari vers une thématique plus personnelle et plus poétique. Des visions irréelles, féériques ou carnavalesques, aux couleurs voyantes, d'un monde à mi-chemin entre le rêve et l'expérience enfantine, caractérisent la peinture ultérieure de Rahon, sans qu'on y trouve la moindre trace des aventures totémiques. Un groupement de quatre dessins à la plume, reproduits dans *Dyn* 6 pour accompagner le compte rendu de Jacqueline Johnson, annonce déjà la transition. Des figures complexes se déploient dans un espace purement pictural. Les danses, rythmes et formes propagent leurs lumineuses blancheurs. Celles-ci forment des constellations qui ne vont guère se figer, mais se multiplier, se diversifier et étendre leurs réseaux évocateurs. Les formes et les mouvements fondamentaux ne se répètent guère, car les jeux harmoniques naissent de la liberté et non de la nécessité. Rahon souscrit ainsi implicitement à cette recherche à laquelle les articles de Wolfgang Paalen l'avaient initiée. Une citation en bas des dessins de Rahon, sans doute de son époux, fait allusion à leur côté inouï et magique: « Never before has one seen the web of light woven and unravelled in this way, like a magic toy. » Paalen y fait vaguement allusion aux voyages stellaires, à ces signes à partir desquels chacun se promet d'en faire surgir d'autres, à cet imaginaire si riche qui propose la cohérence et l'harmonie. Cet espace suspend en quelque sorte les transgressions si multiples de Paalen pendant et après *Dyn*.

OUVRAGES CONSULTÉS

André Breton, *le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

Christian Kloyber, *Oesterreichische Autoren im mexikanischen Exil*, Phil. Diss. Wien, 1987.

Evelyne Laroche, *l'Aventure mexicaine du surréalisme*, thèse de doctorat, Paris III, décembre 1988.

Leonor Morales, *Wolfgang Paalen, Introductor de la pintura surrealista en Mexico*, Universidad nacional autonoma de Mexico, 1984.

Wolfgang Paalen, *Problems of contemporary art: Form and sense*, New York, Wittenborn, 1945.

José Pierre, *Domaine de Paalen*, Paris, Ed. Galanis, 1970.

Alice Rahon, *A même la terre*, Paris, Editions surréalistes, 1936 (eau-forte de Tanguy).
Alice Rahon (Alice Paalen), *Noir Animal*, Mexico, Editions Dolorès La Rue, 1941
(eau-forte de Miro).
•
Alice Rahon, *Sablier couché*, Paris, Editions Sagesse, 1938 (portrait de Paalen).
Gustav Regler, *Wolfgang Paalen*, New York, Nierendorf Editions, 1946.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Eva Sulzer, Georgette Dupin, Isabel Marin de Paalen et
Gordon Onslow-Ford.

MARCEL LECOMTE, CONNAISSANCE DES DEGRES

Léon SOMYILLE

Publié dans un texte établi par Philippe Dewolf aux éditions Le Cormier (Bruxelles, 1986), *Connaissance des degrés* comprend un ensemble de vingt-deux poèmes composés entre 1963 et 1965 par le surréaliste belge Marcel Lecomte (1900-1966). Dans un premier projet, abandonné à la mort de l'écrivain, chaque poème était illustré par un dessin du peintre J.-G. Lempereur (1902-1983), l'ambition avouée des deux hommes étant de fournir une nouvelle version des vingt-deux arcanes majeurs du tarot. Dessins et poèmes restèrent en possession du peintre jusqu'à ce que décision fût prise de publier les poèmes à part.

Notre propos est ici de rendre justice aux deux créateurs. Destinés à se répondre et à s'éclairer mutuellement, poèmes et dessins nous ont semblé mériter, par leur valeur intrinsèque, une présentation qui les prenne en compte les uns et les autres.

LE « LIMINAIRE »

Dans un « liminaire » en guise d'avertissement, les auteurs choisissent de parler d'une seule voix: « Nous voulons que l'univers s'éclaire sur notre passage. » Ils tiennent le poème et le dessin pour une forme d'expression (duelle) aidant à la connaissance de soi et de l'univers. « Nos combinaisons », prétendent-ils, ont le même caractère occulte - ou magique - que

celles du tarot; leur pouvoir de révélation, élevé à la mesure de l'univers, restituée à l'initié un savoir perdu et le ramène au sentiment de l'unité du monde créé. A leurs yeux, «les apparences les plus dissemblables / tournent autour de leur identité ». Quelle que soit la réalité reproduite par le dessin ou évoquée dans le poème, elle n'a de valeur qu'en tant que « signe » (signe de reconnaissance ou, mieux, signe reconnu par l'initié) ; qu'elle appartienne au tracé ou à l'écriture, l'image n'offre de l'objet qu'une représentation indirecte, elle est le biais par où se manifeste un certain « sacré », un certain ésotérisme. Type même de la prédication par « est » et « n'est pas » (Ricœur), le symbole retrouve ici tous ses droits.

Les auteurs se réclament donc d'une tradition qui privilégie les pouvoirs de l'imaginaire au détriment de la connaissance rationnelle. Le « Liminaire » est tout à fait explicite là-dessus: il revendique pour les vingt-deux poèmes et dessins qui le suivent les mêmes pouvoirs occultes d'intuition et de prescience que l'on peut prêter aux combinaisons du tarot. Au lecteur de ne pas se méprendre sur la nature d'une ambition qui excède les limites de la pensée réaliste. On le prie encore, *in fine*, de s'exercer à mieux percevoir les signes et messages par où se manifeste le monde de l'imaginaire :

*L'homme doit apprendre à diluer sa rigidité
et à délier sa vie par une certaine qualité
de sa présence au monde.
L'occulte de nos rêves ne peut se dévoiler à nous
que lorsque nos regards savent aller à sa rencontre.*

«< Liminaire »)

L'analogie avec le jeu du tarot est réelle, mais limitée. L'on garde le souvenir d'un « tarot surréaliste » (Marseille, 1940), pareille entreprise ne sera pas renouvelée: les auteurs de *Connaissance des degrés* puisent, dans la tradition occultiste, de quoi ranimer la croyance au merveilleux, rien de plus. La meilleure façon d'apprécier les dessins de J.-G. Lempereur n'est certes pas de les faire servir de cartes à jouer; aussi bien le commentaire auquel chacun donne lieu, de la part du poète, nous interdit, par sa richesse, de nous engager dans une interprétation réductrice. Nous nous interrogerons donc en ordre principal sur le rapport qu'entretiennent le dessin et le poème qui lui correspond. De cette confrontation se dégagera un sens provisoire, lié, certes, à la lettre d'un texte, mais par là assuré de ne pas (trop) le trahir.



L'Autre Rive, par J.-G. Lempereur



J.-G. Lempereur

Voyage vers l'inconnu, par J.-G. Lempereur

LES IMAGES PRIVILÉGIÉES

Le réel et le possible

Dans ses écrits sur la peinture, Breton se plaît à reprendre les mots de Giordano Bruno pour définir « la revendication surréaliste » en matière d'art :

Le premier peut-être Giordano Bruno, d'ailleurs en possession de la Clé dialectique (union nécessaire des contraires), pose les bases mêmes de ce que sera la revendication surréaliste: «Il est inconcevable, dit-il, que notre imagination et notre pensée dépassent la Nature et qu'aucune réalité ne corresponde à cette possibilité continuelle de spectacle nouveau» (1965 : 51).

Ce n'est certes pas un effet du hasard si le dessin 21 (« Secrètement ») reproduit le motif de la clé « dialectique ». Sans doute y va-t-il en l'espèce d'une revendication commune à tous ceux que le surréalisme a touchés de son aile. S'il est une série de mots privilégiés par leur fréquence dans les poèmes du recueil, c'est bien celle qui concerne le binaire « possible » versus « impossible ». Le *possible* désigne comme champ d'exploration à la pensée le monde de l'imaginaire et prête à ce dernier le pouvoir non seulement de concurrencer le monde réel, mais encore de le transformer. Il est vrai que la relation peut s'inverser et que le monde réel, à son tour, peut jouer aux « vases communicants » avec le monde rêvé. Rappelons-nous la phrase superbe de Breton :

Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure, et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu (1965 : 46).

Lecomte reprendra à son compte le concept d'immanence (poème 4, « Dans le sable »), mais c'est dans le texte 19 (« Le détachement du but ») qu'il sera le plus explicitement fidèle à l'engagement pris par les surréalistes de surmonter les dualismes de la pensée rationnelle et de partir à la recherche du point (occulte) où ils s'abolissent :

*Se détacher du but, c'est en somme pouvoir
marier en nous le ciel et l'enfer ou mieux,
accepter ce mariage
Il nous faut laisser s'opposer en nous librement*

*les données inconciliables. Nous ne devons pas forcer notre accord.
Il y a lieu de penser que l'impossible apparaît
toujours face à une position trop définie.*

La symbolique

En louant le chef du surréalisme de s'être mis à l'écoute des « voix du passé ésotérique humain » (1988 : 44), Lecomte exprime une ambition et un programme que, pour sa part, il a faits siens définitivement et qu'il a retrouvés chez son ami peintre. L'affirmation est catégorique:

*Seuls mythes et signes
sont la secrète obligation de ce monde*

(« Liberté provisoire »)

En réponse à l'« obligation » qui lui est ainsi faite, la symbolique de J.G. Lempereur puise aux diverses traditions (alchimie, astrologie, hermétisme, gnosticisme), aux religions mêmes (égyptienne, juive, chrétienne), à tout ce qui véhicule les « mythes » et les « signes » dépositaires d'une vérité d'autant plus recherchée qu'elle se dérobe de prime abord. Certes, la symbolique du tarot a fourni une série de motifs: le soleil, la lune, les étoiles; l'impératrice, le diable, le cavalier, le voyageur; la coupe, l'épée, le denier, etc., encore qu'ils soient toujours l'objet d'une réinterprétation. On reconnaîtra en outre l'œuf philosophai ou le fourneau alchimique (tous deux matrices de l'homme nouveau), tel signe du Zodiaque, tel lotus où l'Egypte fait se lever le premier soleil, l'arbre habité par le serpent biblique, la tour de Babel (à moins qu'il ne s'agisse du ziggourat), les chevaux et les trompettes de l'Apocalypse... Pareille richesse entraîne une certaine confusion. L'anecdote l'emporte parfois sur la cohérence graphique et l'imagerie reste bien la tentation constante, souvent contrebalancée, heureusement, par un sens vigoureux de l'abstraction (dessins 5 : « Rythmes et sons » ; 17 : « Les Heures » ; 20 : « Les Paliers et les sentiers de la sagesse »). Appartiennent en propre au surréalisme les formes molles à la Dali, la femme aux tiroirs ou la crinière de flammes; de Chirico, l'artiste a retenu le motif obsédant des arcades en plein cintre; Magritte a sans doute fourni le cavalier... Le moins curieux n'est pas l'exploitation de certains événements contemporains de la composition des dessins et des poèmes (1963) : le suicide par le feu de bonzes vietnamiens a certainement inspiré « Les Grands Sacrifiés ». Nous attirent davantage les dessins qui obéissent à l'automatisme graphique pratiqué par certains surréalistes (Masson). On sait que Breton préférerait cette forme d'expression, plastique ou verbale, au simple rendu des images du rêve:

Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille [...] (1965 : 68).

Les dessins de *Connaissance des degrés* explorent les deux directions (l'onirisme, l'automatisme) recommandées par Breton à l'exclusion de toute autre. Il est même curieux de voir se répondre le premier dessin de la série (« Liberté provisoire »), d'inspiration entièrement onirique, et le dernier (« Le Voyageur »), exécuté de manière automatique, comme si la feuille avait seule bougé sous le crayon ou la plume. Sans doute Lecomte aurait-il pu reprendre à ce propos ce qu'il avait écrit une dizaine d'années plus tôt concernant l'œuvre picturale de Michaux (1988 : 144) :

... Nous dirons que la forme reprend tous ses espoirs, elle se lie aux révélations de l'intériorité, elle naît en quelque manière du fond même des choses et ainsi peut-on dire qu'elle est vraiment créée, amenée, levée du papier, de la toile. Et ainsi, celui qui la crée, l'établit, fait-il œuvre de véritable suscitation alchimique. Ayant détruit, ayant fait sauter l'apparentiel, il nous donne et livre le trait, la ligne qui ne sont plus alors qu'émanations de cette autre matière qu'il a amenée à jour.

Et l'on passe du dernier arcane des Tarots au premier.

Médiunne d'origine, le dessin automatique permet d'ajouter le spiritisme aux diverses traditions, véhiculant chacune leur symbolique et leur pratique, dont *Connaissance des degrés* opère la synthèse.

Synthèse est peu dire. Un commentaire détaillé des vingt-deux dessins ferait ressortir ce qui appartient en propre à une individualité, et qu'on ne peut cette fois attribuer ni aux sources ni aux influences. Nous parlons de la facture, de la cohérence graphique par lesquelles le dessin échappe à l'anecdotique. Même quand il s'agit d'une reprise, celle du *Jockey perdu* de Magritte (1926) par exemple, il s'opère une réévaluation (ou réinterprétation) des composants. Dans le cas choisi, Lempereur renverse la perspective entre le cavalier et le décor qui l'entoure: le cheval et l'homme de l'« arcane» 9 apparaissent comme démesurément grandis par rapport aux arbres sur lesquels ils se détachent. Magritte avait choisi de rapetisser le jockey et sa monture. Simple détail, dira-t-on, mais il vient simplement en renfort de tous ceux qui, ajoutés, modifient radicalement les emprunts. Un critique d'art soulignerait tantôt la métamorphose d'un motif dans un autre, ou leur juxtaposition, ou leur superposition par transparence ; tantôt le recours (quasi constant) aux aplats, tantôt le brouillage du motif et son recouvrement par une série de traits qui lui ôtent sa lisibilité. Le même

l'art qui louerait sans doute une stratégie qui opère sans cesse par détournement de sens et de perspective. Pour mieux situer le peintre dans le milieu intellectuel et artistique qui est le sien à l'époque qui nous occupe, nous renvoyons les curieux à la revue *Fantasmagie* (Bruxelles, 1958-59, 1-52). Si l'on veut au contraire élargir le cercle des influences, on rangera volontiers le peintre dans la tradition de la « peinture métaphysique» (Chirico), à la place qui lui revient.

LES POEMES EN PROSE

On pourrait soutenir que les textes de Marcel Lecomte ne relèvent ni de la prose ni de la poésie. Rappelons, pour mémoire, que leur disposition première était celle de la prose la plus unie, sans recherche particulière d'effets rythmiques. L'auteur jugea bon, ensuite, de supprimer les paragraphes et de découper la phrase en lignes inégales, que l'on hésitera à qualifier de vers libres, à moins d'admettre que le vers libre puisse se plier à toutes les exigences et répondre à tous les usages. Au reste, le lecteur ne pourrait-il y trouver finalement son compte? Ne peut-il prendre plaisir à retrouver dans le vers la raideur de la prose tout en admirant que la prose bénéficie de l'harmonie du vers?

Un regard de poète

Marcel Lecomte s'est-il senti obligé de composer ses textes comme autant de commentaires des dessins qu'il avait admirés dans l'atelier de son ami et qui constituaient, dans l'esprit du peintre, une simple étape avant la réalisation d'une série de tableaux (vingt furent d'ailleurs exécutés dans les années qui suivirent) ? Quoi qu'il en soit, l'entreprise de l'écrivain relevait d'une attention empreinte de respect: d'emblée, il a voulu faire valoir ou souligner la réussite plastique jointe à la valeur ésotérique du contenu. Reste la difficulté, même pour un esprit averti, de pénétrer dans une œuvre où la logique picturale compte au moins autant que la pensée symbolique. Il ne semble pas que la faculté d'analyse, à cette occasion, ait primé sur la critique de sympathie, en sorte que le commentaire n'a jamais la prétention d'épuiser le dessin qui lui sert de support ou de déclencheur. Simplement, Lecomte tantôt fait un sort à l'ensemble du dessin, dont il relève les motifs principaux ou la manière, tantôt restreint son attention à telle image isolée du contexte, tantôt (le cas n'est pas rare) se contente de prendre le titre attribué au dessin comme le seul élément digne d'une paraphrase.



Les Méandres du doute, par J.-G. Lempereur

Lorsque tout ou partie du titre est repris dans le premier vers, l'on peut être assuré que le poète suit sa propre rêverie plus qu'il ne se laisse guider par le dessin. En termes de critique littéraire, nous avons affaire à une focalisation peu assurée de son objet. A titre d'exemple, examinons le traitement réservé au dessin 7 (« Voyage vers l'inconnu »). Premier indice d'une attention diffuse, l'incipit opère une reprise quasi parfaite: « Pour voyager vers l'inconnu, il faut n'avoir souci / ni du froid, ni de la faim ». De surplus, à l'exception d'un seul (la mer figurant à l'horizon), aucun des motifs appartenant au dessin ne fournit l'amorce d'un développement écrit. N'allons pas conclure à la mièvrerie du poème: paradoxe ou non, il est un des plus longs du recueil et la belle envolée de la fin exprime une des convictions les mieux assurées de l'auteur (le cycle des réincarnations) :

*Dans la mer secrète, l'on sera dans l'espace muet,
fermé, à la fois profondément oublié et souhaité.
Oui, au cœur de jours
que l'on ne pourra que sans cesse revivre
à la façon d'un mystère aux marges du monde.*

A l'opposé, le dessin peut retenir le poète par sa seule facture, qui oriente ainsi tout le commentaire. C'est là un témoignage de l'admiration ressentie devant la beauté des lignes et l'élégance ou l'ingéniosité de la composition. Retenons à cet égard le « Vol du paradisiaire ». Il nous est revenu de bonne source que J.-G. Lempereur a voulu figurer l'élan, l'impétuosité de la jeunesse. De ce thème, le poète n'a rien retenu; par contre, il se montre sensible aux vertus d'un automatisme graphique qui donne naissance à des formes tout à la fois étranges et familières. Insolite, le motif surgit de l'entrelacement des lignes, comme si le hasard pouvait être dominé par l'intervention de l'inconscient auquel l'artiste a confié sa main. Voilà illustrée une des thèses importantes du surréalisme (le hasard objectif) :

*Il arrive ainsi que l'œuvre travaille elle-même
à la manière des mouvements les plus ténus,
à la manière des franges les plus délicates,
mais c'est pour nous livrer
les voies diverses d'une figure déployée
qui a son inconnu sans nous être étrangère.*

Le poème et le dessin sont le plus solidaires quand l'un rend compte de l'autre dans sa forme et son contenu. La géante à l'aspect menaçant du dessin 12 (« Les méandres du doute») fournit à Lecomte l'occasion d'un commentaire sur ce qu'il appelle ailleurs (1988: 119) le mythe de l'« Amazonat ». Donnée majeure de l'occultisme du XIX^e siècle (Eliphas

Lévi), la croyance dans un androgynat primitif, sinon dans un matriarcat, a dicté le premier vers : « Le pouvoir féminin appartenait à l'univers des lointains. » La perte de ce pouvoir est signalée comme une péripétie décisive:

*Mais voici venir un temps bien moins sûr:
cette géante a perdu le versant silencieux de sa vie.*

Indices d'un sadisme latent, les motifs figurés dans le dessin, même mineurs, sont repris in fine dans le poème: feu, ruines, sable... Aussi bien Lecomte ne pouvait-il oublier l'impact de l'érotisme sur la pensée surréaliste. A ses dires (1988: 120), on rejoindrait là une espèce de « sacralité ».

Reste la possibilité d'une divergence entre deux idéologies, celle de l'artiste et celle du poète. Elle apparaît dans plusieurs textes (poèmes 1,6, 13, 10 et 16). Soit la représentation qui nous est proposée de l'« Autre Rive » (6). De manière assez classique, l'interprétation s'oriente vers le thème du passage de la vie à la mort, mais le commentaire efface d'emblée par l'ironie la coloration dramatique :

*Il faut s'échapper. Il faut
atteindre l'autre rive mais il
convient de se donner le temps
de l'atteindre...*

L'angoisse liée au futur et à la mort est, pour Lecomte, le fruit d'une réflexion à courte vue, ignorante à tout le moins des perspectives qu'offre au sage, à l'initié, la notion d'un temps illimité, d'un temps sans passé ni futur, à vivre dans « l'incommensurable Instant » (« Les paliers et les sentiers de la sagesse »). Cette démarche toute métaphysique, il semble que le peintre ne l'ait pas accomplie pour sa part. D'autres divergences, qu'une étude exhaustive ferait ressortir, attestent l'indépendance d'esprit qu'ont pu garder les auteurs de *Connaissance des degrés*, œuvre « duelle », ont-ils prétendu, mais respectueuse de certains jardins secrets.

Un surréalisme ésotérique

Le poète et le peintre diffèrent quant à leur engagement dans le mouvement surréaliste. Marcel Lecomte fait à juste titre figure de pionnier, lui qui signa les premiers tracts de *Correspondance* (1924-1925) et se trouve ainsi à l'origine du surréalisme belge. Le peintre ne peut guère réclamer pareil statut: on pourrait parler à son égard d'une rencontre providentielle,

d'une influence décisive, facilitée, il est vrai, par des relations de longue date avec les membres du groupe de Bruxelles (où il fut introduit par Paul Colinet, son beau-frère).

Marcel Lecomte eut de toute évidence le mérite de découvrir chez son ami une veine ou un talent jusque-là contrariés par les activités trop dispersées du décorateur ou de l'illustrateur. De cette nouvelle orientation naquirent les dessins de *Connaissance des degrés*, eux-mêmes suscitant chez le poète le désir de leur adjoindre sinon une notice, du moins un commentaire. Quelle fut la base de leur entente, de cette connivence spirituelle assez rare qui permet à la peinture et à la littérature de se rencontrer, de communier? Ce ne peut être qu'une passion commune pour l'ésotérisme. De son côté, J.-G. Lempereur était attiré par l'astrologie et la chiromancie; ces passe-temps innocents ont-ils servi d'étape préparatoire à une compréhension plus profonde de la pensée symbolique? De toute évidence, Lecomte joua un rôle décisif dans pareille mutation. Pour sa part, il ne voulait connaître du surréalisme que son versant ésotérique. Au moins est-ce là sa conviction dans le deuxième après-guerre et il partage sans réserves l'orientation prise par Breton à cette époque, ce dont il prend la peine de témoigner dans ses articles de la revue *Synthèses* :

Précisons encore que ce sera pendant le séjour que fera Breton aux Etats-Unis que l'organisation en lui de l'aspect vraiment ésotérique du surréalisme atteindra son point d'accomplissement. Cela se marque dans Arcane 17, ainsi que dans certains textes écrits entre 1941/45. Breton se plaît alors pleinement à écouter les voix du passé ésotérique humain. Ces voix orientent à présent toute sa pensée. Elles le poussent à souhaiter que la connaissance de certaines données traditionnelles vienne à l'homme et que par elles, il se libère, il se transforme, il se recrée (1988 : 44).

Libérer l'homme, le transformer, le recréer: nous sommes loin des tables tournantes et des boules de cristal. Aux historiens du surréalisme, nous proposons à titre de modeste repère le recueil *Connaissance des degrés*. Il prouve à suffisance que la dernière étape du surréalisme passe par une nouvelle prise de conscience, commune au chef du mouvement lui-même et à ceux, en Belgique par exemple, qui avaient continué d'entendre sa voix et de déchiffrer son message.

Vrije Universiteit Brussel

BIBLIOGRAPHIE

- André BRETON, *le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965.
Marcel LECOMTE, *les Voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988.

DE DUCHAMP A BUTOR ET VICE VERSA

Henri DESOUBEAUX

C'est à Georges Raillard ¹ qu'il revient d'avoir le premier fait ressortir le lien qui existe entre le premier livre de Michel Butor, *Passage de Milan*, et l'œuvre de Marcel Duchamp dont à l'époque de la sortie du livre, en 1954, la pièce maîtresse demeure le *Grand Verre*. (On ne connaissait rien encore *d'Etant donnés...* qui ne sera dévoilée qu'après la mort de Duchamp.) Et ce lien trouvait à ses yeux sa justification première dans le tableau de Martin de Vere, principal élément de la machinerie mise en place par Butor et à laquelle en définitive il n'est guère possible de ne pas se référer si l'on veut avoir une connaissance approfondie de l'œuvre de Butor mais également si l'on veut saisir un des aspects importants du rapport peinture/littérature en ce milieu de siècle.

Sans doute n'est-il pas inutile de rappeler ce que disait Butor, par exemple en 1961, concernant ce rapport:

Aujourd'hui comme alors (au temps de Rubens), il n'y a que les plus grands, les plus intelligents, les plus courageux, qui réussissent, au prix de quels efforts, de quelle constante lutte, au risque de quelles catastrophes, à surmonter ces innombrables compartimentages, à percer ces murs de carton que l'on essaie de nouveau d'instaurer entre la peinture et les autres activités de l'esprit, la littérature notamment, murs qu'il faut absolument abattre ².

Ou encore en 1958 :

En ce qui me concerne, la réflexion sur la peinture contemporaine, notamment sur la peinture surréaliste et celle de Mondrian, a joué un rôle peut-être aussi grand que la réflexion sur la littérature ³.

On pourrait multiplier les citations. L'œuvre elle-même, du début au dernier ouvrage en date : *l'Embarquement de la reine de Saba* ⁴, et quel que soit le mode d'écriture, romanesque, critique, poétique, etc., témoigne, comme peut-être nulle autre à notre époque, de l'intime, profond et ardent dialogue avec la peinture.

Quant à Duchamp, une seule citation mais péremptoire pour nous convaincre que ce n'est pas un hasard si Butor s'est intéressé de si près et si durablement à son œuvre. Duchamp en effet est l'auteur de ces phrases bien connues que Butor aurait pu lui-même écrire, inversion faite des termes correspondants (peintre et écrivain) et Duchamp remplaçant Roussel:

Je pensais qu'en tant que peintre il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un autre peintre. Et Roussel me montra le chemin ⁵.

Pour Duchamp, comme jadis pour Léonard de Vinci, la peinture est *cosa mentale*.

Et si, pour commencer, Butor décide de bannir le vague de son livre, n'est-ce pas en partie à son aîné qu'il le doit, lui qui disait vouloir « revenir à un dessin absolument sec, à la composition d'un art sec ». Tous deux en effet sont épris de précision, d'exactitude.

Ce n'est que bien plus tard, en 1975, que Butor tentera une approche critique de l'œuvre duchampienne ⁶. Pour l'instant, nous sommes en 1950-51, les choses sont relativement simples. Butor n'a encore publié aucun livre et une réalité entièrement nouvelle s'offre à lui: l'Égypte. La rencontre de Duchamp dans ce contexte peut paraître bizarre ou tout au moins surprenante. Mais à bien y réfléchir n'est-il rien de plus stimulant pour un jeune romancier extrêmement ambitieux que l'exemple d'un peintre, d'un artiste, dont la volonté souvent formulée est de débarrasser la peinture de tout ce qu'il y a de « rétinien » en elle pour faire en sorte qu'elle devienne, ou plutôt redevienne, matière à réflexion en même temps que pensée en acte (« Je voulais, dit Duchamp ⁵, remettre la peinture au service de l'esprit » - phrase dont l'écho se retrouvera dans un petit texte signé Butor, « Des jeunes gens de mauvais goût: vœux pour 1961 ⁷ », où il est dit : « Il faudrait que les peintres comprennent clairement qu'il importe de viser à l'esprit », et aussi: « Quelle recherche? D'abord et avant tout la

réintégration, dans l'œuvre poétique aussi bien que dans l'œuvre picturale, d'un contenu intellectuel. ») ? En effet c'est de la « naïveté » dont en général il fait preuve que Butor veut à son tour débarrasser le roman de telle sorte qu'il devienne instrument de prise de conscience de la réalité. Ce dernier mot s'entendant bien sûr dans le sens le plus large possible. C'est donc en s'appuyant sur l'exemple de Duchamp que Butor entreprend son ouvrage.

Au centre du travail du premier, une œuvre « phare » : *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, comme au centre de *Passage de Milan*, un objet essentiel: le tableau de Martin de Vere. Essentiel parce que c'est à travers lui, dans sa lumière, que les relations des divers personnages entre eux se font jour, prennent sens, invitant du même coup le lecteur à réfléchir sur le rôle de l'œuvre d'art dans sa relation au monde (c'est un des points importants sur lesquels Butor insistera beaucoup pour expliquer ce qui peut le séparer d'autres écrivains qu'on a été tenté de regrouper avec lui sous une même appellation). L'œuvre d'art, pas plus pour Duchamp que pour Butor, n'est une fin en soi. C'est le « regardeur » qui fait le tableau et c'est le lecteur qui fait le roman. Lorsqu'en 1954 le livre paraît, il passe quasi inaperçu; seuls quelques critiques en parlent pour dire leur surprise voire leur incompréhension de la mort de l'héroïne. Ces critiques étaient révélatrices d'une certaine conception de la mort que nous avons en Occident et que le roman justement dénonce en la confrontant à cette autre dont l'Égypte s'est faite la gardienne. L'Égypte où, raconte Butor, certains jours « l'odeur de cadavres pénètre tout ^s », où, autrement dit, la vie n'est pas complètement séparée de la mort.

En réalité c'est toute la question du passage qui est ici posée. Passage en tant que l'œuvre vise la transparence, permet une prise de conscience élargie de ce qui nous entoure et par là même le modifie. Passage de la vierge à la mariée. Passage de l'adolescence à l'âge mur. Passage d'une civilisation à une autre. L'Égypte, dira encore Butor:

C'est une communication avec quelque chose d'autre, qui révèle dans la culture classique tout un envers ^{so}.

Passage de vie à trépas: c'est le sort réservé à cette Angèle qui fête ce soir l'anniversaire de ses vingt ans et qui est, pour la circonstance, est-il précisé, vêtue d'« une robe ravissante, toute blanche, comme une robe de première communion, ou de mariage » (p. 80). Passage de la nuit au jour, de l'obscurité à la clarté, de l'opacité à la transparence :

Louis ouvre le carreau (en verre dépoli) de communication, s'efforce de passer. / Casse dans sa main, le jette (p. 245).

épitaphe à, littéralement, vous couper le souffle: « D'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent. » Il faut d'ailleurs remarquer qu'il y a quelque chose d'extrêmement conséquent dans l'art de Duchamp. En effet si l'on compare cette épitaphe au titre du *Grand Verre, la Mariée...*, on s'aperçoit que ces deux phrases sont parentes par, justement, cette espèce d'agression faite au sens. Car qui dit « mariée » exclut l'idée même de célibataire avec ou sans s, et qui parle de sa mort n'en fait pas la mort de l'autre (« Je suis l'autre » ?) et encore moins des autres (je suis les autres ?) On comprendra que disant cela je m'interroge. C'est le mérite de Duchamp que de nous y contraindre.

De fait, donc, comme nous l'apprend la *Boîte verte* - complément indispensable du tableau -, vierge = pendu femelle = squelette. Mais aussi dans le domaine du bas, opposé à celui du haut, domaine de la vierge, les neuf personnages (dont un croque-mort) forment ce que Duchamp a appelé « le cimetière des uniformes et livrées ». Or il est intéressant de noter que l'étage au-dessous des Vertigues, celui de Samuel Léonard, le troisième étage, au centre de l'immeuble, rassemble ce soir neuf personnages, pas moins (vierge en haut donc, célibataires en bas), morts vivants qui se reflètent à leur tour dans les « neuf sentinelles à peine dégagées de la pierre, excepté leur visage en larmes » (p. 208) qui hantent le rêve de passage de Jean Ralon, l'égyptologue de la maison. En outre on remarquera que la triple ligne qui sépare les deux domaines chez Duchamp est appelée Horizon - Vêtement de la mariée. Mais le vêtement de la mariée, dira-t-on, n'est-ce pas aussi bien le linceul? Et dans ce cas quoi d'étonnant à ce que le corps sans vie d'Angèle repose horizontalement à même ce sol dans sa grande robe blanche ! On peut noter aussi que la place des neuf trous chez Duchamp se situe dans cette région.

En vérité, la place de la mort dans le *Grand Verre*, c'est peut-être à travers *Passage de Milan* qu'elle se fait jour dans toute sa force pour la première fois. Parlant d'*Etant donnés* et faisant allusion à son propre travail, Butor ne dit-il pas:

Appareil à rendre l'amour transparent, la mort habitable, à extraire de l'Amérique tous ses germes de liberté 6.

Il faudrait souligner chaque mot. Inversement, grâce au *Grand Verre*, il est possible de délimiter deux espaces dans le roman (chez Duchamp ces espaces sont, l'un, totalement dominé par la perspective, l'autre, entièrement atypique) qui pour être incompatibles et contigus ne sont pas forcément sans relation non plus. C'est ainsi que la jeune Henriette Ledu, la « nièce » de Samuel Léonard - qui à elle seule est l'expression de ce dualisme fondamental (Ledu = duel) - est invitée à la soirée d'Angèle. De fait le texte joue sans cesse sur la coexistence de sens opposés, ce qui nous renvoie bel et bien en définitive à la notion même de tolérance que Butor

dégage chez Duchamp. Notion dont précisément il fera le centre d'intérêt de son texte sur l'Égypte dans *le Génie du lieu*. Et c'est sur cette notion, dont il serait facile de faire une lecture politique, que je voudrais provisoirement terminer pour dire qu'elle me paraît rendre compte très largement de la puissante volonté commune à Duchamp et à Butor de faire coexister ce que nous tenons d'ordinaire pour inconciliable, n'envisageons habituellement que séparément et en particulier la littérature et la peinture, dans leur travail même.

NOTES

1. Georges Raillard. *Butor*, Gallimard. coll. « La Bibliothèque idéale », 1968.
2. « La peinture se repeuple ». *Figures*. n° 1. 1961.
3. « Qu'est-ce que ravan-garde en 1958 ? » *les Lettres françaises*. n° 713. mars 1958.
4. Ed. de la Différence. 1989.
5. Marcel Duchamp. *Duchamp du signe*. écrits réunis par Michel Sanouillet. Flammarion. 1976.
6. « Reproduction interdite ». *Critique*. n° 334. mars 1975.
7. *Les Lettres françaises*. n° 856, décembre 1960.
8. *Le Génie du lieu*. Grasset. 1958.
9. *L'Œil*. n° 167. novembre 1968, repris dans *Marcel Duchamp* de R. Lebel, Belfond, 1985.
10. *Magazine littéraire*, n° 110. dossier Butor. mars 1976.
11. *Exprès* (Envois 2), Gallimard. coll. « Le Chemin », 1983.
12. André Chastel. *L'Image dans le miroir*. recueil d'articles, Gallimard. coll. « Idées », 1980.

ARAGON/PEINTURE: LES MIROIRS CROISES

Daniel BOUGNOUX

Toute sa vie, Aragon aura eu avec les peintres *un roman*, comme on dit d'une longue liaison. Dix ans après la publication de celui d'Henri Matisse (Gallimard, 1971), dont la rédaction commença en 1942, Flammarion a réédité la presque totalité de ses autres *Ecrits sur l'art moderne (1918-1980)*.

Au carrefour de plusieurs tentations, entre les tréteaux de la toile et du texte, en proie aux *images chantées* d'un décor où les fenêtres sont aussi des miroirs, Aragon *tenorio* nous a donné ici mieux qu'un livre: un opéra en formation.

*

**

La première tentation, la plus continue, est celle du drame: Aragon se départit rarement d'une conception tragique, c'est-à-dire à la fois théâtrale et grave, de la peinture. Par exemple cette escalade, en 1947 : « L'art est une chose grave et pas gratuite du tout. Il n'est pas l'affaire d'un seul. Il est l'affaire de tous (...). André Fougeron, dans chacun de vos dessins, se joue aussi le destin de l'art figuratif, et riez si je vous dis sérieusement que se joue aussi le destin du monde (...). Rien n'y fera, je continuerai à prendre au tragique la figuration du monde, le langage, et je ne me plierai pas au vieux commandement de Jéhovah qui craignait tant pour l'homme les pierres taillées et lui défendait de représenter son image» (p. 72). Pareille mise en garde, qui peut effectivement prêter à sourire, ou à craindre

quelque *terreur dans les ateliers* (Pour qui peignez-vous ?), n'est pas isolée dans ce recueil et demande donc explication. Pour tailler au plus court dans une masse considérable de textes, disons qu'il y va du réalisme, du cadre, du sujet et de la liberté.

Le travail du réalisme en peinture peut s'appréhender particulièrement à travers la très riche problématique du *collage*. Pour Braque et Picasso, le collage est principe de *certitude* (p. 13 et 33), autrement dit fondement moral fiché au cœur de l'espace esthétique, point de capiton, pièce maîtresse d'un dispositif de confrontation avec le monde, machine d'une guerre aux apparences, *défi* au peu de réalité. Chez Max Ernst, le collage devient charade plastique, à rapprocher peut-être d'Arcimboldo qu'Aragon ne nomme pas, préférant le tirer du côté du théâtre, de l'illusionnisme: « Le drame est ce conflit des éléments disparates quand ils sont réunis dans un cadre réel où leur propre réalité se dépayse » (p. 42). De toutes les précisions, mises au point et classifications qu'Aragon consacre aux collages, retenons ici au moins cette ambition, expression d'une nostalgie: que l'art cesse de s'opposer au réel (vieille posture occidentale), qu'il lui soit métonymique, proche, consubstantiel. Ce travail du réalisme, nettement perceptible déjà au fil des essais critiques, philosophiques et poétiques d'Aragon surréaliste, doit surmonter la *séparation* de l'artiste en le rendant, côté public, communautaire sinon communiste (fonder la création en communication, et non en conduite d'évasion, affirmation virtuose mais narcissique de sa différence) ; et, côté choses, en rendant l'art *effectif*, c'est-à-dire actif et transformateur. Fût-ce par l'appel à la magie (en 1930, cf. p. 38) : n'est-elle pas l'anagramme de cette *image* qui, comme il est dit dans *le Paysan de Paris*, « force à chaque coup à réviser tout l'univers » ?

L'œuvre agira en pesant sur son cadre - car il y a un « drame du cadre » (p. 48) ; l'artiste en prenant conscience, au-delà des marges de toile, de ses propres marges sociales: c'est toute la problématique *du décor* (1918), où le combat du fond contre la figure (une des constantes de l'esthétique d'Aragon) s'élargit ici à celui du monde contre le tableau. « On ne peut pas ne parler que peinture. La peinture se fait dans un monde où il se passe tant de choses... » (p. 173). Or, tout cadre est polémique, comme est en retour la critique d'Aragon, batailleuse, inquisitrice: guerre à une vision qui ne serait qu'esthétique, guerre aux artistes qui, tristement, voudraient se recopier (Chirico le faussaire, Fougeron ou déjà le jeune B. Buffet) ; guerre aux individus, à la jouissance esthète comme moment séparé où chaque sujet croit se recueillir, s'approprier et communier dans le miroir du cadre peint. Ce qui importe à Aragon dans toute œuvre, c'est au contraire le mouvement transindividuel, cette *vague de rêve* poétique, philosophique ou historique qui la traverse et qu'elle amplifie; non pas celui qui, momentanément, semble la contenir, mais d'où vient cette vague et où elle va. « L'art a véritablement cessé d'être individuel (...). Les

découvertes de tous entraînent l'évolution de chacun»: ces maximes ducassiennes posées dans *la Peinture au défi* (1930) annoncent le programme fécond d'un interréalisme. Et parce que la peinture qu'il défend *et illustre* est plus que jamais « chose mentale », Aragon houleusement vole au secours de cette pensée à l'état naissant, encore privée de mots et qui « demande à être développée » ; il est bon de traduire, de commenter, voire de voler et de trahir les peintres, *les idées s'améliorent, le progrès l'implique* (Ducasse, cité p. 40). Car « On ne peint pas que ce qu'on peint. Voir, c'est penser; peindre, c'est dire... » (p. 259).

De là découle l'autre invariant de cette critique, qui est de toujours juger la toile par la tendance ou le « sujet », c'est-à-dire de subordonner l'esthétique à l'éthique. L'art, ses propos et ses œuvres semblent, pour Aragon, médiats, instrumentaux, ils frayent la voie aux « revendications morales » (p. 28), et donc s'effacent devant elles. Obnubilé par celles-ci, tout se passe comme si l'œil d'Aragon, si exceptionnellement scrutateur, n'accommodait que rarement sur la surface peinte, mais en deçà, ou au-delà. « On m'achète avec mon pays! » (p. 124) : oui, et aussi avec son enfance, ses fantasmes (cf. le dithyrambe récent à Charles-Louis La Salle, carrément écarté du recueil), ou son parti. D'où tant d'oublis, et tant d'éloges catastrophiques! En indexant la *signification* en peinture sur la tendance ou la prise de parti, comme il fit aux beaux temps du réalisme socialiste (suggérant qu'il n'y a de signification que sociale, en vertu d'un principe ou d'une exigence qu'on pourrait appeler de *troisième articulation*), Aragon se condamnait à manquer une bonne part de cet art moderne auquel est consacré l'ouvrage.

Mais que dit à son tour cette morale? Elle se résume à l'affirmation de la liberté: c'est la valeur suprême, le leitmotiv de tous les plaidoyers d'Aragon. Elle s'éprouve, par exemple, dans le libre jeu des facultés auquel convie le tableau (pas seulement surréaliste : voyez Chagall, prince de la *déliation*) ; ou bien dans les possibilités internes/externes de libération apportées par telle œuvre: en quoi renouvelle-t-elle la peinture en affranchissant son auteur (y compris de lui-même) ? En quoi multiplie-t-elle nos prises sur le réel, pour une transformation historique et sociale? S'engage ici une dialectique du jeu et du sérieux (il est sérieux de jouer. Jouer n'est plus sérieux), selon une spirale de la libération et de la servitude volontaire qui aura happé quelques-uns des esprits les plus exigeants de ce siècle: l'ironie ou la grimace de l'histoire a voulu que, parti pour célébrer dans les œuvres les «mouvements de libération de l'esprit» (p. 208), Aragon enferme la peinture dans un *mode d'emploi* singulièrement restrictif, pour ne pas dire crétinisant (usant de formules d'un réalisme primaire telles que: « C'est tout bonnement de l'eau », p. 102 ; ou : « Je touche ici les choses, elles sont là... » p. 116).

Il connut, heureusement, d'autres tentations. Au risque d'abrégé, nous dirons que la seconde tentation est celle de l'enfance, et que la logique de plusieurs préférences majeures en exprime la nostalgie: Ernst, qualifié de « primitif » pour avoir fait peinture de tout (« il ne démêle pas ce qui se peint de ce qui ne se peint pas », p. 12) ; Klee (aux œuvres, dit-on, « d'enfant ou de fou », p. 19) ; Chagall pour les enfances de la vie russe (thème d'Elsa ?), Masson, lacérateur des mythes anciens, et surtout Picasso, « jeune homme » toujours rafraîchissant, peintre des aurores des choses : « Peindre ainsi que le premier homme / La première pomme ô Cézanne / Le premier paquet de tabac » (p. 259). A son plus haut, la peinture c'est toujours de nouveau Lascaux: peinture « du décor », mais non pas décorative, *pratique*.

Il serait aisé de montrer comment ce motif de l'enfance, *infans*, communique avec celui du miroir: grande muette, la peinture autorise une psychanalyse au sens large. Elle se pose, comme l'autre, un peu là, et permet indéfiniment, « librement » d'associer. L'auteur lui prête sa voix, se parle à travers elle, cherche à s'entendre, ou à s'atteindre, à frayer entre ces portants de toile un murmure, une réplique... à ressaisir quelque chose de lui-même qu'il n'aurait pas dit, ni su, autrement.

*

**

La troisième tentation, enfin, en-deçà comme au-delà du *principe de réalité*, est celle du plaisir. Si elle tient intimement à ce qui vient d'être dit, elle force à nuancer, ou à compliquer tout le reste. N'est-elle pas cette béance par où le sujet s'évade et se vide? « Je n'aime rien tant que me perdre » (p. 314). Son expression, l'ultime et seul critère sans doute de l'émoi esthétique, est le *frisson* (dernier mot déjà du *Passage de l'Opéra*, en 1924). L'aigrette de vent aux tempes, disait Breton. L'ouvrage s'achève crescendo dans cette lente exploration-explosion du plaisir, qui est aussi « une critique de moi-même » (p. 330). De tous les plaisirs d'aimer confondus à celui de la peinture, langue agile, « bête rouge, à bien des égards plus agile, habile au plaisir que le parler » (ibid.). La dernière page est bouleversante. Elle creuse l'abîme, où l'arabesque du chant encore une fois s'élançait, vocalise, caresse, s'écrase. Entre la photo et le texte, au foyer des miroirs croisés, nous ne sentons plus que le feu, la passion de brûler: « Ah, que l'homme est fait pour aimer de tout son être, de tout son être mal-aimé, jamais calmé! (...). Que ce soit l'hiver ou l'été, que ce soit la femme ou l'homme, frémis donc d'en être tenté... ».

LA TRANSCRIPTION D'UNE AVENTURE VISUELLE : *LE PAYSAN DE PARIS* *

Simone GROSSMAN

La suppression des illustrations lors de la parution en volume du *Paysan de Paris* est-elle compensée par les descriptions? En dépit de la condamnation de Breton " Aragon revendique le droit au « don d'observation » (*Paysan*, p. 110), et certains lui en tiennent rigueur.

On verra que l'abandon de principe de l'illustration figurative laisse la place à l'écriture qui acquiert ainsi un statut autonome par rapport aux objets décrits. Ecartant d'emblée la fonction traditionnelle de la description, Aragon en fait l'expression d'un parcours visuel. En effet les interminables descriptions du « paysan » épousent le rythme de sa déambulation. Répétant le cheminement d'un regard en acte, l'écriture désigne clairement son origine visuelle. L'« observation » aboutit au texte. Loin de planter le décor d'une action romanesque, la description investit totalement le récit.

D'autre part, les allusions picturales situent les lieux et les objets dans une réalité différente, contribuant à la mise en place d'une fiction purement visuelle. Le dépassement des apparences et la pénétration dans le « domaine encore interdit » (*Paysan*, p. 110) constituent un acte de transgression par le regard, définis par Breton lui-même comme une « vue fulgurante sur autre chose que ce que nous pouvons connaître² ». Faussement représentative, la description serait donc une technique d'approfondissement du réel par la vision. N'est-elle d'ailleurs pas régie par le « stupéfiant *image* », avec tout ce que cela entraîne de « perturbations

¹. Aragon, *le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926, cité ici dans l'édition du livre de poche n° 1670.

imprévisibles et de métamorphoses» (*Paysan*, p. 83) ? Le « paysan », promeneur-spectateur ébloui, s'autorise de son « pouvoir visionnaire » (*idem*) pour révéler sa vision des merveilles.

Que dissimule la surface des choses? Aragon, rejetant les explications scientifiques, affirme la suprématie de l'expérience sensorielle sur la connaissance acquise : les « erreurs » des sens mènent paradoxalement à la vérité, car l'image, « voie de toute connaissance» (*Paysan*, p. 247), est le « buisson ardent» (*Paysan*, p. 245) réduisant au néant les autres approches. Il lance une violente diatribe contre la raison au début du livre : l'intelligibilité du monde est en cause. Les acquis de la logique sont décriés en faveur des sens. Breton tranchera plus tard le débat en posant la vision comme critère de la perception du réel. Ainsi l'« objectivation» confirme-t-elle l'épaisseur des réalités oniriques entrevues en rêve. Il oppose la « valeur de représentation» des objets à leur « valeur de convention », spécifiant que cette dernière qualité vise uniquement leur utilité immédiate et non leur existence. Les choses acquièrent une réalité irréfutable dès lors qu'elles sont visibles: le « paysan» est bien décidé à les soustraire à leur falote apparence en les faisant « voir» à travers l'écriture.

Le sous-titre de la seconde partie du livre situe les promenades relatées au cœur du débat: « Ausschauende Idee» (*Paysan*, p. 141), « l'idée regardante », expression qu'Aragon emprunte à Schelling dont il lisait l'œuvre à l'époque. Il va mettre en application ce principe majeur du visuel inséparable de l'idée dans *le Paysan de Paris*, retraçant une exploration concrète pour démontrer la fonction primordiale de la vision. Il s'agit donc d'une entreprise de reconnaissance sur le terrain, effectuée par un regard.

En effet les voyants peuvent seuls connaître l'univers, du moins ceux qui voient en profondeur :

Ce qui m'importe dans la lumière... ce que m'apprennent un peu d'elle mes yeux... ce qui me fait différent de l'aveugle et qui est matière à miracle et non point objet de raison (*paysan*, p. 14).

Les « aveugles» sont les hommes qui refusent de « voir ». Seuls ceux qui osent regarder accèdent au « royaume noir... que les yeux de l'homme évitent» (*Paysan*, p. 11). A eux seuls se révèle la « divinité poétique à côté de laquelle mille gens passeront sans rien voir» (*Paysan*, p. 19). Le « paysan »-voyant tance à loisir ces incapables : « vous levez un regard vide sur ce qui vous entoure» (*Paysan*, p. 219). Ses yeux découvrent un monde différent, accessible uniquement à qui sait déchirer le voile de l'apparence pour envisager le réel dans sa visibilité même. Car seul le visible est concevable.

Le monde est offert au regard : comme pour Breton qui souhaitait

vivre dans une maison de verre, la transparence est ici pour Aragon la qualité première. Les passages parisiens, tout en verrières et en vitrines, véritables « aquariums » humains (*Paysan*, p. 21), constituent un terrain d'investigation idéal. Le passage de l'Opéra, tel qu'il est décrit, lieu d'exposition permanente, se prête à tous les jeux optiques grâce à l'abondance des miroirs et des échappées visuelles de toutes sortes. L'activité principale de ses habitants consiste à observer, de la caissière qui surveille son étalage depuis « sa petite boîte vitrée » au concierge dont c'est le métier, dans sa « loge vitrée » (*Paysan*, p. 27). Les jeux de l'amour sont pratiquement réduits aux œillades dérobées lancées par des jeunes gens qui font semblant de feuilleter des revues « tandis qu'ils surveillent les allées et venues du passage » (*idem*). Des vitres dépolies obturent la clarté du jour, créant un mystère qui attire les regards. La lumière parcimonieuse du couloir situé entre le café et l'hôtel « au bout du vitrage obscurci par des brise-bise de toile » (*Paysan*, p. 103) attire les passants par sa semi-obscurité suggestive. Au café Certa, cette fonction spectaculaire est mise en évidence :

l'écran des mobiles rideaux jaunes qui dérobent tour à tour et dévoilent au consommateur assis près des grandes vitres descendant jusqu'à terre, qui dévoilent et dérobent tour à tour la vue du passage, suivant que la main énervée d'attente tire ou tend leur soie plissée (*paysan*, p. 94).

Le spectateur est aussi le réglisseur du spectacle, transformant ce lieu destiné à l'origine à la consommation de boissons en point chaud d'observation. Tout est là pour être remarqué, ce que confirme la présence, en plein texte, de pancartes de prix dont l'utilité première est niée au profit de leur aspect visuel.

Ce fameux lieu de rencontre des dadaïstes parisiens est situé à l'épicentre du passage composé de l'emboîtement de formes translucides où le regard accroche et distingue les allées et venues. « Palais de reflets », siège d'un « conflit de lumières » (*Paysan*, p. 75), sa topographie interne est orientée en fonction des regards.

Le regard du « paysan » guide ses pas, déambulation double transformant les lieux en autant de spectacles. L'œil à la fois décrit et écrit le réel :

Je crois voir de trop près ma main qui écrit et ma plume est une enfilée de brouillard (*Paysan*, p. 43).

Voir et écrire sont confondus ici en un acte unique. Comme le dit H. Maldiney, « le sujet regardeur-descripteur ne se présente comme puissance de regard et de description que dans cette oscillation de loin et de

près 4 ». L'exercice du « paysan » consiste en une série d'accommodations du réel par l'œil qui travaille à le « rendre » sous ses aspects divers :

On a beau dire, écrire l'œil à l'objectif même avec l'aide d'une chambre blanche fatigue véritablement la vue. Mes deux yeux, déshabitués de regarder ensemble, font légèrement osciller leurs sensations pour s'apparier à nouveau (Paysan, p. 42).

Il procède à une « objectivation » de ce qu'il voit, selon le terme de Breton, en effectuant une série de mouvements oculaires destinés à le rendre visible :

J'ai peine, comme au matin un rêve effacé, au fur et à mesure que les objets se remettent à ma taille à me remémorer le microcosme que j'éclairais tantôt de mes miroirs, que je faisais passer au petit diaphragme de l'attention (Paysan, p. 43).

Ainsi l'actualisation de cette réalité perçue s'accomplit-elle à la façon d'une gymnastique oculaire.

Les instruments optiques contribuent à ce travail de la vision tout en opérant la fusion entre celle-ci et l'écriture. Le « paysan » écrit, on l'a vu, « l'œil à l'objectif même » (Paysan, p. 42). Il recourt à « tous les artifices qui étendent le pouvoir » des sens, aux « lunettes astronomiques et loupes de toutes sortes » (Paysan, p. 44), au « microscope » (Paysan, p. 42), au « petit Kodak » (Paysan, p. 71), à l'« électroscope à feuilles d'or » (Paysan, p. 144) et au « caléidoscope » (Paysan, p. 213). Son regard travaille à enregistrer ses visions comme un appareil photosensible, « champ optique » (Paysan, p. 43) sur lequel s'inscrit le spectacle des choses. Il s'identifie à l'« un de ces appareils de prise de vues au ralenti » (Paysan, p. 59) qui décomposent des processus invisibles. Les termes techniques abondent ici, métaphores doubles, comme le « lieu de convergences » (Paysan, p. 165) désignant la maison de Breton ou le « prisme d'imagination » (Paysan, p. 63), champ de son investigation. L'écart entre le réel et le subjectif est fondé, selon le même principe, sur les « lois de divergence » (Paysan, p. 61). Ainsi l'omniprésence du registre sémantique de l'optique corrobore la visibilité des choses comme une provocation à l'écriture, en rapprochant les yeux et les mots.

C'est qu'il y a « des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques » (Paysan, p. 113), facilitant la tâche au spectateur-descripteur. L'écriture dotée d'un pouvoir réfléchissant devient la transcription d'un regard. D'où l'importance de la description, apte, dans son indispensable minutie, à déclencher des effets visuels. Chaque détail résume à lui seul un énoncé explicatif, étant le précipité visible des choses :

Un objet se transfigurait à mes yeux... il manifestait moins une idée qu'il n'était cette idée même (Paysan, p. 143).

C'est l'« idée regardante », « ausschauende Idee », dénominateur commun des objets donnés en spectacle. L'écriture descriptive assure le relais de l'activité oculaire pour enregistrer le spectacle multiple du réel. La densité haletante du paragraphe adhère aux choses, créant une réciprocité intimiste entre le texte et l'objet décrit fixé dans les circonvolutions de l'écriture.

La description de la marchande de mouchoirs fournit l'exemple de cette écriture visuelle: les formes, les couleurs et les mimiques cimentent une connivence indéfectible entre les mots et les choses. L'écrivain fait prendre la pose à son sujet comme un peintre sous l'effet d'une invite à l'écriture. Il la fait évoluer comme un mannequin défilant dans une présentation de mode :

Cette dame vers moi tourne une tête qui n'est pas sans majesté

puis

la marchande... s'avance vers moi. Je jouis alors de son habillement (Paysan, p. 108).

La reprise de «vers moi», renforcée par l'indication de la jouissance esthétique, marque la mi-temps de la description confondue avec la vision, ni physiognomonie ni psychologisme.

Ainsi l'espace parcouru devient-il à son tour l'espace d'un langage: l'écriture retrace le « passage » du « paysan » en justifiant cette appellation par son appartenance aux lieux dont il est l'émanation. « Paysan »/« passant », il fait partie du paysage au sein duquel son passage prend la forme de l'écriture.

Il explicite son intention dans la seconde partie: « j'ai commencé à mêler le paysage à mes paroles » (Paysan, p. 227). Le « paysage » synthétise le regard et le langage, la description représentant l'errance de l'œil. Le « paysage » est le champ visuel parcouru par un regard en mouvement. Comme le dit L. Marin, « le regard où le sujet descripteur émerge est rythme », précisant que « le sujet est en état de flux »⁵. La description résulte du mouvement qu'elle transcrit. H. Maldiney insiste lui aussi sur le fait que le « sujet regardeur-descripteur... apparaît comme l'effet d'un flux, d'un rythme, d'un état de fluence qui est la dimension originare de la forme »⁶. La marche en avant est dans *le Paysan de Paris* la dynamique première d'un arrachement constant au déjà vu. « Pas un pas que je ne fasse vers le passé » (Paysan, p. 20) : le « passé » a ici un sens spatial plus que temporel, désignant l'espace traversé. Sa flânerie en apparence gratuite déplie à la façon d'une carte un cheminement

producteur de visions. Ne définit-il pas les passages parisiens comme des lieux où il n'est « permis à personne de s'arrêter plus d'un instant» (*Paysan*, p. 21) ? Destinés à être inlassablement arpentés, les passages « sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs» (*idem*).

Le récit du *Paysan de Paris* relate l'épopée d'une promenade passionnée: « je reviens sur mes pas... je glisse... je franchis» (*Paysan*, pp. 63-64). Le livre est inscrit tout entier dans cette marche: « en route, à la recherche de l'infini» (*Paysan*, p. 67) lance-t-il comme un slogan. Et plus loin, « vous pouvez partir» (*Paysan*, p. 87) donne le signal du départ. C'est ainsi qu'il tente d'exhorter à l'aventure les gens passifs qui se contentent de tenter leur chance en jouant aux cartes.

Le « passage» contient en lui-même une invite au départ, représentant autant la voie tracée vers un ailleurs que la mise en marche elle-même. L'avancée du « paysan» dans les arcanes du passage de l'Opéra est une « marche vers les profondeurs de l'imagination» (*Paysan*, p. 115). A la fin du livre il récapitule son récit comme une série de « simples promenades, mêlées de réflexions» (*Paysan*, p. 226) mais c'est pour l'investir plus loin de sa signification véritable de « passage vertigineux : l'incarnation de la pensée» (*Paysan*, p. 241). Enfin, au terme de l'aventure, « une porte... cède et c'est ainsi qu'apparaît le merveilleux paysage » (*Paysan*, p. 243) : la promenade revêt une dimension initiatique liée au dévoilement d'une réalité cachée au regard superficiel. Le « paysan» n'est-il pas un mage, éclairant le monde de son regard, disant: « je suis le passage de l'ombre à la lumière » (*Paysan*, p. 137) ?

Génie des lieux, il donne à voir le Paris des surréalistes comme un spectacle perpétuel. Ses descriptions alternent avec des notations retraçant un itinéraire mystique. Les chemins qui sillonnent le parc des Buttes-Chaumont prolongent les étroits couloirs de la première partie. Ainsi les jardins urbains, « paysages faiblement inventés » complètent l'espace visuel livré à l'« observation ».

Dès lors que le décor est source de langage, la description dresse une topographie reproduisant l'itinéraire de cette quête sensorielle: de l'espace érotisé du passage de l'Opéra, avec ses maisons de «passe» et ses sous-passages, aux sentiers des Buttes-Chaumont, la déambulation du « paysan» se fait verbale. Le langage descriptif est un cheminement entre des repères cartographiques. La délimitation de l'emplacement du parc s'opère suivant un axe exact: le langage sert ici à tracer des lignes entre des points donnés. C'est que, comme le dit M. Serres, le sens est à la fois « l'aliment de la route et la route elle-même 7 » : l'écriture transcrit un parcours, déterminant la direction à suivre. Tout « paysage » est « passage » lorsque l'écriture le traverse. Le circuit pédestre du « paysan », dans sa distribution en chemins, allées et couloirs, finit par constituer une carte géographique. Pour M. Serres, « la carte où se projette un paysage donne à lire le monde tel quel 8 ». L'écriture descriptive d'Aragon dévoile le visible

au fil d'une lecture-passage. Les lieux sont destinés à être parcourus du regard. Actants véritables, ils défilent sous nos yeux de témoins-lecteurs. Nous assistons à la marche du « paysan » dont le rythme est réglé par les « passages »-écluses qui s'offrent ou se dérobent à son regard. Le « décor » des désirs (*Paysan*, p. 20) dont le « paysan » est l'émanation verbale est l'unique régisseur du spectacle. Ce dernier, paysagiste plus que « paysan », remodèle les lieux en « paysage ».

Les allusions à la peinture marquent l'aboutissement de la description, en polarisant encore le caractère visuel de l'écriture dans *le Paysan de Paris*. Ainsi la description de la marchande de mouchoirs s'achève sur l'assimilation du personnage à des femmes représentées dans des portraits: elle est désormais un « Gainsborough », un « Winterhalter » (*Paysan*, p. 109) et ces portraits peints se substituent au modèle vivant en guise de conclusion à la description.

L'allusion à l'œuvre de Bôcklin confirme ce que Chirico notait à son sujet⁸ et contribue à faire coïncider sur un même plan le réel et l'imaginaire :

Le lac, avec clair de lune électrique, peint par Arnold Bocklin
(*Paysan*, p. 221).

Le paysage nocturne du parc est dramatisé par cette allusion au point d'être le tableau, « merveilleux paysage » (*Paysan*, p. 243) qui emphatise la réalité. Le tableau parle pour lui-même, relayant la description impuissante à rendre l'atmosphère magique du moment.

L'avenue Secrétan équivaut à un ou plusieurs tableaux de Chirico dont Aragon dira quelques années plus tard :

de la juxtaposition des anciens Chiricos doit résulter une ville dont on pourrait dessiner le plan⁹.

L'avenue Secrétan, « déserte à cette heure, et toute livrée à l'espace, grand paysage de bâtisses mortes et utiles » (*Paysan*, p. 170), n'est-elle pas ce décor urbain étrange propre à la peinture de Chirico? Elle est peuplée de « figures menaçantes » au « geste figé des statues » (*Paysan*, p. 171) dont Chirico relevait « l'aspect tragique » dans les tableaux de Bôcklin, et dont « le peuple... sera devenu si abondant dans les villes et les campagnes, qu'à peine l'on pourra circuler dans les rues de socles, à travers les champs d'attitudes » (*Paysan*, p. 189). L'allusion picturale confirme la sensation du « paysan » d'une « perspective étouffante » (*idem*). Son impression coïncide avec la vision de Chirico à l'œuvre duquel il doit recourir tout en exprimant les limites du langage.

A ce stade, la réalité évoquée se dérobe à l'emprise de l'écriture. Ainsi, le décor nocturne du *Paysan de Paris* est comparé implicitement à l'univers

fantastique de Chirico, la peinture venant confirmer l'appartenance de ce décor à un registre situé aux antipodes de son apparente banalité. Chirico disait que « chaque chose a deux aspects: d'un banal. .. l'autre spectral ou métaphysique ¹⁰ ». L'allusion à l'atmosphère de ses tableaux contribue à la métamorphose que subit le Paris nocturne des surréalistes. Au moment où la ville réelle se confond aux yeux du « paysan » avec son modèle fantomatique, sa quête-promenade accède véritablement à ce « domaine encore interdit » (*Paysan*, p. 110) qu'il s'était proposé d'atteindre. La description n'était pour lui qu'un templin, une « contrainte » (*idem*) nécessaire, une étape vers le but.

Cette fonction de relais de l'écriture descriptive est également assurée par d'autres tableaux fantastiques, comme pour confirmer le « passage » effectif du « paysan » dans un domaine ineffable.

Ainsi les « gravures » qui représentent « de petits amours ailés... comme une pelletée de pollen, qui se lutinent dans les rideaux » (*Paysan*, pp. 128-129) n'évoquent-elles pas l'atmosphère de *Trilby* de Nodier? L'image remplace la description en désignant allusivement le fantastique.

Aragon retrace l'itinéraire menant au fantastique par l'intermédiaire du visuel, en indiquant clairement les deux étapes successives qui sont la description puis l'image :

Je ne me sentais pas responsable de ce fantastique où je vivais. Le fantastique ou le merveilleux. C'est dans cette zone que ma connaissance était proprement la notion. J'y accédais par un escalier dérobé, l'image (*Paysan*, p. 245).

L'« escalier », le pont, tout comme la « sente », le « fossé », la « piste », le « couloir », le « défilé » (*Paysan*, p. 217) sont les moyens d'accès empruntés. « Par ce chemin d'ombre vous voici pour la première fois dans la rue » (*Paysan*, p. 219). On assiste à la descente du « paysan » :

« le paysage à nos pieds... vous redescendrez par un labyrinthe de rochers (*Paysan*, p. 221).

La descente se clôt sur une allusion au *Moine* de Lewis qui la replace dans le contexte du fantastique.

Or si ce dernier est caractérisé par une double appartenance, un « entre-deux » qui « a besoin de fonder son étrangeté sur et par rapport à la précision réaliste de détails ¹¹ », les descriptions du *Paysan de Paris* sont là, dans leur surabondance, pour être bientôt élargies par les allusions aux représentations fantastiques. Les limites de la réalité visible sont transgressées au profit de l'apparition d'un univers autre.

Le « passage » exprime cette dualité du réel, que le « paysan » saisit du

regard comme « deux jours qui opposent la réalité extérieure au subjectivisme du passage » (*Paysan*, p. 61). Il tente par ailleurs d'explicitier cette dualité, en évoquant « la double illusion... les deux grands mouvements de l'esprit... deux univers » (*idem*). « Passant rêveur » (*Paysan*, p. 20), il évolue entre les deux registres sans les quitter définitivement. Il erre de l'un à l'autre du regard.

Le livre était dédié à un peintre, André Masson. Le visuel achoppe sur la peinture. Le « paysan » se déclare frappé comme de l'une des « diverses étrangetés dans le train de la vie des hommes » de ce que ceux-ci « reproduisent sur des toiles ce que leurs regards peuvent saisir » (*Paysan*, p. 153). La description intègre certains de ces tableaux à l'écriture pour traduire le parcours visuel du « passage » du « paysan » - regardeur à travers son « paysage ».

Université Bar-Ilan

NOTES

1. Breton stigmatise dans le *Premier Manifeste* le « néant des descriptions » (*Manifestes du Surréalisme*, Pauvert, 1962, pp. 18-27).

2. Breton, *la Clé des champs*. Pauvert, 1967, p. 280.

3. Breton, *le Surréalisme et la Peinture*, New York, Brentano's, 1945, p. 130.

4. H. Maldiney, *Art et Existence*, Klincksieck, 1985, p. 32.

5. L. Marin, « Mimésis et description », in *Word and Image* vol. 4, n° 1, mars 1988, p. 32.

6. *Op. cit.*, p. 32.

7. Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*. Hermann, 1975, p.

8. *Id.*, p.

9. « Every one of his works gives that sense of surprise and unease that one feels when finding oneself confronted with an unknown person, but one whom one seems to have seen before, without being able to remember the time or the place, or when one enters a strange city for the first time, and finds a square, a street, a house. »

10. « ...ogni cosa abbia due aspetti : uno corrente... l'altro spettrale o metafisico... » (Giorgio De Chirico, « Sull'Arte Metafisica » *Valori Plastici*, avril-mai 1919).

11. J. Arroye, « L'illustration fantastique », *Europe*, numéro spécial « Les Fantastiques », mars 1980, p. 180.

SALVADOR DALI POÈTE SURREALISTE *

José PIERRE

*L'image de ma sœur
l'anus rouge
de sanglante merde
la verge
à demi gonflée
appuyée avec élégance
contre
une immense
lyre
coloniale
et personnelle
le testicule gauche
à demi-plongé
dans un verre
de lait tiède
le verre de lait
placé
à l'intérieur
d'un soulier de femme '.*

Il me plaît tout particulièrement, de placer la présente réflexion sous le signe de ce soleil intime et rougeoyant - de cet « anus solaire », comme disait Georges Bataille – , en décidant pour l'instant de ne tenir nullement

• Conférence prononcée le 5 mai 1989 au Centre culturel de la Caixa de Pensions de Barcelone dans le cadre de la décade consacrée à *Dali escriptor*.

compte de la suite de la citation qui - comme on peut aisément s'en apercevoir - laisserait croire que nous sommes en présence d'un hermaphrodite, ce qui compliquerait irrémédiablement ma démonstration. Restons-en donc, si vous le voulez bien, à

*L'image de ma sœur
l'anus rouge
de sanglante merde,*

restons-en à l'anus de la propre sœur de Salvador Dali, cet anus sororal dont on ne saurait meUre en doute la fascination qu'il a exercée sur le peintre catalan qui, à trente ans d'intervalle, en a donné deux évocations différentes, l'une, réaliste et très enveloppée, intitulée *Jeune fille à la fenêtre*, l'autre, surréaliste bien que tardive, intitulée *Jeune vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté*.

Cet hommage liminaire ne signifie pas que toute la poésie surréaliste dalinienne soit à placer sous le signe de l'analité - ou plus généralement de la scatologie - bien que chacun sache l'importance de cette donnée dans les préoccupations de Salvador Dali. Mais puisque j'en parle, je voudrais en profiter pour souligner à quel point les préoccupations scatologiques de Dali nous apportent la preuve de son attachement profond et durable aux idées de la petite enfance - et plus précisément au stade sadique-anal que l'on peut situer entre deux et quatre ans. Pour l'enfant de cet âge, on le sait, sa propre merde, son propre « caca » - comme il dit - est une chose de la plus extrême importance et Freud a pu prouver que, au niveau fantasmatique, l'or et la merde c'était la même chose.

Qu'on se rassure: je n'en profiterai pas pour expliquer par la scatophilie de Dali le sobriquet d'Avida Dollars qui lui fut décerné par André Breton en 1942². Je préfère rappeler ici la « théorie cloacale » qui est partagée par les très jeunes enfants et selon laquelle les bébés ne naissent pas par le vagin, mais par l'anus. On pourrait dire que, de leur point de vue, les enfants ont été « chiés » par leur propre mère. Or cette théorie à son tour influence la représentation que se font de leur activité créatrice les artistes et les poètes qui ont conservé intactes les images de leur petite enfance. Certes, nous n'avons aucune peine à nous imaginer combien la « matière » que les peintres et les sculpteurs ont à manier - la couleur pour les peintres, la terre glaise, le plâtre ou le ciment pour les sculpteurs - peut aisément évoquer la matière fécale. Mais cela est vrai aussi des poètes et l'on sait par exemple que tel était le cas du grand Alfred Jarry, le créateur d'*Ubu Roi*, très admiré des surréalistes et qui est loin d'avoir laissé Dali indifférent. Tant et si bien que le fameux « Merdre ! » sur lequel se lève le rideau d'*Ubu Roi* pourrait passer à lui tout seul pour son « art poétique »...

Bien entendu, Salvador Dali a réservé à la merde, sur le plan du langage, un usage plus adulte que ne le faisait Jarry - un usage lyrique,

chevaleresque et hétérosexuel. Ainsi lorsqu'il déclarait en 1930 : « On aime intégralement quand on est prêt à manger la merde de la femme aimée ³ ». De même que ses amis surréalistes, c'est à l'amour que ses poèmes réservent la plus large part - un amour exalté, délirant et qui ne se reconnaît ni barrières ni limites, notamment dans le temps. Mais justement, on peut se demander en premier lieu quelles influences Dali a subies des autres poètes surréalistes, ce qu'il en a reçu et comment il a su aller au-delà de ces influences pour déterminer sa démarche poétique personnelle et trouver un ton qui ne ressemble à aucun autre. Je n'ai pas cru devoir me préoccuper ici d'autres influences que celles-là - bien que je sois persuadé qu'on n'aurait aucune peine à en découvrir par exemple du côté de Góngora. En effet, à cet instant, c'est avec les poètes surréalistes de langue française que Dali entend rivaliser. Et c'est pourquoi d'ailleurs - ce qui risque de scandaliser *a posteriori* ses lecteurs catalans - ces poèmes-là il les écrit en français, un français quelque peu fantaisiste à vrai dire qu'en particulier Aragon, Breton et Eluard travaillent à rendre plus orthodoxe au risque, évidemment, de lui faire perdre beaucoup de sa saveur.

Je dois rappeler tout d'abord que la production poétique surréaliste de Salvador Dali s'inscrit très exactement entre la publication, en 1930, de *la Femme visible*, et celle, en 1937, des *Métamorphoses de Narcisse*. Comme on peut en juger par ses articles publiés dans *L'Amie de les Arts*, dans *La Gaceta literaria* ou dans *La Publicitat* ⁴, dès 1927 il est irrésistiblement attiré par le surréalisme, mais c'est en 1928 que se situe sa véritable conversion. A cette date, on peut remarquer avec quelle précision il est informé de tout ce qui se passe à Paris dans le domaine artistique - et pas seulement du côté des surréalistes. Mais si, dans ses essais poétiques de 1928-1929, écrits encore en catalan ou en espagnol, on constate déjà des traits que l'on retrouvera plus tard - notamment des répétitions :

*de la tête du cerf sort un petit cochon
puis un autre petit cochon (3 fois)
puis un petit cerf vert comme une branche,*

des enchaînements arbitraires :

*des jolis paysages faits
de trois chevaux enragés confits dans une bouteille
des jolis paysages faits
d'un hibou gelé dans une pierre,*

ou des effets de grossissement au microscope que l'on pourrait dire déjà « paranoïaques-critiques » :

*le matin suivant dans le tonneau niche une multitude de petites
photographies qui représentent
des petites ombrelles de couleurs
sur lesquelles sont peints les lacs fameux* _ 5

il Y manque encore cet impétueux élan, ce lyrisme pour tout dire, qui caractérisera ses grands poèmes surréalistes. Pourtant, il est clair que, dans les extraits du poème que je viens de citer, une influence s'impose avec force: celle de Benjamin Péret, que Dali décrit alors comme « un des poètes les plus extraordinaires de notre temps et certainement le plus authentique surréaliste ⁶ ». Il cite d'ailleurs un poème de celui-ci et cette citation nous aide à mieux saisir en quoi consiste l'ascendant exercé par le poète de *Mort aux vaches et au champ d'honneur* sur le jeune Catalan:

*Il était une grande maison
dont le maître était de paille
dont le maître était un hêtre
dont le maître était une lettre
un poil
une rose
un soupir
une vache enragée
un coup de pied
une voix caverneuse
une tornade
une barque chavirée
une fesse
la Carmagnole
la mort violente* 7.

De Paul Eluard, Dali ne semble guère avoir subi d'influence à ce moment sur le plan strictement poétique si ce n'est par le titre du recueil *l'Amour la poésie* - justement publié en 1929, l'année où se produira la rencontre de Dali avec Eluard et avec Gala. Ce titre en effet institue une sorte d'égalité de valeur entre l'amour et la poésie - d'ailleurs, les surréalistes ne détestaient pas résumer leur programme par le slogan « Amour-Poésie-Liberté », mais le troisième terme semble n'avoir jamais beaucoup inspiré notre *Grand masturbateur*. Il n'est pas exclu que le peintre catalan, remplaçant le poète dans le cœur de Gala, se soit persuadé - au moins jusqu'en 1937 - qu'il devait le remplacer aussi sur le plan poétique, notamment en célébrant son amour pour la jeune femme. Mais les poèmes d'Eluard procèdent généralement par strophes assez brèves, séparées les unes des autres même dans les poèmes d'une certaine longueur - tandis que Dali, comme nous le verrons, est plutôt à la recherche d'une continuité

lyrique dont, par contre, il trouvera des exemples assez nombreux dans la poésie d'André Breton, en particulier dans *le Revolver à cheveux blancs*, publié en 1932.

Ce recueil en effet contient des poèmes assez longs et rédigés tout d'une traite - et qui se développent ainsi que le ferait une sorte de conte de fées assez bref - dont certains ont paru longtemps avant en revue, comme « La mort rose » :

*Et dans le train fait de tortues de glace
Tu n'auras pas à tirer le signal d'alarme
Tu arriveras seule sur cette plage perdue
Où une étoile descendra sur tes bagages de sable* ⁸.

comme « Sur la route qui monte et qui descend » :

*Une statue est agenouillée sur la mer mais
Ce n'est plus la mer
Les phares se dressent maintenant dans la ville* ⁹

ou comme « Les attitudes spectrales » :

*Mais les rameaux du selles rameaux blancs
Toutes les bulles d'ombre
Et les anémones de mer
Descendent et respirent à l'intérieur de ma pensée
Ils viennent des pleurs que je ne verse pas
Des pas que je ne fais pas qui sont deux fois des pas
Et dont le sable se souvient et la marée montante* ¹⁰.

Enfin, il Ya le cas tout à fait singulier du plus célèbre poème de Breton, « L'Union libre », publié séparément en 1931 avant d'être repris dans *le Revolver à cheveux blancs* et dont on peut se demander s'il a influencé Dali ou si ce n'est pas au contraire le Dali du « Grand masturbateur » et de *l'Amour et la Mémoire* qui a suscité sa sublime architecture baroque:

*Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière
grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
A la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée.*

Une influence peu attendue, c'est celle de Tristan Tzara, qui publiera en 1931 ce que l'on pourrait appeler le seul poème épique de l'histoire du surréalisme, *l'Homme approximatif*. Or la première fois que des peintures de Salvador Dali sont reproduites dans une revue surréaliste, cela a lieu dans le numéro 12 et dernier de *la Révolution surréaliste*, daté du 15 décembre 1929. Et ce même numéro de revue publie un long extrait de *l'Homme approximatif* encadré entre une reproduction de la peinture de Dali *les Accommodations des désirs* et un détail de la même peinture! C'est le genre de rencontre qui ne peut pas ne pas avoir de sens pour un surréaliste et je suis sûr que dans le premier grand poème surréaliste qu'écrira Dali après la publication de ce numéro de revue - c'est-à-dire dans « Le Grand masturbateur » - , il se souviendra du poème de Tzara, de son refrain :

*et rocailleux dans mes vêtements de schiste j'ai voué mon attente
au tourment du désert oxydé
et au robuste avènement du feu,*

de ses répétitions :

*un feu qui se hisse sur l'échelle suppliante jusqu'aux souillures des
gestes illimités
un feu qui aboie des jets de regrets au-delà des hypocrites suggestions
du possible
un feu qui s'évade des mers musculaires où joue l'inconscient des
fuites véloces -l'homme,*

et de ses tumultueuses énumérations :

*et le goémon halé par l'implacable labour des profondeurs
et la fleur du triangle incisée dans la pupille
et la guerre que mon souffle perd sur la raide page blanche
et l'osmose des odieuses pensées.*

Tout cela ne sera pas perdu, mais reviendra sur la scène – **l**a poésie de Breton aussi - débarrassé de son amidon symboliste et d'une certaine complaisance pour la métaphore. Le ton de la provocation, sur le plan poétique au sens étroit du terme, Péret ne l'emploie d'ordinaire qu'à des fins strictement polémiques, antipatriotiques, antimilitaristes ou antireligieuses comme dans « Le tour de France cycliste » :

*C'est que la France s'étale comme un étron céleste et nous courons
tout autour pour chasser les mouches ۱۱.*

ou dans « Epitaphe pour un monument aux morts de la guerre » :

*Le général nous a dit
Le doigt dans le trou du cul
L'ennemi est par là Allez
C'était pour la patrie
Nous sommes partis le doigt dans le trou du cul* ¹².

Mais dans ses poèmes obscènes de 1929 ¹³ et des *Rouilles encagées* ¹⁴. qui s'inscrivent dans la tradition inaugurée par les *Onze Mille Verges* de Guillaume Apollinaire –, il en va tout autrement:

*Quand ta mère se frotte le bouton
toute la maison gémit
et les voisins mettent leur pine sur le balcon
les hirondelles la caressent de leurs ailes
et la maison s'envole
à la barbe du curé qui n'a pas de couilles,*

Mais à mon avis l'agressivité en matière sexuelle vient d'une autre source que de la poésie surréaliste: elle vient plutôt de ce que j'appellerais l'état d'esprit surréaliste, tel qu'il s'exprime dans des tracts comme « Hands off Love », destiné à défendre Charlie Chaplin contre les accusations d'immoralité lancées par son épouse lorsque celle-ci demande le divorce - tract d'ailleurs rédigé par Louis Aragon:

Pour nous en tenir aux scrupules très épisodiques de la vertueuse et inexpérimentée Mme Chaplin, il y a du comique à considérer comme anormale, contre-nature, perversie, dégénérée et indécente l'habitude de la fellation ¹⁵,

d'articles comme « Le cinquantenaire de l'hystérie » célébré par Aragon et Breton, texte qui, à mon avis, aura une incidence directe sur la naissance de la « paranoïa-critique » :

L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression ¹⁶.

enfin des « Recherches sur la sexualité » librement engagées au cours de discussions entre les membres du groupe sur des sujets juque-là « tabou » - ici, dialogue entre Breton et Prévert:

PRÉVERT, - Que pense Breton de la sodomie entre homme et femme?

BRETON. - *Le plus grand bien.*
PRÉVERT. - *Vous y êtes-vous déjà livré?*
BRETON. - *Parfaitement* ¹⁷

ou encore, dans une séance encore inédite de ces mêmes « Recherches », cette question posée à brûle-pourpoint par André Breton à Yves Tanguy:

BRETON. - *Quel plaisir prendrait Tanguy à se faire enculer par une femme au moyen d'un godmiché ?*
TANGUY. - *Beaucoup de plaisir.*

Reste maintenant à tenter d'établir l'originalité de Dali poète par rapport au climat général du groupe surréaliste dans l'état où le trouve le jeune Catalan lors de son arrivée en 1929 - et pour cela je m'appuierai plus particulièrement sur le premier grand poème surréaliste de Dali, «Le Grand masturbateur ¹⁸ ». La poésie surréaliste de Dali est d'abord une poésie du *paroxysme*, ce paroxysme se manifestant tout particulièrement - comme nous avons déjà pu l'entrevoir - dans le domaine de l'amour, de l'érotisme et de la scatologie:

*L'allée des sciences spirito-artistiques
était présidée
par l'habituel
couple sculpté
aux visages doux et nostalgiques
où c'est l'homme qui mange
l'incommensurable
merde
que la femme
lui chie
avec amour
dans la bouche,*

à quoi s'ajoutent des allusions réitérées à d'autres sécrétions de nature non sexuelles telles que la morve :

*Aussi
les hosties consacrées
et les morves sèches
et immobiles
au bord de virages vertigineux,*

et surtout une grande insistance du côté de la décomposition des corps et de leur pourriture - c'est-à-dire, bien entendu, du côté de la mort:

*spécial
théâtral
retardé
printanier
parfumé
altéré
commémoratif
historique
artistique.*

Autre trait tout aussi remarquable de la poésie dalinienne, son caractère oratoire que révèle chaque fois - et surtout bien entendu, dans chacun des trois poèmes les plus longs: «Le Grand masturbateur», *L'Amour et la Mémoire* et *la Métamorphose de Narcisse* - un véritable discours qui se développe et prend la forme d'une démonstration. Le seul exemple qui puisse leur être comparé dans la poésie surréaliste serait justement *l'Homme approximatif* de Tzara. Mais en dépit des ruptures de ton ou des paliers quelquefois placés - par exemple dans «Le Grand masturbateur» - entre deux coulées lyriques, il y a chez Dali un raisonnement beaucoup plus serré et une volonté de convaincre le lecteur autant par les arguments avancés que par les provocations de toute sorte. Inversement, cette continuité et cette cohérence du discours permettent les ruptures et les glissements - ou la mise en valeur de détails d'une grande précision.

Envisageons les ruptures de ton et les glissements. «Le Grand masturbateur», par exemple, est pour l'essentiel la description des statues de deux «grands masturbateurs» - dont l'un, d'ailleurs, est plus petit que l'autre - et du décor qui les entoure. Mais cette description est placée entre un prologue et un épilogue qui n'ont absolument rien à voir avec le thème développé dans la partie centrale du poème: on commence par la description absolument dépourvue d'intérêt d'une petite route de campagne et l'on finit par une vague histoire de canot qui doit aller chercher sur une plage des promeneurs fatigués. Pourtant, ce prologue et cet épilogue sont indispensables au déroulement du poème: ils permettent en effet, d'une part que l'on n'entre pas aussitôt dans le vif du sujet, d'autre part que l'on s'en éloigne pour revenir à la banalité quotidienne. Il est clair que le procédé mis à contribution ici est de l'ordre du *collage*. Je suis persuadé par exemple que le début a été directement emprunté à un roman de Thomas Hardy dont, à la même époque, Dali célébrait le «masochisme»¹⁹. Quant à la fin, elle pourrait venir par exemple - mais là, je serai infiniment moins affirmatif - d'un récit de Paul Morand.

Ce qui m'encourage à avancer cette hypothèse de *collage*, c'est la révélation récemment apportée à propos de ce que l'on pourrait appeler un

*détournement*²⁰. En 1936, les *Cahiers d'art* publient un numéro spécial consacré à Picasso dans lequel se trouve un texte de Dali intitulé « Les pantoufles de Picasso ». Or nous savons maintenant que Dali s'est contenté pour écrire ce texte de transformer fidèlement - si j'ose dire - un conte de Sacher-Masoch intitulé « La pantoufle de Sapho », conte dont l'action se passe à Vienne en 1859 et a pour héroïne une cantatrice renommée, Sophie Schroeder. Voici une phrase de l'original:

En l'année 1859, le public du Burgtheater remarqua un jeune homme qui, chaque soir où la Schroeder jouait, occupait le fauteuil du coin de gauche au premier rang, dont le regard, sitôt qu'elle paraissait, s'attachait avec une émotion fiévreuse à tous ses mouvements, et dont l'enthousiasme était si entraînant que, maintes fois, il oubliait les lois du théâtre pour applaudir au milieu d'une scène.

Et voici ce que donne la même phrase remaniée par Dali avec - il faut bien en convenir - une intelligence, un culot et une drôlerie irrésistibles:

En 1929, le public de Paris remarqua un jeune homme appelé Salvador Dali, ce jeune homme occupa tout de suite un fauteuil au premier rang à l'extrême-gauche du surréalisme, vers lequel les regards, aussitôt qu'il vint s'y asseoir, s'attachèrent avec une émotion fiévreuse, suivant ses mouvements dans tous leurs détails - mouvements qui, comme on l'a su plus tard, étaient déjà des mouvements paranoïaques-critiques - et qui, mêlés au scepticisme, à la défiance et à la curiosité qu'ils provoquaient, devenaient tellement entraînants que, maintes fois (et sans y croire le moins du monde), le public oubliait ses convictions intellectuelles pour applaudir au milieu d'une de ses pensées les plus extravagantes.

La nature oratoire du lyrisme de Dali va autoriser l'apparition d'une poésie critique, analytique et philosophique qui - à cette nuance près qu'elle n'obéira pas à la disposition rythmique du vers - conservera toutes les qualités que nous avons trouvées dans ses poèmes. Il est certain en effet que des textes en prose comme « Rêverie» (1931), « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern'Style» (1933) ou *la Conquête de l'irrationnel* (1935) sont tout aussi pénétrés de qualités poétiques que des textes en vers comme celui consacré à Picasso à l'intérieur même de *la Conquête de l'irrationnel* :

*le phénomène biologique
et dynastique
que constitue
le cubisme*

de
Picasso
a été
le premier grand cannibalisme imaginaire
dépassant les ambitions expérimentales
de la physique mathématique
moderne ²¹

En ce qui me concerne, je serais même porté à considérer comme infiniment plus poétique cette admirable évocation par Salvador Dali des maisons construites par Gaudi à Barcelone:

Sculpture de tout l'extra-sculptural: l'eau, la fumée, les irisations de la pré-tuberculose et de la pollution nocturne, la femme-fleur-peau-peyoti-bijoux-nuage-flamme-papillon-miroir. Gaudi a bâti une maison selon les formes de la mer, « représentant » les vagues un jour de tempête. Une autre est faite des eaux tranquilles d'un lac. Il ne s'agit pas de décevantes métaphores, de contes de fées, etc., ces maisons existent (Paseo de Gracia, à Barcelone). Il s'agit de bâtiments réels, véritable sculpture des reflets des nuages crépusculaires dans l'eau rendue possible par le recours à une immense et insensée mosaïque multicolore et rutilante des irisations pointillistes de laquelle émergent des formes d'eau répandue, formes d'eau se répandant, formes d'eau stagnante, formes d'eau miroitante, formes d'eau frisée par le vent, toutes ces formes d'eau constellées en une succession asymétrique et dynamique-instantanée de reliefs bisyncopés, enlacés, fondus par les nymphéas « naturalistes-stylisés » se concrétisant dans d'excentriques convergences impures et annihilatrices, d'épaisses protubérances de peur, jaillissant de la façade incroyable, contorsionnés à la fois par toute la souffrance démentielle et par tout le calme latent et infiniment doux qui n'a d'égal que celui des horrifians floroncules apothéosiques et mûrs prêts à être mangés à la cuiller - à la saignante, grasse et molle cuiller de viande faisandée qui approche ²².

Quant au texte en prose intitulé « Rêverie » - une longue rêverie de caractère érotique, mais en même temps l'initiation la plus pénétrante qui se puisse rêver au processus paranoïaque-critique ²³ - , je me demande si ce n'est pas tout simplement le chef-d'œuvre poétique de Salvador Dali. Celui-ci s'y met en scène avec la plus scrupuleuse attention portée à ses moindres gestes comme à ses plus subtiles réactions tant physiologiques que psychologiques. L'essentiel de cette rêverie - alors que le rêveur, lui, se trouve à Port-Lligat - est censé se dérouler dans une propriété voisine de Figueras appartenant à des amis du narrateur. Au fantasme de sodomisa-

tion d'une très jeune fille - onze ans à peine, mais déjà très en chair - dont la réalisation impliquerait la participation imaginaire de la propre mère de la fillette et d'une vieille putain des environs, se combinent à la fois des considérations sur les troubles spatiaux dans la peinture de Bocklin et en particulier dans *l'Île des morts* et l'enregistrement d'un rituel personnel de fétichisme masturbatoire où des croûtons de pain et un sucre trempé dans du cognac tiennent un rôle privilégié. Tout du long, il faut faire subir aux éléments du décor, aux personnages ou à leurs gestes des corrections plus ou moins importantes, de manière à obtenir de la rêverie qu'elle serve le désir avec la plus exacte efficacité. Il en résulte que ce texte a la précision scientifique d'une étude clinique approfondie et aussi la violente saveur propre aux confidences daliniennes les plus scabreuses. Et l'on y suit aussi les péripéties d'une mise en œuvre on ne peut plus proche de celles qui président à la réalisation d'un tableau du Dali de la grande époque. De surcroît, ce texte jouera un rôle non négligeable dans la rupture définitive d'Aragon avec les surréalistes, en 1932. Mais il faut convenir qu'avec « Rêverie », tout comme avec *le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, texte passionnant écrit en 1933 mais publié seulement trente ans après²⁴, nous en sommes déjà à une forme de récit qui conduira finalement son auteur à la formule du roman qu'il expérimentera - une seule fois, d'ailleurs - avec *Hidden Faces* (1944).

Je crois avoir parlé suffisamment du « Grand masturbateur ». *L'Amour et la mémoire*, publié en 1931 aux Editions surréalistes, est à mes yeux le plus beau poème - en vers cette fois - de Salvador Dali. Il est indéniablement le plus violent et celui qui exprime avec le plus de force les sentiments amoureux de Dali à l'égard de Gala, « femme violente et stérilisée ». J'en citerai deux passages, l'un dans lequel le poète souligne en quoi - par rapport aux figures familiales qui lui sont devenues ennemies, qu'il s'agisse de sa sœur, que nous avons déjà rencontrée, ou de son père, le notaire de Figueras, assimilé au personnage de Guillaume Tell - Gala incarne la *ressemblance*, l'autre dans lequel il tente de définir la nature de son attachement pour Gala. Ce sont deux formidables passages. Voici le premier, tout entier construit - comme *l'Union libre* de Breton - sur une suite d'équations lyriques où l'évidence métaphorique est tendue à se rompre à la faveur d'une démarche qui semble pourtant bafouer toute métaphore et pencher vers une métonymie toute relative:

*Loin de l'image de ma sœur
 Gala
 ses yeux ressemblant à son anus
 son anus ressemblant à ses genoux
 ses genoux ressemblant à ses oreilles
 ses oreilles ressemblant à ses seins
 ses seins ressemblant aux grandes lèvres de son sexe*

*Sous la déchirure du nuage noir qui s'éloigne
la balance invisible du printemps
oscille
dans le ciel neuf d'avril.*

Et le poème s'ouvre sur un superbe paysage de montagnes, magnifiquement décrit. Et puis - saisi dans une vision toute de fraîcheur, de fragilité et de grâce, peut-être à vrai dire légèrement pédérastique - voici « l'adolescent attardé au bord de l'eau » :

*Quand l'anatomie claire et divine de Narcisse
se penche
sur le miroir obscur du lac,*

*quand son torse blanc plié en avant
se fige, glacé,
dans la courbe argentée et hypnotique de son désir,*

*quand le temps passe
sur l'horloge des fleurs du sable de sa propre chair,*

*Narcisse s'anéantit dans le vertige cosmique
au plus profond duquel
chante
la sirène froide et dionysiaque de sa propre image.*

Mais Narcisse, bien sûr, va bientôt se dissoudre dans son propre reflet et « la grande métamorphose va avoir lieu ». Voici la fin du poème :

*Il ne reste de lui
que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête,
sa tête de nouveau plus tendre,
sa tête, chrysalide d'arrière-pensées biologiques,
sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau,
au bout des doigts,
de la main insensée,
de la main terrible,
de la main coprophagique,
de la main mortelle
de son propre reflet.
Quand cette tête se fendra,
quand cette tête se craquellera,
quand cette tête éclatera,
ce sera la fleur, le Nouveau Narcisse,*

*Gala-
mon narcissse.*

Est-il besoin de souligner combien l'apparition de Gala au pénultième vers semble surajoutée et peu convaincante au sein d'un développement où la Muse tant célébrée n'a absolument pas sa place? Dali reprend ici à son compte, nous l'avons vu, un thème on ne peut plus rebattu, mais c'est pour le charger d'un sens nouveau et tout à fait positif. Alors que la tradition mythologique condamne en Narcisse le repliement sur soi qui l'éloigne et de la vie sociale et de l'amour hétérosexuel, le peintre-poète catalan célèbre dans son geste le ressort même de la métamorphose créatrice. On est même en droit de se demander si, à dater de cet instant, Dali ne demeurera pas fidèle à cet exemple de Narcisse, refusant définitivement le monde extérieur et les obligations de la vie sociale - et par conséquent le surréalisme et ses exigences révolutionnaires - et jusqu'aux contraintes de la relation hétérosexuelle, le nom de Gala étant désormais brandi plus comme un rideau que comme un drapeau. Tout est déjà en place pour l'avènement du clédalisme...

Je voudrais achever ce tour d'horizon de la poésie surréaliste de Dali sur un dernier poème, antérieur cependant à *la Métamorphose de Narcisse* puisque André Breton en donna lecture au cours d'une conférence prononcée à Prague le 29 mars 1935. La conférence s'intitulait: « Situation surréaliste de l'objet, Situation de l'objet surréaliste ²⁵ ». Après avoir insisté - alors que venaient d'être promulgués à Moscou les ukases du « réalisme socialiste » - sur la nécessité « que l'imagination poétique reste libre » et que le poète « creuse toujours davantage le fossé qui sépare la poésie de la prose », Breton en venait à donner lecture de trois poèmes « dans lesquels - disait-il - le sentiment profond, la richesse d'intuition et la verve de combinaison ont pour moi, à notre époque, été portés au degré le plus haut ». Il s'agissait du poème d'Eluard intitulé « Les maîtres », du poème de Péret intitulé « Parle-moi » et du poème de Dali intitulé « Brochure bercée » que voici :

*Brochure perdue
tout en déclinant injustement
une tasse
une tasse portugaise quelconque
qu'on fabrique aujourd'hui
dans une usine de vaisselle
car une tasse
ressemble par sa forme
à une douce antinomie municipale arabe
montée au bout de l'alentour
comme le regard de ma belle Gala*

*odeur de litre
comme le tissu épithélial de ma belle Gala
son tissu épithélial bouffon et lampiste
oui je le répèterai mille fois* ²⁶.

Breton d'ailleurs le répétait une fois. Je me contenterai, à propos de ce poème, de souligner d'une part à quel point il est dissemblable des autres poèmes de Dali que j'ai cités précédemment - et d'autre part que l'on ne saurait sous-estimer le cas qui était fait publiquement de la poésie de Dali par Breton au cours de cette conférence. Lorsqu'on sait un peu quelles étaient les exigences en matière de poésie du fondateur du surréalisme, on est en droit de considérer que ce n'était pas là de sa part un mince hommage.

Or, après *la Métamorphose de Narcisse* - à ma connaissance du moins - , plus aucun poème digne de ce nom ne sortira de la plume de Dali - car il me paraît difficile de baptiser du nom de poème le petit texte misérable et sénile de 1971 qui s'intitule « Oui à la répression des libertés » ²⁷. Certes, dans nombre de textes en prose - et en particulier dans ceux qui sont consacrés à sa propre gloire comme *la Vie secrète de Salvador Dali* ²⁸ et beaucoup d'autres moins inspirés - , il a continué d'affirmer un talent littéraire indéniable. Les anecdotes singulières, les associations burlesques et les traits surprenants y abondent. Je n'en prendrai pour preuve que, dans un article assez laborieux daté de 1965, cette fulgurante allusion à la bataille de la Bérésina, bien connue des écoliers français:

La bataille de la Bérésina ne fut qu'un phénomène d'hibernation historique sans égal puisque, au moment où les soldats impériaux de France se décongèlèrent et se remirent à bouger, ils se découvrirent déjà porteurs de l'uniforme de l'Armée rouge et instructeurs de la Révolution russe qui n'était rien d'autre que leur propre Révolution française retardée par le froid ²⁹.

Oui, nul ne l'ignore, du grand naufrage dans lequel il a sombré, Dali a pu sauver par instants son sens de l'humour, la cuirasse de Narcisse - mais à aucun moment son génie poétique. Lorsqu'on sait à quel point il a voulu poser au rival de Picasso, il existe peut-être une explication partielle à ce mutisme qui suit chez Dali la publication de *la Métamorphose de Narcisse*. C'est qu'en 1935 Picasso à son tour s'est mis à la poésie et qu'en 1936 les *Cahiers d'Art* publient, dans ce numéro spécial déjà signalé, plusieurs pages de poèmes de Picasso précédées d'une étude fort élogieuse que leur consacre André Breton ³⁰. Et Picasso écrit:

*en secret
tais-toi ne dis rien*

*et que si la rue est pleine d'étoiles
et que les prisonniers mangent des colombes
et les colombes du fromage
et le fromage des paroles
et les paroles des ponts
et les ponts des regards
et les regards des coupes pleines de baisers dans l'orchata
que tout cache de ses ailes
dans un café l'été dernier
à Barcelone.*

Et Breton conclut :

*[...f cette poésie, comme il n'en existait pas encore, est un théâtre dans
une boucle d'oreille.*

Cela aurait-il suffi pour tarir la veine poétique dalinienne ? Je l'ignore et à vrai dire j'en doute un peu. Mais ce serait une confirmation supplémentaire qu'avant même cette date de 1939 à laquelle, comme il l'a dit lui-même, Salvador Dali en finit avec son « époque expérimentale » - il en a fini avec la poésie, avec l'imagination, avec le génie.

C.A.S. (C.N.R.S.)

NOTES

1. *L'Amour et la Mémoire*, Paris. Editions surréalistes. 1931.
2. *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. texte repris dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962.
3. « L'Amour », *la Femme visible*. Editions surréalistes, 1930.
4. Recueillis par les soins de Robert Descharnes dans *Oui*, tome 1. « Médiations », Paris, Denoël-Gonthier, 1979.
5. « Une plume », *Oui, op. cit.*, original paru dans *La Gaceta literaria* du 15 avril 1929.
6. « Documentaire - Paris 1929 - 1 », *Oui, op. cit.*, original paru dans *La Publicitat*, 26 avril 1929.
7. « Documentaire - Paris 1929 - 2 », *Oui, op. cit.*, original paru dans *La Publicitat*, 28 avril 1929.
8. *Littérature* nouvelle série, n° 13, juin 1924.
9. *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1^{er} mars 1926.
10. *Id.*

11. *La Révolution surréaliste*, n° 18, 1^{er} décembre 1926.
12. *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929.
13. Ouvrage de Benjamin Péret et d'Aragon, illustré de quatre photographies de Man Ray, publié à 215 exemplaires en 1929.
14. Illustré par Yves Tanguy, cet ouvrage, qui remonte à 1928 ou 1929, fut publié pour la première fois par Eric Losfeld, à Paris, en 1964 - soit après la mort du poète et de l'illustrateur. Certains des poèmes qu'il contient ont été repris dans 1929. Le titre est l'anagramme de *les Couilles enragées*.
15. *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, octobre 1927.
16. *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928.
17. *Id.* Une édition complétée de ces *Recherches sur la sexualité* - aux deux séances dont les résultats furent publiés dans *la Révolution surréaliste* s'en ajoutent dix autres inédites, ce qui couvre ainsi la période 1928-1932 - paraîtra prochainement aux éditions Gallimard dans la collection « Archives du surréalisme », avec une introduction de José Pierre.
18. « Le Grand masturbateur », *la Femme visible*, *op. cit.*.
19. « L'Amour », *la Femme visible*, *op. cit.*
20. *La Vie publique de Salvador Dali*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979.
21. Paris, Editions surréalistes.
22. *Minotaure*, n° 3-4, Paris, décembre 1933.
23. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, Paris, décembre 1931.
24. Paris, Pauvert, 1963.
25. *Position politique du surréalisme*, Paris, Le Sagittaire, 1935.
26. Dans *Oui*, tome 2, texte 57, Dali donne une version différente de ce poème, datée 1936.
27. *Oui*, tome 2, texte 78, « Médiations », Paris, Denoël-Gonthier, 1979.
28. Paris, La Table Ronde, 1952.
29. *Oui*, tome 2, texte 72, *op. cit.*
30. « Picasso poète ». Cet article n'a jamais été repris depuis.
31. *Oui*, tome 2, texte 63, « Médiations », *op. cit.*

AUTOMATISME PSYCHIQUE ET PENSEE ARTISTIQUE

Marc LE BOT

1

La notion d'automatisme a été utilisée par la psychologie pour noter certains mouvements spontanés et certaines réactions des organismes qui s'effectuent sans intervention de la volonté. Elle a été reprise par les surréalistes pour désigner ce qu'il y aurait, selon eux, d'essentiel et d'authentique dans le fonctionnement de la pensée. Et leurs démarches ont induit à penser que cette authenticité serait la caractéristique de la pensée artistique.

Cette position a eu le mérite d'attirer l'attention sur un renouvellement réel d'une question qui concerne toutes les civilisations: celle du statut, dans la vie mentale et dans les institutions culturelles, de ce qu'on appelle communément «imagination» et parfois «inspiration», voire «création». Le renouvellement actuel et récent dans la façon de poser et de traiter socialement cette question n'est pas le seul fait des surréalistes, très loin de là. Mais leur position est symptomatique. En se référant à Freud ils démontrent, avec raison, que les termes historiques dans lesquels se posent certaines questions transhistoriques sont les mêmes pour l'art et pour les savoirs qu'on qualifie aujourd'hui de « sciences humaines ».

Les thèses surréalistes semblent renvoyer principalement à deux aspects de la pensée de Freud. En premier lieu, elles renvoient aux analyses concernant les modalités du processus primaire que suit la pensée, essentiellement la pensée du rêve. En second lieu, elles renvoient aux analyses qui distinguent le processus primaire et le processus secondaire : le premier laissant librement s'écouler l'énergie psychique pour donner une satisfaction hallucinatoire au désir ; le second liant cette énergie de façon à opérer sur le réel une transformation dont l'effet est de donner une satisfaction pratique, au moins partielle, au désir.

Ainsi Freud caractérise-t-il l'activité psychique, non pas seulement par ses modalités et ses conditions d'exercice, mais par sa finalité, consciente ou inconsciente, de satisfaction du désir. Freud parle donc du *travail* de l'inconscient; jamais d'automatisme psychique. Un automate, en effet, ne travaille pas. Il ne poursuit, en se mouvant de soi, nulle fin qui lui soit propre. La finalité de son action lui est donnée par une instance externe à son activité. Cette instance lui est, en cela, transcendante: même si on dit qu'elle consiste en une Nature des choses; en la nature, par exemple, d'un organisme vivant et pensant. Car on n'allègue la nature d'une chose que lorsqu'on ne peut plus rien en dire. Un automate, ça marche ou ça ne marche pas.

Les surréalistes, toute intentionnelle qu'est leur activité, semblent effectivement considérer que la finalité propre de la pratique de l'automatisme va de soi. Elle toucherait à la nature des choses. Elle serait en somme une percée vers la « vraie vie » et son « ailleurs ». S'y révélerait le réel « pur » de la pensée. Surréalisme: « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer... le fonctionnement réel de la pensée ». L'utilisation du mot « expression », implique déjà qu'une vérité des choses serait mise à jour. Et cette vérité serait en effet transcendante en quelque façon au « travail » de l'esprit; elle serait cette chose, extérieure au travail et antérieure à lui, que le travail exprime.

Chercher ici ou là dans l'activité mentale plus de pureté ou plus de réalité, prétendre que quelque chose comme des livres ou comme des images, qu'on renonce pour un temps à nommer « art », atteindrait à un mode plus pur ou plus réel de la pensée, renvoie l'art une fois de plus au statut de succédané de l'expérience mystique. L'enjeu est transcendant, quand bien même on le nomme « réel pur ». Cette position est tout opposée à l'idée freudienne d'un travail psychique, s'agissant même de l'inconscient.

Il convient de creuser l'écart entre ce qu'il y a d'idéalisme dans cet aspect de la pensée surréaliste et la démarche analytique de Freud. L'enjeu est de rétablir l'art comme activité laborieuse de l'esprit, comme « travail de l'art », pourrait-on dire par analogie au « travail du rêve ».

La première topique freudienne conçoit l'inconscient comme un système singulier dans l'appareil psychique. Bien que l'analyse porte sur les relations entre les systèmes inconscient, préconscient et conscient, cette position de l'inconscient comme système ayant sa logique propre a engendré une sorte de vulgate qui est toujours actuelle: l'inconscient est imaginé, vulgairement, comme le réceptacle et le producteur d'une vérité plus vraie, plus réelle, qui serait le fond et le fonds d'un être singulier, vérité d'ailleurs vite moralisée, pure ou impure, puisque renvoyant à la sexualité et puisque cachée.

Les positions de la seconde topique freudienne auraient dû faire obstacle à cette conception naïve. Le travail de l'inconscient s'effectue dans le ça, le moi et le surmoi. La question fondamentale posée par l'hypothèse d'un travail inconscient de la pensée est alors celle de ses modalités. Ce sont elles qui peuvent concerner aussi l'exercice de la pensée artistique.

Quant aux finalités de la pensée, en général, il faut les spécifier dans tous les cas selon des critères qui ne se réduisent pas à la reconnaissance de modalités libres ou liées de l'écoulement de l'énergie psychique. Il existe des finalités propres à la pensée du rêve, à la névrose, à la pensée artistique, à l'infini concret des démarches de l'esprit qui, malgré leur infinitude, peuvent être distinguées selon leur polarité.

Les modalités du travail de l'inconscient sont le travail de condensation, le travail de déplacement, le travail de figuration et l'élaboration secondaire.

Emile Benveniste en 1956, Jacques Lacan en 1957 ont relevé que ces quatre procédures du travail mental sont celles que les anciennes rhétoriques analysaient sous leurs propres concepts: la métaphore, la métonymie, la figure, le discours. Et Jacques Lacan a insisté: l'inconscient est structuré comme un langage.

Ainsi ce que la psychanalyse nomme le travail de l'inconscient *EST* le langage, la faculté de symboliser. Cette faculté s'exerce inconsciemment en

ce qu'elle est la dynamique même de notre relation au réel. La conscience n'a pas à décider d'exercer son pouvoir de symboliser, c'est-à-dire de procéder à des métaphores. Mais elle décide et ne peut manquer de décider d'utiliser certains effets de ce pouvoir, non d'autres. Cependant, plutôt que de parler de décision, il faudrait dire: la pensée ne peut manquer de prendre en charge ce pouvoir, consciemment ou inconsciemment. Le rêve le plus banal, le fantasme le plus commun sont toujours pris en charge par une histoire psychique singulière; toujours effets d'un travail. Que beaucoup de ces effets nous échappent, qu'il y ait refoulement de certaines pulsions avec tout ce qui s'ensuit, cela est l'objet propre de la psychanalyse. Et à supposer même qu'on parle, par métaphore, du travail qu'opère l'inconscient en termes d'« automatisme », cela ne concerne pas plus l'art et ce qu'on veut y trouver de « fonctionnement réel » que quoi que ce soit d'autre parmi les démarches de l'esprit, y compris, bien entendu, écrire ou peindre en supprimant, autant qu'il se peut, le contrôle de la conscience.

7

La psychanalyse, dans son registre propre, décrit elle aussi l'homme comme un être de langage. Et le langage est cette faculté de symboliser qui suit dans tous les cas les procédures décrites par les multiples rhétoriques : parmi elles, la théorie freudienne du «travail du rêve ». Enfin la symbolisation est un travail : elle transforme les relations que les hommes établissent avec tout réel qu'ils pensent.

Les sciences humaines, dont la psychanalyse ici prise comme repère, conduisent effectivement à considérer que l'art, lui aussi, est un travail de transformation des relations entre la pensée et le réel. Quelle sorte de travail ? poursuivant quelle finalité particulière?

8

J'avance une pétition de principe vieille comme le monde: elle consiste à reprendre l'opposition entre pensée scientifique et pensée artistique. Celle-ci ne cesse d'être à actualiser. Voici à cet égard plusieurs remarques.

L'opposition entre pensée artistique et pensée scientifique est à concevoir comme une opposition polaire. Il ya toujours ambivalence dans l'exercice de la pensée sous toutes ses formes. Chaque pensée relève plus ou moins du désir de savoir et du désir d'art, l'objet de l'un et l'autre restant à préciser. Mais dans tous les cas l'ambivalence des démarches de pensée exclut l'idée d'un plus réel ou d'un moins réel, d'un plus pur ou d'un moins pur.

L'opposition entre savoir et art est celle des finalités. Les technosciences visent à maîtriser le réel «< se rendre maître et possesseur de la nature », selon Descartes) pour en tirer une utilité; si bien que parler d'un « pur » savoir n'a aucun sens. Quant à la pensée artistique, elle vise à établir, entre les partenaires des actes de langage, une relation que je dis de « présence ». Cette dernière proposition pose que l'art établit une relation inutilitaire de présence entre tout un et tous ses autres. Elle est mise en avant par l'art actuel lui-même et dans le cours historique des réflexions sur l'art, pour des raisons conjoncturelles qu'il faudrait analyser par ailleurs.

L'opposition entre la pensée artistique et la pensée du savoir se joue dans les moyens: les sciences et les savoirs empiriques sont toujours liés à des techniques; par là ils expérimentent leur vérité, c'est-à-dire l'efficacité utilitaire de leur intervention sur le réel. Les arts, eux, procèdent par artifices. Parler des artifices de l'art en opposition aux techniques des savoirs indique que le travail de l'art opère sur la langue même utilisée par l'art. L'opération ne peut produire une utilité. Elle produit en effet une relation de présence attentive à la langue même et, par là, à tout réel que la langue nomme puisque rien n'est réel que d'être nommé dans la langue.

L'opposition est encore celle des modalités: le savoir lie les discours, comme Freud le dit en particulier du processus secondaire qu'il isole dans le mouvement de la pensée. Le savoir établit des liens de cause à effet entre les phénomènes. L'art, au contraire, brise les discours sentés parce qu'elles soumettent la multiplicité réelle à l'unité voulue, quoique jamais atteinte, d'une causalité générale. L'art, lui, prêche l'insoumission.

L'effet du conflit est l'ambivalence propre à toute pensée. La science maîtrise le cours des choses, elle en élabore le sens. L'art perburbe le jeu des utilités, il détruit symboliquement l'ordre ou le sens établi. En d'autres termes: la science fait jouer des principes d'unification, elle ramène l'autre au même, elle est une expérience de l'identité. L'art confronte les termes, relève l'étrangeté des uns en regard des autres; il est une expérience de l'altérité, une expérience de la présence de l'autre comme autre.

De là vient que la pensée artistique est réputée pouvoir penser ensemble les contraires et empêcher leur conciliation en un tiers terme. Le poète est l'anti-dialecticien. Holderlin, avec sa théorie de la césure et de la catastrophe, a déjà ruiné l'édifice de son condisciple Hegel avant que cet édifice ne soit construit. De lui vient toute la poétique des temps dont Baudelaire dit qu'ils sont les temps de la modernité.

La notion surréaliste d'automatisme psychique est un avatar historique d'une idée beaucoup plus générale de l'art récent: l'art, l'événement

artistique produit par le travail de l'art, est un événement de « hasard ».

Les sciences sont à peu près d'accord pour définir le hasard comme le recoupement imprévu de deux ou plusieurs séries causales hétérogènes. Le hasard en art serait à concevoir aussi comme un recoupement ou plutôt comme une confrontation: pour parler de façon à peine métaphorique, il s'agirait d'un corps à corps.

Deux corps seraient en présence. L'un serait le corps de la langue, considérée et traitée comme un corps: à la fois corps sonore, corps sensible et *corpus* de pensées. Un tel corps est d'une infinie complexité et les effets d'un affrontement avec lui sont imprévisibles. En effet, la langue peut tout dire de ce qui peut être dit; d'ailleurs elle a toujours déjà tout dit et tout lui reste toujours à dire. Dès le premier mot, si jamais il y eut un premier mot, fut pensée une pensée du tout du monde. Quant au corps de celui qui parle ou entend, il est également une entité infiniment complexe et imprévisible. On la pense aujourd'hui en termes de code génétique, code qui prend en charge toutes les situations possibles, internes ou externes au corps. Et les analyses d'un psychisme singulier sont justement dites interminables puisqu'elles le transforment.

Dans un corps à corps, un corps transforme l'autre. Tel est l'événement. C'est pourquoi l'expérience artistique qui est l'expérience de l'altérité de tout autre et de toute autre chose comme autre, est aussi l'expérience de soi comme autre. Le mot d'Arthur Rimbaud, « Je est un autre », dit l'extrême de l'expérience artistique. Cette expérience est d'une telle violence que je y est un autre qu'un je.

10

Je cite à témoin deux peintres, puis un poète.

Le 2 janvier 1940, Paul Klee adresse une lettre à Will Grohmann qui en a publié deux lignes: « Ce n'est pas un hasard si je m'engage dans la voie tragique. Bien des feuilles l'indiquent et disent: le temps est venu. » Paul Klee meurt le 30 juin 1940. Il a rencontré les figures de sa mort, il les affronte dans sa peinture.

Paul Klee a toujours peint par séries: séries de points, de lignes, damiers de couleurs. Il se donne des règles absurdes et il peint sans projet. Mais il dit: parfois au cours du travail de peinture, se présentent « des associations d'idées ». Des figures surgissent sous ses yeux et s'inscrivent, inattendues, sur les « feuilles » de papier. La série que Paul Klee commence en 1937 et qu'achève sa mort est faite de peu d'éléments: de larges lignes noires, bordées d'un halo clair, sur un fond de couleur monochrome et saturée. Plusieurs de ces images ne donnent naissance à aucune figure. Elles sont abstraites, comme on dit. D'autres sont des images paisibles. La plupart voient surgir des figures inquiétantes puis

tragiques, des anges de la mort comme Paul Klee les nomme. Lui-même ne les dit « tragiques » qu'après coup car il n'a su que tardivement que la maladie dont il souffrait depuis 1936 lui serait fatale. Paul Klee a vu sa mort venir à lui dans sa peinture.

L'événement artistique, c'est toujours ça : advient ce qui doit advenir. Parfois on nomme ça le Destin. Les arts sont le mode de la pensée qui piègent le destin, le font advenir, l'affrontent. Cependant l'événement vous prend toujours par surprise. Réellement, il n'est ni prévisible ni imprévisible.

11

Paul Klee confronte, assemble des termes qu'il prélève dans la « langue » picturale. Souvent ce sont des traits formels — points, lignes, teintes, valeurs — aussi déchargés qu'il se peut du poids du sens bien que nul terme, aussi « abstrait » soit-il, n'en soit jamais dégagé. C'est que le peintre, le musicien, le poète, d'abord n'ont rien à dire ni à « exprimer ». Tout le travail mental tient à la confrontation incessante de termes toujours déjà donnés. Et tous les travaux de la pensée peuvent être reconduits au travail de la métaphore. La capacité de métaphoriser, d'affronter un terme à un autre pour penser l'un par l'autre, est la pensée même.

Les sciences et les savoirs subordonnent un terme à l'autre, ils rangent le symbolisant sous la loi du symbolisé, le signifiant sous la loi du signifié pour assurer la maîtrise de la pensée sur le réel à des fins d'utilité. L'art, au contraire, tient écarté les termes de la métaphore. Au lieu de vouloir réduire les termes à une identité, au lieu de penser que l'autre revient au même, il pense l'altérité.

Ainsi le travail de l'art rompt la discursivité causale en posant tout terme comme autre que l'autre terme. Tous les artifices de l'art dérivent de ce mouvement qui provoque la destruction symbolique du sens discursif. Et quand le sens est détruit, reste la considération de ce hors-sens qu'est l'existence même du réel: le fait que ceci est alors que ça pourrait n'être pas.

12

Piero Della Francesca a peint à fresque une *Vierge enceinte* dans le cimetière de Monterchi, vers 1450. L'œuvre véhicule les significations de tous ordres qui structurent l'ordre discursif de ce temps: significations religieuses, symboliques, politiques et aussi humanistes en ceci que la personne humaine y est mise en scène dans la posture de la plus haute dignité et dans un ensemble spatial ordonné par la rationalité perspective.

Cependant les jeux colorés qui établissent des relations en écho entre les ailes, les robes et les chausses des anges qui entourent la vierge, détournent l'attention de cet ensemble de significations. Ils la reportent sur le corps même de la peinture, sur ses traits sensibles et, en cela, insensés.

Quant aux poètes, Stéphane Mallarmé remarque que la rime du vers alexandrin brise elle aussi le cours du sens: arrivé à la seconde rime, l'esprit se ressouvient de la première et il revient ainsi à contresens : « La rime ici extraordinaire parce qu'elle ne fait qu'un avec l'alexandrin qui, dans ses poses et la multiplicité de son jeu, semble par elle dévoré tout entier comme si cette fulgurante cause de délice y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe. »

Une autodévoration du sens, une mort symboliquement accomplie du pouvoir du sens est un triomphe, mais de quoi ? et elle est une cause de délice.

13

Ce qui triomphe est la langue même, au premier chef. Les jeux de couleurs ou les assonances de la rime attirent l'attention sur un corps sensible. Ils l'exaltent. La langue de l'art, par ses artifices, se donne pour inusuelle et glorieuse dans son inusualité.

Mais puisque la langue nomme tout, tout ce que l'art nomme en sa langue est donné dans son inusualité triomphante. Tout réel est donné dans l'art pour autre encore que ce qu'il est usuellement. Telle est la gloire de la Vierge. Il n'y a d'autre glorification que par la langue.

14

La langue de l'art donne tout réel qu'elle nomme comme autre. Mais c'est la langue qui distribue toutes les fonctions du langage: elle donne la place de l'objet, celle du destinataire du message, mais aussi celle du sujet.

C'est pourquoi celui qui écrit ou lit le poème est lui-même un autre que ce qu'il est usuellement. Cela rappelle sous un second point de vue que la phrase de Rimbaud, « Je est un autre », dit en effet l'expérience de l'altérité qui est l'enjeu propre de l'art.

15

En cela l'art n'est jamais un moyen de communication des pensées ni un moyen d'expression des affects. Pour contredire à l'idéologie actuelle de la communication informatisée, je dirai par défi: l'art n'exprime jamais rien et ne communique jamais rien à personne. Réellement l'art est

parcouru par des flux d'affects et d'idées. Mais le propre de l'art est d'interrompre ce flux ou d'en causer l'effondrement pour que se produise l'événement artistique: le surgissement, hors sens, de la présence énigmatique de tout présent. La langue, dans l'art, n'est pas moyen de communication ni d'expression de contenus psychiques. Il n'y a rien de tel qu'un «contenu». L'inverse est vrai. Une idée, un affect prennent nécessairement forme dans la langue. La langue informe les psychismes singuliers.

Or une langue singulière n'offre pas n'importe quelles formes. D'autant que l'art exalte la singularité de ce corps langagier. Quant au corps de celui qui parle, il est également singulier. Si bien qu'il faut redire que l'art est à concevoir comme un corps à corps: qu'il est la forme la plus générale de l'érotisme.

16

Stéphane Mallarmé lie l'érotisme à la mort: le sens qui se dévore lui-même et le délice. Les artifices artistiques provoquent la mort du sens, c'est-à-dire des pouvoirs de transformation que les langages des savoirs exercent sur le réel, poursuivant, là, leurs fins utiles. Cette destruction symbolique provoque, dans l'art, le réel à apparaître dans sa gloire.

La jouissance, dans l'art comme ailleurs, mais dans l'art sous une forme extrême puisqu'elle touche le langage lui-même, est liée à la rencontre de l'autre et à la mise à mort de mon propre pouvoir parce qu'un être de pouvoir ne rencontre jamais l'autre: il le domine.

17

On ne voit rien qui se puisse dire « automatique » dans les démarches de l'art.

Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

VARIETE

GUNNAR EKELOF ET « L'INSIDIEUSE PROVOCATION DES SONS »

Régis BOYER

Les réflexions que voici m'ont été inspirées par le brillant colloque Ekelôf qui se tint, en juin 1988, au Centre culturel suédois de Paris. Il s'agissait de commémorer le vingtième anniversaire de la mort du poète. Les meilleurs spécialistes de divers pays s'étaient rassemblés pour étudier ses sources, artistiques et littéraires, et tenter de mesurer son rayonnement. Nous entendîmes ainsi des communications de type comparatiste, qui établissaient à l'envi la réalité de l'extraordinaire alchimie à laquelle se livra, sa vie durant, Ekelôf pour élaborer ses sollicitations françaises (Desnos, qu'il traduisit et, plus généralement, les surréalistes), anglaises et surtout orientales. Encore que je sois convaincu - je vais le dire - qu'un élément d'importance manquait à cette analyse, qui concerne la poésie scaldique de ses très lointains ancêtres, j'avais préféré me livrer à une sorte de méditation libre qui sortait des cadres conventionnels de ce colloque et que je me permets de livrer ici.

Je suis de ceux qui tiennent Gunnar Ekelôf pour un des grands poètes de notre xx^e siècle. Il conquiert lentement, en raison de son hermétisme, d'ailleurs relatif, la place qui est la sienne, au tout premier rang, mais il y a fort à parier que la postérité lui rendra justice, à quoi contribueront sans aucun doute les splendides traductions dont il a bénéficié dans notre langue '. Seulement, le « malheur » vient de ce qu'il s'est maintes fois exprimé sur son art, ce qui nous place devant l'évidence, abondamment vérifiée, que l'on devrait toujours se méfier des déclarations qu'un poète fait sur le compte de son inspiration. En général, ces justifications *a posteriori* ont surtout pour effet d'ouvrir toute grande la porte à toutes les déviations d'interprétation possibles, la véritable nature de l'inspiration

poétique se refusant, comme on le sait, à de telles élucidations, surtout venant de l'intéressé lui-même.

Je ne m'attarderai donc pas ici à la thématique apparente de sa poésie (goût des antithèses, redoutable fascination d'un certain nihilisme, tendance à l'absurde, par exemple) ni à ses sources avouées ou implicites (les grands classiques, puis les présymbolistes français, au premier rang desquels Mallarmé, et, je viens de le dire, la poésie orientale, arabe notamment), non plus qu'au contexte exact dans lequel s'inscrit sa production (dadaïsme et surréalisme). Je tiens ces points pour acquis et assez bien étudiés et renvoie donc aux analyses pertinentes qui en ont été proposées ².

Je partirai d'une constatation très simple qui, me semble-t-il, est très rarement faite en l'occurrence. Constatation double: la première va au caractère foncièrement musical de la langue suédoise avec la profusion de son vocalisme, le caractère volontiers onomatopéique ou imitatif de son vocabulaire, son double système d'accentuation (le fameux « accent II »), ses subtiles variations sur les longues et les brèves, l'étrange cumul qu'elle représente de la richesse du vocalisme indo-européen et des effets rythmiques propres à l'accentuation de type germanique. La déclamation à haute voix de n'importe quel beau poème en suédois impose cette évidence. A la limite, il est des textes d'Edith Södergran, Karin Boye, Vilhelm Ekelund, Harry Martinson, Artur Lundkvist, pour me limiter à quelques modernes, qui pourraient presque se passer d'une interprétation tant la chantante mélodie suffit à en suggérer le contenu, au moins en essence.

Surtout - et j'ai dit mon étonnement en commençant, sur ce **point** - il ne faut pas oublier que les Scandinaves disposent, en matière de poésie, d'une abondante tradition, d'un très riche passé, qui tiennent à la poésie scaldique, probablement création scandinave, et qui fit autorité dans tout le Nord entre le VIII^e et le XIV^e siècles. Ce n'est pas le lieu de se livrer ici à une présentation approfondie de ce qui reste sans conteste le joyau des poésies savantes du Moyen-Age européen, et ridiculise les accusations de barbarie absurde portées sur le compte de la culture et de la civilisation qui l'enfantèrent ³, mais il faut souligner au moins quelques principes de cette inspiration hautement élaborée, principes qui sont avant tout d'ordre technique: la poésie scaldique se fondait sur la pratique d'une allitération, consonantique ou vocalique, à trois temps dont la « clef » était fournie par le premier temps fort de chaque vers pair, lequel sur les lois rigoureuses de l'accentuation, le nombre de temps forts par vers étant fixé étroitement; également, sur la loi de l'alternance des longues et des brèves (sur le modèle des spondées, trochées et dactyles classiques, si l'on veut, mais sans insister, les origines de cette poésie demeurant obscures et n'était pas nécessairement latines ou grecques) ; sur le retour, à l'intérieur de chaque vers, de graphies identiques (innrîm) à l'intérieur de certains mots dont la place n'était pas indifférente; enfin, sur un compte relativement strict des

syllabes de chaque vers. L'extrême virtuosité requise par le respect de ces procédés était facilitée par des artifices de vocabulaire (substitution au terme propre de heiti ou manières de synonymes et de kenningar ou périphrases, voire métaphores filées à loisir) et surtout *par* la liberté quasi totale d'expression première par une langue dont la richesse de flexions autorisait une dislocation indéfinie de la syntaxe. En d'autres termes, les lois de la poésie scaldique étaient naturellement propices à une organisation tout à fait musicale du discours. Mieux que tout commentaire, l'exemple suivant, que j'emprunte à l'Islandais Sighvatr Thórdarson (XI^e siècle) déplorant la mort de son ami le roi norvégien Oláfr Haraldsson (saint Oláfr) éclairera le lecteur (les allitérations sont soulignées d'un = ; les accents, marqués par un x, les longues portent un accent dans le cas des voyelles ou sont géminées pour les consonnes ; les retours de graphies sont soulignés d'un trait simple et le compte des syllabes figure en début de chaque ligne) :

6 Há thótti mér hlaeja
6 höll um N6reg allan
7 - fyrr var ek kenndr á knörrum -
7 klif medhan Oláfr lifdhi ;
6 nú thykki mér miklu
6 - mitt stridh er svá - hlidhir,
8 jofurs hylli vardh ek alla,
6 öblidhari sidhan.

(A quoi l'on ajoutera des assonances a-a, um-u, i-ir, a-an en fin de lignes.)
Urdre normal des mots: *Há höll klifthótti mér hlaeja um N6reg allan - ek var kenndr fyr á knörrum - medhan Óláfr lifdhi . sidhan hlidhir thykki mér nú miklu öblidhari - mitt stridh er svá - ek vardh alla hylli jofurs.* (Les hautes falaises me semblaient sourire par toute la Norvège - je m'entendais naguère à mener un knörr - tant qu'Oláfr vivait; depuis, les pentes me paraissent bien plus revêches - telle est ma peine - j'avais toute la faveur du prince.) Je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'insister davantage pour faire valoir l'extraordinaire sophistication et les ressources musicales quasi infinies d'un pareil art.

Il suit de ces deux rapides considérations que la poésie suédoise repose sur des assises inaliénables dont on peut tenir qu'elles sont constitutives de son génie propre. Je pense qu'elles ne peuvent pas ne pas avoir été

insensibles à Gunnar Ekelöf, homme de fine culture tant autochtone qu'étrangère, au demeurant extrêmement attentif aux voix qui l'habitent.

Je voudrais donc suggérer ici que, comme tout vrai poète de grande classe, Gunnar Ekelöf se laisse mener par une musique intérieure qui se fonde sur des caractères organiques spécifiques de sa langue et de sa tradition. Cette musique, il la retrouve, ou il la quête dans les divers modèles évoqués plus haut, pour peu qu'il y ait coïncidence, et il s'efforce de la justifier après coup, donnant ainsi, je l'ai dit, dans le travers du poète qui tient absolument à s'expliquer sur sa poésie! Surtout: cette musique intérieure, il la doit avant tout à une attention extrême portée au matériau linguistique, c'est-à-dire à ce que Jean Rousselot (parlant de Maurice Fombeure) appelle « l'insidieuse provocation des sons » : l'exemple du poème scaldique qui vient d'être donné montre bien en effet que les phonèmes n'y évoluent pas en liberté, ils s'appellent les uns les autres, et c'est tout ce que je voudrais montrer ici. Car ce faisant, Ekelöf réalise le paradoxe de trouver ce que sa compatriote Karin Boye appelait *spraket bortom logik* (la langue au-delà de la logique) tout en obéissant à des formes musicales strictes. Je ne crois pas qu'il soit congru de dire que, de la sorte, il assigne un rôle nouveau à la poésie. En fait, je pense qu'il retrouve l'essence même de la poésie. C'est en ce sens qu'il faut entendre le caractère expérimental qu'il a toujours revendiqué pour son expression, et aussi son côté *gransoverskridande* : qui passe les frontières.

« *De la musique avant toute chose* »

On voudra bien noter d'abord une obsession ou une vocation musicale vraiment fondamentale. Ekelöf aurait voulu être musicien, il l'a dit maintes fois. Il a donné les noms de ses maîtres: Stravinsky, César Franck, Scarlatti, Mozart. *Tard sur la terre* (1932) fut écrit sur une musique de Stravinsky. Il a, de son propre aveu, cherché à réaliser des compositions musicales sur des modèles musicaux : *försöket aU på poesien applicera eU slags musikalisk form* (1962 : essai d'appliquer à la poésie une sorte de forme musicale). Ou encore: « Pour moi, la musique a été la source d'inspiration la plus fréquente et la plus féconde » (dans *En outsiders vag*, repris dans *Promenader och utflykter*, 1963). Il a surtout confessé ouvertement l'existence, en lui, d'une *musique intérieure*: « Penser à la mort, voir la vie à travers la mort, c'est mettre un point d'orgue à la vertigineuse, incertaine mélodie que nous vivons » (c'est une note de 1930 qui sera reprise dans le recueil posthume judicieusement intitulé *Partition*, 1969). Il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'il ait toujours été virtuose de la musique de la langue, notamment de la musique associative.

Progressons d'un pas. Ce n'est pas seulement « la langue » qui se trouve concernée, mais d'abord le mot, le mot en soi dont il faut solliciter

toutes les possibilités pour dire ce qui ne se laisse pas exprimer. Et cette poésie réside d'abord dans le jeu sur les mots et les répétitions rythmiques. *Opus incertum* (1959) en fournirait un exemple privilégié. Cela, bien entendu, n'exclut pas une volonté de constructivisme, la formulation aboutissant souvent à des constructions verbales indépendantes, ce que Gunnar Brandell appelle « laisser les mots prendre couleur les uns des autres ». Ce pourrait être un moyen de trouver le lien entre toutes choses, d'aboutir à une manière de synesthésie. A moins que l'on veuille justifier par là l'allure effectivement et fréquemment expressionniste de cette poésie. Dans la mesure non négligeable où l'expressionnisme représente un effort, conscient ou non, pour abolir au maximum l'écran qu'impose à l'inspiration sa formulation selon des normes classées, Ekelöf est fort souvent expressionniste et il l'a dit:

<i>Det kom som en känsla</i>	<i>Cela vint comme un sentiment</i>
<i>och gjorde sig i ord</i>	<i>et se forma en mots</i>
<i>men jag hade inte pennan</i>	<i>mais je n'avais pas ma plume</i>
<i>till hands</i>	<i>à portée</i>

(Opus incertum)

Prenons garde encore davantage à cette citation qui me paraît déterminante: « Je pris les mots un par un et essayai de déterminer leurs valeurs (*valorer*, c'est lui qui souligne), je disposai les mots l'un près de l'autre et réussis à grand effort à parvenir à une signification pleine - bien entendu, non « porteurs d'une signification », mais faite de l'ensemble des valeurs des mots. C'était le sens sous-jacent (*undermeningen*) que je cherchais, une sorte d'alchimie du verbe». Il le dit autrement, en approfondissant, dans *En natt vid horisonten* : « Mais entre temps, tandis que l'œil s'habitue à l'obscurité absolue, il s'abstient de la vision de ses yeux pour prêter à la place l'oreille au silence et écouter. Ce silence lui parut être constitué d'une *régularité* (*regelbundenhet*) qui peut-être trouvait son fondement en un son constamment récurrent mais trop éloigné pour pouvoir être saisi». Où l'on aura relevé, bien entendu, ce «son constamment récurrent» (*stiindigt återkommande ljud*).

Me voici donc - enfin! - en mesure d'en venir au sujet précis de ma petite rêverie: le son, les sons, l'insidieuse provocation des sons. Je partirai du paradigmatique poème extrait de *En natt vid horisonten* et ainsi libellé :

*Irotthetens eviga snö sjönk saktat genom rymden, mörk, men dess
kristaller, vita blommor som plötsligt slog ut ur Intet, borjade sjunka*

genom rymden. Ut genom den halvoppna dorren stal sig en sista
vindfläkt bort i det osynliga och Döden inträdde.

Intrat Mors.

Soit: La neige éternelle de la lassitude semblait doucement à travers l'espace, sombre, mais ses cristaux, blanches fleurs qui soudain éclosaient du Rien, se mirent à sombrer à travers l'espace. Par la porte entrouverte se coula un dernier souffle de vent dans l'invisible, et la Mort entra.

Intrat Mors.

Il n'est pas nécessaire de savoir le suédois pour noter la basse continue *i - t - a - m - o - s*, sur la dominante *intrat = intriïdde*, soit *i +* dentales. On peut décomposer: les dentales sont soulignées d'un trait, les encadrés formant une sorte de rappel. En même temps, la « broderie» sur *i/a/o*, soulignée de deux traits (on n'oubliera pas que le *o* suédois n'est pas toujours prononcé [O]) provoque des « accrochages» ou des « appels»- je dis: des provocations - des homologues si l'on veut, dans la chaîne phonique *a - e(i) ou a - o (ö) - u*. Dans cette chaîne phonique, les provocations pures se portent sur *ö* (qui est en position médiane), par exemple dans la première ligne (*trott - snö - sjank - mark*). Avec un travail visible de décomposition-recomposition : ces *ö* appellent *mark*, d'ailleurs ajouté entre virgules pour ponctuer le raisonnement et donner une tonalité-totalité. Ainsi: *ö - ö - ö ——— M Ö R K ——— m(en), RK ——— KR (istaller)*. Sur cette base, on discerne un contrepoint en *Met en S* : je fais figurer des flèches pour *S* et des croix pour *M* (avec d'autres provocations internes: *s* appelle *sj*, prononcé [š]- *snö - sjank - sjunka* ; et *M* appelle *N* qui « provoque» *genom*, lequel, par inversion, suscite *rymden* - *NM → MN*, *M* finissant par s'effacer devant *N*, seul présent dans la dernière proposition. Il n'est même pas interdit de souligner les trois articulations logiques: *mörk* (sombre), *ut* (idée de dehors), *bort* (idée d'éloignement) avec provocations ainsi conçues: *rymden* appelle *mark*, *ut* appelle *in* (*triïdde*, où *in* est le contraire de *ut*), et (*b*)*ort* appelle (*in*)*triïdde*.

Bien entendu, cet exercice peut être taxé de gratuité. Il me semble tout de même que ce petit texte atteste une volonté (consciente? inconsciente? je ne sais) de structuration à partir des sonorités d'*Intrat Mors*, la mort entra, *daden intriïdde*, qui peut aussi dicter la pensée, il va sans dire, mais peut-être pas initialement. Le processus que je dirai iconique (image de l'entrée de la Mort) se double d'une activité intellectuelle (méditation sur le néant de l'espace) mais porté, *appelé* par les sonorités. Et l'on peut même aller plus loin. Une longue expérience de traducteur m'a enseigné que la véritable poésie « passe» en traduction, je veux dire qu'elle retrouve d'un

idiome à l'autre, si elle est de qualité, son essence. L'essai de traduction que j'ai proposé illustrerait assez bien ce point: il suffit de se laisser porter par un rythme, de trouver, langue pour langue, de nouveaux appels de sonorités (ici, en français, des L et des V tout en respectant la diphonie i/a). L'essentiel n'a peut-être pas été trahi. Pour revenir au poème en suédois, je suis persuadé qu'Ekelöf s'est laissé porter par le latin *Intrat Mors*, suédois *Döden inträdde* ([œ]- [a]- [i]- [E]- [a] pour les voyelles + d- d- n / n - t - d pour les consonnes, et que tout le reste s'en est naturellement suivi.

Sur ce principe, nous pouvons suivre un certain nombre de jeux, d'échos, de suscitations, de variations subtiles sur des unités mélodiques minimales. Ainsi avec ce texte, extrait de *Sorgen och stjärnan* (Le chagrin et l'étoile, 1936) et intitulé *Trddet*, L'arbre:

1	<i>Sjukt är mitt hjdrtas trdd,</i>	<i>drt/trd/d/</i>
2	<i>dess armar i stormen fangna,</i>	<i>arm/orm</i>
3	<i>knotiga, ldngtande, lidelsefulla,</i>	<i>knot/dngt/id</i>
4	<i>sokande frihetens <u>vindlösa</u> rymd.</i>	<i>ök+ri/ös+ry</i>
5	<i>Ack, vad hjdlper mig vårens</i>	<i>a-hjd/va-va</i>
6	<i>och vdxandets flyktiga loften</i>	<i>dks/ykt/ /L.yk/löf</i>
7	<i>ndr <u>lugnet</u>, <u>det</u> lyckliga, fattas</i>	<i>lug/lyck</i>
8	<i>och <u>Ivindarnalger</u> mig allt ont ?</i>	<i>ind/ont</i>
9	<i>Ndr som ett hanskratt,</i>	<i>nd/an - ett/att</i>
<i>ID</i>	<i>ekande mot de sargade skdren,</i>	<i>ek/skd (srg)</i>
<i>II</i>	<i>vart ord, var <u>lögn</u> i <u>vdr/den</u></i>	<i>v = ord/ vdrld</i>
12	<i>når mig <u>medlvindarnalburen</u>...</i>	<i>n mm;' arn - uren</i>

Malade est l'arbre de mon cœur, / ses bras captifs dans la tempête, / noueux, languissants, souffreteux, / Cherchant l'espace sans vent de la liberté. / Hélas, à quoi me servent les promesses fugaces du printemps et de la croissance / quand le calme, l'heureux, me manque / et que les vents me causent tout mal? / Quand comme un ricanement, / résonnant contre les récifs déchiquetés, / chaque parole, chaque mensonge au monde / m'atteint par le vent porté...

Détaillons: pourquoi, à la ligne 1, l'arbre de mon cœur (*hjdrtas trdd*) et non, par exemple, les branches (*grenar*) ou les rameaux (*kvistar*) de mon cœur? Ne serait-ce pas à cause de l'écho inverse (*hj*)*drt-trd(d)* ? La ligne 2 porte ce que les scaldes auraient appelé une *innrim* (*arm-orm*), tout comme, en beaucoup plus subtil, la ligne 6 : *dks/ykt* et *lykllof*, ou ligne 7 *lugllyck*, 8 *ind/ont*. Le processus est encore plus raffiné dans la ligne 3 où les réminiscences sont annoncées ou prolongées en nasales: (*k*)*not* - (*l*)*iingt* - *id*. La ligne 4 fonctionne par paires avec glissements: *ök + ri* → *ös + ry*,

la ligne 9, par permutations: s - r - g 1 sk - r. Voyez de nettes provocations, par allitérations, dans *liingtande - lidelsefulla* et encore davantage dans *frihetens vindlasa* (pourquoi *vindlösa*, sans vent, sinon parce qu'il faut un v pour faire écho à f. Ligne 6 *flyktiga loften* s'explique par le passage FL à LF, ligne 10, une réversion peut avoir soufflé *ekande* (dont nous noterons la valeur-*valör* : qui fait écho) - *skiiren*, k et sk devant voyelle antérieure se palatalisant présentent un couple symétrique *ek [εχ]* - *skii [ÇE]*.S Et la basse continue en f et v dicte certainement le mot *vind* (vent) situé aux trois articulations du poème (encadrés ici). Ce qui fait, pour revenir à des remarques faites plus haut sur la traduction, que l'on est en droit de préférer à « ses bras captifs dans la tempête » : « ses bras pris dans la tempête » (pour br-pr) et, pour la ligne 10, ou bien résonnant contre les récifs déchirés, ou bien résonnant contre les écueils déchiquetés.

Ailleurs, on pourra parler de style phonique « lié » : lisons cet extrait de *Viigvisare till underjorden* (Guide pour les enfers) : en suivant les sonorités appelées l'une l'autre (et parfois par groupes de plus de deux) d'un bout à l'autre :

*Ge mig gift att dö eller drammar att leva - Just nu
anskar jag hellre iin drammar att leva gift att dö
Skeppare utan besittning, därför att alla
iitil av lotus, blivil till svin, som jag viigrar befalla -
Ensam utmattad rorsman drevs också jag i land
med dessa lik i lasten, på en för mig okiind strand
Ge mig vatten ! 4*

Le même procédé peut être vertical dans *Partitur* (Partition) :

*För mig iir
denna milda ömma
bild det viisentliga
en kvinna
min dotter, min syster
Min moder*

*Att klii av
att klii på
torka i stjärten
ge brasten*

*Hade jag haft en sådan moder
skulle han visat mig viigen
hem, aldrig till Constantinija
Nu visar mig kamelerna*

var honn finns
Vid viigens borjan
Vid viigens slut

O ! mina ögons ljus !
Låt mig då sova
blind i din famn

Glöm inte min hjord
mina djur
Låt dem beta
på dina berg
Vattna dem
i din biick s

Je crois très volontaires les réversions qui ponctuent soit chaque ligne de ce poème extrait de *En natt vid horisonten*, soit le passage d'une ligne à l'autre (que j'indique, dans ce cas, par un / en fin de ligne) :

<i>Rummet var mörkt</i>	<i>ru - ör</i>
<i>och tiden efter midnatt</i>	<i>id - id - te - att</i>
<i>då förbrytaren rev bort</i>	<i>ör - ry - re - or</i>
<i>sina naglar med fosfor</i>	<i>na - na - fos - for + si - os</i>
<i>lyste omkring sig</i>	<i>ys - si</i>
<i>i rummets hörn och såg</i>	<i>ru - ör (cf. ligne 1)</i>
<i>åter samma myller</i>	<i>am-my</i>
<i>av ofullgångna varelser :</i>	<i>ull- el/li</i>
<i>liten kropp, stort huvud.</i>	<i>ro - or</i>
<i>Hans första tanke : undkomma -</i>	<i>ta - tan - und</i>
<i>Då ser han bakom sig</i>	<i>se - sig / /</i>
<i>i viigen hur de sista</i>	
<i>kunturerna utoplånas</i>	<i>tu - ut - na - na</i>
<i>av dorren han kom in genom,</i>	<i>en-an-in - om - om</i>
<i>Hans andra tanke : undkomma -</i>	<i>and - tan - an - un - ma</i>
<i>dra hatten i pannan</i>	<i>ra - at - an - nan</i>
<i>sparka till lampan</i>	<i>ill-lam - ar-am-an</i>
<i>trycka ut fönsterrutan</i>	<i>ry - ut - ter-ru</i>
<i>och hoppa i morkret... 6</i>	<i>ör - ret</i>

Ou encore: je ne puis croire que les variations thématiques - toujours sur le plan phonique - de cet extrait de *la Légende de Fatumeh*, soient gratuites : je les indique par des majuscules:

<i>enkel ar foDeLsen :</i>	<i>en plus : en - en</i>
<i>Du bLir Du</i>	
<i>enkeL D6Den :</i>	<i>en - er</i>
<i>Du ar inte mera Du</i>	<i>iir - er / t</i>
<i>Det kunDe ha varit omvant</i>	<i>t - t - t / und - ant</i>
<i>som i en spegeLvarLD :</i>	<i>s - s / el - iirld</i>
<i>DöDen kunDe ha fött Dig</i>	<i>den - und / U</i>
<i>och Livet sLackt ut Dig</i>	<i>ɹ - ɹ - t</i>
<i>Det ena såväL son Det anDra -</i>	<i>en - an / s - s / t - t</i>
<i>och kanske ar Det så :</i>	
<i>ur DöD ar Du kommen, Langsamt</i>	<i>öd — du</i>
<i>utpLanar Dig Livet 7</i>	<i>ut - et / lå - li</i>

Me voici en état de proposer la lecture d'un texte, toujours extrait de *En naU vid horisonten*, où il me semble que les provocations sont, cette fois, clairement délibérées. L'idée est que l'horloge (*klockan*) sonne et qu'elle a une voix ténue (*en tunn röst*). Le poème se résume en cinq mots: *klockan slår : en tunn röst* (l'horloge sonne: une mince voix). Je laisse de côté, puisque tel n'est pas mon propos, les implications philosophiques ou même métaphysiques de ce texte, encore qu'il aille de soi qu'elles président à l'inspiration. Je ne retiens, comme toujours depuis le début de cette étude, que les formulations brutes. Tous les mots soulignés le sont parce qu'ils contiennent des sonorités appelées à revenir, telles quelles ou en gradation phonique:

En tunn röst
som glider uppåt
En flock trianglar
som villradiga sliger sjunker
i eU slags vaUenskymining
om varann
med en tunn röst
som standigt glider i glissando uppåt
fortunnas och förtunnas
i eU slags ohorbarhet
en tunn röst -
Då sade jag lill mig sjülv :
Det dar var sakert
slutet på något musikstycke
Jag tyckte mig höra utropstecken
eller en signal - -
från vi/ken planet kand okiind
eller från en Nova-- ---

som sakta slocknande sjunker tillbaka
i obemärkthet — — —
 eller ljudetaven port
 som jag väl känner -
och som just slogs igen
 eller-- - - -
Klockan
slår.

Essayons de traduire :

Une mince voix / qui glisse vers le haut / un troupeau de triangles / qui perplexes montent sombrent / dans une sorte de crépuscule aquatique / les uns sur les autres / avec une voix ténue / qui constamment glisse dans un glissando vers le haut / s'amincit et s'amincit / en une sorte d'inaudibilité / une voix ténue -
Alors, je me suis dit : / c'était sûrement là / la fin d'un morceau de musique / Il me sembla entendre un point d'exclamation / ou un signal / de quelle planète connue inconnue / ou d'une Nova / qui doucement s'éteignant sombre à rebours / dans l'imperceptibilité / ou le son d'un portail/que je connais sans doute / et qui vient de se refermer / ou bien-/ L'horloge / sonne.

On est en droit de se poser force questions. Par exemple, pourquoi ce troupeau de triangles? Certes, l'idée, l'image d'oiseaux en vol peut y avoir présidé, d'où le mot troupeau (ou bandes: *flock*). Mais relisons les trois mots principaux des deux premières lignes: *T(unn) R(ast) GL(ider)* : nous avons les éléments phoniques déterminants de *TRianGLar*. De même, l'idée-base de *glider* (glisse) appelle *stiger* (monte) et donc celle de *sjunker* (sombre): de là le glissando qui figure *expressis verbis* et qui est littéralement dicté par *glider*. Je gage que, semblablement, *FLock* provoque *ViLLradiga* qui déclenche à son tour l'étrange *Vattenskymining* (crépuscule aquatique). Suit, dans la seconde strophe, la longue allitération, en alternance, sur « s » et « k ». Elle retombe sur *KlocKan Slår*, ce que, si j'ose dire, il fallait démontrer. Du reste, le L de *slår* a été annoncé depuis le début de la strophe, qu'il ponctue régulièrement. Résumerai-je ce commentaire en notant que le poème, pris qu'il est entre *en tunn röst* (premier vers) et *Klockan slår* (dernières lignes), est tout entier provoqué par les sonorités de ces deux énoncés respectifs, l'un, le premier, en descendant, l'autre, en remontant?

Pour ne pas allonger démesurément l'exposé, je proposerai un parfait exemple, me semble-t-il, de synesthésie, avec *Fågel* (Oiseau), dans *Om hasten* (1951). Malgré sa longueur, le voici:

Har du hört fageln
har du hört feberfageln ?
Ja, jag har hört
Ar det din fågel ?
Nej, den ar ingens
fage!n som pickar och pickar
på fOnsterblecket -

lag såg en gång din fågel
Den var svart och vit
Den agde ingen farg annu
men ett öga, blankt
och en b/ick, snabb...
lag såg den, jag tankte :
Ar detta feberfageln, angestfageln ?
lag såg den inte langre
men hörde den picka på rutan
på fonsterblecket
lag hörde den inte langre
lag visste : Min fågel !
Din fågel ! Okande !
Okanda!
Varfor så entragen ?
Varfor så ihardig ?
lag iir ju ändå ett skriil/ande bleck
en ruta som gistnar
Det racker med yrsnons rassel
Det racker med regnets takdropp
och med min egen pekfingersknoge -

Faglen hon undflyr och undflyr
Hon kommer ibland til/ ditt fönster
men för att visa sin undflykt
Hon slår sin /il/a trumvirvel
och ar borta nar du kommer
Kanner du henne verk/igen
feberfageln, angestfage!n ?
Nej, men jag kiinde nagonting
som /iknade karlek...
Vem ar det då som jag alskade ?
En glimt, en snob/ink, ett ogonb/ick
som forsvann i luften
den tunga vinterluften -
Då ar det du sjalv som står kvar

*och trummar på rutan
och kanske visslar en svarmodig stump...*

*Och ändå ar det någon
som hackar på fansterblecket
Hon hackar vort minsta smula av kitt
som höll rutan kvar
så att du står dar naken
Har du kant angestfageln hacka på hjartat
hacka bort talgen kring hjartat
så att du står dar febrig
Har du alskat fageln ?
Jag har alskat fageln
Det iir inte en gam. långt mindre en örn :
På min lever hackar en tofsmes
en vinterfagel, en skogarnas fågel _ ⁸*

On voudra bien se reporter à l'essai de traduction en note. Les éléments de l'inspiration sont clairs: image de Prométhée. thème de l'amour qui est un oiseau, motif de la fenêtre où il se pose. d'où il s'envole, il n'est pas nécessaire de recenser toute l'imagerie, antique ou médiévale de préférence, que suscite ce très beau poème. Cette activité iconique se double d'une sorte de synesthésie sensorielle: tous les verbes requis sont présents, entendre, voir et sentir en particulier; et. bien entendu, affective: sentir-ressentir-aimer. Mais je ne sors pas de mon propos: le tout est à la fois dicté par et dictant l'activité phonique. Relevons. sans chercher à être exhaustif: les répétitions par thème lié par une allitération: sur *fågel* (neuf fois), *feberfagel* (oiseau fébrile. *febrig*, fébrile figurant seul une fois), *ångestfågel* (oiseau d'angoisse, trois fois), *vinterfagel* (oiseau d'hiver) et *skogarnas fågel* (oiseau des bois). Soit: chaque son de *fågel* [fogal] appelle soit un mot, soit une image. soit une idée: le F entraîne *feber* ou *vinter*, le å *angest*, le g, *skog*. Ou encore, voyez la série image-son dans *fanster + bleck* ou *+ kitt* ou *+ talg* ou *+ ruta*. On peut passer sur la série onomatopéique - parce que naturelle, en somme - *höra* (quatre fois), *se* (*såg* au prétérit, trois fois), *kanna* (sentir, cinq fois), ce dernier suscitant, tant pour le sens que pour la phonétique les mots *karlek* (amour) et *alska* (aimer) où, donc, le K perdure. A la limite, on peut dire qu'une sorte de tic préside à une série comme *glimt. snablink. agonblick* (permanence d'un motif l + i + nasale ou gutturale). Je trouve ces variations ou progressions par accrétiens beaucoup plus convaincantes que de purs jeux comme dans « Marsch », même recueil:

*O fantastiska likgiltighet utanfar !
O Likgiltiga fantasteri utanfar*

*(O fantastique indifférence au dehors!
O indifférence fantaisie au dehors)*

Mais je ne saurais rester insensible à la construction phonique directement imitative de ce court poème (dans *la légende de Fatumeh*, série nazm, numéro 2 :

*Som om havet
kastade armarna efter mig
omkring mig
i mitt rum, om natten
- som om havet slingrade sig om mig
med sina armar av ljud
Havet kramar mig
Havet omfamnar mig*

*Comme si la mer
lançait les bras vers moi
autour de moi
dans ma chambre, de nuit
- comme si la mer s'enroulait autour de moi
avec ses bras sonores
La mer me presse
La mer m'étreint.*

Tant il est patent que les M « enlacent » et la pensée et l'image et le son dans son rendu global.

Conclure est finalement aisé. Comme toute véritable inspiration poétique, celle de Gunnar Ekelöf repose sur un étrange complexe d'idées, qui appellent des images, qui se traduisent en sons, l'ensemble s'appliquant à restituer dans toute sa fraîcheur proprement indicible ce que l'on est convenu d'appeler émotion créatrice. Mais lorsqu'il parle d'alchimie du verbe, nous sommes tentés de le prendre beaucoup plus au pied de la lettre que dans bien d'autres cas.

En définitive, le processus mental qui préside à l'écriture est assez simple, même si l'analyse ne peut qu'en donner une idée approximative. Au départ, il y a, comme toujours, une impulsion, rencontre, sentiment, idée, image, que sais-je. Puis l'organisation en un ensemble est suggérée, ou appelée, ou étoffée et même, à la limite, purement provoquée par des sons.

J'aimerais appeler activité phonomotrice (comme on parle d'activité idéomotrice) ce travail conscient - conscient, je le souligne - d'élaboration qui préside, chez Ekelöf, à la composition.

Une interprétation de ce genre ne manque pas d'avantages: elle justifierait, par exemple, le caractère comme silencieux de l'expression. Je veux dire ce silence de la logique qui s'impose au bout d'un certain moment d'effort d'investigation, la conscience de ce qui reste à dire au-delà de la formulation plate et qu'impliquent, qu'appellent les sons. Peut-être peut-on également penser qu'un des traits marquants de la pensée d'Ekelöf, cette quête acharnée de l'absurde que l'on a si souvent relevée dans son œuvre, tient au fait que toute énonciation n'a pas, ne peut avoir, de caractères définitif et totalement signifiant. Alors, les sonorités, puisqu'elles sont également porteuses d'autres appels, permettent des échappées, des sublimisations, des catharsis que la raison n'avait pu prévoir. Elles prouvent que l'art n'est jamais « achevé ».

D'où il suit, et c'est là la force majeure d'une poésie comme celle-là, que, définitivement, à jamais, l'essentiel reste à dire. Ekelöf n'a intitulé « Poétique » qu'un seul de ses nombreux poèmes. Le voici: je laisse au lecteur le soin d'appliquer quelques-unes des règles qui ont été suggérées dans les pages qui précèdent. Et donc, de méditer les deux derniers vers :

*Det iir till tystnaden du skall lyssna
tystnaden bakom apostroferingar, allusioner
tystnaden i retoriken
eller i det så kallade formellt fulliindade
Dette iir sakandet efter eU meningslast
i det meningsfulla
och omviint
Och allt vad jag så konstfullt söker dikta
iir kontrastvis nagonting konstlöst
och hela fyllnaden tom
Vad jag har skrivit
iir skrivit mellan raderna.*

*C'est le silence que tu dois écouter
le silence derrière les interpellations, les allusions
le silence dans la rhétorique
ou dans le prétendu achèvement formel
C'est rechercher une absurdité
dans le pleinement signifiant
et l'inverse
Et tout ce que j'ai cherché à composer avec tant d'art
est par contraste chose dépourvue d'art
et toute plénitude est vide*

*Ce que j'ai écrit
est écrit entre les lignes.*

NOTES

1. Outre celles de Jean-Clarence Lambert, je ne saurais trop recommander l'impeccable traduction de c.G. Bjurström et A. Mathieu, de la trilogie du Diwan, Gallimard, 1973-79.

2. Par exemple: Reidar Ekner, *Gunnar Ekelof. En bibliografi*, 1970 ; Anders Olsson, *Ekelofs nej*, 1983 ; Bengt Landgren, *Ensamheten döden och drommarna*, 1971.

3. Voir Régis Boyer, *la Poésie scaldique*, éditions du Porte-Glaive, 1990.

4. *Donne-moi du poison pour mourir ou des rêves pour vivre - A présent je préfère à des rêves pour vivre du poison pour mourir*
Capitaine sans équipage parce que tous
ont mangé du lotus, sont devenus porcs que je refuse de commander -
Timonier épuisé solitaire que j'échoue moi aussi sur la côte
avec ces cadavres dans la cargaison, sur une rive de moi inconnue
Donne-moi de l'eau!

5. *Pour moi cette*
douce tendre
image est l'essentiel
une femme
ma fille, ma sœur,
Ma mère.

Déshabiller
Habiller
torcher le derrière
donner le sein

Si j'avais eu une pareille mère
elle m'eût montré le chemin
de chez moi, jamais de Constantine
A présent les chameaux me montrent
où elle est
au début du chemin
au terme du chemin

O lumière de mes yeux!
aveugle dans tes bras
Laisse-moi donc dormir

N'oublie pas mon troupeau
mes bêtes
Fais-les paître
sur tes montagnes

*Fais-les boire
dans ton ruisseau.*

*6. Le lieu était sombre
et l'heure, passé minuit
quand le criminel déchira
ses ongles au phosphore
luisants alentour
dans les coins de la pièce et vit
de nouveau le même fourmillement
de créatures inachevées:
petit corps, grande tête.
Sa première pensée: se sauver -
Alors il voit derrière lui
dans le mur les derniers
contours s'effacer
de la porte par laquelle il était entré,
sa seconde pensée: se sauver —
tirer son chapeau sur son front
donner un coup de pied dans la lampe
enfoncez la vitre de la fenêtre
et bondir dans l'obscurité...*

*7. Simple est la naissance :
tu deviens toi
simple la mort:
tu n'es plus toi
Ç'aurait pu être l'inverse
comme en un monde spéculaire
la mort aurait pu te mettre au monde
et la vie (éteindre
l'un aussi bien que l'autre -
et peut-être est-ce ainsi:
de la mort tu es venu, lentement
la vie (efface.*

*8. As-tu entendu l'oiseau
As-tu entendu l'oiseau de fièvre?
Oui, j'ai entendu
Est-ce ton oiseau?
Non, ce n'est l'oiseau
de personne qui picote et picote
la tôle de la fenêtre —*

*J'ai vu un jour ton oiseau
Il était noir et blanc
Il n'avait pas de couleurs encore
mais un œil, luisant
et un regard, vif..
Je l'ai vu, j'ai pensé:
Est-ce l'oiseau de fièvre, l'oiseau d'angoisse?
Je ne le voyais plus
mais l'entendais picoter la vitre
la tôle de la fenêtre
Je ne l'entendais plus*

Je savais: Mon oiseau!
Ton oiseau ! Inconnu !
Inconnus!
Pourquoi si insistant ?
Pourquoi si opiniâtre?
Car enfin je ne suis qu'une tôle fêlée
une vitre qui se fendille
Il suffit du fracas de la neige tourbillonnante
Il suffit des gouttes de pluie qui tombent du toit
et de la jointure de mon index -

L'oiseau s'échappe s'échappe
Il vient parfois à ta fenêtre
mais pour montrer sa fuite
Il bat de son petit tourbillon de tambour
et a disparu quand tu arrives
Le connais-tu vraiment
l'oiseau de fièvre, l'oiseau d'angoisse?
Non, mais j'ai senti quelque chose
qui ressemblait à l'amour ..
Qui est-ce donc que j'aimais?
Une lueur, un éclat de neige, un instant
qui disparut en l'air
dans l'air pesant d'hiver -
Alors c'est toi-même qui restes
et tambourines sur la vitre
et peut-être siffles un couplet mélancolique...

Et tout de même il y a quelqu'un
qui becquette la tôle de la fenêtre
il enlève du bec la moindre miette de mastic
qui maintenait le carreau
en sorte que te voilà nu
As-tu senti l'oiseau d'angoisse te becqueter le cœur
ôter du bec le suif autour de ton cœur
en sorte que tu restes là fébrile
As-tu aimé l'oiseau?
J'ai aimé l'oiseau
Ce n'est pas un griffon, encore moins un aigle:
Une mésange huppée me becquette le foie
un oiseau d'hiver, un oiseau des bois -

BELEN: PLAIDOYER POUR UNE APHRODITE DESENCHAINÉE

Stella BEHAR

En 1966 sort aux éditions de la Jeune Parque un recueil de contes érotiques, *le Réservoir des sens*, préfacé par Philippe Soupault et signé de l'énigmatique nom de Bélen. Certains de ces contes ont déjà été publiés chez Losfeld : *La Géométrie dans les spasmes* (1959), *La Reine des Sabbats* (1960). Sous la même signature paraît en 1975 un roman fantastique et licencieux *Mémoires d'une liseuse de draps*. Bélen est le nom de plume de la réalisatrice Nelly Kaplan. Née en 1934, à Buenos Aires, Nelly Kaplan vient à Paris après des études de sciences économiques pour suivre des cours de cinéma. On trouve, dès 1954, son nom associé à celui d'Abel Gance dont elle a été la première assistante pour diverses réalisations et projets. Ado Kyrou dans *le Surréalisme au cinéma* souligne l'originalité de deux de ses courts métrages, l'un sur *Gustave Moreau*, l'autre sur *Rodolphe Bresdin*. Nelly Kaplan est surtout connue de nos jours pour avoir réalisé différents longs métrages parmi lesquels *la Fiancée du pirate* (1969) et *Néa* (1976). Dans *Néa*, Nelly Kaplan met en scène une jeune adolescente dont la curiosité sensuelle inspire une carrière littéraire à caractère érotique. Dans *la Fiancée du pirate*, une jeune femme pauvre, à la merci de la lubricité des habitants du village où elle vit, décide, en appliquant un tarif à ses faveurs, puis en confondant publiquement ses clients, de mettre fin à son avilissement. Ces deux réalisations cinématographiques, qui ont pour thèmes des aspects différents de la condition féminine, ont assuré la notoriété de leur réalisatrice, Par contre Bélen est moins connue et reste aujourd'hui un double insaisissable dont on parle peu. Comme héroïne elle fait sa première apparition en 1957 dans un scénario, *le Royaume de la Terre*¹, signé Nelly Kaplan - Abel Gance. Depuis, elle est à la fois deux

personnages romanesques et un nom de plume qui, lui, est reconnu, notamment en 1977 dans le numéro *d'Obliques* consacré aux femmes surréalistes. Dans une récente édition augmentée du *Réservoir des sens* parue en 1988 chez Pauvert, Bélen n'apparaît qu'entre deux parenthèses sous la signature de Nelly Kaplan. L'œuvre romanesque de Nelly Kaplan/Bélen se caractérise par un discours surréaliste dont la parodie burlesque de certains clichés, les situations fantasques et inquiétantes, les phantasmes drôlatiques et saugrenus sont les principaux traits. Tant au niveau des emprunts, des références que des compléments, elle marque une époque où l'imaginaire surréaliste s'enrichit à la fois d'une vitalité que stimulent les mouvements politiques qui le revendiquent (les gauches trotskistes par exemple), un renouveau du néo-symbolisme et de la science fiction, ainsi que l'émergence d'écrivains femmes ² dans le mouvement. Chez Bélen, c'est une certaine image de la femme qui s'affirme à partir de l'expression du désir déminin. Autour d'un jeu de miroirs, de mots et d'images s'organisent les questions sur la nécessité et l'urgence pour la femme de se libérer d'un système qui l'opprime.

Dans sa diversité, l'œuvre de Nelly Kaplan/Bélen se construit autour d'une préoccupation initiale : la reconnaissance de la sexualité comme principe fondamental de subversion et de création. On sait combien la notion d'Eros comme force subversive a été un leitmotiv des plus constants et des plus constitutifs de l'esprit surréaliste. Aussi l'une des caractéristiques du conte érotique surréaliste est-elle d'avoir allié un phantasme érotique insolite à un humour corrosif. Dans leur volonté de pousser ou détruire les frontières culturelles et sociales qui entravent la liberté de l'homme, leurs prises de position ont souvent pris le ton de ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui un « manifeste féministe ». Breton exalte dans *Arcane* 17 les modes « d'appréciation et de volition » de la femme et annonce l'apparition d'une sorte de matriarcat : « Le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui ³. » Attribuant aux femmes des pouvoirs de subversion susceptibles de briser le carcan de l'ordre bourgeois contre lequel s'est acharné le surréalisme, les signataires du *Catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme* ⁴ de 1959-60 affirment avec Fourier que, si les femmes disposaient d'elles-mêmes, « ce serait un scandale et une arme capable de miner les assises de la société ⁵ ».

Du *Réservoir des sens* à *Mémoires d'une liseuse de draps*, la démarche de Bélen s'inscrit bien dans la tradition surréaliste. Erotisme et création, licence et subversion, sexualité et pouvoir sont pour Bélen des forces dont la convergence peut doter la femme de moyens particulièrement efficaces pour agir sur le monde. Reprenant à son compte les figures féminines qui ont hanté les surréalistes, Bélen présente dans ses œuvres romanesques des personnages féminins disposant d'un large éventail de pouvoirs occultes telle cette liseuse de draps, médium aux qualifications inédites, capable de

lire l'avenir « à l'intérieur des cartes spermographiques gravées par l'érosion des héros d'Eros »⁶. Détentrices parfois de terrifiants pouvoirs de vie ou de mort, elles sont, tout comme le soulignait Xavière Gauthier dans *Surréalisme et Sexualité* à propos des figures féminines choisies par les surréalistes, à la fois « ange et démon, fée et sorcière », « le salut et la perte de l'homme »⁷. On retrouve également chez Bélen le même goût du fantastique et de l'insolite qui caractérise l'imaginaire surréaliste. Ainsi, dans ses récits met-elle souvent en scène des personnages qui ont le don de la métamorphose. La femme devient panthère, araignée, vampire. Dans ... *Quarante siècles nous contemplent*, le personnage féminin se transforme par amour d'Horus en statue de prêtresse égyptienne et sème la confusion parmi les gardiens et les responsables du musée du Louvre. Bélen cultive également le désir de choquer et de scandaliser les valeurs de l'ordre établi en réclamant le droit à des facéties érotiques de natures diverses: inceste, nécrophilie, zoophilie, fétichisme, utilisation de machines masturbatoires. Dans *le Réservoir des sens*, conte qui donne son nom au recueil, le robot Cornélius dont on ne peut manquer tant l'allusion à Hoffman qu'au *Grand Masturbateur* de Dali, est selon la narratrice « une perfection cybernétique » au service du plaisir. Le rêve, la folie, l'érotisme retrouvent dans l'œuvre de Bélen la même force révolutionnaire que leur attribuaient les surréalistes. Saturés de références politiques, ses récits attaquent toutes formes d'oppression. Dans *Mémoires d'une liseuse de draps* notamment, les tribulations de la narratrice sont liées à une intrigue politique aux références volontairement transparentes. Quelques sigles et quelques noms éloquentes constituent des jeux de références qui insistent sur des sympathies politiques proches des positions de Breton et Benjamin Péret mais aussi des mouvements de gauche post-soixante-huit. Le M.R.P. devient le Mouvement pour les Révolutions Propagées, la C.G.T., Commune Galapagoise Triomphante, la c.I.A. Compagnie des Indes Américaines, tandis que Jaguar Bronstein (fils d'un célèbre militant dont la parenté homonymique ne peut être autre que Trotski) s'affronte au « sanguinaire » José Acéro (Joseph Staline, « l'homme d'acier »). Également dans plusieurs contes, les protagonistes féminins déclarent la guerre à la société, telle cette sorcière de *la Reine des sabbats* qui proclame:

Ils ne savent pas que nous sommes les plus forts parce que notre esprit ne connaît pas les contraintes, parce qu'un jour nous arriverons à libérer tous ceux qui sentent, sans le savoir encore, jusqu'à quel point la vie doit être changée ⁸.

Toutefois, si dans ses aspects extérieurs l'œuvre de Bélen répond à l'espoir surréaliste de « changer la vie » en faisant peser sur le monde la menace du plaisir, il s'y inscrit deux éléments radicalement autres. D'une part, elle fait entendre une voix qui définit l'autonomie de la femme,

d'autre part elle subvertit les images-mêmes de subvertions que les surréalistes exaltaient.

Comme le souligne Withney Chadwick dans son ouvrage *les Femmes dans le mouvement surréaliste*, les surréalistes tout en exaltant la femme l'enfermaient dans la prison d'une vision essentialiste subordonnée à leur désir.

[Si] le culte d'Eros dans le surréalisme fit de la femme une force sexuelle active dans le monde et la vie créatrice de l'homme, [...] le langage de l'amour [...] était un langage masculin. Son sujet était la femme, son objet la femme et même lorsqu'il s'agissait de proclamer la liberté de la femme, c'était toujours à travers le désir de l'homme ».

Chez Bélen, la femme prend la parole pour dire son désir, pour définir sa liberté, mais surtout pour transformer le monde selon des exigences qui tiennent particulièrement compte de son être-dans-le-monde.

De cette femme que peut-on dire? Elle aspire tout d'abord à une liberté d'esprit et de mouvement égale à celle des hommes. Revendiquant l'expression sans contrainte de sa sexualité, elle ne reconnaît ni interdits ni tabous. Dans *Mémoires d'une liseuse de draps*, le personnage Bélen, en racontant les vingt-cinq premières années de sa vie, entreprend d'exalter différents moments de son initiation sexuelle. C'est Bélen-personnage qui détient les règles du jeu qui est l'histoire de ses plaisirs. Hypersexuée, elle revendique l'exploration de toutes les formes de la satisfaction des sens:

J'ai connu l'amour des hommes, des femmes, des enfants. La caresse amoureuse du serpent me fut coutumière... J'avais un homme dans chaque pore, ne pensant qu'à pourchasser des sensations nouvelles et à en donner l'occasion à autrui. Tout cela me rendait pâle et rayonnante. Un peu lasse aussi ».

Différents récits la présentent comme souvent séparée de l'influence maternelle et élevée par des hommes. Née d'un père marin et d'une « mère inconnue », Bélen commence ses *Mémoires d'une liseuse de draps* ainsi: « Maman ayant refusé de me reconnaître, je fus recueillie et élevée par mon père, marin tous océans. » Dans ce récit, Bélen présente le sevrage maternel comme une expérience qui la situe hors d'une possible chaîne d'aliénation qui transmet de mère à fille des modèles de soumission et de passivité. Jouissant d'une disponibilité absolue, elle entend se battre pour la conserver, mais aussi inscrit son combat dans un militantisme solidaire des autres femmes qui entendent se définir autrement que par la maternité. C'est ainsi que dans ses mémoires, Bélen se déclare « maternophobe militante »¹¹. Elle découvre une plante carnivore au pouvoir abortif. Elle en cultive les graines pour les faire « parvenir à tous les mouvements

féminins de la planète », car enfin sa découverte contraceptive « apportait une victoire sans parangon dans le domaine des luttes libératrices féminines. L'infini servage légendaire recevait un coup mortel et toutes les législations patriarcales n'y pourraient plus rien 12». Ce refus de la maternité est bien, au-delà de la volonté de rester maîtresse de son corps pour gouverner son destin, un désir de créer un espace propre, autonome et non subordonné à l'homme.

Les surréalistes, malgré leur enthousiasme pour la femme, n'ont, semble-t-il, pas toujours offert cet espace. C'est bien ce que Xavière Gauthier leur reproche :

La femme-surréaliste est beaucoup plus une femme sans tête qu'une femme « cent têtes ». Nous ne prenons évidemment pas la tête comme le siège de la raison raisonnante contre laquelle les surréalistes ont tant lutté, mais comme symbole de ce qu'on interdit à la femme: sa place dans les réseaux d'échanges économiques, intellectuels ou créateurs, sa participation au pouvoir et au travail 13.

Il convient de noter que, bien avant Bélen, le regard que les surréalistes ont porté sur la femme - bien que loin d'être aussi monolithique que le laisse supposer Xavière Gauthier - a été à différents degrés contesté dans la pratique par certaines artistes femmes associées au mouvement. On trouve dans les œuvres notamment de Léonor Fini, Frida Kahlo, Dorothea Tanning une thématique que ne pouvaient ou ne voulaient concevoir leurs homologues masculins. Leurs tableaux qui représentent la maternité, le refus de la maternité, les douleurs de l'enfantement ou de l'avortement, illustrent une volonté impérieuse d'affirmer des instances importantes de leur vie de femmes. Par ailleurs, si dans le domaine des arts plastiques, les femmes surréalistes ont été les contemporaines de leurs homologues masculins, il n'en est pas de même dans le domaine littéraire. Peu ou pas de femmes écrivains ont participé ou répondu à l'aventure surréaliste à ses débuts. Il faut attendre les années cinquante, pour que des écrivains femmes comme par exemple Joyce Mansour s'associent au projet surréaliste pour affirmer en leurs termes un désir non-médiatisé. Le discours est déjà une protestation véhémement contre cette vision glorifiée de la femme-enfant" passive et ignorante que Benjamin Péret décrit comme attendant que l'homme lui révèle « l'amour sublime» qu'elle porte « en puissance 14 ».

Une des grandes originalités de l'œuvre de Bélen est de s'attaquer méthodiquement aux stéréotypes les plus flatteurs. Symbole de l'irrationnel, incarnation de l'amour fou, réservoir de l'érotisme, c'est ainsi qu'apparaît la femme dans l'univers des surréalistes. Sous la plume de Bélen, les stéréotypes s'animent pour donner leur version des faits qui leur sont attribués. La femme qui surgit de ses textes n'est certes pas cette

créature mythifiée, mystifiée, pétrifiée enfin par le désir masculin. Elle serait plutôt une marionnette qui danse sur sa propre musique. Le halo qui entourait sa silhouette disparaît et les ficelles apparaissent dans toute leur grosseur. Femme fatale, voyante, sorcière, elle est dotée d'attributs plus comiques que mystérieux. Ainsi dans *l'Adaptation au milieu*, la narratrice, « sorcière sérieuse et diplômée » est consultée pour un problème d'impuissance ironiquement appelé « moyens de conviction ». Elle procure à son client un Elixir soigneusement dosé portant la mention : « Ne pas dépasser la dose prescrite ». Sorte d'apothicaire consciencieuse et bien pensante, elle opère en plein jour et, selon elle, ce n'est pas elle qui est à craindre mais son client. « Je lui avais bien expliqué, dit-elle en parlant de son "client". Quand je pense que c'est à cause de cet idiot qu'on m'a retiré le droit d'exercer ^{is} ! » En métamorphosant ses personnages en araignée, panthère ou statue, Bélen met souvent cette mythologie de la mutation au service d'une vengeance dont la cible n'est pas l'homme en tant que tel, mais celui qui refuse de voir la femme telle qu'elle est. Ainsi, dans *Prenez garde à la panthère*, son personnage déclare-t-il : « Et alors, me voyant telle que je suis, si je surprends le moindre effroi dans votre regard, je ne pourrai vous épargner. » Dans *le Jour du seigneur*, vampire civilisée, elle organise « une journée nationale des donneurs de sang » pour pouvoir, sans tuer personne, boire son breuvage favori et trinquer en toute quiétude avec ses amis. Les personnages féminins chez Bélen ne sont pas toujours aussi pondérés dans leurs extravagances. Toutefois leurs excès s'exercent en réponse à des situations politiques, sociales ou culturelles qui entravent leurs libertés ou pervertissent leurs identités. Bélen joue sur les normes et les invertit pour montrer les aberrations et la monstruosité des différentes formes de pouvoir (patriarcat, matriarcat ou autre). Les personnages masculins de *Je vous salue, Maris...* et de *l'Election de M. Univerge* vivent en plein matriarcat. Ils s'approprient donc, au-delà de toutes espérances, les modes féminins « d'appréciation et de volition » que prônait Breton. Dans le premier récit, le personnage masculin, grâce à un dressage de Pavlov, peut, au son d'un carillon, remplir sans défaillance sa fonction de courtisan tandis que, dans le second, traité de « Charmant petit prostitué, va ! », il est considéré avec la même condescendance grivoise que certains hommes utilisent pour parler de « l'éternel féminin ». Avec humour et ironie, Bélen dessine dans ses récits un univers qui est un appel à la solidarité. Aussi doit-on voir un sens allégorique dans le conte intitulé *le Plaisir solidaire*. Dans cette fable, l'homme est en quelque sorte ce fervent nécrophile qui met tant de fougue à aimer une morte. Refusant les limites de cette situation, la jeune morte décide de se ranimer. Quittant le cimetière au bras d'un jeune homme convaincu, la ressuscitée regarde, amusée, son épitaphe.

Réellement inspirée par une esthétique qui conçoit dans l'érotisme les ressorts essentiels de la liberté et de la créativité, Bélen revendique,

trente-six ans après le Deuxième Manifeste, un discours surréaliste que cautionnent des surréalistes tels que Soupault et Pieyre de Mandiargues. Son entreprise vise, comme l'ont proclamé les surréalistes, à miner les assises culturelles et sociales de la société pour transformer le monde, à chercher à désentraver les chaînes de l'oppression pour réaliser la plénitude de l'être. Pour cela, elle fait se déchaîner Aphrodite. Mais, dans ce débordement érotique Bélen refuse un jeu de dupes. Son œuvre, dans sa singularité, s'inscrit au cœur du débat féministe qui s'articule autour d'une triple problématique du pouvoir, de la sexualité et de la différence. En pulvérisant dans une parodie burlesque les figures féminines de la doxologie surréaliste, Bélen marque une volonté qui dépasse la simple création d'une formulation non-médiatisée du désir féminin. Son œuvre constitue au sein du discours surréaliste un contre-discours fondé non plus sur les exigences de l'accomplissement de l'homme seul mais sur celles de la femme mettant l'accent sur la nécessité et l'urgence d'affirmer l'identité féminine. Toutefois Bélen cherche moins à fournir des réponses précises à la question de l'oppression féminine qu'à lancer un défi esthétique à la culture et la tradition. Sur une série de perversions et d'inversions: images, situations, jeux de mots, sa poétique fait retentir les accents sonores et joyeux d'une esthétique dont le ludisme explore un continent féminin.

NOTES

1. *Le Surréalisme même*, n° 2.
2. Cf. Gisèle Prassinos qui publie *la Sauterelle anthritique* en 1935, Joyce Mansour dont le premier recueil, *Cris*, sort en 1953 ou Annie le Brun qui rejoint le mouvement surréaliste en 1963.
3. André Breton, *Arcane 17*, Paris, Pauvert, 1965, p. 62.
4. Le titre de l'exposition étant en fait « E.R.ü.S. ».
5. Fourier, cité par Simone Debout: «La plus belle des passions », in *Catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme* de 1959-1960, p. 22.
6. Bélen, *Mémoires d'une liseuse de draps*, Paris, Pauvert, 1973, p. 149.
7. Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, p. 194.
8. Bélen, *le Réservoir des sens*, Paris, La Jeune Parque, 1966, p. 54.
9. Whitney Chadwick, *les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne, 1986, p. 103.
10. *Mémoires d'une liseuse de draps*, p. 145.
11. Pendant les années soixante-dix, le droit à l'avortement est à l'ordre du jour. En mai 1971 paraît dans *le Nouvel Observateur* l'appel en faveur de l'avortement signé par 343 femmes connues; c'est également sur cette question que reposera en grande partie la popularité du journal féministe *Le torchon brûle*.

12. *Mémoires d'une liseuse de draps*, p. 201.
13. Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, p. 192.
14. Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, 1956.
15. C'est un moindre mal quand on sait que son client, à cause d'une éjaculation magistrale, sera à l'origine d'un nouveau déluge et de la fin de l'espèce humaine.

ELISA, OU LE CHANGEMENT DE SIGNE

Marc-Ange GRAFF

Il est déjà devenu courant d'opérer, dans l'histoire du mouvement surréaliste, et donc, bien évidemment, dans le cheminement intellectuel d'André Breton, un découpage en diverses époques, qu'un certain nombre d'attitudes pratiques et de postulations théoriques différencieraient les unes des autres. Ainsi Breton lui-même a-t-il pu distinguer, dans le surréalisme, une période *héroïque* et une période *raisonnante*, cependant qu'une troisième période, commençant à peu près avec la seconde guerre mondiale, est généralement admise par la critique: il s'agirait alors d'un surréalisme déjà vieilli, désormais incapable de provoquer l'actualité, et n'ayant plus rien de commun avec l'avant-garde qu'il avait su incarner auparavant. *L'occultation* du surréalisme en cette période ne serait pas tant un projet conscient, que l'expression de la fatigue et des limites de ce mouvement. Il n'entre pas dans mes intentions de discuter ici le bien-fondé d'un tel découpage, mais bien plutôt de partir de ce découpage même, qui semble devoir instaurer un prodigieux écart entre la première et la dernière période, pour postuler un trajet, dont le sens apparaîtra plus tard, entre deux textes bretoniens de chacune de ces périodes: *Nadja* et *Arcane 17* '.

Le recours à ce découpage ne vaut ici qu'en tant qu'il me permet d'opposer un *début* à une/in, un départ à une arrivée. Entre ces deux moments, le fil d'une vie s'est déroulé, Breton a écrit d'autres textes, a connu d'autres femmes que celle(s) dont il sera question ici. J'oublierai néanmoins tout cela, replierai textes, femmes, événements dans un silence complice, pour confronter, en les juxtaposant, ces deux moments extrêmes d'une même expérience que sont *Nadja* et *Arcane 17*.

Une telle démarche, de tels propos, méritent une justification. Au jeu de l'écart maximal et de l'analogie, il ne sera sans doute pas inutile de rappeler que *Nadja* et *Arcane 17* sont respectivement la première et la dernière des grandes proses narratives d'André Breton, tout comme *Nadja* et *Elisa* sont la première et la dernière des *rencontres* féminines décisives dans la vie et dans l'œuvre de Breton. La confrontation, en ce sens, ne saurait être que licite, ne serait-ce que pour étudier l'« évolution » (allant vers une maturité ?) de la poétique et des « idées » de l'auteur. Tel n'est cependant pas mon projet, même si je puis m'autoriser d'une telle perspective pour le justifier. Mais j'ai employé également le terme de « moments », qui sans doute semblera impropre pour désigner des textes à caractère narratif. Outre que ce terme recevra plus loin une valeur spécifique (moments décisifs d'une initiation), il ne me paraît pas abusif d'affirmer que les narrations que sont *Nadja* et *Arcane 17* se jouent dans une durée extrêmement réduite, au cours de laquelle il serait difficile de repérer une transformation profonde de l'état d'esprit du narrateur² : en ce sens, il y a bien « unité de temps », et la durée ne vaut qu'autant qu'elle est durée nécessaire à l'énonciation, que cette énonciation soit le fait du narrateur, ou de l'un des personnages du récit.

Avec la confrontation de ces deux textes, ce sont donc les étapes initiale et finale d'un même trajet qui seront postulées, ce trajet prenant la forme d'une narration en deux parties, articulées sur l'ellipse temporelle artificiellement créée par la juxtaposition des deux ouvrages. Si cet artifice est producteur de sens ou non, on le verra au fur et à mesure que cette étude avancera.

Narration en deux parties, certes, mais cette expansion d'un texte premier en direction de l'ultime ne peut se faire qu'au prix d'une lecture de type anagogique, qu'en voyant en *Nadja* les prémisses d'*Arcane 17*. Et une telle pratique pourra sembler fort gênante, en ce qu'elle n'aurait pas répugné aux exégètes bibliques, qui lisaient, selon des techniques souvent loin d'être fiables, *l'Ancien Testament* à la lumière et comme l'annonce du *Nouveau*. Ce rapprochement n'est cependant pas pour m'embarrasser : outre que les références bibliques sont nombreuses dans les textes d'André Breton contemporains d'*Arcane 17*, et dans *Arcane 17* même, outre aussi le fait qu'il s'agit bien pour Breton de jeter dans *Arcane 17* les bases du « nouveau mythe social » appelé à remplacer le vieux mythe chrétien, c'est bien dans une perspective mythique que je me situe, et je ne me propose pas de lire le cheminement de *Nadja* à *Arcane 17* autrement que comme l'élaboration d'un mythe se superposant exactement à la biographie d'André Breton, telle au moins que son écriture nous la donne à connaître. A la question de savoir alors si une telle pratique de lecture est licite ou non, je me garderai bien pour le moment de répondre autrement que par une phrase-pirouette, au demeurant fort révérencieuse : « André Breton est mythique en moi ».

*
**

Nadia comme annonce *d'Arcane 17*, ou *Nadja* comme annonciatrice d'Elisa, le symbole de l'étoile semble devoir en être l'indice le plus marquant. En effet, le jour même de leur rencontre, *Nadja* promet à Breton qu'au terme de sa route, il atteindra une étoile, dont tout semble indiquer qu'elle est un but ultime:

C'était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. Vous ne pouviez manquer d'arriver à cette étoile. A vous entendre parler, ie sentais que rien ne vous en empêcherait: rien, pas même moi; (N., p. 80)

Cette étoile, on sait qu'elle se confond en totalité avec *Arcane 17*, dont le titre renvoie à la lame du tarot représentant « L'Etoile », et on n'ignore pas moins que c'est Elisa qui l'incarne, comme le signale le dernier des trois *Aiours* « entés » sur *Arcane 17* : «Ma seule étoile vit », (*Arcane 17*, p. 170. C'est A.B. qui souligne).

La coïncidence est pour le moins troublante, et mérite que l'on s'y arrête. Nul doute que Breton, si attentif à tout ce qui peut relever du *hasard obiecttlou* de la prémonition, ne l'ait remarquée ou voulue⁴. La vision prophétique de *Nadja* au demeurant le hantait, puisque c'est déjà elle qui figure en épigraphe du dernier chapitre des *Vases communicants*.

Cette seule mention de l'étoile me paraît de nature à justifier ma pratique de juxtaposition des deux textes: *Arcane 17* s'offre, dès le titre, comme la réalisation tardive de la vision prémonitoire de *Nadja*'. Deux remarques s'imposent alors. Tout d'abord, il est clair que le symbole de la marche à l'étoile nous introduit d'emblée dans le domaine mythique, et que l'astre appréhendé dans *Arcane 17* ne peut être que la manifestation vive, le cœur enfin révélé du mythe. C'est une épiphanie qui est ici annoncée. En second lieu, notons que, si Elisa est confondue avec l'étoile, *Nadja* au contraire en est dès d'abord séparée, et qu'elle semble même savoir, ou pressentir, qu'elle pourrait être un obstacle momentané au succès de la quête. De cette étoile, elle porte cependant le signe, qui est aussi celui de *Mélusine*:

Je l'ai même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance [avec Mélusine] dans la vie réelle, en obtenant à tout prix de son cOllfeur qu'il distribuât ses cheveux en cinq touffes bien distinctes, de manière à laisser une étoile au sommet du front (Nadja, pp. 147-153).

Assurément inassimilable à l'étoile, *Nadja* néanmoins est digne d'en porter la marque, si bien qu'elle apparaît comme une initiatrice, comme une première incarnation, encore imparfaite, de l'astre auquel sera plus tard identifiée Elisa. Il suffit au reste de comparer avec ce qui est dit de l'étoile qu'Elisa porte également au front, pour se rendre compte que nous en sommes encore, avec *Nadja*, au stade de l'artifice et d'une impureté quelconque, d'une étoile non dégagée encore des scories qui la corrompent, et que seul un lent processus de

transmutation à la manière alchimique, une *œuvre au noir*, permettra d'amener à l'état de pureté absolue:

Cela ne s'explique pas plus que le diamant. C'est une étoile qui est sur toi, forcément à ton insu (Arcane 17, p. 102).

On le voit, de Nadja à Elisa, l'inexplicable cristallisation s'est opérée, et le signe d'élection que porte cette dernière relève à tous égards de la merveille: aucun artifice, aucune technique n'est venue le graver. L'étoile d'Elisa n'a rien de commun avec le simulacre de Nadja: l'esprit ici compose avec la chair et marque cette dernière d'une étoile impalpable, visible/invisible, matérielle/immatérielle - d'une étoile mystique:

Je ne puis qu'en localiser approximativement le foyer. Aussi bien la substance de cette étoile n'est-elle pas organique: elle est faite du rayonnement que la vie spirituelle, parvenue à son plus haut degré d'intensité, imprime à toute l'expression d'un visage humain (Arcane 17, p.102).

*
**

J'en resterai là de cette étoile: de la récurrence de ce seul symbole, il serait excessif de vouloir tirer plus. Mais un autre élément, qui intéresse également les titres des deux ouvrages, est d'un ordre assez semblable. Nadja a choisi son nom « parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement » (*Nadja*, p. 74). L'arcane 17 du tarot, quant à lui, est au dire même de Breton, le symbole de l'espérance :

Ce titre Arcane 17 se réfère directement à la signification traditionnelle de la lame de tarot qui s'intitule « l'Etoile ». C'est l'emblème de l'espérance et de la résurrection ».

Ici encore, *Nadja* inaugure un cheminement dont *Arcane 17* est le terme. Le jeu entre les titres, quelle que soit l'obscurité apparente de chacun d'eux, est producteur de sens: il donne pour accompli dans *Arcane 17* ce qui n'était énoncé/annoncé que de manière voilée ou incomplète dans *Nadja*. Le trajet postulé semble donc bien se dessiner d'une œuvre à l'autre, et les figures de l'étoile et de l'espérance, avec le mouvement de quête ou de progression qu'elles tracent, laissent deviner, comme en filigrane, une narration au moins virtuelle. Certes, de telles figures ne suffisent pas à construire un récit, et d'autres récurrences doivent être mises à jour. Celles que je vais relever tout d'abord ont un caractère éminemment ponctuel: elles sont intéressantes cependant dans la mesure où elles viennent moins des textes eux-mêmes que du contexte extérieur

que le récit, de caractère autobiographique, est amené à traiter. Dans la plupart de ces cas, c'est par le jeu du signifiant que s'opère la récurrence: signes topographiques et toponymiques prenant valeur *d'avertissements*, comme il est souvent de règle chez Breton.

Mention est faite, dans *Nadja*, de la Gorgone (« Qui a tué la Gorgone, dis-moi, dis » p. 123), et, dans *Arcane 17*, de Méduse (« les paupières de Méduse », p. 27), cependant que la réponse à la question de Nadja semble être donnée par le nom du Rocher Percé (persée). Le boulevard Bonne-Nouvelle, lieu des allées et venues parisiennes de Breton dans *Nadja* (p. 36), résonne curieusement, me semble-t-il, avec l'île Bonaventure où Breton se rend en compagnie d'Elisa dans *Arcane 17* ; et la porte Saint-Denis dont la photographie est reproduite à la page 37 de *Nadja* est, en sa forme d'arc, fort semblable au Rocher Percé dont « une large brèche s'offre à (la) base » (*Arcane 17*, p. 38), brèche qui pouvait « servir de passage aux voiliers » (*Ibid.*) et qui amène Breton à le comparer à « une arche » (*Ibid.*) C'est André Breton qui souligne). Ces quelques éléments fournis par la topographie ou la toponymie offrent des moyens d'ancrage d'un récit à l'autre mais, il faut l'avouer, d'un ancrage bien précaire. Fort heureusement, d'autres récurrences offrent des prises plus solides.

Tel est le cas de l'identification de chacune des héroïnes à Hélène. Nadja, on s'en souvient peut-être, disait: «Hélène, c'est moi» (*Nadja*, p. 90). Dans *Arcane 17*, Breton déclare à Elisa: « La beauté [...] dont la justification éternelle vis-à-vis des autres et d'elle-même doit tenir dans ces mots mystérieux: *Je suis Hélène* » (pp. 33-34). Surprenants propos, que cette invitation faite à Elisa de reprendre les termes mêmes de Nadja, et sur lesquels il y a lieu, pour diverses raisons, de s'arrêter. Tout d'abord, l'identification à la même figure mythique fait de ces deux femmes des doubles l'une de l'autre, des incarnations successives du même principe féminin⁸. Et pourtant, à la différence d'Elisa, Nadja n'est pas aimée du narrateur, ou du moins les sentiments de ce dernier sont-ils très ambigus. De plus, l'attitude de Breton à l'égard de l'identification à Hélène change radicalement. Dans *Nadja* en effet, il ajoutait à la suite des propos de Nadja: «Je n'ai connu personnellement aucune femme de ce nom, qui de tout temps m'a ennuyé et paru fade comme de tout temps celui de Solange m'a ravi» (*Nadja*, p. 90, note). L'invitation faite à Elisa marque donc, non seulement une identification des deux femmes par la médiation d'Hélène, comme aussi une adhésion retardée aux propos de Nadja qui, de singulière qu'elle était, devient une des représentations archétypales de la beauté féminine: rétroactivement, *Arcane 17* charge Nadja d'une valeur nouvelle⁹.

On touche là un des points sensibles du rapport Nadja/Elisa. Tout se passe en effet comme si Breton, non content de vouloir identifier les deux femmes, cherchait à corriger avec Elisa ce que son attitude à l'égard de Nadja, toute de retrait et de non-adhésion, avait pu avoir de condamnable. Deux points sont alors à envisager, et tout d'abord, l'attitude même de Breton: si, dans *Nadja*, il n'était pas apte à recevoir dans la plénitude de sa signification l'énoncé de

Nadja, il l'est devenu dans *Arcane 17*, ce qui laisse supposer une évolution du sujet face au discours féminin ou, plus largement, face à la féminité. Mais aussi, peut-être y avait-il impropriété de la personne même de Nadja à l'identification avec Hélène. L'attitude de Breton à son égard, le trouble sentimental qu'il manifeste, ce jeu ambigu entre l'attraction et le rejet, semble indiquer en tout cas que Nadja touche de fort près à la femme aimée, sans pour autant pouvoir être identifiée à elle. De même qu'elle ne pouvait être identifiée à l'étoile, une certaine imperfection, une marque négative quelconque fait qu'elle ne peut être aimée du narrateur, qui de son côté n'est pas apte non plus à recevoir le discours qu'elle lui tient. Le *défaut* est donc commun aux deux protagonistes, qui sont alors situables sur le même plan. Il va sans dire que ce *défaut* n'apparaît plus dans *Arcane 17*, et qu'une progression (une purification ?) est donc sensible d'un texte à l'autre.

Sur ce *défaut*, Mélusine peut nous apprendre quelque chose. Nadja, on le sait, aimait à se représenter sous ses traits (*Nadja*, p. 123 ; p. 147). Or il s'agit ici de la sirène de la légende médiévale, femme fée dont le pouvoir magique et la beauté sont contrebalancés par la queue de poisson en quoi ses jambes sont métamorphosées chaque samedi. Son alliance avec Raimondin stipule qu'à aucun moment il ne devra chercher à la voir ce jour-là. Il le fera néanmoins une fois, poussé par la jalousie, et Mélusine s'enfuira dans un exil définitif. L'identification de Nadja à la fée est donc identification à un personnage ambivalent puisque, toute bénéfique qu'elle soit, pèse sur elle une malédiction et surtout, identification à un personnage voué à un avenir tragique. Cet avenir, l'internement de Nadja en hôpital psychiatrique le matérialisera, et Breton n'est pas sans évoquer Raimondin, lorsqu'il avoue un possible *manquement* à l'égard de Nadja:

Quelque envie que j'en ai eue, quelque illusion peut-être aussi, je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait (*Nadja*, p. 157).

Cette répétition si rapprochée de l'adverbe *peut-être* semble bien devoir être prise comme la marque d'une volonté de dénégation, et le symptôme d'une mauvaise conscience du sujet — qui sera justifiée plus loin.

Mélusine, transfigurée, réapparaît dans *Arcane 17* sous les traits d'Elisa. Mais ce n'est plus une Mélusine d'avant l'exil, c'est une Mélusine réconciliée et ayant enfin rompu le charme sous lequel la tenait la malédiction initiale. Ainsi libérée, elle délivre en même temps l'homme de sa culpabilité, et annonce la possibilité d'une alliance sans faille ni manquement, d'une alliance à *toute épreuve*:

Mélusine non plus sous le poids de la fatalité déchaînée sur elle par l'homme seul, Mélusine délivrée, Mélusine avant le cri qui doit annoncer son retour, parce que ce cri ne pourrait s'entendre s'il n'était réversible, comme la pierre de l'Apocalypse et comme toutes choses (*Arcane 17*, p.70).

De ce retour de Mélusine, autant vaudrait dire que c'est le retour de Nadja, mais d'une Nadja ayant accompli son destin tragique, en même temps que Breton/Raimondin a pu prendre conscience de l'étendue de sa faute et du malheur qui en est résulté:

Oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée (Arcane 17, p. 64).

Le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui (Arcane 17, p. 66 10).

Tous les indices jusqu'ici relevés amènent à des conclusions identiques: *Arcane 17* est de part en part traversé par le souvenir de *Nadia*, et c'est bien toujours la même femme mythique qui apparaît sous les traits de Nadja ou d'Elisa. Mais alors que le premier récit vouait l'héroïne aux ténèbres, celle-ci en sort, victorieuse, dans le second.

Elisa en effet apparaît là où Nadja se perd. *Nadia* se termine au moment où l'héroïne sombre dans la folie, tandis que Breton rencontre Elisa en un moment où elle commence tout juste à sortir, sinon de la folie, au moins d'une crise de profond désespoir provoquée par la mort de son enfant, et qui l'a amenée au bord du suicide. Si bien que là encore, elle est comme un double de Nadja, mais d'une Nadja qui aurait traversé et vaincu la folie, qui serait ressortie des Enfers, tout comme Mélusine revient de son exil, tout comme encore Hélène revient de Troie, d'Égypte ou des ténèbres de la nuit de Walpurgis classique, suivant la légende que l'on voudra adopter. Breton au demeurant ne se fait pas faute d'inverser en quelque sorte le rapport à la folie dans *Arcane 17*, par le truchement du *fou* de Bassan (le mot est souligné p. 13), dont il est dit qu'il « commande le rocher de Bonaventure» (*Ibid.*), qui est lui-même défini comme un asile:

Quel asile sacré ne devront-ils pas faire dans leur cœur à toutes les idées qui, telles les fous de Bassan sur leur nid, lutteront pour le dépassement de cette époque ou, de leur vol fastueux et libre, concourront à transfigurer ce pan de muraille tragique (Arcane 17, p. 36).

L'inversion est on ne peut plus claire: les fous sont libres et règnent en maîtres sur leur asile, ils s'offrent comme modèles aux (autres) hommes en une invitation à un jaillissement d'idées « hors des cadres» (p. 53), seul capable de transformer le vieux monde. Le caractère politique, et politiquement daté, de cette exhortation ne doit pas masquer ce fait pour nous essentiel: que le rocher de Bonaventure est un asile inversé, où la folie retrouve toute sa splendeur, toute

son efficace et devient une vertu exemplaire, qu'il est, peut-être, cet ASILE dont le nom doit être épelé à l'envers pour former celui d'ELISA.

*

**

De l'un à l'autre texte, la progression s'opère par le recours à des figures mythiques récurrentes, et selon un double mouvement: d'une part une progression linéaire de promesse à réalisation, ou de quête à conquête (ainsi pour les thèmes de l'étoile et de l'espérance), et d'autre part un mouvement d'inversion, ou de retournement, de *changement de signe* comme il est dit dans *Arcane 17* (p. 115), de perte à retrouvailles ou, pour généraliser en simplifiant quelque peu, du sombre pessimisme de *Nadja* à l'optimisme foncier d'*Arcane 17*. C'est à ce second mouvement, à ce *changement de signe* que je voudrais m'attacher désormais, pour tenter d'en cerner la nature.

Le terme en lui-même est ambigu. Dans son acception générale, et dans l'usage que Breton paraît en faire dans *Arcane 17*, il semble qu'il faille lui attribuer un sens quasi-mathématique: il s'agit de transformer des valeurs négatives en valeurs positives. C'est bien le mouvement qui se dessine de *Nadja* à *Arcane 17*. Cependant, une autre acception m'en paraît possible. Breton à plusieurs reprises, et notamment dans des textes de peu antérieurs à *Arcane 17*, s'est préoccupé, pour s'en indigner, de « la survivance du signe à la chose signifiée ». Le *changement de signe* pourrait consister alors dans le remplacement d'un signe devenu vide par un signe plein, porteur de significations nouvelles. L'élaboration d'un nouveau jeu de cartes, dit « jeu de Marseille », relève de cette préoccupation:

*Ce qui, ici, est récusé par nous de l'ancien jeu de cartes, c'est, d'une manière générale, tout ce qui indique en lui la survivance du signe à la chose signifiée*¹¹

Mieux encore, dans la « Vie légendaire de Max Ernst, précédée d'une brève discussion sur le besoin d'un nouveau mythe », datée de 1942, c'est au vieux mythe chrétien et aux institutions occidentales que Breton fait le même grief:

*Pour ma part, j'ai quelque peu médité sur l'appui de plus en plus incertain que, durant ces vingt dernières années, le commun des hommes trouvait, en France par exemple, dans les croyances séculaires autant que dans les institutions. Impossible d'aller plus loin dans la survivance du signe à la chose signifiée*¹².

D'où la nécessité d'élaborer un mythe nouveau, porteur de significations capables de cimenter et de dynamiser l'édifice social contemporain. Ce mythe

nouveau, j'espère pouvoir montrer ailleurs que les fondements en sont posés dans *Arcane 17*, et que l'étoile, signe polysémique s'il en est, y apparaît aussi comme figure de substitution de la croix chrétienne. Le *changement de signe d'Arcane 17* est également cela: au signe mort, et de mort, qu'est la croix, Breton oppose le signe vif « d'espérance et de résurrection » qu'est l'étoile. On voit que cette étoile promise à Breton par Nadja est effectivement une « grande idée » (*Nadja*, p.80), et que nous sortons avec elle d'un mythe strictement personnel.

Ce sont pourtant, en tout premier lieu, les figures de la mythologie personnelle de Breton qui vont permettre de l'élaborer, et Nadja est bien entendu de celles-ci. Mais pas seule: dans le texte cité ci-dessus, c'est aux poètes ses devanciers immédiats que Breton s'en remet pour l'élaboration des prémisses de ce nouveau mythe, et c'est eux qu'il gratifie du titre de « nouveaux prophètes »¹³ : parmi eux Rimbaud, Nietzsche, Lautréamont, etc. Nerval n'est pas cité, mais soyons sûrs qu'il est du nombre.

L'étoile nous renvoie, en même temps qu'à Nadja/Elisa, à Nerval bien sûr, mais aussi à Rimbaud et à Nietzsche, ou encore à Watteau, évoqué à la fois dans *Nadja* et dans *Arcane 17*. Nerval tout comme Nietzsche a été confronté à la folie, pour y sombrer; Rimbaud y a achoppé aussi (« A moi. L'histoire d'une de mes folies »). Nerval, Apollinaire, d'autres encore, ont fait mention de Mélusine. Nadja/Elisa composent donc merveilleusement bien avec tout le mouvement de la poésie moderne, nul doute qu'elles n'apparaissent aux yeux de Breton comme l'émanation même de ce mouvement, comme des figures pour lui incarnées du mythe en passe de se constituer. Ainsi n'y a-t-il pas de solution de continuité entre ces Ecritures nouvelles que sont les œuvres des poètes modernes et les figures vives qu'il rencontre sur son chemin. La révélation dont Nadja se fait l'annonciatrice et qu'Elisa apporte finalement¹⁴, n'est pas autre que celle du mythe en cours d'inscription dans la poésie moderne, et auquel elles initient Breton.

Initiation douloureuse, pour elles comme pour lui, puisqu'elle se fait au prix d'une traversée des Enfers. Magiquement transmuée en Elisa, Nadja réussit enfin pleinement là où Nerval, Rimbaud, avaient cru réussir, et n'avaient fait que se briser. Ce thème de la descente aux Enfers, au prix de laquelle s'opère la révélation et le changement de signe, apparaît en maintes occurrences dans *Arcane 17*. Mais Nadja, se définissant comme « l'âme errante » (*Nadja*, p. 81), vouée à des réincarnations successives (« Elle se demande qui elle a pu être, dans l'entourage de Marie-Antoinette », *Nadja*, p.96), Y était promise bien avant, et le Breton de cette époque, se demandant qui il *hantait*, se comparant à un fantôme, ne pouvait manquer d'y être promis aussi. La folie, où Breton renonce à suivre Nadja, sera pour elle la descente aux Enfers. Si c'est Elisa qui finalement en ressort, elle en ressort avec tous les attributs de Nadja, *corrigée*, si j'ose dire, *dans le sens de l'espoir*. Changement de signe et substitution de personne vont de pair, mais c'est bien la même histoire qui se poursuit, qui est reprise, mieux vaudrait dire, dix-sept ans après, dans ce même lieu mythique

qu'est le seuil des Enfers. Ce qu'il s'y est passé, l'ombre seule pourrait le dire. L'aventure terrestre de Breton s'est certes poursuivie, mais ailleurs et, sur le plan amoureux au moins, comme au demeurant sur le plan politique¹⁵, s'est soldée par une série d'échecs ou de désillusions. L'ellipse temporelle sur laquelle j'articule ma lecture correspond donc à cette traversée des Enfers, à ce cheminement de la femme dans les ténèbres, proche de l'indicible, où se situe le moment, totalement indicible lui, du renversement de perspectives, le moment d'illumination où s'opère le changement de signe¹⁶ et la substitution de personne. Ce moment ne peut être évoqué autrement que comme un renversement instantané, dévoilement ou pivotement¹⁷ : la narration est inapte à saisir le processus de transformation, et ne peut que juxtaposer deux états antithétiques. De même le récit du rêve de la résurrection d'Osiris passe-t-il sous silence l'union amoureuse par-delà la mort d'Isis et de son époux¹⁸. De même encore est-il impossible de décrire par quelle « alchimie» (*Arcane 17*, p. 97) Nadja réapparaît sous les traits d'Elisa, et de nommer le mystère qui fait que « de saison en saison le papillon (reprend) ses couleurs exaltées» (*Ibid.*). Mais ce papillon, emblème de Résurrection¹⁹, est le symbole sous lequel Nadja aimait à se représenter:

*Elle s'est plu à se figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe « Mazda » (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé (Nadja, p. 153)*²⁰.

C'est lui encore qui dans *Arcane 17* annonce la renaissance des livres anciens:

Oui, les plus hautes pensées, les plus grands sentiments peuvent connaître un déclin collectif et aussi le cœur de l'être humain peut se briser et les livres peuvent vieillir et tout doit, extérieurement, mourir, mais une puissance qui n'est en rien surnaturelle fait de cette mort même la condition du renouveau (Arcane 17, pp. 96-97. C'est moi qui souligne).

Faut-il voir dans ces livres vieilliss une mention discrète de *Arcane 17* ? En tout état de cause, c'est seulement une dizaine de pages plus loin que Breton se réfère explicitement à la tradition égyptienne et au savoir ésotérique.

En quoi tient donc cette révélation indicible, qui instantanément fait passer des ténèbres à la pleine lumière? En rien d'autre que ce fait même, inclinerais-je à répondre, avec en outre l'assurance qu'elle apporte que ce passage par les ténèbres est inéluctable, mais qu'il ne saurait en aucun cas être une fin. De ce principe, Breton fait une application généralisée dans *Arcane 17*, les ténèbres représentant tour à tour la seconde guerre mondiale, le nazisme, le christianisme, le désespoir, la folie, la révolte, etc., et bien entendu la mort elle-même (cette énumération pèle-mèle ne rend pas compte des diverses modalisations qui sont apportées par le texte, et sur lesquelles il conviendrait de

s'étendre trop longuement pour que je puisse songer à le faire dans les limites de cet article. Mais il est clair que toutes ces valeurs négatives ne sont pas traitées également par Breton, et que certaines sont affectées d'indices mélioratifs, d'autres d'indices péjoratifs}. On reconnaîtra dans ce principe, essentiellement dynamique, les éléments d'une triade dialectique (affirmation, négation, négation de la négation) transposée sur le plan mythique, et ayant « L'étoile » du tarot pour représentation iconographique. A ce niveau encore, le *mythe nouveau* est bien issu de l'évolution de la pensée moderne ²¹.

Ainsi, le double mouvement de progression ou d'achèvement linéaire d'une part, de renversement d'autre part, qui de Nadja nous mène à Elisa, ce double mouvement est-il celui même de l'opération dialectique. Si Elisa reprend et inverse Nadja, c'est en ce qu'elle figure la négation de la négation première qu'avait représentée Nadja. Elle est en effet la grande résolutrice et, à l'inverse de Nadja, elle sait vivre dans le siècle:

ton âme où la plus grande rafale a passé, la confirmant solennellement et en toute rigueur dans sa disposition naturelle à tout résoudre, et, pour commencer, les menues difficultés de la vie (Arcane 17, p. 34).

*
**

Cela posé, il convient maintenant de mieux cerner les termes de cette triade dialectique, et surtout de fixer le premier de ces termes, autrement dit la figure initiale dont Nadja s'offre comme le négatif. J'avoue qu'ici mon embarras est grand car, si Elisa, comme il est dit plus haut, possède le pouvoir de « tout résoudre », cela implique qu'aucun champ de signification précis ne peut lui être assignable, parce qu'elle est capable de les occuper tous à la fois. En d'autres termes, elle est le symbole même de la synthèse dialectique, l'incarnation ultime du *mythe de la synthèse dialectique*, et pas uniquement une figure de résolution spécifique. C'est ainsi, pour prendre l'exemple apparemment le plus éloigné possible, que la sortie d'Elisa de la nuit où l'avait plongée la perte de son enfant, a pour équivalent analogique la sortie de l'Europe des affres de la seconde guerre mondiale, vécue par Breton comme l'avènement désirable d'un monde nouveau, radicalement différent de l'ancien. Ceci, d'ailleurs, pose les limites de la validité de mon étude: de la pan-signification d'Elisa, Nadja n'est qu'un fragment inversé, naturellement pris dans les mailles du réseau textuel d'*Arcane 17*, mais certes pas à l'exclusion de tout autre.

C'est donc à une interprétation très limitée que je vais me livrer, en ne m'intéressant qu'à un champ précis: les rapports du sujet/narrateur (que le mythe confond avec l'homme en général) à la femme sous son double aspect de Nadja et d'Elisa.

Les rapports de Breton avec Nadja sont, on l'a déjà dit, extrêmement ambigus. Quand bien même elle serait pour lui douée de toutes les séductions,

elle n'en apparaît pas moins comme foncièrement *dangereuse*. Nadja, composant le personnage de Mélusine, est aussi la sirène moderne qu'avait déjà chantée Apollinaire. Répondre à son appel, c'est, comme dans l'Antiquité, répondre à *l'appel de l'ombre*, et courir à sa perte. A cet égard, Breton ne manque pas de rappeler l'astucieux Ulysse, qui parvient à écouter le chant des sirènes sans s'exposer au danger mortel qui devrait s'ensuivre. Que Nadja convie Breton à la mort, ou à «la folie qu'on enferme», cela est particulièrement évident dans ce passage :

Un soir que je conduisais une automobile sur la route de Versailles à Paris, une femme à mon côté qui était Nadja, mais qui eût pu, n'est-ce pas, être toute autre, et même telle autre, son pied maintenant le mien pressé sur l'accélérateur, ses mains cherchant à se poser sur mes yeux, dans l'oubli que procure un baiser sans fin, voulait que nous n'existassions plus, sans doute à tout jamais, que l'un pour l'autre, qu'ainsi à toute allure nous nous portassions à la rencontre des beaux arbres. Quelle épreuve pour l'amour, en effet. Inutile d'ajouter que je n'accédais pas à ce désir. On sait où j'en étais alors, où, à ma connaissance, j'en ai presque toujours été avec Nadja. Je ne lui sais pas moins gré de m'avoir révélé, de façon terriblement saisissante, à quoi une reconnaissance commune de l'amour nous eût engagés à ce moment. (Nadja, p. 176, note. C'est André Breton qui souligne).

Breton refuse ici de répondre à l'appel de Nadja, tout en semblant admettre, bien que le texte soit allusif, que cet appel eût pu venir de n'importe quelle femme, et en particulier de la femme aimée - Nadja n'est donc, de ce point de vue, aucunement singulière et n'est que la manifestation avérée de la conception bretonienne de la femme à cette époque. Si le narrateur continue néanmoins à la voir, et à *jouer* l'amour²², il y a bien ruse et tromperie de sa part : d'où l'idée de profanation, liée au baiser-communion de la page 107, suivi de la réception d'une carte postale représentant la toile d'Ucello, *la Profanation de l'hostie (Ibid.)*. Une *indignité* possible du narrateur est d'ailleurs évoquée auparavant :

Et si je ne la voyais plus? Je ne saurais plus. J'aurais donc mérité de ne plus savoir. Et cela ne se retrouverait jamais (Nadja, p. 103).

Le *défaut* commun à Breton et à Nadja dont j'ai parlé au début de cet article est rendu sensible ici en ce qui concerne le narrateur : bien que cherchant à dévoiler le mystère féminin, il triche sur les moyens, et n'accepte pas les conséquences ultimes d'une éventuelle révélation. Mais aussi ce refus est-il dû à la nature même de la révélation escomptée. En effet, si Nadja est l'exaltation d'une négativité portée à son paroxysme, il n'empêche qu'elle est pour Breton le fruit d'une rencontre et l'objet d'un désir: partant, qu'elle est la manifestation

d'une nécessité intérieure du sujet. Seule une interprétation psychanalytique pourrait rendre compte de la nature de cette nécessité. Je ne l'entreprendrai pas ici, et me contenterai d'indiquer dans quelles voies elle pourrait être poussée.

L'enjeu avoué de *Nadja* est, on le sait, de répondre à la question « qui suis-je? ». Pour cela, Breton, mettant en pratique le précepte rimbaldien, se charge d'interroger *l'autre* et, retrouvant le vieil adage, se demande « qui il hante ». A bien des égards, *Nadja* n'est que la répétition indéfinie de cette interrogation, à laquelle aucune réponse n'est jamais pleinement donnée. Cet *autre*, c'est Nadja qui le figurera le mieux, mais Breton, au début de l'ouvrage, évoque une autre éventualité, qui lui aurait permis de faire l'économie du livre, autrement dit, de répondre à la question de l'identité:

J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiant plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l'avoir rencontrée. Supposer une telle rencontre n'est pas si délirant, somme toute: il se pourrait. Il me semble que tout se fût arrêté net, ah ! je n'en serais pas à écrire ce que j'écris (*Nadja*, p. 44²³).

C'est donc en fait la femme, dévoilée tout entière et offerte au regard du sujet, qui permet de répondre à la question de l'identité. Mais cela ne va pas sans risque, et l'idée d'une dépossession de l'esprit est évoquée, non moins que celle d'une éventuelle fuite devant le mystère dévoilé:

J'adore cette situation qui est, entre toutes, celle où il est probable que j'eusse le plus manqué de présence d'esprit. Je n'aurais même pas eu, je crois, celle de fuir (*Ibid*).

Si la femme est donc bien l'objet d'une quête et d'un désir, elle est en même temps fort à craindre, et si elle peut faire perdre l'esprit, c'est qu'en elle s'inscrit la menace de la chair, qui est celle de la castration. Cette scène est-elle la transposition d'un souvenir infantile désavoué? Remarquons, en tout état de cause, la curieuse modalisation temporelle, comme si la rencontre ne pouvait se produire qu'au passé, ainsi que l'étrange usage des pronoms personnels: pour reprendre « une femme nue », c'est le pronom *en* qui aurait dû être utilisé: « je regrette incroyablement de ne pas *en* avoir rencontré une »²⁴. Or, cet éventuel souvenir infantile est bien connu des analystes, et l'on sait que son désaveu, servant à tempérer l'angoisse de castration, est à l'origine de la scission du moi et de la structure perverse du sujet.

Si l'hypothèse d'un tel déni de la réalité peut être admise pour Breton, l'ambiguïté de *Nadja* s'éclaire. L'objet de la quête est le dévoilement du mystère de la différence des sexes où, dans un moment d'illumination soudaine, pourrait apparaître la femme pénienne. Un tel dévoilement viendrait abolir la scission du moi, et fonder *en vérité* le déni de la réalité, inscrire, en quelque sorte, une

surréalité. Rien d'étonnant, alors, à ce que la quête dans laquelle s'engage Breton soit une quête de soi à travers l'autre et surtout, qu'elle soit une quête indéfiniment remise, et n'ayant de chance d'aboutir que sur le plan mythique.

Indéfiniment remise, je m'en explique. *Nadja*, on ne l'a pas assez remarqué, se construit sur le mode d'échecs successifs dans la quête du mystère. Ainsi la jeune fille de « l'Esprit nouveau » n'aborde pas Breton, qui ne parvient pas à la retrouver. Ainsi Breton interrompt-il le dévoilement féminin lors de l'épisode du gant (pp. 63-64), ainsi encore renonce-t-il à rencontrer Blanche Derval, qui tenait le rôle de Solange dans la pièce *Les Détraquées*. Souvent, un sentiment de peur panique est mentionné (scène de la femme nue dans la forêt, épisode du gant). Il n'est que trop clair que si le déni de la réalité cherche, paradoxalement, à se conforter par l'épreuve de la réalité, cette épreuve est indéfiniment repoussée, moyennant quoi l'espoir que la quête aboutira un jour peut être maintenu. Le mystère gagne à demeurer mystère, et le réel peut continuer ainsi à n'être pas absolument décevant.

L'enjeu, on le conçoit, est d'importance: si le statut du sujet dépend de la révélation espérée, c'est en fait la folie qui est mise en jeu², et il n'est guère surprenant, dans ces conditions, que la femme apparaisse sous les traits du sphinx. C'est Nadja qui jouera le plus pleinement ce rôle, mais il est révélateur que la jeune femme de « L'esprit nouveau » soit qualifiée de la même façon à deux reprises (*Nadja*, p. 88). On remarquera que cette désignation se fonde sur un glissement métonymique de l'énigmatique à l'énigme, et de l'objet au sujet. On passe en effet du comportement étrange d'un personnage, sur lequel on est en droit de s'interroger, à l'idée que ce personnage est une énigme à nous posée, énigme dont dépend la poursuite de notre vie. A l'étrange s'associe l'inquiétant, et il est licite de voir dans ce fait le retour de la conviction enfantine selon laquelle la femme serait pourvue du pénis :

*L'inquiétante étrangeté prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions surmontées semblent de nouveau être confirmées*²⁶.

C'est cette conviction qu'à chaque rencontre Breton cherche à réactiver, sans jamais, on s'en doute, y parvenir pleinement. Si Nadja, en sa qualité de voyante, semble être capable d'apporter un *plus de réalité* au réel, ce n'est qu'au prix d'une incapacité à vivre dans le monde, qui ne peut se solder que par la folie ou la mort. La négation éperdue de la castration qu'elle figure pour Breton n'est en réalité qu'une ignorance délibérée de celle-ci, et elle en porte en fait les stigmates plus visiblement et plus douloureusement que toute autre: l'« histoire de coup de poing en plein visage qui avait fait jaillir le sang » (*Nadja*, p. 132) le dit assez, non moins que la prostitution occasionnelle à laquelle elle est contrainte de se livrer. Si elle a pu apparaître au sujet comme un modèle possible, et comme le modèle le plus tentant qui soit, c'est un modèle non

viable, dont l'échec sera d'autant plus retentissant que l'espoir qu'il aura suscité aura été plus grand. Dans le moi clivé qu'il faut bien reconnaître au sujet, Nadja est l'incarnation vivante du *courant de vie psychique* s'appliquant à nier le réel et la castration, sans recours à la médiation fétichiste. Comme telle, elle est bien un principe de subversion absolue du réel, visant à la désintégration du moi. Comme le suicide, elle est *une* solution, sûrement pas la bonne ²⁷.

Elisa, en tant que figure de la résolution dialectique, serait alors celle qui vient mettre fin à la scission du moi, en même temps qu'elle signale et signifie la résolution du conflit. Ce disant, je n'ignore pas que pour la psychanalyse, la scission du moi n'est pas un conflit dialectique, mais qu'il y a simplement coexistence de deux courants psychiques distincts à l'intérieur du moi. Aussi ne chercherai-je pas à montrer qu'il y a *effectivement* résolution, mais que cette résolution est *au moins* mise en scène, et qu'un travail psychique s'est effectué pour permettre cette mise en scène. La figure de la femme-enfant, formation tardive de la mythologie bretonienne, et dont l'apparition coïncide avec celle d'Elisa, illustre parfaitement l'étendue de ce travail. Figure salvatrice à plus d'un titre, elle s'oppose à Nadja avec toute la force de la «jeunesse éternelle» s'opposant à la mort, et elle est bien en cela une figure du dépassement de la contradiction vie/mort.

Reprenant, en les simplifiant quelque peu, les figures de la mythologie bretonienne, Benjamin Péret oppose, dans son *Anthologie de l'amour sublime*, la femme-enfant, « expression optimiste de l'amour », à la sorcière toujours prête à « s'élancer dans la catastrophe et y entraîner son amant » ²⁸. Si Nadja peut figurer de toute évidence la sorcière, encore se doit-on d'ajouter que la femme-enfant n'apparaît aucunement à la même époque, chez Breton, comme une figure de substitution. Les jeunes filles qu'il peut évoquer ça et là dans ses textes sont toutes des objets de rêverie érotique vaguement perverse (voir « Epervier incassable », « Sans connaissance », etc.) ou bien, tout comme Nadja, elles appartiennent au type des femmes « dangereuses ». Bien plus dans un article consacré au « mythogème de la femme-enfant », Gérard Legrand signale que c'est « contre ses propres fantasmes des années 30 » que la femme-enfant apparaît dans le surréalisme d'après-guerre ²⁹. Nous avons là l'indice d'une profonde transformation des représentations érotiques de Breton.

Reste à déterminer la nature de cette transformation, et en quoi elle est révélatrice d'une réunification du moi. Je ne ferai ici que pointer une ou deux directions où pourrait s'engager la recherche. Tout d'abord, il est clair que dans la scission du moi, c'est la précellence du pénis qui est en jeu, que le seul problème posé est celui de la présence ou de l'absence du pénis, et que si la femme est « dangereuse », c'est en tant qu'elle pourrait révéler un *autre* de l'homme, *autre* que le sujet refuse absolument. Dans la relation amoureuse, c'est toujours l'émergence du pénis féminin qui est guettée, pénis féminin dont le fétiche tient la place ³⁰, et dont l'émergence « surgit comme un *plein* de sens, une idéalisation, dans la mesure où le voile est levé - comme une révélation merveilleuse » ³¹. La femme est donc vouée à l'inexistence, et son apparition ne

peut être que fugace, elle est le manque d'où doit surgir le plein, elle est le vide qui me comble en se niant. C'est dire qu'elle ne peut être à aucun moment sujet, et moins encore sujet du désir, et qu'elle ne le devient qu'en niant sa féminité, assimilable ici à la castration. En tant que dépourvue du pénis, la femme est une créature malheureuse, recluse dans l'Enfer de la castration, sauf les rares instants où la levée orgastique fait d'elle une créature merveilleuse, dans toutes les acceptions du terme.

Or *Arcane 17* inverse cette perspective, et la femme sort enfin de son Enfer. « La grande malédiction est levée » (p. 59), et le retour en gloire de Mélusine réalise « le rêve de l'enfantement sans la douleur » (p. 70). Mais dans le même temps un discours nouveau se fait jour: celui d'une assomption du sujet à la féminité, celui de la découverte, lente et progressive, d'une zone féminine à l'intérieur du psychisme masculin, zone amenée à prendre définitivement le dessus:

C'est à l'artiste, en particulier, qu'il appartient [...] de faire prédominer au maximum tout ce qui ressortit au système féminin du monde par opposition au système masculin, de faire fonds exclusivement sur les facultés de la femme, d'exalter, mieux même, de s'appropriier jusqu'à le faire jalousement sien tout ce qui la distingue de l'homme sous le rapport des modes d'appréciation et de volition. A vrai dire cette direction que j'aimerais pouvoir assigner à l'art n'est pas nouvelle: il y a beau temps qu'il s'y est soumis dans une large mesure implicitement et plus l'on avance dans l'époque moderne, plus l'on constate que cette prédilection s'affirme, qu'elle tend à l'exclusivité (*Arcane 17*, pp. 66-67).

Autrement dit, la féminité n'est plus ressentie comme privation, mais au contraire comme surcroît de sens, comme ce « plus de réel » identifié naguère au pénis féminin. Si la femme sort de son Enfer, où la maintenait artificiellement l'homme, c'est à partir du moment seulement où celui-ci cesse de penser en termes de présence ou d'absence du pénis. La féminité surgit comme un plein de sens, là où le sujet tremblait naguère devant l'horreur du vide, devant l'angoisse de castration. La scission du moi n'est plus génératrice de l'oscillation morbide optimisme/pessimisme dont s'est maintes fois entretenu Breton, et les deux courants psychiques hétérogènes, sinon contradictoires, qui se partageaient le moi, sont maintenant complémentaires, et garants de son unité dialectique.

Pour la genèse du mythe nouveau, il est important que là encore Breton retrouve dans sa propre évolution celle de l'art moderne, qu'il *achève* pour en être le révélateur, il n'est pas moins important pour nous que cette évolution soit le fruit d'une lente transformation du psychisme bretonien, susceptible de nous éclairer sur l'histoire du surréalisme. Mais plus important peut-être, encore, est qu'avec *Arcane 17* prend forme un mythe non-freudien (ou post-freudien) d'une féminité n'ayant plus rien à voir avec la castration, au terme de l'évolution d'un

sujet ayant eu fort à en découdre avec elle. Quand bien même le « mythe nouveau » avec lequel se confondent pour nous la vie et les textes de Breton n'aurait pour seul contenu latent que celui-ci, ce qui est peu probable, il n'en représenterait pas moins un effort considérable de construction conjointe du monde et d'une structure psychique, prouvant, s'il en était besoin, que certes, pour Breton, la poésie a pu mener quelque part.

Universidade dos Açores

NOTES

1. J'utiliserai comme référence les éditions suivantes: *Nadja*, Livre de poche, n° 1233 ; *Arcane 17*, Paris, J.-J. Pauvert, 1971.

2. Dans *Nadja*, l'état d'esprit de Breton par rapport à Nadja évolue. Mais pas son attitude face à « l'énigme », cette dernière cessant simplement de se confondre avec Nadja. Dans la dernière partie de l'ouvrage, Breton avoue cependant que la femme aimée « (le détourne) pour toujours de l'énigme » (p. 183). Mais nous sommes déjà dans une sorte de postface, ou d'épilogue, de *Nadja*, en un lieu et un moment nouveaux, où Nadja semble définitivement perdue.

3. L'imparfait utilisé dans ce propos est quelque peu gênant. Néanmoins, on peut penser qu'il a pour fonction de manifester la déception de Nadja, qui vient d'apprendre que son interlocuteur est marié, plutôt que de marquer un quelconque échec ou renoncement dans la marche à l'étoile de Breton.

4. Je ne poserai pas, dans les limites de ce travail, le problème du su et de l'insu du sujet, de ce qu'il peut y avoir de consciemment construit *a posteriori* dans cette coïncidence. Le problème est bien trop épineux pour qu'il soit abordé ici, quand bien même il aurait chance d'être un jour résolu. Au reste, il ne me paraît pas, quelle que soit la réponse qu'on puisse lui donner, qu'elle soit de nature à modifier mon propos.

5. Breton a rencontré Elisa en 1943, soit 17 ans après Nadja. Il rédige *Arcane 17* en 1944, soit 17 ans après *Nadja*. Au jeu d'arithmétique occulte dont il use avec la date de naissance de Gérard de Nerval (« 1808 = 17 »), la date capitale de la rencontre d'Elisa est égale aussi à 17. Le choix de l'arcane 17 était donc à tous égards surdéterminé. J'ajouterai, quoiqu'avec beaucoup de réserve, que le dessin de Nadja « constitué par un visage de femme et une main » comporte, dans un cœur placé sous les yeux de la femme, les initiales A . B., dont les déliés (la jambe gauche du A et la barre verticale du B) sont à peine visibles, si bien qu'en place de A. B., on peut lire: 43 (on sait que Breton lisait ses initiales, écrites de sa propre main: 1713).

6. *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 284, p. 201.

7. Dans la perspective de la construction du mythe nouveau, il n'est pas indifférent de remarquer cette substitution. A l'Evangile froid et figé, littéral, est substituée une bonne aventure, qui est la vie même, et la vie dangereuse.

8. Le caractère de substituabilité avouée des femmes, et en particulier de la femme aimée à Nadja, ne laisse pas d'être troublant chez Breton: « une femme à mon côté qui était Nadja, mais qui eût pu, n'est-ce pas, être toute autre, et même *telle autre...* » (*Nadja*, p. 176) ; « Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée » (*Nadja*, p. 183). La théorie du *type féminin* que Breton tente d'élaborer dans *L'Amour fou* peut permettre de rendre compte de cette interchangeabilité, mais elle ne rend pas compte du statut de Nadja dans la mythologie amoureuse de Breton. Cet article aidera peut-être à l'élucider.

9. Il est vrai que le personnage auquel s'identifiait Nadja est essentiellement un personnage de

Poisson soluble, alors que c'est l'Hélène mythologique qui est évoquée dans *Arcane 17*, et qui apparaît probablement à la faveur d'une (re)lecture de Goethe, cité à la page 53 de l'ouvrage. Mais il n'empêche: Hélène est un prénom à trop forte résonance pour que l'épouse de Ménélas n'y soit pas impliquée peu ou prou, et les deux héroïnes bretoniennes tiennent, quoi qu'il en soit, le même discours.

10. Le changement d'attitude de Breton à l'égard du prénom Hélène fonctionne à ce propos comme un révélateur: ce sont « les idées de la femme » (les propos de Nadja) que Breton fait valoir dans *Arcane 17*, aux dépens de celles qui étaient les siennes propres.

11. *La Clé des champs*, Paris, « 10/18 », n° 750, p. 85.

12. *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 156.

13. *Ib.d.*

14. « La révélation que tu m'apportais, avant de savoir même en quoi elle pouvait consister, j'ai su que c'était une révélation » *Arcane 17*, pp. 79-80.

15. L'intervalle temporel qui sépare *Arcane 17* de *Nadja* correspond, *grosso modo*, à la période marxisante de Breton. C'est au moment où il s'éloigne du marxisme qu'il commence à se préoccuper de la constitution du « mythe nouveau ». Sur le plan sentimental, rappelons que *les Vases communicants* font état de la longue crise que Breton a traversée vers 1931, et qu'*Arcane 17* évoque également le désespoir qui a suivi la rupture avec Jacqueline, survenue peu avant la rencontre avec Elisa.

16. Selon certaines techniques de cartomancie, les arcanes majeurs du tarot ont des significations opposées, suivant qu'ils sont tirés à l'endroit ou à l'envers. Nadja, ne disant guère autre chose que L'Etoile du tarot (« C'est vrai que le feu et l'eau sont la même chose » *Nadja*, p. 97. Cf le discours des deux ruisseaux dans *Arcane 17*), est cependant orientée vers la mort, au contraire de la signification habituelle de la verbeuse de l'arcane 17.

17. Les exemples en sont très nombreux dans *Arcane 17*. Citons-en quelques uns au hasard: « Et pourtant sous ce voile de signification lugubre s'en lève un tout autre avec le soleil » (p. 14) ; « Et voici que cette grande rosace vire et gire dans le rocher: sans nul doute ces coups marquaient un signal convenu car le rideau se lève » (p. 55. C'est André Breton qui souligne) : « La fenêtre, qui avait pivoté sur son axe... » (p. 91) ; « Mais imperceptiblement la scène tourne... » (p. 103) ; etc.

18. Breton n'ignore pas cet épisode, et l'évoque en creux par cette phrase: « Une lacune dans le rêve » (p. 108). Peut-être doit-on penser qu'il suit ici la leçon de Plutarque, que Frazer avait reprise dans *le Rameau d'or* dont Breton s'est sans doute inspiré - pour le contredire sur certains points.

19. « L'homme voit trembler cette aile qui est, dans toutes les langues, la première grande lettre du mot Résurrection » (*Arcane 17*, p. 96).

20. A ce « serpent charmé » de *Nadja* répond « le fascinateur vaincu » d'*Arcane 17* (p. 60), « boa » qui se nomme à Peer Gynt « le Grand Courbe » (p. 61).

21. Il n'est pas de mon intention de discuter ici de la valeur de la dialectique bretonienne, ni même d'affirmer qu'une telle expression peut avoir droit de cité. Je me contente de faire état d'un projet bretonien, sans me préoccuper de savoir s'il est effectivement mené à bien.

22. « L'amour, même celui dont je parle, doit, hélas, pouvoir se jouer aussi », *Arcane 17*, p. 31.

23. Il s'agit là d'une image obsédante chez Breton à cette époque, puisque c'est à son instigation qu'est paru le photomontage « Je ne vois pas la (femme nue) cachée dans la forêt » dans le n° 12 de *la Révolution surréaliste*.

24. Je n'ignore pas qu'ici des raisons stylistiques ont pu imposer le choix du pronom *l'*.

25. « L'énigme des sexes concilie, à tout prendre, les sages et les fous », « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 213, p. 14.

26. Sigmund Freud, « L'Inquiétante Etrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 353, p. 205.

27. On sait la réponse, qui elle aussi pourrait être révélatrice de la scission du moi, que Breton avait donnée à l'enquête sur le suicide qu'il avait lui-même instaurée: « Le suicide est un mot mal fait; ce qui tue n'est pas identique à ce qui est tué (Théodore Jouffroy) » (*la Révolution surréaliste*, n° 2, p. 12).

28. Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, 1956.

29. Gérard Legrand, « A propos de la femme-enfant », *Obliques*, n° 14-15, 1977.

30. Mais Breton n'était pas fétichiste. Voire. Sa pratique érotique, où seul l'amour permet la réalisation de l'acte sexuel (« Je suis naturellement chaste, quand je n'aime pas »), en est en tout cas fon proche, l'analyse contemporaine admettant fon bien que le fétiche puisse être une abstraction.

31. Guy Rosolato, « Etude des perversions sexuelles à panir du fétichisme », *le Désir et la Perversion*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », n° 124, p. 22.

BENJAMIN FONDANE ET LE SURREALISME: ART POÉTIQUE ET LANGAGE POÉTIQUE

Monique JUTRIN

*J'ai voulu écrire ces poèmes dans le goût dévorant
de mon siècle. Si/ai résisté, d'où m'est venue cette
résistance ¹ ?*

« Ah, ça, c'est un livre dirigé tout à fait contre moi! », se serait écrié Breton à Londres, en 1937, apercevant le volume que David Gascoyne ² portait sous le bras, et de secouer la tête « de sa manière grave » ; ce livre, c'était *Rimbaud le voyou* de Benjamin Fondane. L'inimitié entre Fondane et Breton était ancienne, ainsi qu'en témoigne une lettre de février 1930 de Fondane à Claude Sernet :

*Moi, je donne le dernier coup de main à mon Rimbaud le voyou, je
détache le Rimbaud vrai du/aux, je sors Rimbaud de sa théorie du Voyant,
je porte plainte en escroquerie contre les surréalistes, contre Breton et le
commerce au miracle ³*

Dans la même lettre, évoquant la bataille du « Maldoror », qui opposa les membres du Grand Jeu ⁴ aux surréalistes, Fondane semble fier de s'être battu « personnellement » contre Breton qui était entré en disant: « Je suis invité par le comte de Lautréamont, cette maison nous appartient ». Et Fondane regrette l'absence d'une nouvelle bagarre lors de l'ouverture d'une autre « boîte » de Montparnasse, nommée: « le Bateau ivre ». Heureuse époque: l'on se battait pour une certaine image de Rimbaud ou de Lautréamont !

Si Fondane conteste l'interprétation surréaliste de la voyance rimbaldienne, sa critique porte en plus sur trois autres points essentiels: le principe de l'écriture automatique érigé en dogme, l'utilisation systématique du rêve - exploitation rationnelle de l'inconscient - et enfin l'engagement politique des surréalistes. Comme l'a bien démontré Michel Carassou dans son article: « B. Fondane et la conscience honteuse du surréalisme » (*Mélusine* III),

Fondane reproche au surréalisme de n'être pas resté fidèle à son essence, de s'être écarté de la voie qu'il s'était lui-même tracée. Si Fondane attaque la « théorie surréaliste », écrit M. Carassou, c'est « pour défendre la cause de la poésie qui se confond pour lui avec celle de la liberté ». Nous situant dans le prolongement de la pensée de M. Carassou, nous nous proposons d'étudier l'art poétique et le langage poétique de Fondane « à la lumière » du surréalisme. Selon Fondane, il convient de restituer à la poésie, - qui « s'est détachée d'un tissu existentiel, mythique » -, sa valeur première, qui est une valeur sacrée. La poésie: mode de pensée qui échappe à la raison, englobe aussi bien le lyrisme théâtral que le cinéma, « appareil à lyrisme par excellence ».

*

**

Penchons-nous d'abord sur les premiers poèmes que Fondane a écrits en langue française ⁵. N'aurait-il vraiment, comme il le prétend lui-même ⁶, écrit aucun poème entre 1923, l'année de son arrivée à Paris, et 1927, le moment où il « retrouve sa voix » ? A notre connaissance, un seul poème fut publié durant les quatre premières années de son séjour à Paris, et ce, en mai 1925, dans la revue d'avant-garde roumaine *Contimporanul*. Composé d'alexandrins rimés, ce premier poème en langue française porte un titre significatif: « Exercice de français ». Evocation de la ville que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de « Zone » d'Apollinaire ⁷:

*Ce soir, je te traverse en étranger, Auteuil'
Des affiches, le long des murs arrachent l'œil
{...J
Soleil' sirène des métros, des ponts de fer.*

Trois poèmes, de la même facture qu'« Exercice de français », furent publiés dans un numéro spécial de la revue *Integral* ^B, numéro double de juin-juillet 1927, qui présente aux lecteurs « un tableau des forces vives » de l'époque: « de l'époque apollinarienne jusqu'à Dada et au mouvement surréaliste tous les groupements sont représentés », affirme Fondane dans la préface. Ce qui frappe de prime abord à la lecture de ces poèmes, c'est qu'on y trouve une conception de l'image poétique proche de celle que Breton définit dans le *Premier Manifeste*: « rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes », d'où « jaillit une lumière particulière, lumière de l'image », dont la beauté dépend de « l'étincelle obtenue ». Ainsi, dans « S.O.S. » (Fondane n'a-t-il pas, dans sa préface, défini la poésie comme le « cri S.O.S. du naufrage pur » ?), soulignons le dernier vers:

Sauve qui peut' Le del met sa cravate blanche

ou, dans le poème dédié à Sonia Delaunay:

*les grands serpents du cirque
ont souri au tropique*

Et dans « Scènes de la vie des Lapons » :

Petite Europe mets tes rides sur mes genoux

Images, il est vrai, que l'on met un certain temps à « traduire en langue pratique ».

Mais c'est uniquement par le choix des images que le langage poétique de Fondane se rapproche du surréalisme, car il n'a jamais pratiqué l'écriture automatique. Alors que Breton, en interdisant les « ratures », entend préserver l'irrationnel, Fondane prétend que la dictée automatique joue au bénéfice de l'acte intellectuel :

En théorie, certes, le premier jet est le plus nu, le moins logique, le moins responsable, le plus vrai. [...] Aussi étrange que cela paraisse, l'irrationnel ne précède pas le rationnel; l'expérience fait voir qu'il le suit; et il faut chasser la conscience, et la faire taire de force, si l'on veut que l'absurdité puisse ouvrir ses beaux yeux ».

Une lecture attentive des textes où Fondane se mesure au surréalisme permet de saisir plus concrètement ce qu'il exigeait de la poésie: « redresser un équilibre tordu, nous affermir dans l'obscur certitude que l'existence a un sens¹⁰ ». La lente élaboration d'un art poétique fut pour Fondane une entreprise cruciale, ce fut l'œuvre d'une vie. Il peut se résumer dans cette formule qu'il conçut lui-même: « l'esthétique d'Ulysse », — tentative de définir les limites dans lesquelles s'exerce la liberté poétique.

« On peut, dans un poème, beaucoup plus qu'on ne le peut dans un traité ou une autobiographie: on peut *oser*; on peut, sous le couvert de la "fiction artistique", passer en fraude bien des choses dont il est plus ou moins aisé de décliner la responsabilité artistique.»¹¹ Cette audace suprême que Platon réclamait de la philosophie, seule la poésie en est capable, estime Fondane. La poésie engage l'être, elle met l'existence en danger, elle est un risque à courir. Et, que la bataille soit perdue ou gagnée importe peu. Cette morale, n'est-elle pas aussi, en principe, celle des surréalistes ?

Si la poésie est une nécessité existentielle, elle s'exprime néanmoins dans cet « objet » qu'est le poème. Comment concilier ces exigences en apparence contradictoires: l'activité poétique, conçue comme liberté totale, et l'existence d'une « technique » poétique? Comment apparier la « trouvaille » et le « travail », le hasard et le métier? C'est une question à laquelle Fondane a

souvent achoppé. Les données du problème apparaissent déjà dans les articles parus entre 1923 et 1930 dans les revues roumaines *Integral* et *Unu* ¹². L'étude sur Tzara, publiée en février 1930 dans *Unu*, oppose la méthode de Valéry qui consiste à « corriger le hasard », à la méthode des « mots dans un chapeau » préconisée par Tzara.

C'est dans son dernier essai, consacré à Baudelaire, que Fondane formule ce qu'il nomme « l'esthétique d'Ulysse ¹³ ». Autour de la figure d'Ulysse se cristallise un art poétique: il s'agit de concilier le « risque poétique » et le « métier acquis », deux pôles entre lesquels la navigation du poète semble devoir louvoyer, « reculant de jour en jour cette rentrée à Ithaque qui mettra fin, une fois pour toutes, à la recherche de la trouvaille. » Le nœud de la contradiction est symbolisé par le chant des sirènes: « aussi avide que soit Ulysse de "trouvailles", il se fait attacher et se bouche les oreilles, afin de résister à la séduction horripilante des chants des sirènes. »

Fondane souligne cette ambiguïté fondamentale qui se situe au cœur de la création poétique:

[...] dans quelle mesure un poète, pour par/aitement réussir sa tâche, serait-il obligé d'échouer, par rapport au but qu'il se propose d'atteindre? Car il n'y a pas de doute, il est urgent de ne pas réussir, mais seulement après avoir tout risqué, tout exposé pour que l'effort réussît ¹⁴.

Remarquons que Fondane, à aucun moment, ne joue au théoricien: sa parole est issue d'une pratique.

*
**

Si Fondane prétend n'avoir composé aucun poème entre 1923 et 1927, c'est que, apparemment, les poèmes écrits à cette époque ne *comptent* pas pour lui. Le premier poème qui ait compté, qui se soit *imposé* à lui, « force obscure » à laquelle il n'a pu résister, il est fort probable que ce soit: « Le temps est hors des gonds » ¹⁵. Le titre, emprunté à Shakespeare, a dû surgir au cours de ses conversations avec Chestov ¹⁶, qui y faisait souvent allusion. Vers libres qui sont déjà de la facture de l'œuvre à venir. Le temps shakespearien s'y conjugue à celui de l'Ecclésiaste et de l'Apocalypse. Si Fondane ne maîtrise pas encore parfaitement cet instrument nouveau qu'est pour lui le vers français, l'on distingue pourtant déjà sa voix propre :

*un ange lui parle à l'oreille c'est peut-être de l'hébreu
il ne regarde que le tremblement et le feu
je l'ai vu caresser la mort sur ses genoux
voici venir le temps prodigieux des fous*

En 1930, dans la revue *Commerce*, paraissent des fragments sous le titre *d'Ulysse*, dont la séquence VII reprend en l'amplifiant le thème présent dans « Le temps est hors des gonds ». Mais, en trois ans, le poète a acquis une maîtrise de l'instrument :

*Toute l'histoire me suit - suis-je un résidu ou un terme?
A la lumière du sang je redescends en moi-même
toutes les routes se croisent toutes les races se toisent
[...]
il est un temps de mourir et un temps de ne pas mourir
de révolte perpétuelle -
un temps de folie et de haine - sans doute*

La voix du poète tend à s'identifier de plus en plus avec celle du prophète biblique, qui annonce l'imminence de la catastrophe.

En fait, dès 1929, Fondane porte en lui *Ulysse*, *l'Exode*, *Titanic* et toute l'œuvre que, dans la « lettre-testament » écrite de Drancy à sa femme en 1944, il décidera d'intituler: *le Mal des fantômes*. Ce ne sont plus des poèmes détachés: tout coule de la même source, tout s'écoule dans le même fleuve d'une odyssee existentielle. *Ulysse* chante le destin individuel de l'homme, du poète et du Juif. Dans *Titanic*, le poète se trouve face à un monde près de périr. Et *l'Exode* fait entendre la voix du poète et de son peuple. A ces trois recueils, il faut en ajouter deux, plus courts, écrits durant la guerre: *le Mal des fantômes* et *Au temps du poème*.

Ulysse, dont la première version parut en 1933¹⁷, fut remanié en profondeur durant l'Occupation. Veillant à la continuité, atténuant l'éclat des images, assourdissant l'expression, Fondane supprime certaines images par trop chatoyantes, legs du langage surréaliste, comme:

*un gant dans le miroir sommeille
un journal joue du violon*

Refus de l'image gratuite, du jeu de mot qui soit activité ludique pure, refus de tout ce qui ne concourt point à l'interrogation existentielle. Signalons un détail curieux: dans la longue lettre qu'il lui écrivit en 1933¹⁸, au moment où il venait de recevoir un exemplaire *d'Ulysse*, Roger Gilbert-Lecomte donnait à Fondane le conseil suivant:

*Tâchez un jour, demain ou dans dix ans, de faire (la volonté intervenant le moins possible) un poème parfait. A savoir aussi long ou court que possible mais fait uniquement de vers comme
Et pour semer aussi loin qu'impossible
Une nouvelle beauté panique*

Or, ces deux vers, Fondane les a supprimés dans la deuxième version d'*Ulysse*. Ce n'est point le « poème parfait » qu'il ambitionne d'écrire - « avais-je donc le temps de le finir » - sa poésie est existentielle, elle est devenue « prophétique », elle coïncide avec ce que, faute d'un mot meilleur, l'on nomme « destin ».

« Surréaliste », la poésie de Fondane ? que non ! « et pourtant », dirions-nous en le pastichant, « et pourtant », ... Qui, plus que Fondane, aurait pu reprendre à son compte la phrase de Rimbaud : « C'est oracle ce que je dis » ? Ne s'est-il pas mis « à l'écoute » des voix intérieures, n'a-t-il pas écrit « sous la dictée » ?

Non, ce n'est pas là, tant s'en faut, 'de la poésie' Quelque chose de plus fort que moi, de plus délibéré, me tire en arrière, me propulse en avant. Quelque chose de plus puissant que moi monte en moi, m'envahit, me dévore, brouille mes plus secrets desseins, me force à exprimer à travers le bric-à-brac des structures lyriques les moins apparentées, les plus dépareillées, les plus décriées, la confusion d'un esprit que hantent, pêle-mêle, des vœux, des présages, des superstitions, des calembours, des ténèbres et des essences ¹.

Et c'est toute cette préface au recueil *Mal des Fantômes* qu'il faudrait citer. Intitulée « Non lieu », sorte de plaidoirie d'un accusé feignant de se disculper auprès d'un auditoire qui le juge : « Et j'ai déserté, j'ai trahi la cause dialectique. Et enfin : « A qui en appellerais-je ? J'ai voulu être avec vous, camarades. Je n'ai pas pu. Pardonnez-moi ! »

*

**

Mais il est d'autres domaines où Fondane s'est rapproché du surréalisme : en particulier dans sa conception du lyrisme cinématographique et scénique. Les textes les plus « surréalistes » que nous ait laissés Fondane, - surréalistes dans la mesure où s'y exprime une volonté de se soustraire à l'emprise de la raison, de s'adresser aux sens et à l'inconscient avant de parler à l'intellect, ce sont ses « ciné-poèmes » : *Trois Scenarii* (1928) ¹⁹. Ces textes, où la ponctuation est pratiquement inexistante, se présentent comme une succession d'images numérotées : images oniriques, où l'on perçoit aisément l'humour et la satire, images absurdes renversant ou niant l'ordre logique. Ces « scenarii » sont intournables, précise Fondane, ils sont faits pour être lus. L'auteur est bien conscient du fait que ses « ciné-poèmes » sont entachés de « littérature » : « Voyez les traces de ce vitriol dans mes trois ciné-poèmes », s'écrie-t-il dans sa préface.

68 dans la rue on s'arrache les éditions spéciales des journaux

- 69 *un groupe penché sur le journal lit : (la découpage du journal d'abord
- le sous-titre - puis la photo jusqu'au n° 75)*
70 *un enfant vient de naître avec la tête du président du conseil (à barbe)*
71 *un dompteur accusé de concubinage avec une lionne*
[...]

Faut-il concevoir ces textes comme une «cure de désintoxication», exercices de style d'un poète en quête d'une forme? Pour Fondane, le cinéma est « l'appareil à lyrisme²⁰ » par excellence: nouveau langage relevant d'une pensée magique. Il déplorera toujours que le cinéma soit devenu parlant. Car l'image filmique pure permet tous les jeux de l'absurde, moins soumise que les mots à la raison et à ses évidences :

Le cinéma est vraiment appelé à créer des superstitions nouvelles, il rend l'inanimé poignant, charrie la réalité énorme de son gros plan, accouche de l'arbitraire: il introduit la notion de la quantité lyrique, le point de vue du discontinu, le jeu du simultané. (...) La sur-impression permet à deux corps d'occuper au même instant le même point dans l'espace; mais elle affirme contre Bergson, passionnément, que deux sensations peuvent être égales¹⁰.

Dans les «ciné-poèmes», ainsi que le précise l'auteur, l'utilisation du découpage filmique, le recours aux indications techniques, a un but précis : « création d'un état provisoire de l'esprit que la mémoire consume avec l'acte de lire ». C'est, en effet, un nouveau mode de lecture que Fondane tente de susciter, proche de celui du regard captant des images cinématographiques. Les images successives de « Barre fixe » « racontent » l'histoire d'un jeune homme tenté par le suicide qui finit par trouver un emploi dans une compagnie d'assurances et se marier:

- 165 *vu de dos il fait poinçonner son ticket par un appareil à pointage
avec horloge
(...)*
168 *sur les marches d'une église*
169 *le jeune homme. avec la statue de Voltaire*
170 *avec la statue de Voltaire en robe de mariée*

Ce texte contient une allusion autobiographique: Fondane travailla dans une compagnie d'assurances avant d'être engagé par les studios Paramount en 1930. D'abord comme assistant metteur en scène, ensuite comme scénariste, il collabora à des films sans grand intérêt, pour la plupart. Cependant, en 1936, en Argentine, il réalisa le film dont il avait toujours rêvé; *Tararira*, «un film absurde sur une chose absurde, pour satisfaire [son] absurde goût de liberté²¹ ». Mais le producteur se refusa à le distribuer...

Durant sa jeunesse, à Bucarest, Fondane s'intéressait déjà au théâtre. On peut suivre l'élaboration de son esthétique théâtrale dans les chroniques dramatiques qu'il écrivit pour la revue *Rampa* entre 1919 et 1922. Commentant dans un de ses articles le texte d'une conférence de Copeau où celui-ci déplore la situation du théâtre en France, Fondane renchérit sur le théâtre roumain. S'insurgeant contre le théâtre de boulevard, il fait l'éloge d'Ibsen, de Maeterlinck, de Caragiale. De tous les arts qui sont en contact avec le public, c'est le théâtre qui prend le plus de risques, affirme Fondane.

Ce «risque», il l'a couru lui-même, en fondant en 1922 son propre théâtre: «Insula» (L'île), avec sa sœur Line, qui était actrice, et Armand Pascal, son mari, acteur et metteur en scène qui avait travaillé avec Copeau. Cette expérience théâtrale fut de courte durée. En 1923, Fondane est obligé de fermer son théâtre «à cause de difficultés financières et de persécutions antisémites ²² ».

Plus tard, à Paris, de 1926 à 1930, Fondane suit avec passion les spectacles d'Artaud au théâtre Alfred-Jarry. Dans sa lettre ouverte de 1930 à Artaud ²³, Fondane expose sa propre conception du théâtre, encourageant Artaud à poursuivre sa tentative de libérer le théâtre des contraintes du texte:

Brassez la matière nouvelle et presque'anonyme, dans la substance vivante de votre lyrisme scénique, c'est le seul moyen qui vous est donné (je ne plaisante pas) de créer l'humour moderne et donner une signification à la vie, à la vie, vous dis-je, et non seulement à une marchandise d'art produite par la firme Roger Vitrac et mise en boîte par M. Antonin Artaud.

Ce désir d'un « théâtre pur » rejoint la passion de Fondane pour le film muet et sa conception du poème tendant à se confondre avec le cri. Comme le souligne Henri Béhar : « La scène demandait une révolution radicale, dont le mouvement [surréaliste] se contenta, avec Artaud et Vitrac, d'indiquer les prémisses. [...] les surréalistes ne virent pas le champ idéal qui s'offrait à l'expression de leurs thèses, à leur conception de la vie ²⁴ ». Fondane semble avoir entrevu, mieux que d'autres, cette rénovation qu'attendait le théâtre; il ne lui fut malheureusement pas donné de la réaliser ²⁵.

« La poésie est subversive par excellence, et on ne voit pas bien ce qu'elle saurait bousculer si ce n'est, précisément, "les valeurs intellectuelles". L'on pourrait relever dans les écrits de Fondane maint credo surréaliste. Il rejoint le surréalisme dans son refus des « évidences de la raison », dans sa révolte contre la logique, dans sa conception de la poésie, dans sa vision du théâtre et du cinéma. Si Fondane reconnaît que les surréalistes furent les premiers « à rendre

la poésie indépendante de sa signification intelligible », nous apprenant à « lire un poème comme on lit une formule magique ²⁶ », il critique la voie doctrinaire et dogmatique qu'a suivie le surréalisme sous la direction de Breton. Il ne lui pardonne pas non plus son engagement politique au service du communisme, qu'il considère comme la pire abdication de l'esprit. Fondane lui-même refusa toujours de se laisser embrigader. Le seul engagement qu'il ait revendiqué, c'est celui d'homme et celui de poète.

Université de Tel-Aviv

NOTES

1. B. Fondane, « Non lieu », préface au « Mal des fantômes », *le Mal des fantômes*, Paris, Plasma, 1980, p. 93.
2. D'après le témoignage de David Gascoyne dans la lettre qu'il adressa à Fondane le 24 juillet 1937 (publiée dans: *Rencontres avec B. Fondane*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1984).
3. Lettre publiée dans *Non Lieu* n° 2-3, 1978 (numéro spécial consacré à Fondane).
4. Fondane éprouva de la sympathie pour le Grand Jeu, sans toutefois en faire partie.
5. La plupart de ces poèmes ont été reproduits dans: *Poezii*, Bucarest, Minerva, 1978.
6. D'après la préface que Fondane écrivit à son recueil de poèmes en langue roumaine: *Privelisti* (1930). Marina Vanci-Perahim la traduisit en français dans le numéro spécial de *Non Lieu*.
7. L'Apollinaire d'*Alcools* continuera à imprégner la poésie de Fondane, ainsi que nous l'avons montré dans l'article: « Présence d'Apollinaire dans l'œuvre de B. Fondane », *Que vlo-ve*, n° 24, Bulletin international des études sur Apollinaire, octobre - décembre 1987.
8. La revue d'avant-garde roumaine *Integral* avait été fondée par le peintre M. H. Maxy. La collaboration française était assurée par B. Fondane et I. Voronca. Voir à ce sujet l'article de H. Béhar: « Tristan Tzara, phare de l'avant-garde roumaine », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1984.
9. B. Fondane, *Faux Traité d'esthétique*, Paris, Plasma, 1980, p. 81.
10. *Op. cit.*, p. 94.
11. B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Seghers, 1972, p. 194.
12. Outre l'article de H. Béhar (note 8), voir à ce sujet les articles de Ovid. S. Crohmalniceanu et de Doru Scarlatescu dans *Dzalogue* n° 7 (1981), *Revue d'études roumaines de l'Université de Montpellier*.
13. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, pp. 360-362.
14. « Pierre Reverdy », *Integral*, n° 15, avril 1928. Article reproduit dans: *Faux Traité d'esthétique*, p. 145.
15. *Cahiers de l'Etoile*, III, 1930.
16. Voir *Rencontres avec Léon Chestov*, Paris, Arcane 17, 1982, p. 85.
17. Bruxelles, Cahiers du Journal des Poètes, 1933.
18. Reproduite dans le numéro spécial de la revue *Non Lieu* (1978).
19. Bruxelles, Documents internationaux de l'esprit nouveau, 1928; accompagnés de deux photos de Man Ray.
20. *Ecrits pour le cinéma*, Paris, Plasma, 1984 (Textes réunis et présentés par M. Carassou), p. 17.
21. « Cinéma 33 », *Ecrits pour le cinéma*, p. 105.
22. Selon le témoignage de Paul Daniel dans sa postface biographique au volume *Poezii*, Bucarest, Minerva, 1978, p. 618.

23. Publiée par M. Carassou dans son article: «Fondane-Artaud, même combar ! », *Europe*, novembre-décembre 1984.

24. H. Béhar et M. Carassou, *le Surréalisme. Textes et débats*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p.445.

25. Fondane écrivit des textes dramatiques, mais aucun d'entre eux ne fut représenté de son vivant.

26. *Faux Traité d'esthétique*, p. 100.

Ouvrage à consulter: Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou le Périphe d'Ulysse*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1989.

LE THEATRE DES AVANT-GARDES, ENTRE LE CORPS ET L'EFFIGIE

Didier PLASSARD

*Mais le miroir qui réfléchit un être animé,
cesse-t-il pour autant d'être inanimé?*

Iliazd

Contre le théâtre académique ou commercial, hésitant entre une tradition du geste et de la déclamation qui se prête de moins en moins aux évolutions du répertoire, et les tentations d'un réalisme édulcoré, vite dépouillé de sa charge subversive; contre les efforts, même, de tant de rénovateurs de la scène, soucieux de fonder l'art de l'interprétation sur une maîtrise retrouvée du jeu corporel - que celle-ci se nourrisse de la nostalgie des tréteaux forains ou de l'admiration pour les formes extra-européennes -, les années dix et vingt de ce siècle voient spectacles, projets et manifestes dramatiques recourir massivement aux figures de l'homme mécanisé, marionnettisé, masqué ou mannequiné pour mettre en cause le sens et jusqu'à la présence de l'être humain sur les planches. Ombre ou simulacre, pantin ou robot, costume plastique emprisonnant l'interprète ou gestuelle déshumanisée, imitant les raideurs du fantoche ou les saccades de la machine, la représentation joue ainsi du double registre du vivant et de l'artificiel, elle brouille les indices et brise les identifications.

Mon propos n'est pas, ici, de présenter l'ensemble de ces expériences, analysées en détail dans un long travail de recherche et de réflexion ¹, mais plutôt de développer, sur le plan théorique, certaines des propositions avancées dans ce cadre, particulièrement sur deux points: la détermination du rôle spécifique des avant-gardes historiques dans la mise en œuvre de ces nouvelles modalités de l'acte théâtral et celle de la singularité du mouvement surréaliste à l'intérieur de ce contexte.

Si, grâce aux nombreuses monographies d'artistes et de groupes qui leur ont été consacrées, aux rééditions de leurs textes et aux catalogues de leurs œuvres, le futurisme, Dada, De Stijl, le constructivisme, le

surréalisme sont maintenant bien connus, chercheurs et historiens hésitent encore - en France, particulièrement - à les rassembler dans une problématique commune, la notion d'avant-garde restant comme frappée de suspicion, lorsqu'elle n'est pas tout simplement rejetée dans les ornières de l'Histoire: trop longtemps liée au politique, elle suscite défiances et malentendus à chacune de ses apparitions dans le champ de l'esthétique car l'on redoute, parfois à juste titre, que les deux plans soient insuffisamment dissociés. Pourtant, à ne les considérer que séparément, dans leurs seuls développements internes, à remonter le cours des formations individuelles, des admirations et des reniements - voire à traquer les plagiats ou les influences cachées - sans les resituer dans une perspective d'ensemble, sans interroger, surtout, les conditions de leur émergence et celles de leur disparition, on risque fort de s'interdire l'analyse du fonctionnement réel de ces groupes, des constantes de leurs structures, de leurs utopies et de leurs stratégies: c'est-à-dire, justement, de manquer ce qui fait la richesse et la singularité de ce moment de l'histoire culturelle et artistique du xx^e siècle.

Pour rendre compte de ces constantes, le concept d'« avant-gardes historiques », aujourd'hui couramment admis par la critique italienne et allemande, peut être adopté; à condition, toutefois, que soient levées certaines ambiguïtés. En premier lieu, il convient de le distinguer avec force de l'idée générale d'avant-garde, indissolublement liée à l'idéologie en ce qu'elle suppose toujours un progrès ou, à tout le moins, une progression linéaire: un « avant » et un « après », une direction explorée d'abord par un petit groupe avant que ne s'y engouffre le gros de la troupe. Sans vouloir entreprendre le procès d'un certain hégélianisme qui, diffus ou clairement revendiqué, informe souvent l'histoire de l'art et de la littérature, force est de constater que l'extraordinaire foisonnement d'expériences de l'entre-deux-guerres ne se réduit pas à une quelconque anticipation sur les orientations majeures de la seconde moitié du xx^e siècle; que, pour la reprise ponctuelle de certaines formes ou structures après 1945, des pans entiers de l'action des avant-gardes (l'aérop peinture des futuristes italiens, le zaoum des russes, l'écriture automatique des surréalistes, pour ne citer que les exemples les plus flagrants) ont sombré dans l'oubli ou n'ont connu qu'une éphémère réexhumation ; que, surtout, les directions explorées par ces groupes sont elles-mêmes contradictoires et ne sauraient s'intégrer à l'intérieur d'un modèle exclusif de la modernité. Il ne s'agit pas, ici, de barrer le passage à toute tentative d'interprétation dialectique, mais de la repousser hors du strict travail de l'analyse et de souligner la nécessité de dégager un concept des a-priori qui l'accompagnent dans l'usage commun.

D'autre part, il est nécessaire d'observer que, si elles se recouvrent parfois, l'action des avant-gardes historiques et les grandes « ruptures » de l'histoire de l'art au xx^e siècle ne coïncident pas toujours. *Les Demoiselles d'Avignon*, l'abandon de la figuration par Kandinsky, Malévitch ou Mondrian, le *ready-made* de Duchamp, pour ne prendre que ces exemples,

sont des gestes individuels, solitaires même, et non la résultante de la dynamique d'un groupe. Le partage, ici, ne se fait pas entre œuvre personnelle et œuvre collective, mais entre deux types de détermination : l'une où l'acte de rupture procède de la seule quête individuelle, l'autre où il s'inscrit dans la stratégie du groupe, commandé par ses valeurs et revendiqué par lui.

Ne trouvant leur identité ni comme précession des développements à venir, ni comme collection des coups d'éclat les plus audacieux des trente premières années du siècle, les avant-gardes historiques doivent être définies par leur fonctionnement propre: c'est-à-dire exclusivement par les traits communs qui se dégagent de leur étude, et qui les distinguent en même temps d'autres structures de l'action collective (écoles, cercles littéraires ou artistiques, académies, etc.). Ce sont, pour les exposer brièvement :

- la prédominance de l'action collective sur la création individuelle (celle-ci s'exprimant par la constitution de groupes, parfois éphémères, parfois solidement vertébrés, tout comme par la réalisation d'œuvres communes) ;
- la mise en place de structures propres de diffusion, depuis la revue jusqu'à l'école d'art, en passant par la maison d'édition, l'exposition, le lieu de spectacle et la galerie ;
- l'instauration d'une démarcation extrêmement nette vis-à-vis de l'extérieur, tant sur le plan diachronique (refus du passé et de la tradition) que sur le plan synchronique (polémiques avec les autres composantes du paysage culturel et artistique) ;
- la pluridisciplinarité des groupes (qui rassemblent poètes, écrivains, plasticiens, musiciens, philosophes) et des pratiques individuelles (le contact avec d'autres expressions artistiques induisant chacun à expérimenter dans plusieurs directions, et souvent même à créer des œuvres qui participent à la fois de plusieurs démarches: le poème-objet des surréalistes, la planche mot-libriste des futuristes), laquelle s'accompagne toujours d'une volonté de débordement de l'action collective dans le champ du social, du politique ou, à tout le moins, dans la vie quotidienne;
- le développement considérable de la réflexion théorique, de l'activité critique ou simplement publicitaire, voire de la polémique (interne autant qu'externe), empiétant largement sur le domaine de la création pure;
- la prédilection, enfin, pour l'expérimentation, pour le processus même de la création plutôt que pour l'œuvre achevée ².

La construction de ce modèle, qui permet aussi bien de saisir ce qui rapproche les stratégies du futurisme, du surréalisme, de l'expressionnisme du *Sturm* ou du dadaïsme, que ce qui les distingue de groupements plus anciens (le Cénaculo de Lisbonne, la Scapigliatura milanaise, les Nabis, l'Abbaye, le Cercle de Stefan George) ou plus récents (Cobra, Fluxus,

l'Internationale situationniste, le Collège de Pataphysique, l'Oulipo), entraîne deux conséquences. D'une part, elle souligne la relation contradictoire qu'entretiennent les avant-gardes historiques avec les cultures où elles s'inscrivent: c'est, paradoxalement, en se retranchant du corps social, en spécifiant avec acharnement et de façon souvent hyperbolique leur opposition aux modes de pensée dominants, en se constituant en groupes autonomes, imperméables aux influences extérieures et seuls exégètes autorisés de leurs œuvres, qu'elles se proposent d'intervenir avec plus de force et d'efficacité, de bouleverser les rapports de l'art et de la vie, voire la vie elle-même. La prise de distance, ici, devient concentration d'énergie, repli stratégique préparant l'offensive, ressort tendu vers la projection utopique.

En second lieu, la redéfinition des avant-gardes historiques autour des caractères qui viennent d'être indiqués invite à considérer celles-ci non plus comme des ensembles compacts de pratiques homogènes, mais comme des séquences soumises à des variables, alternant moments typiques et atypiques, connaissant des phases d'intensification et d'autres de stagnation; de même certains créateurs individuels (Kandinsky, Artaud) traversent-ils, au cours de leur évolution, l'action des avant-gardes, sans que la totalité de leur œuvre soit rattachable à celles-ci.

Qu'entendre, dès lors, par « théâtre des avant-gardes historiques » ? Non pas, donc, une simple anticipation des mouvements de l'après-guerre (théâtre de « l'absurde », happening, performance, spectacles multimédia), ni, comme certains se sont risqués à le faire ³, la totalisation des révolutions scénographiques et dramaturgiques des années dix et vingt, mais bien l'ensemble des spectacles, projetés ou réalisés, des manifestes théâtraux et des textes dramatiques produits par ces groupes, étant bien entendu que, dans le détail de chaque analyse, il sera toujours possible d'isoler certains éléments typiquement « avant-gardistes » et d'autres qui le seront moins. Réduit à ces dimensions, ce théâtre n'en est pas moins d'une incontestable richesse, comme le montre chaque nouvelle publication qui, aujourd'hui encore, apporte son lot de documents inédits, d'esquisses, de brouillons et de photographies inconnus jusqu'alors. Mais il est, surtout, d'une incroyable diversité, et ne saurait en aucun cas se limiter à la seule perspective d'un « anti-théâtre », d'une réaction contre la scène réaliste et bourgeoise, comme on le croit trop souvent. Marqué au coin de l'utopie, il explore aussi, avec l'enthousiasme et les exclusives propres à toute expérimentation collective, les voies d'une théâtralité régénérée.

En effet, pour reprendre la thématique annoncée au début de cet article, les figures de l'automate, de la marionnette, du mannequin, de l'homme masqué ou mécanisé, qui hantent cette production et constituent l'une de ses caractéristiques essentielles, n'ont pas pour seule fonction de bouleverser les codes de la production et de la réception de l'acte théâtral en introduisant une distance, un hiatus entre le personnage en scène et le

spectateur dans la salle; cela, qui est vrai pour certains spectacles des futuristes italiens, où mécanisation et marionnettisation de l'être vivant métaphorisent l'affrontement du passé et de l'avenir, pour les costumes de carton des manifestations dadaïstes et pour ceux des pièces d'Apollinaire ou d'Albert-Birot, ne l'est déjà plus pour les projets dramatiques ou chorégraphiques de Raoul Hausmann, Laszlo Péry et Kurt Schwitters, pour le *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer ou pour les réalisations de Depero et Prampolini : là, la transformation du danseur ou de l'interprète en vivante effigie, sa réduction à un système de lignes ou de contrastes chromatiques n'ont plus pour horizon la déstabilisation du public et la contestation des formes traditionnelles, mais l'instauration d'un nouvel ordre, la soumission de la totalité de la représentation aux lois de la plastique scénique. Et que dire, enfin, des mannequins gigantesques rêvés par Artaud, des automates convoqués par les surréalistes, des personnages mécanomorphes du *Mathusalem* d'Yvan Goll ? L'accouplement monstrueux de l'être vivant et de la machine, de la chair et de l'objet, s'y fait tremplin pour l'imaginaire, abouchement de la scène et d'un au-delà du réel, porte ouverte sur le plus profond de l'être.

On mesure, par là, ce qui sépare l'usage que font les avant-gardes de la thématique de l'homme artificiel de celui auquel se cantonnent tant d'auteurs dramatiques des grandes scènes. Que l'on examine *R. U. R.* de Čapek, *Monsieur de Pygmalion* de Jacinto Grau, *Gaz I et Gaz II* de Kaiser, voire *les Poupées électriques* de Marinetti (avant que celui-ci ne se lance dans l'aventure futuriste) ou tant d'œuvres des « Grotesques » italiens (Chiarelli, Cavacchioli, Bontempelli...), on ne retrouve jamais, sous la couleur de la modernité, que les structures de la traditionnelle pièce à thèse ; loin de l'intégrer pour modifier en quelque manière que ce soit les règles de la mimésis, ces dramaturges maintiennent la mécanisation à distance, débattent de ses conséquences sur la vie sociale et psychologique, posent la question de sa légitimité. Chez Čapek, la fabrication en série des robots conduit l'humanité à l'oisiveté et à la déchéance, jusqu'à ce que les nouvelles créatures se révoltent contre leurs créateurs et, les ayant exterminés, redécouvrent la vie affective et sexuelle, qui leur permettra d'imiter en tous points l'espèce disparue. Chez Marinetti, les « poupées électriques » sont le double négatif d'un couple, simulacres mécaniques sur lesquels s'accumulent tous les signes du vieillissement et de la routine, et qui pimentent les jeux érotiques des deux protagonistes. Chez les « Grotesques », enfin, personnages-mannequins, marionnettes ou automates servent à dénoncer l'inauthenticité des passions, les rouages de l'habitude, les jeux de masque de la société.

Ainsi se dégagent ce qu'on pourrait appeler deux modes différents d'enregistrement des mutations de la société: discret dans les œuvres qui viennent d'être citées, puisque celles-ci font écho aux inquiétudes et aux fascinations de l'époque, mais continuent de les traiter, moyennant

quelques audaces formelles¹, avec les instruments des générations précédentes; brutal en ce qui concerne les avant-gardes, pour lesquelles les révolutions techniques et scientifiques exigent que l'on repense intégralement les formes et les fonctions du langage artistique. Si elle n'est pas absolument neuve, cette distinction mérite pourtant d'être rappelée, tant l'on sous-estime aisément le poids et l'étendue de ses implications.

En ce qui concerne l'art dramatique, le fossé que creusent les avant-gardes historiques vis-à-vis des pratiques dominantes de leur époque peut être interprété de deux manières complémentaires. Dans le détail de l'analyse, spectacles projetés et réalisés s'intègrent aisément dans l'une des trois directions précédemment indiquées : contestation et déconstruction des codes traditionnels, réorganisation de la représentation en fonction d'une plastique rigoureuse, ouverture de la scène sur un au-delà du réel. Encore faut-il préciser que ces trois axes ne sont pas inaugurés par les avant-gardes, mais qu'ils prolongent au contraire certaines recherches nées dans la mouvance symboliste ou idéaliste: celles, respectivement, de *l'Ubu roi* de Jarry, de la « surmarionnette » d'Edward Gordon Craig⁵ et du « théâtre d'androïdes » de Maurice Maeterlinck⁶.

De façon plus synthétique, et pour réintroduire ces expériences dans une perspective plus large, j'avancerais l'hypothèse que le théâtre des avant-gardes peut être considéré comme le lieu où la recherche de l'illusion absolue, telle qu'elle s'est développée tout au long du XIX^e siècle, trouve à la fois son aboutissement et son dépassement. Marmontel⁷, Lenz⁸ et Stendhal⁹ ont rendu compte, avec une grande finesse d'analyse, des progrès de cet appétit d'une fiction close, où l'acteur s'absorberait entièrement dans le personnage, et qui est l'un des vecteurs essentiels de tout l'effort réaliste. A la fin du siècle dernier, naturalistes et symbolistes tombent d'accord pour stipuler que l'interprète ne doit à aucun moment de la représentation transparaître sous la figure qu'il incarne; les uns vont jusqu'à engager - pour des rôles secondaires, il est vrai - un vitrier pour jouer un vitrier, une paysanne pour jouer une paysanne, inaugurant ainsi une quête de l'authenticité qui resurgira dans le cinéma néo-réaliste; les autres, lorsqu'ils ne contestent pas à la scène le droit de donner chair au drame, parlent de substituer à l'acteur trop incertain le masque minéral de l'effigie, marionnette ou figure de cire. Tous, par ces voies si différentes, font courir à la scène le risque de se refermer sur elle-même, oubliant que le théâtre tire sa force non du déroulement imperturbable d'une fiction, mais de la dynamique même de la mimésis, de la tension entre ce qui représente et ce qui est représenté, sous le double regard du public, juge et partie du procès de la représentation.

Héritières de la mouvance symboliste, les avant-gardes reprennent et amplifient ce thème de l'acteur artificiel, non pour construire avec son aide un personnage délivré de l'interprète de chair et de sang, mais pour afficher crûment l'artifice, pour recharger la figure humaine d'un en-deçà et d'un

au-delà d'elle-même, pour dissocier jusqu'à la rupture la structure du personnage de l'apparence physique du comédien; étrange ou bouleversante, réglée comme un mouvement d'horlogerie ou bien introduisant, au contraire, une incertitude absolue, l'effigie décompose et recompose l'humain, elle traque en lui le mécanique et explore sa plastique.

Ce faisant, ce théâtre pousse souvent jusqu'à l'absurde l'utopie craiguienne d'une maîtrise absolue des éléments scéniques: ces pantins, ces ombres, ces automates ou ces figurines « électro-mécaniques » sont, dans une certaine mesure, autant d'avatars de la surmarionnette rêvée par le metteur en scène anglais. Comme elle, ils réduisent la marge d'incertitude indissociable de l'acteur vivant et renouent, ainsi, les liens de la figure humaine avec l'absolu; mais, au lieu que cet absolu soit d'essence métaphysique (Craig imagine que la surmarionnette pourrait devenir l'instrument d'un renouveau spirituel ^(C)), il reste, dans l'optique des avant-gardes, strictement technique: ce qu'elles ont en vue n'est autre, en effet, que la mise à jour d'une nouvelle humanité, qui fasse siennes toutes les qualités de la machine. Le théâtre, dans cette perspective, devient le laboratoire où s'explorent l'équilibre et l'harmonie de l'homme à venir, parfaitement intégré dans le nouvel environnement mécanique.

Il n'existe, dans le contexte de l'entre-deux-guerres, que fort peu de cas d'une traversée de la pensée technicienne par la pratique artistique: lorsqu'elle n'est pas déclinée en termes de malédiction, de puissance maléfique ou d'aliénation insurmontable, la mécanisation devient en quelque sorte l'horizon indépassable de l'art et, par là même, de l'homme. Les futuristes italiens appellent de leurs vœux « la prochaine et inévitable identification de l'homme avec le moteur »¹¹, le courant productiviste du constructivisme soviétique proclame, pour sa part, l'identité absolue de l'artiste et de l'ingénieur; par-delà la diversité des options politiques, l'entrée dans l'âge de la machine signifie dans tous les cas la clôture de l'histoire et la résorption de l'art dans la vie quotidienne.

On ne saurait, en conséquence, souligner assez l'importance des recherches qui, tout en intégrant la thématique de la mécanisation et en pensant les rapports de l'expression artistique et de la société mécanicienne, vont au-delà de la simple soumission de l'art à la technique. La biomécanique meyerholdienne, le travail de Schlemmer pour son *Ballet triadique* ainsi qu'à l'atelier théâtral du Bauhaus donnent, dans des perspectives très différentes, l'exemple d'une traversée réussie de la technique: la rationalité de la machine, ses qualités de synthèse, d'économie et d'efficacité y sont exploitées, mais réappropriées par l'interprète, utilisées pour leurs possibilités plastiques, poétiques ou tragiques, et chargées de contenus sociaux ou psychologiques.

L'effort du surréalisme, pour sa part, conduit à un même dépassement, mais par de tout autres voies. S'il interroge lui aussi, en particulier autour des années trente, l'imaginaire mécanique, c'est avec un regard très

particulier que Gérard Legrand a nommé, fort justement, 1^o « œil de gens qui aiment les épaves ¹² ». Inventions inutiles ou caduques, mouvements arrêtés, mécanismes rouillés, la machine surréaliste est une machine détournée de sa fonction première, décontextualisée, ruinée. L'exemple d'*Au paradis des fantômes*, brève esquisse dramatique de Benjamin Péret ¹³, est à ce titre fort significatif: prenant appui sur l'imposante documentation réunie par Alfred Chapuis et Edouard Gélis ¹⁴, l'auteur réunit dans les souterrains du Palais des Papes d'Avignon les plus célèbres constructeurs d'automates, Roger Bacon, Léonard de Vinci, l'abbé Mical, Vaucanson, Jaquet-Droz; toutefois, à l'encontre des deux historiens qui s'attachent à expliciter les mécanismes de chaque invention et à mettre en évidence les progrès de la pensée technique, Péret brise les liens de la logique et de l'objectivité pour réintroduire les forces de la magie et du hasard. La construction des andrôides n'est plus le fait d'ingénieurs ou de penseurs attentifs à comprendre et à reproduire les mouvements les plus infimes de l'organisme, mais celui de rêveurs qui cherchent avant tout à déborder le réel, à fuir la raison commune et à donner forme à leurs visions. Péret le dit avec force, l'esprit humain ne va pas du même pas que la maîtrise technique: « Des hommes actuels à leurs ancêtres totémiques, la filiation ne s'établit qu'à travers les pommes qui ne tombent pas, qui refusent de tomber, d'être cueillies et qui ne seront jamais mangées, mais, par contre, s'ouvrent comme une huître au soleil pour laisser apparaître le totem réel des automates ¹⁵. »

Si, dans l'optique surréaliste, la mécanisation échappe à ses déterminations logiques et économiques, elle se charge en revanche de nouvelles significations; rejetée dans les sphères de l'étrange et de l'irrationnel, elle devient à la fois la métaphore de l'activité de l'inconscient et l'instrument de son déchiffrement. Breton lui-même y insiste à plusieurs reprises, l'automate est au cœur de l'humain, il est ce qui est « en puissance de se libérer dans tout homme: il suffit d'aider celui-ci à reconquérir, à l'exemple de Rimbaud, le sentiment de son innocence et de sa puissance absolues ¹⁶ ».

Reprenant une thématique déjà explorée par les autres avant-gardes, le surréalisme opère donc un véritable renversement de perspective en posant la machine non pas comme une nouveauté absolue, comme ce qui menace l'intégrité de l'homme et barre son avenir, mais plutôt sous un jour plus familier et plus ambigu. Elle est d'une part objet extérieur, susceptible - à condition d'être refoulé dans le passé ou du moins de ne pas être immédiatement déchiffrable - d'être saisi et interprété «comme un précipité de notre désir ¹⁷ », au même titre que les objets naturels, trouvés ou perturbés que les amis de Breton aiment à rassembler au hasard de leurs errances; et, d'autre part, elle est le fonctionnement même de ce désir, le mouvement secret de l'esprit, en connexion avec cet « ailleurs », en-deçà ou au-delà de la conscience, que toute l'activité surréaliste vise à explorer et mettre au jour.

On peut regretter que la défiance de Breton vis-à-vis de l'activité théâtrale ait considérablement réduit l'exploration des possibilités scéniques de ces images; l'automate, le robot, le mannequin, s'ils hantent la photographie, le film, l'écriture et la peinture surréalistes, ne pénètrent, à l'exception du texte de Péret, qu'épisodiquement dans la production dramatique du groupe, elle-même fragmentaire¹⁸. Pourtant, la capacité d'ébranlement de ces figures, la distance et l'incertitude qu'elles introduisent jusque dans la définition de l'humain sont d'essence proprement théâtrale, au sens anthropologique du terme. Homme masqué, homme dédoublé, simulacre animé participent, dans quelque champ artistique que ce soit, à une théâtralisation de l'expression. En conséquence, une analyse des rapports du Surréalisme à la scène ne devrait pas se limiter aux écrits dramatiques des membres du groupe, mais s'ouvrir aussi à certaines pratiques qui, telles que les expositions et les manifestations publiques ou privées, ont vu le jeu des effigies s'intégrer dans une véritable mise en scène.

Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. D. Plassard. *Robots, marionnettes, mannequins* - Le rôle de l'effigie dans le théâtre des avant-gardes historiques en France, en Italie et en Allemagne, thèse de Nouveau Doctorat, Université de Paris III, UFR d'Etudes théâtrales, 1989.

2. Je m'appuie ici, pour l'essentiel, sur les recherches italiennes et allemandes en ce domaine, en particulier les ouvrages classiques de Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologne, Il Mulino, 1962) et Peter Bürger, *Theorie der Avant garde* (Francfort/Main, Suhrkamp, 1974).

3. Ainsi Ulrich Hossner, *Erschaffen und Sichtbarmachen*. Das theaterästhetische Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud, Berne, Francfort/Main, New-York, Peter Lang, 1983.

4. Surtout chez Georg Kaiser, qui fait basculer le drame expressionniste vers la fiction aveniriste grâce à la caractérisation chromatique des personnages et à divers procédés de mise en scène.

5. Voir E.G. Craig, « L'Acteur et la Surmarionnette », *De l'art du théâtre*, Paris, O. Lieutier / Librairie Théâtrale, s.d.

6. Voir M. Maeterlinck, « Un théâtre d'androïdes », in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXIII, s.I., 1977..

7. « Cependant, s'il falloit croire quelques spéculateurs modernes, tout, dans les arts, devait concourir à ce qu'ils appellent l'Effet, c'est-à-dire, à l'illusion et à l'émotion la plus forte; et plus l'illusion seroit complete et le spectacle pathétique, plus il nous seroit agréable, quelque moyen que l'on eût pris pour nous tromper et pour nous émouvoir» (Marmontel, article « Drame », *Eléments de littérature* (1787) ; cité in M. Borie, M. de Rougemont, J. Scherer éd., *Esthétique théâtrale*, Paris, SEDES - COU, 1982, p. 128).

8. Voir J. Lenz, *le Nouveau Menoza*, acte V, sc. 2 (*Théâtre*, Paris, l'Arche, 1972, pp. 229-231).

9. Voir Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, pp. 59-60.
10. Dans deux cahiers manuscrits rédigés en 1905-1906: *Über-Marions*, coll. E. Craig, n° 272, Bibliothèque Nationale, Fonds Arts du Spectacle.
11. F.T. Marinetti, «L'Homme multiplié et le règne de la machine », *le Futurisme*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p. 112.
12. In F. Alquié éd., *Entretiens sur le surréalisme*, Paris, Mouton, 1968, p. 39.
13. *Œuvres complètes de Benjamin Péret*, vol. 4, Paris, J. Corti, 1987.
14. A. Chapuis et E. Gelis, *le Monde des automates*, Paris, Impr. Blondel, 1928, 2 vol.
15. B. Péret, *Au paradis des fantômes*, loc. cit., pp. 207-208.
16. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966, p. 290.
17. A. Breton, préface au catalogue *Exposition surréaliste d'objets*, Paris, Galerie Charles Ratton, 1936.
18. Celle-ci toutefois connaîtra un véritable essor après la Seconde Guerre mondiale, en une série d'œuvres où, significativement, les séries de l'automate, de la poupée, du mannequin et du robot referont leur apparition.

REFLEXIONS CRITIQUES

DE L'ESTHETIQUE A L'ESTHESIE *INQUISITIONS* ET LA POLITISATION DES FORMES ARTISTIQUES *

J.M. HEIMÜNET

En tant qu'objet, *Inquisitions* se démarque par la sobriété de sa présentation: ni dessins, ni collages, ni jeux typographiques, signes obligés d'un temps imprégné par le surréalisme. Pour la composition, même ascèse. Du théorique à la pratique - dont la navette alimente des « discussions » -, c'est une articulation impeccable, développée en quatre sommaires. Le ton enfin, sans complaisance rhétorique, d'une vigueur rigoureuse qui bride la passion mais ne l'occulte pas, renforce l'impression que l'on a d'évoluer dans un air épuré et, pour tout dire, martial. Rien là qui doit surprendre, *Inquisitions* est une revue de combat. Elle répond à un état d'urgence et déclare une guerre dont l'enjeu est la société: non pas cet ensemble structuré et abstrait défini par Durkheim, mais de façon plus chaude, plus vivante, organique, un grand corps; un grand corps en péril car son cœur se tarit.

Au directoire quatre noms, dont trois, depuis, sont devenus célèbres, Aragon, Caillois et Tzara; or c'est peut-être cet autre nom, pour beaucoup obscur, celui de Monnerot (Jules), qui symbolise au mieux la valeur - si difficile à estimer - de la revue. En 1974 Jules Mannerot se souviendra assez de l'aventure pour intituler un de ses livres, recueil d'articles dédié au mythe et à la pensée de Sorel, *Inquisitions*. Sans faire la moindre référence à la revue qu'il dirigea quarante ans plus tôt, il justifie ainsi ce titre:

Il s'agit de viser un objet ou un objectif circonscrit. Mais le mot « Inquisition » n'implique pas nécessairement que la cible soit

• A propos de la réédition *d'Inquisitions*, fac-similé de la revue augmenté de documents inédits présenté par Henri Béhar, Paris, Editions du CNRS, 1990.

touchée. L'inquisition n'est pas astreinte, comme tout ce qui relève des sciences exactes, à un code de conventions rigoureuses. Ses moyens sont variés, ils sont souvent ceux que les disciplines « inexactes », comme l'histoire, tiennent de l'expérience vécue ¹.

Ce qu'il faut retenir de cette définition, est le recours à l'*expérience vécue*; le double geste d'une sorte de phénoménologie sauvage qui fait de l'inquisition, l'exploration, et, simultanément, l'exploitation d'une pratique. Les quatre directeurs *d'Inquisitions* partagent la même expérience. Tous quatre sont passés par le surréalisme et tous quatre en sont sortis poussés par la même déception et la même exigence. Face à la crise intellectuelle, politique et sociale que traverse l'époque, le surréalisme ne fait pas le poids. L'article de Monnerot, « Rappports entre la poésie comme genre et la poésie comme fonction », donne le ton. « Il est à peine utile de noter l'incroyable faiblesse de la poésie comme genre à une époque tant soit peu catastrophique dans un pays plus ou moins bouleversé » (*Inquisitions*, 19). A vrai dire cette légèreté ou cette « faiblesse » n'est pas particulière au mouvement de Breton. Elle concerne en général toute activité esthétique ou représentative quand on la juge au tribunal de l'Histoire. Les articles de Monnerot, de Caillois, « Pour une orthodoxie militante » (qui deviendra la conclusion du *Mythe et l'Homme*), et de Tzara, « Le poète dans la société », n'ont qu'un seul thème. Ils dénoncent le caractère anachronique et narcissique de l'art moderne qui rend impératif le passage à l'action. A l'unisson ces textes témoignent pour la conversion d'Aragon au communisme, qui, dans ce contexte, prend valeur de symbole.

La volonté qui anime la revue est en effet de dépasser l'échec d'un mouvement déchiré et neutralisé par ses contradictions: l'ironie par laquelle les surréalistes, se rêvant révolutionnaires, s'éveillent malgré eux, comme le dit Aragon, « écrivains pour les snobs », complices involontaires - mais non moins objectifs - de l'ordre social qu'ils entendent mettre à bas. Cette contradiction, Victor Crastre, qui l'a vécue, la définira comme « le drame de l'opposition entre le monde de l'esprit a priori et le monde des faits ² » ; on pourrait dire encore la distorsion qui sépare, tout en les maintenant dans un rapport agonistique, l'activité de représentation et l'activisme politique. Monnerot ne juge pas autrement lorsqu'il reconnaît que « les expressions inventées contre l'expression ont vite fait de bénéficier du pouvoir absolu de duper et de mystifier qu'ont tous les mots une fois qu'ils sont écrits ». Pourtant s'il y a convergence quant à la fin: transformer l'échec esthétique en le déplaçant et le prolongeant sur le plan politique, les quatre inquisiteurs divergent quant aux moyens. Ici l'accord théorique ne parvient pas à supprimer le phénomène des « classes d'âge », si important à l'intérieur du surréalisme mais plus encore pour sa suite. Le directoire *d'Inquisitions* comprend deux générations. Vis à vis de leurs aînés, Caillois et Monnerot sont des tard-venus. Ils adhèrent au surréalisme

au début des années trente, durant la période que M. Nadeau appelle « raisonnante ³ » et au cours de laquelle le groupe amorce un rapprochement avec le P.C.F., qui, dans un sens, lui sera fatal. Tandis qu'Aragon, et avant lui Tzara, demeurent, quoiqu'ils en aient, les derniers artisans d'une révolte esthétique dont l'histoire leur commande de pallier la carence, Caillois et Monnerot, eux, sont frais, sans remords ni regrets ni mauvaise conscience - d'où, probablement, le caractère tranché et agressif de leurs textes - . Cet échec n'est pas vraiment le leur; il ne clôt pas un parcours, mais, tel un défi, par sa fonction d'exemple et d'avertissement, engage à un nouveau départ. De plus ces deux jeunes hommes (Caillois a 23 ans et Monnerot un peu moins) appartiennent déjà à un autre temps, et regardent monter une nouvelle guerre.

Intellectuels au sens le plus moderne et le plus actuel, ils ont reçu une autre formation que leurs aînés. En particulier leur intérêt pour la sociologie et l'ethnologie - ayant lu Durkheim, ils suivent avec passion les cours de Marcel Mauss - les incline à considérer les grands conflits politiques et sociaux qui ébranlent l'Europe comme leur terrain de prédilection. Et ce savoir, qui s'épanouira au moment du Collège de sociologie, ils entendent bien l'utiliser, non pour réparer ou corriger après-coup l'histoire, mais pour la faire. Bref, si Caillois et Monnerot ne sont pas à proprement parler des futuristes, ils se veulent néanmoins des hommes du futur, d'un futur incertain tracté par ses promesses. Sans nostalgie, des prospecteurs.

Preuve factuelle d'un conflit de générations au sein de la revue: *lorsqu'Inquisitions* cessera de paraître, ni Aragon ni Tzara ne suivront Caillois et Monnerot à *Acéphale*, la revue de Bataille, à laquelle ceux-ci vont collaborer pour le second numéro intitulé *Dionysos*.

Dionysos c'est le dieu « ivre », le dieu « dément » ou le dieu « fou » ; plus exactement le dieu rendu fou par la contradiction de sa double naissance. Incarnation simultanée du céleste et du terrestre, de la souveraineté et de la finitude, la figure tragique de Dionysos unit les valeurs opposées de l'extase et de l'effroi, provoquant chez ceux qui l'approchent ce double mouvement d'attraction/répulsion (« fascinans »/« tremendum ») dans lequel Caillois verra la dialectique du sacré ⁴. Mais c'est aussi ce caractère tragique, ou déchiré, qui fait de Dionysos le séducteur, celui autour duquel la communauté s'agrège impérativement.

Qu'espèrent trouver les (ex)inquisiteurs dans le jeu « farouchement religieux » d'*Acéphale*? - qui n'est pas sans rappeler cet autre jeu, également initiatique, *le Grand jeu*, auquel Caillois aura indirectement participé par l'amitié qu'il porte à ses membres ⁵. Probablement ce que leur désir de science et de rigueur intellectuelle ne pouvait seul leur apporter : cette force magique ou ce « mana » qui, à l'époque de la montée des grands mouvements nationaux, communisme et fascisme, paraît indispensable à

qui veut s'arroger le droit de guider les peuples. Ce qui est sûr, c'est que la présence du dieu fou aura chargé leurs textes en passion et en audace : pour Caillois « les vertus dionysiaques », et pour Monnerot « Dionysos philosophe ». Dans le second numéro *d'Acéphale*, placé sous le signe de Nietzsche « la rigueur et l'affectivité, loin de s'exclure, se dynamisent l'une l'autre. Désormais le savant ne peut se contenter d'être un observateur, il doit participer, pour ainsi dire physiquement, à la transformation du monde que son savoir projette. « Nous sommes autre chose que des savants », écrit Monnerot (citant Nietzsche), c'est-à-dire, à l'instar de Dionysos, des séducteurs. Car si

la science met au service de la vie des matériaux d'une si riche diversité! [... Si] elle met en œuvre l'agressivité humaine sous sa forme la plus lointaine, [par ailleurs], elle n'est pas autonome [...] elle ne possède pas un but, une volonté (...) [mais traduit] l'inquiétude du manque d'idéal, la douleur de l'absence d'un grand amour. (Acéphale, 13).

Cet « idéal » et ce « grand amour », ferments élémentaires de toute séduction, sont précisément ce que Caillois et Monnerot espèrent tirer de leur collaboration avec Bataille. Ce pourquoi la réunion des fondateurs *d'Inquisitions* avec le créateur *d'Acéphale* doit s'interpréter, métaphoriquement: comme une fusion du feu et de la glace ⁷, et, psychologiquement: comme une dialectique de l'affectif et du rationnel; une mise en conflit active des contraires dont *l'Aufhebung* sera cette forme sociale totale que Bataille qualifiera de « Communauté seconde » (mais également « tragique » ou « existentielle »), Caillois d'« entreprise unitaire idéale » et Monnerot de « Mythistoire » - trois mots recouvrant des projets politiques qui se découvriront, dans les mois qui suivent, et en particulier au moment du Collège, profondément incompatibles.

Mais le jeu *d'Acéphale*, telles en sont la règle et la condition d'existence, est un jeu éphémère. Ce second numéro, voué au dieu et au philosophe de la tragédie, est aussi bien ultime. Pourtant l'entreprise ne s'arrête pas là ; elle s'amplifie dans un projet qu'annonçaient les dernières pages de la revue, celui de former « une communauté morale en partie différente de celle qui unit d'ordinaire les savants et liée précisément au caractère virulent du domaine étudié » (*Acéphale*, 26). Cette communauté, on le sait, sera le Collège de sociologie qui va fonctionner, en dépit d'une trajectoire souvent houleuse, de 1937 à la veille de la guerre.

Du Collège et de sa sociologie sacrée il y aurait beaucoup à dire - trop pour qu'il soit possible de le faire dans le cadre de cet article. Rappelons seulement qu'à cette occasion se révéleront les incompatibilités politiques évoquées plus haut. Caillois ayant du *pouvoir* une conception pour le moins réaliste qui s'accorde mal avec l'idée tragique que s'en fait Bataille; quant à

Monnerot, qui se présentera quarante ans plus tard comme l'instigateur du Collège - celui qui a « conçu l'idée, trouvé les personnes, nommé le projet » -, son pragmatisme radical lui interdira de participer à une entreprise qu'il juge encore trop littéraire⁸. Mais l'essentiel est de retenir que du surréalisme déclinant à l'apocalypse du Collège, soit donc en moins de six années, se joue une aventure intellectuelle et politique d'un seul tenant; aventure dont l'importance pour la formation et le devenir de la pensée actuelle ne saurait être surestimée. Compris entre ces pôles, *Inquisitions* - au même titre qu'*Acéphale* - représente un moment, certes déterminant, mais qui ne prend sa signification et sa portée véritables qu'à l'intérieur de la continuité à laquelle il appartient.

Avant d'aborder les articles *d'Inquisitions* qui, selon nous, en reproduisent au mieux l'esprit original: ceux de Monnerot et de Caillois interprétés à la lumière du «surrationalisme» de Bachelard, il est nécessaire de justifier ce choix en revenant un instant sur ce qui, au sein de la revue, définit sinon une opposition franche, du moins un réel partage.

Le phénomène des « classes d'âge » a été évoqué pour distinguer la situation idéologique d'Aragon et de Tzara par rapport à celle de Monnerot et de Caillois. Sans mettre en cause l'influence du facteur temps sur l'évolution des pensées, il faut encore en traduire les effets de manière plus concrète. La présence d'Aragon au directoire, le fait aussi que la publication de la revue soit confiée aux *Editions Sociales*, laisse peu de doute sur ses orientations partisans. En outre on sait qu'à cette époque les sympathies de Caillois vont au Parti Communiste; comme celles de Monnerot d'ailleurs, qui, en cosignant quatre ans auparavant le manifeste de la revue martiniquaise *Légitime Défense*, optait résolument pour le camp marxiste: « Nous nous réclamons du matérialisme dialectique de Marx, soustrait à toute interprétation tendancieuse et victorieusement soumis à l'épreuve des faits par Lénine⁹ ».

Cependant il ne faut pas confondre sympathie et acte d'allégeance. Caillois et Monnerot ont pu être fascinés, comme Bataille, par le puissant essor des masses prolétariennes; mais de là à s'y fondre et à s'y oublier en tant qu'*individu...* « L'entreprise unitaire idéale » mentionnée dans l'article de Caillois repose sur un ordre de hiérarques. Dans *le Vent d'hiver*, texte liminaire à l'ouverture du Collège, le même Caillois réclame en effet la création d'une «association militante et fermée», dont la fonction primordiale est de « sanctionner dans la structure sociale non seulement les attractions et répulsions individuelles, mais bientôt encore une distinction du genre de celle qu'instituait Nietzsche entre les Maîtres et les Esclaves ». Plus loin cette distinction est précisée par l'opposition de « deux classes d'êtres aux réactions aussi différentes que s'ils appartenaient à des espèces animales dissemblables ». D'un côté les « producteurs » : « créateurs par destins », de l'autre les « consommateurs »: « Improductifs par eux-

mêmes, digérant seulement, parasites d'autrui ¹⁰ ». Il va sans dire que cette ségrégation, indissociablement biologique et ontologique, s'accorde mal, non seulement avec les exigences du Parti, mais avec toute démocratie véritable. Dans ces conditions la volte-face de Monnerot, qui, en 1968, verra dans le fascisme un zénith social, n'est peut-être pas si surprenante. En tout cas l'ambivalence des sentiments qui animent les inquisiteurs à l'égard du fascisme et du communisme n'aura pas échappé à Mauss, comme en témoigne cette lettre adressée à Caillois au sujet du *Mythe et l'Homme*:

Ce que je crois un déraillement général, dont vous êtes vous-même victime, c'est cette espèce d'irrationalisme absolu par lequel vous terminez au nom du labyrinthe et de Paris, mythe moderne. Mais je crois que vous l'êtes tous en ce moment, probablement sous l'influence de Heidegger, bergsonien attardé dans l'hitlérisme, légitimant l'hitlérisme entiché d'irrationalisme 11.

Pour être exact cependant, il faut ajouter que cette ambivalence n'est l'apanage ni des inquisiteurs ni des collégiens. Elle concerne en fait la plupart des intellectuels de l'époque, tous inspirés, à divers degrés et quelles que soient leurs options politiques, par Sorel et par Nietzsche. Plutôt que de jeter l'anathème, il est préférable d'évoquer, comme fait J. Touchard dans *l'Esprit des années trente*, un « commun refus de l'ordre établi », une « solidarité des révoltes contre la sclérose en place ¹² », afin d'expliquer la porosité des frontières séparant droite et gauche et les innombrables navettes entre leurs extrêmes. A titre d'hypothèse, cette instabilité du terrain politique permettrait de comprendre que les tensions qui ne pouvaient manquer de s'exercer compte tenu de l'adhésion d'Aragon au Parti communiste, furent l'une des causes - et peut-être la cause primordiale - décidant l'existence éphémère de la revue.

Bien que tardif, le passage de Caillois et celui de Monnerot par le surréalisme seront déterminants. Caillois le reconnaît en 1973 : « De mon passage dans le groupe surréaliste, j'ai gardé une empreinte qui, si elle a subi d'assez longues éclipses, ne s'est jamais effacée » (*Approches de l'imaginaire*, 1). Ce passage trace la voie royale qui les mène vers un autre monde; un monde brisé, scindé en deux zones étagées sur deux strates, qui ne sont pas simplement antagonistes, mais foncièrement incompatibles, inarticulables à l'intérieur d'une même dialectique. D'une part les futurs inquisiteurs découvrent les ressources inouïes de l'imaginaire, et, simultanément, le peu de pouvoir qu'elles confèrent, quand, maintenues à l'état de symboles, dans les limites d'un tableau ou d'une poésie, elles s'avèrent incapables de transformer, voire de recréer, cette « dure réalité », dont Caillois après Rimbaud veut qu'elle soit « à êtreindre ».

Certes le grand vœu du surréalisme est aussi de recoller les morceaux

de ce monde: en en retrouvant la totalité à partir d'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 ») ¹³. Mais, précisément, ce vœu n'est qu'un *vœu*, d'une piété impuissante. Le « point suprême» du *Second Manifeste*, rebelle à l'engagement, n'est qu'un *point de l'esprit*, et décidé à le rester: l'Esprit, ce « Grand Moyen » qui « à tort se prend pour un être », écrit maintenant Monnerot, avant de dénoncer le caractère scandaleusement anachronique du métier poétique lorsque l'histoire s'emballe (*Inquisitions*, 16).

On est alors en droit de se demander : à quoi bon continuer, à quoi bon soumettre les formes symboliques à une nouvelle interrogation qui ne peut que les conforter? Pour quelle raison Caillois et Monnerot ne passent-ils pas, sans plus tarder, à l'activisme politique? Or c'est précisément là que se trouvent l'originalité et l'actualité d'*Inquisitions*, le fait que cette revue pose, bien avant la lettre, et dans un contexte politique et social tout autre, cette question de la *représentation* qui deviendra le grand thème de notre modernité durant les années soixante. Comment l'œuvre artistique peut-elle représenter l'impulsion qui est à sa source, sans, du même coup, la traduire et la trahir en insérant sa force à l'intérieur d'une forme qui manifestement ne peut la contenir?

Pour Caillois et Monnerot les formes artistiques, en ce qu'elles restent prises dans la sphère symbolique, impliquent une retombée de la force affective qui leur permet de naître. Ainsi, par rapport à l'affectivité humaine, la toile ou le poème ont fonction de narcotique ou d'anesthésiant. Agissant tel un charme, ils constituent une voie de garage où la pulsion se satisfait de manière gratuite, c'est-à-dire non-productive sur le plan de l'action utile ou efficace. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre le passage de *l'esthétique* à *l'esthésie* que réclame Monnerot dans son article d'*Acéphale*:

Abandonnant l'esthétique pour l'esthésie. le créateur ne crée pas de l'art, mais de l'histoire, il ne joue plus une pièce mais une partie dont l'enjeu n'est pas quelque ciel mais la terre (Acéphale, 12).

Mais par ailleurs l'art, et *a fortiori* l'art moderne, constitue le creuset où vient se déposer l'énergie affective, ou, si l'on préfère, le refoulé social, l'inconscient collectif auquel la société bourgeoise ne procure d'autre issue. Ce pourquoi il ne saurait être question d'abandonner le domaine esthétique. Il convient bien plutôt de révéler et libérer les forces qu'il endigue en découvrant les règles, de type scientifique, suivant lesquelles s'accomplit la naissance des œuvres. Dès lors on comprend mieux ce qui distingue sur-réalisme et sur-rationalisme: la nécessité où se sont trouvés les inquisiteurs, afin de réaliser leur programme de socialisation et de pragmatisme des forces créatrices, d'envisager un dispositif à l'intérieur

duquel l'esthétique et le politique / le poétique et le scientifique / l'affectif et le rationnel, cessant de s'opposer, viendraient à travailler de façon productive. Ainsi « l'orthodoxie » de Caillois peut être dite « militante », dans la mesure où, tout en modelant sa démarche sur la rigueur de la science, elle a pour but de solliciter le matériau psychique à l'état brut, cette « nappe d'ombre » d'où proviennent les forces qui meuvent le social et déterminent la naissance de l'individu.

Pour qu'une connaissance vaille d'être promue orthodoxie, il ne lui suffit pas d'être à l'abri de toute critique de méthode, il faut encore que, loin d'être indifférente à la sensibilité humaine, elle lui apparaisse directement revêtue d'une attraction impérative et s'avère immédiatement capable de la mobiliser (Inquisitions, 13).

« La poésie n'est que par l'affectivité humaine », écrit Monnerot. Par la révolte qu'elle manifeste en transgressant les critères et les limites traditionnels de la représentation, la poésie moderne fait signe vers la force, vers l'énergie profonde. Comme l'écrit Artaud, à peu près à la même époque, « sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte ¹⁴ ». En refusant de prendre dans une forme fixe, de se réaliser suivant les règles et dans le cadre d'une esthétique admise, l'art moderniste est porteur de symptômes. Symptôme sociologique d'abord, du fait que l'art non-mimétique révèle le caractère factice d'une réalité privée de référents; mais aussi symptôme au sens psychanalytique, puisque ces formes explosées, mortes avant d'être prises, expriment l'avidité d'un désir moins refoulé que rejeté, contraint à circuler en marge de l'histoire sans pouvoir s'investir. Ainsi le livre de Monnerot, *la Poésie moderne et le Sacré*, dont l'article *d'Inquisitions* est la première mouture, se veut une symptomatologie de la poésie de Rimbaud au surréalisme.

Le surréalisme est une critique des moyens humains consacrés à résoudre les problèmes cardinaux de l'existence humaine, singulièrement imparfaite et qui vaut plus par l'existence même et le symptôme qu'elle est que par le contenu qu'elle présente. Il est peu de critiques dont le contenu soit plus critiquable. Il n'en est guère non plus de meilleure [...]. Ses tâtonnements douloureux vers une issue semblent enfin montrer l'absence de cette issue, mais décèlent en même temps qu'une telle absence ne saurait être acceptée comme un fait dont on puisse prendre son parti ¹⁵.

Par excès ou défaut de son texte, la poésie moderne a valeur d'incantation. Produit trop pur de l'affectivité, son rituel impuissant tient néanmoins office d'un reste de sacré en société profane. Symptôme, cette

poésie est donc aussi tremplin. A partir de son foyer de signes elle indique l'exigence d'une quête dont l'impossible issue exige de briser les limites homogènes. Au moment *d'Inquisitions*, ce n'est donc pas un autrement des formes que visent Caillois et Monnerot ; de ces formes ils cherchent l'après, non l'au-delà: le passage qui mène de la représentation - soit donc ici de son impasse - à l'action.

La symptomatologie de l'art a en effet pour corrélat une pathologie concernant la société où sont produites ces formes névrotiques. Quand Monnerot dit que « le poète est malade », cette maladie est une maladie de la volonté et/ou du pouvoir, le diagnostic étant une crise aiguë de complaisance - ou de narcissisme. Ainsi « la grande poésie contemporaine oscille entre la complaisance mystique (narcissique) et le document clinique [...]. Cuisine pour flatter des palais choisis, rhétorique à soi-même» (*Inquisitions*, 17-18). Indistinctement pour qui le crée ou le consomme, l'art moderne intervient comme un retardement, et, bientôt, comme un substitut à la décharge pulsionnelle et à sa suite maîtrisée: l'action pratique et efficace. D'où la définition suivante:

Poésie: toutes les satisfactions substitutives que l'homme invente pour l'homme à l'amour, à la haine [...f tous les moyens compensateurs et «gratuits» par lesquels l'homme exprime son affectivité en dehors de l'action utile [...f. On peut comparer la poésie [...f à un stupéfiant dont l'intensité active est, en raison directe de la sensibilité pathologique du stupéfié (*Inquisitions*, 16).

Par référence au titre que Monnerot donne à son article, l'idée centrale *d'Inquisitions* est que la poésie comme «genre» trahit son origine et pervertit sa «fonction». Processus de dérivation et de transformation énergétique, elle fait de la force profonde qui nourrit le pouvoir un narcotique bourgeois, ou, comme le dit Caillois, l'élément d'un « vain jeu ». Or ce jeu, par sa vanité et sa vacuité mêmes, est en soi un danger. Il constitue le vice de celui que Monnerot appellera, dans *Les faits sociaux ne sont pas des choses*, le « grand individu ¹⁶ », ce surhomme anachronique, banni par la fadeur des sociétés industrielles, en qui les membres du Collège s'accorderont à reconnaître le centre régénérateur, la « cellule mère », d'où la communauté humaine renaîtra de ses cendres ¹⁷. C'est donc parce qu'elle permet à cet individu d'écrire ou de représenter une critique du monde moderne que, ce faisant, il n'agira jamais sur le plan historique, que la « poésie de refuge» (comme l'appelle Caillois) prive le social de son unique chance de résurrection. Lorsqu'il dénonce au Collège une « crise de l'individualisme », Caillois se montre sans pitié. Qu'il s'agisse de Sade, « imaginant ses débauches entre les murs d'un cachot », de Nietzsche à Sils-Maria, « solitaire et maladif théoricien de la violence », ou de Stirner, « fonctionnaire à la vie réglée, faisant l'apologie du crime », tous, et

pourtant « les plus grands parmi les individualistes, ont été des faibles, des mineurs, des inadaptés » (*Approches de l'imaginaire*, 75-76).

Crise de l'individualisme et maladie de l'art moderne sont les deux aspects, intimement liés, d'un même phénomène de désocialisation. Face à quoi Caillois propose un seul, mais double remède: refuser à la poésie, à l'art en général, « le droit à l'autonomie », et opposer à « l'imagination diffluyente » qui nourrit cet art, une « dictature de la rigueur » (*Approches de l'imaginaire*, 25, 34). D'une part, il faut faire servir l'art, le traiter, comme indique l'article de Monnerot, en « moyen », et le « mettre au service d'une vision du monde » (*Inquisitions*, 18) ; mais, d'autre part, il faut le faire servir de façon rigoureuse, c'est-à-dire radicale. Il ne s'agit pas d'utiliser la surface de l'art, la pléthore de ses formes décadentes, mais la matière affective brute dont ses formes ne sont que les témoins. C'est à quoi répond chez Caillois la décision de fonder une « sociologie littéraire », qui ne garderait de la littérature, « sans égard au style, à la puissance ou à la beauté » que « sa portée pratique sur l'imagination [et] la sensibilité », afin d'en « tirer un profit immédiat pour une efficacité de l'action ¹⁸ ». Cette réquisition politique et sociale de l'art n'a donc rien à voir avec un réalisme socialiste. Il faut y insister: Caillois et Monnerot ne se satisfont pas du type d'engagement qui a séduit Aragon. Que l'avènement du front populaire n'ait en rien comblé leur attente, cela est clair dès les premières lignes du texte de Caillois: « L'examen du monde moderne est fait pour apporter à qui s'y livre, à peu près tous les dégoûts » (*Inquisitions*, 6 "). La révolution sociale telle qu'ils l'envisagent ne s'appuie pas sur le matérialisme dialectique; elle surgit bien davantage d'un pragmatisme magique actualisé par les découvertes récentes de l'ethnographie et de la psychologie. Dans *le Mythe et l'Homme*, achevé l'année même où sort *Inquisitions*, Caillois trace à rebours le trajet séparant le langage, système abstrait de signes-images, de l'origine terrestre, physique et pulsionnelle, dont il est l'avatar. « D'un côté, instinct réel, de l'autre, instinct virtuel », d'un côté « l'insecte agissant », de l'autre, « l'homme mythologisant », et il poursuit: « La fiction [chez l'homme] quand elle a de l'efficace, est comme une hallucination naissante - les images fantastiques surgissent à la place de l'acte déclenché » (*le Mythe et l'Homme*, 69-70). Le trajet de cette mythologie des profondeurs est un trajet d'époque. Entre autre il s'inspire directement des *Deux Sources de la morale et de la religion* de Bergson que Caillois cite abondamment; mais on y retrouve encore, amalgamés, l'idée nietzschéenne d'un langage qui serait le descendant d'une « excitation nerveuse ²¹ », le réseau de correspondances psycho-physiologiques sur lequel repose « l'athlétisme affectif » d'Artaud", et, enfin, l'anthropologie sociale de Mauss, qui, revendiquant « une sorte de biologie mentale, une sorte de psycho-physiologie », finit par déclarer: « Les exaltations, les extases, créatrices de symboles, sont des proliférations de l'instinct ²² ». De cette toile de fond culturelle *le Mythe et l'Homme* est indétachable ; au

point qu'on se demande qui, du projet ou de l'objet du livre, est le plus mythique. Pourtant Caillois croit dur comme fer à la réalisation matérielle de ce projet: retrouver, sous le vernis de l'homme civilisé, l'énergie des forces archaïques, et entend mobiliser, pour le porter à terme, l'ensemble des connaissances que les sciences, humaines et expérimentales, mettent à sa disposition.

C'est en effet que la recreation de l'homme et du monde ne saurait être une anarchie, ni le mythe une simple explosion. Promesse et résultat d'une « dictature de la rigueur», cette seconde genèse sera la mise en actes des rites scientifiques d'une magie moderne.

L'anecdote est révélatrice du malentendu Caillois-Breton autour de ces haricots sauteurs du Mexique, que Breton craint d'ouvrir, car y trouver un vers détruirait le mystère, alors que Caillois, lui, structuraliste avant la lettre, veut savoir comment c'est à l'intérieur, comment ça marche (*Approches de l'imaginaire*, 1). Le tort du surréalisme n'est pas sa passion pour l'irrationnel, mais le fait d'y céder, de succomber aux charmes d'un domaine essentiel de l'expérience humaine par impuissance à le gérer. Dans son article, Caillois reconnaît la présence en « l'homme [d']une nappe d'ombre qui étend son empire nocturne sur la plupart des réactions de son affectivité comme des démarches de son imagination », mais pour affirmer aussitôt que la fonction, inestimable, de cette « nappe d'ombre» n'est pas d'inhiber, mais de provoquer et de fertiliser « l'intraitable curiosité de [cet] homme» (*Inquisitions*, 8). La nappe n'est qu'un voile, non un tissu opaque. En d'autres termes, il n'y a pas de non explicable, seulement du non-encore-expliqué. Et la science qui lèvera ce voile, fera venir au jour, en promouvant le mythe, le mystère du social: les modes et les voies de son énergie propre.

Nous avons dit qu'au sortir du surréalisme et à partir de son « drame », *Inquisitions* reprenait à son compte le vœu du « point suprême » pour le durcir en fait. Il s'agit bien toujours de reconstituer une totalité, de recoller les morceaux du monde brisé, mais dans le champ de l'empiricité et au moyen d'un pragmatisme. La représentation que Monnerot donnera de ce monde, dans *Sociologie du communisme* (1948), est assez explicite. « En haut » il place « l'entendement» ou « machine complexe », et, « en bas », « le moteur », autrement dit le corps et ses pulsions. Par rapport aux sphères supérieures de l'esprit, ce « moteur » - alimenté en « carburant » au contact de la Nature - a fonction de « source d'énergie ²³ ». Ce qui fait problème n'est pas l'identité de ces machines, mais la délimitation de leurs domaines respectifs, et, surtout, le réglage, la maîtrise parfaite de leurs correspondances. Somme toute le surréalisme est tombé naïvement dans le piège métaphysique par excellence. En s'opposant purement et simplement au rationalisme des valeurs bourgeoises, mais suivant leur ordre, et donc à l'intérieur de leurs limites, il s'est voué lui-même à la récupération qui

frappe toute littérature prétendue « maudite ». C'est cette opposition « en reflet », par laquelle le surréalisme se fait le complice objectif de ce qu'il veut détruire, que Monnerot dénonce dans *la Poésie moderne et le Sacré*.

L'Insolite surréaliste est conçu contre la société (...) Il ne puise pas sa force dans un consensus social contraignant, mais au contraire tire sa valeur d'être une entreprise d'opposition à ce consensus, entreprise qui fait de lui un reflet (image réelle renversée) trop fidèle de ce qu'il hait (la Poésie moderne et le sacré, 134).

Le seul moyen de briser ce cercle pour le moins ViCieux, est de renvoyer dos à dos la raison et l'imagination dans leur acception classique, ces faux antagonistes qui ensemble composent et entretiennent ensemble l'image du monde brisé. C'est ainsi que Caillois condamne avec une égale virulence les zéloteurs de la surface (« machine») et ceux de la profondeur (« moteur »). D'une part « l'esprit abstrait et grossièrement simplificateur » de la science homogène, de l'autre « les forces émotionnelles et sentimentales » d'un romantisme attardé qui se pâment à l'écoute de leur énergie propre sans chercher à la maîtriser (*Inquisitions*, 8-9). Pour les inquisiteurs il n'y a pas deux mondes, à jamais dissociés, mais un seul, dont les strates glissent, s'échangent, s'entretiennent dans un ressac permanent: pour produire une forme pleine et complète, un « univers » comme dit Caillois. Quant à découvrir la stratégie cryptique de ces mouvements, ce sera la tâche d'une science tout autre: le « surrationalisme » que définit l'article de Bachelard - article dont la fonction, pour l'ensemble de la revue, est celle d'une charte.

De ce qui précède il ressort que la bonne science sera nécessairement une science complète, qui organisera, pour la mettre en actes, une totalité de l'être et du monde. Complète car elle saura tirer parti simultanément du « haut » et du « bas », de la « machine » et du « moteur », pour les faire concourir ensemble dans une performance optima. Comme l'a expliqué Caillois, le rationalisme étroit, héritier des Lumières, et le surréalisme, avatar du romantisme, souffrent de la même maladie. Chacun est diminué, amputé par un trouble topique. Dans le rationalisme, les strates supérieures, bridées par leur besoin de sécurité, renient leur origine (c'est l'idée développée par Mauss d'une science amnésique : « la magie a nourri la science et les magiciens ont fourni les savants » [*Sociologie et Anthropologie*, 136-37]). Dans le surréalisme au contraire, ce sont les strates inférieures qui, ivres de leur force, s'emballent, débordant le pilote. Dans les deux cas, par une sorte de cancer, une instance prolifère à l'excès au détriment de l'autre, jusqu'à ce qu'elle l'étouffe.

C'est cette maladie que prétend conjurer l'épistémologie concordataire de Bachelard, en se présentant, tout en un, comme science-philosophie-morale « orthodoxe ». « Quand ce surrationalisme aura trouvé sa doctrine,

écrit Bachelard, il pourra être mis en rapport avec le surréalisme, car la sensibilité et la raison seront rendues l'une à l'autre, ensemble, à leur fluidité. » Et de cette alliance, de ce pacte parfait entre « machine » et « moteur », naîtra un nouveau rapport de l'homme au monde, créateur d'une autre réalité. Dans le plus bel optimisme, Bachelard poursuit: « Le monde physique sera expérimenté dans des voies nouvelles. On comprendra autrement et l'on sentira autrement» (*Inquisitions*, 1). Mais il est essentiel qu'il s'agisse bien d'un concordat, et non d'un amalgame; que « machine» et « moteur» travaillent de concert sans jamais se confondre; par dessus tout il importe qu'ils n'échangent pas leurs rôles afin de se donner ou de se faire passer l'un pour l'autre. C'est précisément dans ce trouble topique, par inversion et usurpation des strates et de leurs fonctions respectives, que Monnerot verra le syndrome type de l'intellectuel. Mais pour le présent retenons ceci: l'énergie vient « d'en bas », que le « haut» organise pour produire des formes. Isolé, le «haut» est un espace géométrique vide et creux qui ne fonctionne pas, un ensemble de « formes épurées et économiquement agencées par les logiciens ». Il faut donc le « remplir psychologiquement », poursuit Bachelard, afin de le « remettre en mouvement et en vie» (*Inquisitions*, 3). Inversement, livré à lui-même, le « bas» tomberait vite dans un satanisme anarchique et inefficace. Il faut donc le calmer, le « sevrer» dit Caillois, en lui enseignant le patient calcul. Alors que Bachelard parle d'une « fluidité» réciproque de la « sensibilité» et de la « raison », Monnerot placera le salut de l'humanité dans la libre harmonie de leurs échanges.

C'est d'une communication et comme d'un libre accès de ceci à cela et du haut vers le bas que proviendrait toute réussite réelle dans le monde réel. L'équilibre mental des individus et des groupes dépendrait de la manière dont s'opère le passage. (...) Le problème par excellence de la culture est de diriger des énergies, non de les détruire (Monnerot, Sociologie du communisme, seconde édition, 223).

Le thème de la mixité orthodoxe des instances est bien autre chose qu'une passade. Il continuera à dominer non seulement la pensée de Monnerot, mais aussi celle de Caillois bien après cette époque. Déjà à la fin du *Mythe et l'Homme*, le « point suprême» de la machine humaine est atteint par la «mue» positive de Satan en Lucifer. Satan, par une métaphore empruntée à Rimbaud, c'est « le forçat intraitable sur qui se referme toujours le bague », trop passionné, trop pulsif pour être bon stratège. Lucifer par contre, ce n'est pas Satan refroidi, mais Satan mûri, enrichi par l'expérience et capable de la dominer, une «synthèse agressive », un mixte articulé de violence et de lucidité. Cette transformation, précise Caillois:

correspond au moment où la révolte se mue en volonté de puissance et sans rien perdre de son caractère passionné et subversif, attribue à l'intelligence, à la vision cynique et lucide de la réalité, un rôle de premier plan pour la réalisation de ses desseins. C'est le passage de « l'agitation à l'action» (le Mythe et l'Homme, 165).

Mais il doit rester clair qu'au cours de cette «mue» la science n'acquiert pas la valeur d'une fin en soi. Simple outil, elle est justifiée par son efficace, pour sa capacité à opérer une re-création précise et maîtrisée de la réalité. Cette non autonomie de la science tient d'une part au parcours circulaire qui va de son origine, la magie, à sa visée moderne, la volonté de s'assurer le contrôle sur toute chose; et, d'autre part, à sa nature, au caractère duel de sa composition. Puisque la science concordataire doit à la fois reposer et déboucher sur une nouvelle façon de sentir et de penser le monde, ce monde, elle ne risque pas de l'oublier (comme le fait la poésie) dans une fuite narcissique. Quant à sa nature, s'agissant d'un composé de raison et d'imagination, d'une synthèse propulsée et tractée par l'énergie affective, elle présuppose, et c'est même ici sa condition d'existence, la possibilité d'être affectée; et plus encore que la possibilité - trop aléatoire et chanceuse - le désir et la volonté de cette affectation. Quand Bachelard écrit: « Si, dans une expérience, on ne joue pas sa raison, cette expérience ne vaut pas la peine d'être tentée. [...] Autrement dit, dans le règne de la pensée, l'imprudence est une méthode» (*Inquisitions*, 5), il invite à remettre en jeu la relation fondatrice par laquelle la science s'est séparée de la magie. Tous risques assumés, il invite à combler la distance qui sépare le sujet qui observe, de l'objet observé. Cette méthode « imprudente» sera reprise par Monnerot pour définir la position et la tâche du « sociologue compréhensif », qui, transgressant les principes de Durkheim afin de « comprendre» (*Verstehen*) les faits sociaux «à chaud », devra se comparer au « psychiatre qui sauterait de l'autre côté, qui se convertirait à la folie» (*les Faits sociaux*, 101).

Enfin cette dépendance de la science à l'égard d'un projet qui en transgresse les limites, explique que l'ensemble des textes qui constituent *Inquisitions* en tant que revue, objet médiatique, ne représentent que « l'organe », et, pour ainsi dire l'émanation, d'un « groupe d'études pour la phénoménologie humaine» ; comme si le texte, dans sa légèreté d'artefact symbolique, nécessitait d'être incarné et activé pour atteindre à son efficace. Par ailleurs, dans le cadre de cette entreprise, la science, le surrationalisme, et la philosophie, la méthode phénoménologique, ne forment pas deux disciplines distinctes, possédant chacune son domaine réservé. Apparentées par la fonction instrumentale qui les destine à dégager une connaissance pratique de la réalité sociale, elles collaborent au même titre à l'édification d'un savoir total et ressortissent au même vœu de « systématisation en une doctrine unique et cohérente» formulée dans le

feuille de présentation. Mais cette identité de fonction est renforcée par une identité de principe, la science et la philosophie revendiquant pour leur démarche propre le principe husserlien du « zu Sachen selbst », la proximité à la chose même.

Dans la partie de la revue réservée aux notes, Léon Charmet rend compte du livre de Raymond Aron, *la Sociologie contemporaine allemande*. Cette jeune phénoménologie sociale, qu'Aron vient d'introduire en France, joue un rôle décisif pour le projet *d'Inquisitions*, et plus encore peut-être pour son rebondissement. La sociologie allemande fournit aux inquisiteurs plus qu'une stricte méthode. « Loin de s'appliquer à objectiver des faits sociaux, comme a tâché de le faire l'école de Durkheim, [écrit Charmet] les sociologues essaient de saisir de l'intérieur le phénomène social immédiat» (*Inquisitions*, 52-53). La démarche que définit Charmet extrapole largement les principes de Husserl. Elle revient en effet à densifier, à nourrir de chair énergétique, une phénoménologie trop purement spirituelle, intellectuelle et abstraite. Le lieu et la date d'apparition de cette cure de réanimation et d'alimentation des concepts husserliens, en Allemagne lors de la montée du fascisme, doit également donner à réfléchir. Dans *les Faits sociaux*, Monnerot se fera le héraut de cette phénoménologie appliquée et de ses travaux pratiques. Sa lecture de Husserl l'amène à revendiquer le retour au vécu comme origine et condition de l'expérience. « Un cogito sans cogitum est une abstraction analytique », écrit-il, après avoir défini l'abstraction comme « ce qui ne se réfère pas au vécu ». Le sociologue, avant d'être savant, est « condition humaine située et datée ». Qu'il le veuille ou non, il ne peut faire abstraction de sa situation et de sa date. A partir de cette triple surdétermination, psychologique-sociale-historique, Monnerot conclut que toute situation est « en même temps situation historique et situation affective» (*les Faits sociaux*, 5-37).

Comme on vient de le laisser entendre, la phénoménologie sauvage qui sous-tend *Inquisitions* exige de la revue qu'à plus ou moins long terme elle se saborde elle-même, en tant qu'espace textuel ou représentatif, dans une forme d'activisme. Si la réalité est en effet « à êtreindre », ces épousailles ne peuvent se mener de loin et à distance, surtout quand cette réalité est sociale, c'est-à-dire, comme s'emploiera à le montrer la sociologie sacrée du Collège, quand elle est une réalité fondée et formée par le concours et la compétition des énergies humaines. Que les faits sociaux ne soient pas des choses, cela signifie qu'ils sont vivants d'une vie autonome, et qu'en tant que tels, « ils réagissent avec la plus grande énergie contre toute tentative d'analyser leur structure ou leur nature, comme s'il s'agissait de les soumettre à la vivisection », explique Monnerot²⁴. Pour celui qui veut les comprendre, les prendre avec soi - alors même qu'il est pris par eux - , il ne reste qu'à les saisir à l'instant qu'ils se manifestent, à chaud, en acceptant le risque d'être brûlé.

Il est toujours possible de décomposer la démarche de la phénoméno-

logie sociale en deux temps. Un temps de la pratique, intervention directe, participation physique, expérience vécue du sociologue, et un temps de la théorie, où les traces recueillies au cours de l'expérience, imprégnées dans le corps et l'esprit du chercheur « imprudent », seraient décodées, interprétées et organisées en termes scientifiques. On peut encore distinguer, comme fera Monnerot, un temps de la « compréhension » et un temps de « l'explication » (*les Faits sociaux*, 38 et suiv.). Avec Caillois, ces temps, on peut enfin les partager en phases, phase « satanique » et phase « luciférienne ». Quels qu'ils soient, ces couples d'opposés restent infidèles au vœu d'*Inquisitions*, qui est précisément d'abolir ou de sauter l'écart qui disjoints deux modes: *l'indicatif*, temps et mode de la science et de la méthode, temps du logos ou de la représentation, de *l'impératif*, temps et mode du phénomène, de l'expérience vécue et de l'action. L'espoir de conjuguer ces modes et leurs temps, de les entrelacer par le biais d'une science, est celui qui anime les premières pages du *Mythe et l'Homme*.

A mesure que l'objet de l'étude se rapproche des réalités contemporaines et participe davantage à la substance des problèmes qui s'y débattent, les formules de conclusion se trouvent, du fait même, chaque fois plus engagées dans le domaine des responsabilités : elles ne portent plus sur le définitif et l'achevé, sur le passé. Elles rattrapent le temps, pour ainsi dire, et mettent en lumière des évolutions qui n'ont pas encore vu leur fin, si bien que sans changer de nature, elles apparaissent non plus indicatives, mais impératives (le Mythe et l'Homme, 11).

Il Y aurait donc quelque naïveté à faire d'*Inquisitions* une revue d'avant-garde parmi d'autres. Dans un vocabulaire étranger à la phraséologie politicienne, la question posée par ses textes est celle du *pouvoir*: non de cette fonction relative et contingente qui fait l'enjeu des partis d'une époque, mais de cet exercice sacré, beaucoup plus vieux - et pour tout dire originel- par lequel s'agrègèrent les sociétés humaines, et dont l'Occident serait en train de perdre le secret.

Avec *Inquisitions* la quête du « point suprême » surréaliste devient recherche d'une position de maîtrise absolue. Position ubiquitaire d'où l'on peut être, tout en un, sujet/objet de l'expérience; ou, comme dira Monnerot en termes plus lyriques: « au-dessus et dans le tourbillon: victime, acteur et spectateur » (*Sociologie du communisme*, seconde édition, 147). Car « rattraper le temps » c'est avant tout franchir l'abîme dyschronique qui sépare le signe de la chose, c'est combler le retard immémorial que la pensée n'a cessé d'accroître vis-à-vis de l'action. Comme dans la magie, il s'agit de vérifier, par le recours à l'expérience vécue, l'équation établie par Mauss d'une identité entre savoir et pouvoir (voir *Sociologie et anthropologie*, 136). De telle sorte que la poésie ne soit plus

cette petite mort éthérée, solitaire, cet onanisme cathartique pratiqué en pure perte; mais qu'elle vienne honorer de ses germes affectifs la vaste copulation d'où sortira le mythe. Puisqu'enfin, s'il faut en croire Caillois, des mythes humiliés [c'est-à-dire littéraires] aux mythes triomphants, la route est peut-être plus courte qu'on ne l'imagine. Il suffirait de leur socialisation (*le Mythe et l'Homme*, 32).

Catholic University of America

NOTES

1. Jules Monnerot, *Inquisitions*, Paris, José Corti, 1974, p. 219.
2. Victor Crastre, *le Drame du surréalisme*, Paris, Editions du Temps, 1963.
3. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1964, pp. 92-137.
4. Voir Roger Caillois, *l'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1980, pp. 41-44.
5. Voir Michel Camus, « L'acéphalité ou la religion de la mort », introduction à *Acéphale*, réimp. Paris, Jean-Michel Place, 1980, pp. i-vi.
6. Le texte de Bataille, primordial quant aux visées de la revue, est intitulé « Chronique nietzschéenne ».
7. Dans une note de la *N. R. F.* d'août 1936, Jean Wahl compare ainsi les deux revues, tout à la fois complices et concurrentes: « En même temps qu'*Inquisitions* a paru *Acéphale*, la revue de Bataille et de Masson; Caillois cherche la rigueur, Bataille fait appel au cœur, à l'enthousiasme, à l'extase, à la terre, au feu, aux entrailles. »
8. Pour le rôle de Monnerot dans la fondation du Collège de sociologie, voir J.-M. Heimonet, *Politiques de l'écriture*, Paris, Jean-Michel Place, 1989.
9. *Légitime défense*, réimp. Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 1.
10. Roger Caillois, « Le vent d'hiver », dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.
11. Lettre de Marcel Mauss à Roger Caillois du 22 juin 1938, dans *Cahiers pour un temps*, Paris, Editions Pandora, 1981, p. 205.
12. Voir Jean Touchard, « L'Esprit des années 1930 », dans *Tendances politiques de la vie française depuis 1789*, Paris, 1960.
13. André Breton, *les Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, pp. 76-77.
14. Antonin Artaud, *le Théâtre et Son Double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p.121.
15. Jules Monnerot, *la Poésie moderne et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 175-76.
16. Jules Monnerot, *Les faits sociaux ne sont pas des choses*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 86-97.
17. Dans le compte rendu qu'il fait du livre de Monnerot, Bataille écrit: « Les "grands individus" (j'emprunte l'expression à Monnerot) n'auraient de sens plein qu'en tant que cellules-mère d'un nouvel ensemble, d'une communauté seconde, d'une refonte, d'un rajeunissement de la société (« Le Sens moral de la sociologie », *Critique*, n° 1, juin 1946, p.45).

18. Roger Caillois, *le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981, p. 151.
19. L'année suivante, dans le numéro d'octobre 1937 de *la N.R.F.*, Caillois reprochera à Léon Blum sa conception légaliste - ou « non pontificale » - du pouvoir: « Il est clair que, pour M. Blum, c'est la légalité qui fonde le pouvoir. Il faut craindre que ce soit au contraire le pouvoir qui fonde la légalité. Tout pouvoir est sévère: c'est presque le détruire et c'est sûrement l'user que de n'en pas abuser quand il convient. »
20. « Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten », *le Livre du philosophe*, Paris, Aubier/Flammarion, 1969, p. 176.
21. Voir Antonin Artaud, *le Théâtre et Son Double*, *op. cit.*, pp. 199-211.
22. Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F., 1973, p. 299.
23. Jules Monnerot, *Sociologie du communisme*, seconde édition, Paris, Gallimard, 1963, p.223.
24. Jules Monnerot, *Sociologie du communisme*, troisième édition, Paris, Hallier, 1979, p.543.

PHILIPPE SOUPAULT, WANTED FOR MURDER

Véronique DUCHEMIN

*On recherche un homme nommé Philippe Soupault
bien trop grand pour son âge
1 mètre 98 ou même davantage
cruel comme un tigre aux yeux verts
insaisissable intouchable telle une flamme rouge
à peine une ombre
un reflet à la poursuite de la lumière (...)
dangereux parce qu'il est toujours armé
dans ses rêves quotidiens
d'une mitrailleuse du dernier modèle
et qu'il n'hésite pas à tirer
et qu'il veut tuer tout le monde
avant d'en finir une bonne fois (...)* *

Philippe Soupault est de ceux qu'on n'arrête pas. En cavale à perpétuité, il a réussi à toujours être celui dont nous parle Bernard Morlino : « A chaque réveil, il est d'attaque, sur le qui-vive, en train de jeter des boules pointues et du poil à gratter. A casser les carreaux, à s'enfuir les jambes à son cou pour aller trouver d'autres vitres à fracasser ¹. » Et pourtant, s'il a toujours l'air de fuir, il ne fuit pas par lâcheté ou par faiblesse, comme il voudrait nous le faire croire, mais par décision personnelle, se faisant violence pour s'obliger à briser net tout ce qui semble être en voie de se fixer et de se stabiliser. « *La routine, c'est tout de même une certaine lâcheté* ² », dit-il pour expliquer que même le scandale peut devenir une routine et qu'il faut savoir passer à autre chose au bon

* Philippe Soupault, *Poèmes retrouvés (19/8-198/)*, Paris. Lachenal et Ritter. 1982.

moment. « *Vagabond* », sa fuite est enrichissante et salutaire: « *Le voyage n'est pas une évasion [...] c'est le meilleur moyen de se comparer et de se connaître [...] c'est une façon de ne pas tourner en rond* »³. » Philippe Soupault a toujours été à la recherche de la nouveauté et de l'inconnu mais, lucide et anticonformiste, il est sensible au talent vrai, non à la mode ou à la notoriété. Il a une prédilection pour ce qui est inhabituel et insoupçonné sans toutefois tomber dans le piège de l'anti-mode qui est encore une mode. Tout au long de sa vie, il a su reconnaître ou découvrir le talent de ceux qui l'entouraient ou de ceux, nombreux, qu'il a rencontrés.

Il a rendu hommage, dès que l'occasion s'en est présentée, à ceux qu'il appréciait et qu'il admirait. Dans ces articles ou ouvrages, il ne s'embarrasse pas d'introductions fastidieuses ni de formulations techniques artificielles. Il pénètre dès l'abord au centre du sujet. Ce qui lui importe avant tout est l'homme. Il n'envisage pas l'œuvre dans l'absolu de sa création, mais dans l'intimité des liens qu'elle nourrit avec celui qui l'a créée. Ne citons qu'un exemple, tiré de l'essai qu'il a consacré à Paolo Uccello: « ...dans cette fresque [du Déluge] apparaît mieux que dans n'importe quelle autre œuvre d'Uccello une des qualités les plus rares que l'on puisse trouver chez un peintre, la pureté [...] il a rejeté ce qu'il peut y avoir d'anecdotique ou de terrifiant pour ne conserver que l'inspiration d'un tel sujet (...) Peut-être le secret de la grandeur d'Uccello réside-t-il dans cette pureté, dans ce désir de ne conserver que l'essentiel »⁴ ?

Il est surtout sensible à l'authenticité, celle de l'homme autant que celle de ses projets et ses expériences. Cette démarche est aussi celle que Soupault nous demande implicitement d'adopter à son égard. Dans son cas, de toutes façons, on ne pourrait se faire qu'une image bien imparfaite et même déformée de son œuvre si l'on ne connaissait pas ses haines, ses mépris, ses admirations et ses amitiés sincères. Ses phrases sont courtes, la syntaxe est volontairement simple, non par un souci de clarté rhétorique mais afin de bien signifier au lecteur qu'il ne s'agit pas de glose superficielle.

Clairvoyant, il va à l'essentiel et son style est incisif. Incisif, et non froid. Il ne s'agit en rien d'un regard critique surplombant: les expressions employées par Soupault sont souvent imagées et empreintes de lyrisme. Même lorsqu'il écrit un article, son ton est rarement neutre et sa voix traduit toujours un peu, sinon avec passion, celle du poète. « Le secret de Marlène Dietrich est aisé à déceler : il réside tout entier dans cet appel désespéré qu'elle jette en chantant, en vivant. Nous allons vers elle, attirés par ce don indolent et définitif qu'elle fait à un monde dans lequel elle n'a plus confiance. Sa séduction, brutale et subtile à la fois, n'est aussi manifeste et aussi puissante que parce que l'atmosphère qui nous entoure est saturée de ce désespoir qu'elle exprime »⁵. » Il s'en est toujours tenu à ce qu'il observait et à ce qu'il ressentait, et non à ce qu'il fallait avoir vu ou lu.

En contrepartie, il n'a aucune indulgence pour les marchands et les exhibitionnistes: Dali n'est selon lui qu'« un mauvais clown que les

directeurs de cirque ne songeraient pas à engager» 6. Il ne pardonne pas non plus à ceux qui ont applaudi la guerre, comme Barrès ou Bazin, ni à ce « tout-Paris, les snobs et les embusqués» dont Cocteau faisait selon lui partie: « Tandis qu'on applaudissait Parade (ballet de Satie, Picasso et Cocteau), j'entendais mes voisins revivre leur cauchemar. [...] Plus de trois cent mille morts de chaque côté. Comment, comme je le fis, ne pas se révolter? Le souvenir de cette révolte surgit en moi quand on m'interroge sur Cocteau 7. » A quatre-vingt quatre ans, devant les caméras de Bertrand Tavernier, il n'a rien perdu de sa verve ni de sa verdeur. Il a laissé à d'autres le soin d'être tièdes ou influencés. Il souligne, dans le même ouvrage: « J'éprouve le besoin de témoigner. Est-ce parce que je suis irrité par d'autres témoignages qui, à mes yeux, à mon souvenir, sont légendes, mensonges ou trucages ? »

Soupault n'est pas dupe et il tient à nous montrer le vrai visage de ceux dont il nous parle. Mais d'autre part, il lui arrive d'avoir du mal à apprécier l'œuvre de ceux à qui il fait des reproches sur le plan humain. Son premier contact avec Picasso le déçoit et lui laisse un malaise qu'il ne peut dissiper: il n'a plus eu aucune envie de le revoir. On peut regretter que cette déception l'ait détourné tout à fait de l'œuvre, en même temps que de l'homme.

Soupault a été fréquemment sollicité en tant que témoin et dans son cas, le plus souvent, ce sont uniquement ses rapports avec Breton et le surréalisme, notamment entre 1917 et la fin des années 20, qui intéressent ses interlocuteurs et non sa propre œuvre. Articles, écrits, préfaces, essais... Soupault témoigne. Même pour son œuvre narrative, au lieu de recourir à l'étiquette "roman", il est préférable d'utiliser le terme de témoignage : « Ce sont mes éditeurs qui qualifiaient de "romans" ce que je voulais appeler témoignages ou parfois portraits » et plus loin, il ajoute « témoignages qui sont des biographies d'hommes que j'avais connus pendant mon adolescence et ma jeunesse 8. » Témoignages, parce qu'il ne les considère pas comme des œuvres de fiction et qu'il intervient lui-même en tant que narrateur et que personnage. Mais il serait délicat de parler d'autobiographie et d'identifier le narrateur, le personnage de Philippe Soupault du *Bon Apôtre*, et même celui des Julien de *En joue* ! qui est un de ses propres visages, comme il l'explique dans l'Avant-propos (écrit en novembre 1979) : « Le seul survivant des personnages que j'ai baptisés Julien est celui qui a écrit ce témoignage, chroniqueur d'une époque où les fils de la bourgeoisie n'avaient pas pu surmonter les incertitudes, l'inquiétude et le désarroi de l'après-guerre 9. »

Témoignage sur ses amis, ce n'est pas le portrait de Rigaut, de Drieu La Rochelle, de René Crevel ou de Philippe Soupault mais un peu de tous à la fois. *le Bon Apôtre* « restera comme un témoignage de l'impuissance à vivre d'une certaine classe d'hommes dans les années d'après-guerre ». Il ne s'agit pas de portraits isolés, mais de caractères exemplaires. Il ne s'en tient

pas à un Edgard Manning ou à un Putnam, respectivement personnages nègres dans *le Nègre*¹⁰ et dans *le Grand Homme*¹¹ : ils sont des exemples de nègres et permettent à l'anticonfessionniste Soupault d'aborder le thème de la négritude, qui dérangeait alors le bourgeois. Pas de tirades ni d'exposés moralisateurs : les personnages sont des portraits concrets de personnes qu'il nous dit avoir connues. Par la forme qu'il donne à ses romans, très nouvelle alors, avec le style qui lui est particulier, et ce qu'il y exprime, son œuvre narrative comporte des indices précieux pour mieux comprendre le reste de son œuvre.

Aucun de ses écrits n'est en tout cas autobiographique au sens d'un épanchement personnel sur le ton d'une confiance narcissique et sa vie est le reflet de cette attitude. Au cours des entretiens, notamment avec Serge Fauchereau, Bernard Morlino ou H.J. Dupuy et même dans ses mémoires (*Histoire d'un blanc, Mémoires de l'oubli, Apprendre à vivre...*), alors qu'on s'attendrait à ce qu'il parle de lui-même, il s'arrange pour ne rien en dire. Sa modestie est une qualité, appréciable autant pour elle-même que pour être souvent inconnue au bataillon des protagonistes de l'histoire littéraire. Toutefois, on peut déplorer que la contrepartie en soit l'oubli.

Dans *les Lettres françaises* du 8 mai 1968, Aragon constate : « Soupault cherche à se faire oublier comme d'autres à se faire pardonner ». Insinue-t-il, plus de quarante ans après la rupture avec les surréalistes, que Soupault a encore quelque chose à se reprocher ? Ou bien laisse-t-il entendre que, contrairement à ses assertions, celui-ci est sensible comme tout le monde au jugement des autres ? Connaissant la virtuosité d'Aragon, laissons toute son ambiguïté à cette formulation, qui n'a pas suscité d'autre réaction chez Soupault qu'un « peu importe ». Il a souhaité qu'on le laisse en paix, affirmant qu'il était satisfait de cet oubli, et espérant que cette situation se prolongerait après sa mort. L'oubli lui a épargné les inconvénients qu'impliquent la reconnaissance publique ou une large diffusion des œuvres, mais il l'a également soutenu dans une lutte, parfois douloureuse, pour conserver son indépendance et sauvegarder sa liberté.

C'est la marginalité même de cette attitude qui est à l'origine de sa mise à l'écart de la méconnaissance de son œuvre : « on mésestime Soupault parce qu'il a une capacité de vie hors norme »¹². Ce refus catégorique de tout obstacle à sa liberté explique à la fois sa révolte contre la classe bourgeoise et contre toute forme de conformisme : « J'ai vraiment horreur des gens de cette sorte. Ils n'ont, en somme, rien fait pour me nuire, ils n'ont rien dit qui puisse me révolter à ce point, mais malgré cette neutralité je sens, dès que je pense à eux et à leurs pareils, un terrible dégoût monter jusqu'à ma plume. On ne discute pas la répulsion qu'on subit en face d'un crapaud ou d'un ver blanc. J'avoue que je dormirai plus heureux quand ils auront disparu de la surface de cette terre »¹³. » Le chapitre intitulé « Les exclus de 1926 » de la thèse de François Martinet tient compte de cet élément, précieux si l'on veut mieux comprendre Soupault autant que son

œuvre: «Toute sa vie, Soupault ressentit un même dégoût pour ceux qu'aveuglait une haine de classe, et qui ne communiaient que dans le culte de leurs privilèges. Cela lui servit à se préserver des honneurs, de la fortune et du succès, car seule son indépendance comptait à ses yeux ¹⁴. » C'est cette « répulsion » qui permet de résoudre l'apparente contradiction entre son goût pour le scandale (le Philippe Dada qui se balance au lustre de la Closerie des Lilas pour renverser la vaisselle) et son attachement tenace à la modestie et aux actes gratuits (par dégoût de ces bourgeois qu'il a eu le loisir d'observer pendant son enfance, et qui ne respectaient véritablement qu'une chose: l'argent).

Ce refus de s'intégrer, d'appartenir à une classe, a agi comme un aimant entre les futurs Royer-Collard jeune, Cresson de pissotière. Nénuphar de gogno (surnoms dadaïstes respectifs de Breton, Soupault et Picabia), et autres. Leurs manifestations scandaliseront les familles bourgeoises jusqu'à ce qu'un beau jour, le surréalisme devienne à la mode, jusqu'à entrer dans les mœurs (cette fois, ce sont les surréalistes qui s'en révoltent !)

Mais c'est ce qui explique aussi la distance qu'il prend vis-à-vis de ces mêmes amis lorsqu'ils s'affilient au Parti Communiste et qu'ils commencent à se prendre dangereusement au sérieux. En particulier envers celui qui publie le *Manifeste du Surréalisme*. On peut imaginer la déception de Soupault devant le changement d'attitude de celui qu'il avait connu timide et qui commençait à se mêler d'énoncer des théories et à s'ériger en juge. Il n'est question ici que de la façon dont Soupault a réagi à l'égard de son ami. Si l'on s'en tenait à cette seule réaction, on tomberait facilement dans le cliché: Breton, pape du surréalisme. Afin d'écartier « ces images toutes faites » et de nous approcher, « sans idée préconçue, de l'individu » qu'a été André Breton, cet « homme complexe et contradictoire », référons-nous à l'ouvrage de Henri Béhar, qui met à mal les divers clichés concernant Breton ¹⁵.

On peut toutefois aisément comprendre la réaction de Soupault : c'étaient donc ceux avec qui il avait fait les quatre cents coups contre l'ordre établi et les insupportables conventions, règles et règlements, ceux avec qui il avait lutté contre la Littérature et son pompeux L majuscule, qui maintenant s'évertuaient à se procurer de nouvelles chaînes? Pour lui, en effet, il s'agissait là de nouvelles entraves à la liberté.

C'est pourquoi on peut se demander s'il n'a pas plus ou moins directement provoqué lui-même son exclusion. Le silence délibéré de Soupault a entraîné bien des erreurs de jugement à son égard et il est parfois difficile de rétablir la vérité. C'est ce qui explique la forme de plaidoyer de la thèse de François Martinet ¹⁶. En cherchant à définir les rapports de Soupault avec le groupe surréaliste de 1923 à 1927, il lui restitue la place qui lui revient de droit, celle d'un fondateur et d'un protagoniste du Surréalisme.

Pour cela, il reconstitue ce qu'on pourrait appeler son procès, en novembre 1926, qui a entraîné son exclusion ainsi que celle d'Artaud. L'auteur expose en détail les «chefs d'accusation» de la part des surréalistes et notamment de la part de Breton, d'Aragon, d'Eluard, de Péret et d'Unik au sujet des publications de Soupault et en examine le fondement, mettant ainsi au jour le parti-pris de ceux qui ont décidé de l'évincer et leurs raisons inavouées parce que souvent inavouables. On se rend compte que les reproches concernant son activité littéraire n'étaient en fait qu'un prétexte pour contourner le reproche explicite de ne pas les avoir suivis dans leur engagement politique.

Soupault déplora toujours l'engagement de ses amis. Mais il n'accepta pas qu'on lui posât un tel ultimatum et n'apprécia pas la façon dont se déroula la rupture. Et comme Artaud, il refusa alors qu'on exigeât quoi que ce soit de lui. L'intérêt de la thèse dont nous venons de parler est de présenter de façon très précise les rapports du surréalisme avec l'engagement politique et avec la révolution, entre 1923 et 1935, ainsi que la rupture de novembre 1926 (en n'oubliant pas les autres exclus: Artaud, Vitrac... 17) Artaud écrira à Janine, la sœur de Simone Kahn, le lendemain de son expulsion: « ...dans ces conditions, j'ai déclaré que je n'avais à rendre compte de mes actes qu'à moi-même» et il publiera ensuite son pamphlet *A la grande nuit ou le bluff surréaliste* 18.

Ajoutons qu'indifférent à la vie politique (il se dit lui-même « *un mauvais citoyen* », n'ayant jamais voté) Soupault a toujours su, en revanche, dans les occasions qui lui semblaient importantes, engager sa vie. Pendant la Seconde Guerre mondiale, par exemple, il a activement lutté contre le fascisme, le nazisme et le pétainisme, en fondant en 1938 Radio Tunis, contre la propagande de la radio italienne implantée en Tunisie. Malgré huit mois d'emprisonnement pénible pour avoir transmis un document aux Américains, il a eu le courage de créer Radio Alger en 1942.

Apolitisme, liberté et poésie sont très étroitement associés dans l'esprit de Soupault : la poésie est la cause de ses départs et de sa passion pour la liberté. La poésie lui commande impérieusement d'être disponible, jalouse de tout ce qui ose s'immiscer entre elle et celui qu'elle a choisi, depuis son *Départ* en poésie de février 1917, à l'hôpital Raspail 19. « *Poète. Vagabond. Voyageur. Contestataire* 20. » Il pourrait presque y avoir deux points après « *poète* », tant les notions qui suivent en découlent et sont contenues dans la notion de poésie telle que Soupault l'envisage.

Comme Soupault le dit à Jean Aurenche et Bertrand Tavernier, il trouve son attitude justifiée par une référence qui lui semble imposante, un passage de Goethe dans les *Conversations avec Eckermann*: « Dès qu'un poète veut faire de la politique, il doit s'affilier à un parti et alors, en tant que poète il est perdu. Il lui faut dire adieu à sa liberté d'esprit, à l'impartialité de son coup d'œil et tirer au contraire jusqu'à ses oreilles la

cagoule de l'étroitesse d'esprit et de l'aveugle haine ²¹. » Lorsque pour expliquer son apolitisme et son refus d'assister aux séances avec les membres et les sympathisants de la revue *Clarté*, Soupault lut ce texte à Breton et aux autres, celui-ci lui rétorqua: « *Goethe, ce n'est pas une référence!* », « rien que ça ! » ajoute Soupault ²².

On ne soumet pas Soupault, surtout sur un sujet aussi important que la politique. Celle-ci constituait pour lui l'impasse sur laquelle butait la poésie lorsqu'elle n'avait le droit que d'être le porte-parole d'un parti. Elle ne méritait alors même plus le nom de poésie. Dans le film de Bertrand Tavernier, il ne se gêne pas pour traiter la poésie militante d'Aragon et d'Eluard de navrante: « les poèmes politiques d'Eluard sont lamentables et les poèmes politiques d'Aragon sont aussi vraiment très discutables [...] Les poèmes révolutionnaires sont passionnants mais les poèmes qui sont dictés par un parti, c'est atroce... ²³. »

Il s'avère que Soupault a toujours été un poète et un poète surréaliste mais qu'il n'a pas été longtemps un surréaliste au sens d'une appartenance au mouvement qu'est devenu le Surréalisme. Chacune de ses œuvres correspond à une expérience nouvelle et à un témoignage, et d'autre part ne peut et ne doit se comprendre que du point de vision de la poésie. « Seule la poésie se présente comme fil conducteur fiable, miroir fidèle d'une préférence jamais mise en cause par Soupault depuis 1917 ²⁴. » D'ailleurs, dans le film de B. Tavernier, il déplore que Breton ait gâché ses dons de poète en se consacrant aux récits et en s'engageant politiquement. Soupault précise que Breton était avant tout un poète, et que toute son œuvre porte des traces de ce don pour la poésie.

Mais comment qualifier la poésie de Soupault lui-même? Une voix? Allons jusqu'à parler d'un souffle, à la fois vital et dévastateur. Dévastateur parce qu'il ne s'embarrasse pas du passé, de ce qui est acquis, fixe et fixé: sa poésie semble ordonner « Apportez les balais » (vers liminaire du poème *Collection*, collection d'ailleurs dilapidée par ce vers liminaire ²⁵). Sans amertume, nostalgie, ni remords, il met à sac les expressions toutes faites en les pillant. Il les contorsionne, les déchire juste assez pour les défigurer mais pas trop tout de même, pour qu'on puisse encore les reconnaître. Il semble préférer, davantage encore, énumérer tout simplement des expressions les unes à la suite des autres, en faisant semblant de s'intéresser à leur collection.

En fait, il se sert de ce dont il se moque afin de mieux s'en moquer. Sa poésie fait table rase. Elle recourt pour cela à une syntaxe simple, à un choix des champs lexicaux qui rend compte du quotidien et de l'essentiel, anéantissant la poussière dérisoire des préjugés. Elle a une qualité supplémentaire, celle de laisser alors apparaître une matière unique et pure, vivante, qui n'est pas le reflet des pensées du poète, mais le poète lui-même, tel qu'il se donne entièrement et volontairement au langage.

Ses romans comportent également un certain lyrisme, sans artifice non

plus. Comme dans la poésie, pas de fioritures... sauf pour s'en moquer. La thèse de Stephan Nowotnick ²⁶ présente l'avantage de mettre en rapport cette œuvre narrative avec la passion de la liberté et de la poésie qui anime Soupault. Le sous-titre de la thèse spécifie l'aspect choisi: *Studien zu seinem erzählerischen Werk* [étude de l'œuvre narrative de Soupault]. Après des renseignements biographiques et bibliographiques sur les rapports de Soupault et des dadaïstes et surréalistes, plus de quatre cents pages sont consacrées au problème du roman chez Soupault, abordant chaque œuvre en général pour ensuite en faire des commentaires.

Son objectif est de montrer que cette œuvre narrative a été pour lui le moyen d'exprimer les inquiétudes de sa jeunesse et son hostilité face à la classe bourgeoise, ainsi que son désir de créer un mode d'écriture nouveau, qui ferait rupture avec le genre du roman traditionnel. Ce qui retient l'intérêt est le rapport métaphorique souligné par l'auteur entre l'œuvre du poète et sa vie, toutes deux vagabondes, contestataires et marginales. L'auteur présente d'autre part les éléments qui font de l'œuvre narrative de Soupault une œuvre empreinte de surréalisme, à cause des thèmes abordés (la nuit, Paris, le rêve, le merveilleux...) et par l'intermédiaire de l'écriture même.

Toutefois, certaines expressions sont gênantes parce qu'inadéquates lorsqu'elles sont appliquées à la poésie de Soupault. Dans le résumé en français, on peut lire: « L'étude d'un texte théorique (theoretischen Text) *Essai sur la poésie* ²⁷ abordé comme poétologie (Poetologie) de Soupault révèle tous les théorèmes centraux de sa conception du surréalisme ²⁸. » Si un ouvrage au sujet de la poésie exprime un refus impératif d'une quelconque théorie, de la création d'une « poétologie » et de la formulation de « théorèmes » (ces propositions mathématiques démontrables), c'est bien cet *Essai*. Le mot « *poétologie* », avec ce suffixe grec, comment ne pas le trouver prétentieux, d'autant plus qu'il est la racine du mot « *logique* », cette notion qui lui paraît si dérisoire (« Est-il encore nécessaire d'insister sur tout ce que la logique a d'artificiel? », dit-il plus loin). Si Philippe Soupault l'a appelé « *Essai* » et a fait en sorte que le titre contienne le mot « *poésie* » et non le terme de « *poétique* », c'est précisément parce qu'il ne s'agit en rien d'une poétique, d'un art poétique ou d'un traité quelconque.

Il n'est pas ici question de relancer le débat stérile qui consisterait à se demander s'il faut adopter un ton surréaliste pour traiter des problèmes surréalistes et si, en général, il est nécessaire de se procurer une panoplie de caméléon avant de s'engager dans une étude critique. Mais, dans le cas présent, les expressions employées ne peuvent engendrer que des malentendus. Cette phrase fait de Soupault l'auteur de contradictions: écrire un texte théorique dont le « théorème » essentiel serait de refuser toute théorie. « Exiger pour un poème... des règles ou des lois, c'est vouloir peser l'impondérable, c'est renoncer à accepter que la poésie soit, comme on le dit, de la lumière », et, plus loin: « que les contemporains de

Rimbaud et de Lautréamont sont incapables de considérer la poésie autrement que comme un genre littéraire ²⁹ ». Ce qui est critiquable, dans le propos de l'auteur de la thèse, est le choix des termes et non sa conception de la mentalité de Soupault.

Il ne s'agit pas d'un ouvrage achevé, qu'on imposerait au lecteur, mais d'un essai, d'une tentative de réflexion. N'oublions pas que cet *Essai* a été écrit en préface à l'adaptation en français du *Chant du Prince Igor* et qu'il est né par conséquent de réflexions sur ce texte (même s'il est évident qu'il s'agit d'éléments très précieux pour comprendre sa vision de la poésie et de la sienne en particulier), ce qui est un argument de plus contre l'existence d'une volonté de théorisation dans l'esprit du poète. On s'en persuade facilement lorsqu'on connaît la modestie de Soupault. D'autre part, il est, rappelons-le, le premier (avec André Breton) à avoir publié un texte d'écriture automatique ³⁰. S'il a refusé toute contrainte fixée par un autre que lui-même dans la vie, ce n'est pas pour en accepter une dans le domaine qui lui importe le plus, le domaine pour lui vital: la poésie.

Grâce à elle et notamment grâce à l'expérience des *Champs magnétiques*, il éprouva le sentiment d'être réellement libre: «Je fus surtout délivré. Et, après plus de cinquante ans, je me souviens de cette "euphorie" de la délivrance. Si j'insiste sur ce souvenir c'est que je demeure persuadé que l'expérience des *Champs magnétiques* eut pour résultat principal, et même essentiel, une délivrance inconditionnelle et qu'elle fut valable, toutes choses égales d'ailleurs, même si on n'en considère que ce résultat ³¹. »

Soupault n'a besoin de personne pour sa défense: il détient cette arme absolue qu'est le silence. Il est celui qui s'en veut d'avoir prononcé même un mot le jour de son exclusion, il est celui à qui on a reproché de fumer des cigarettes anglaises et qui vide les lieux en en allumant une. Ce qui, paradoxalement, a été à l'origine de son départ-exclusion du groupe surréaliste est en fait sa fidélité au surréalisme des premiers temps.

A quatre-vingt cinq ans lorsqu'on lui demande une définition du surréalisme, il répond encore et pour toujours: « La rupture avec le passé et une libération vis-à-vis des tabous [...] il faut chercher à retrouver l'atmosphère du rêve et l'atmosphère de l'inconscient. » Le surréalisme a libéré « la poésie et la littérature de tous les préjugés et de tous les tabous ». Il ne fait pas allusion au surréalisme d'après l'engagement politique, mais « Avant que le surréalisme ne commence à se justifier, à se faire connaître et à se faire commenter ³². »

Ceux qui se sont intéressés à lui et ont cherché sincèrement à le comprendre ont, curieusement, été davantage intrigués et attirés par la figure même de la marginalité telle qu'elle se présente chez lui, que par ce qui est le plus authentique: sa lucidité, sa révolte, sa lucidité et sa passion de la liberté. Peut-être n'est-ce qu'une étape dans un cheminement difficile

vers la connaissance de l'œuvre de Soupault. Quoi qu'il en soit cette hiérarchie des urgences peut paraître étrange, étant donné que la poésie permet de comprendre beaucoup de choses.

En fait, on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas exactement de tentatives de justification, mais d'une profonde admiration, d'un sincère respect de la part de tous ceux qui l'ont approché: Bertrand Tavernier, accroupi, interrompant de temps en temps le dialogue entre Soupault et Jean Aurenche, intervenant discrètement tout en restant derrière la caméra (on a pu remarquer également, dans le générique, le modeste intitulé: « Vu par Jean Aurenche et Bertrand Tavernier »). De la même façon, Robert Sabatier, ne peut s'empêcher de prévenir le lecteur de son admiration et de son amitié pour Soupault: « *Le connaissant bien et l'aimant, l'auteur de ces lignes ne pourra parler de Soupault sans une vibration particulière, cette sorte d'hésitation si souvent ressentie devant ce que l'on ne voudrait pas trahir* ³³. »

Soupault est inclassable, déroutant et ce qui suit en est à la fois la raison et la preuve... Laissons-lui la parole...

...Ce goût (pour la liberté) [. ..f est maintenant ce qu'il y a de plus violent en moi. Liberté d'allure, de pensée, qui irait aisément jusqu'à la tyrannie et jusqu'à la destruction. C'est sans sourire, avec tout le sérieux dont je suis capable, que j'écris aujourd'hui cet hymne à la Liberté.

Liberté que je veux, Liberté dont je suis malade et qui me torture comme la soif, je voudrais au moins une fois dans ma vie apercevoir ton visage. Une seule fois et je serais content.

[. ..f Liberté, quand tout s'endort et que la nuit comme la plus vieille des déesses tourne la tête, que la lune comme un vieux hibou lance son petit cri, alors je sais que tu t'approches dans ta robe de soie, dans ta robe qui est plus belle que la nudité et j'attends. Mes lèvres, mes oreilles, mes doigts deviennent plus rouges qu'une araignée de muraille et mon cœur dans ma poitrine est un petit taureau [. ..f

Un homme [. ..f se penche sur la terre [. ..f Près de lui, ô Liberté, il y a un chien qui saute et qui se fout du tiers et du quart, et qui s'amuse à pisser sur les fleurs, gentiment [. ..f

[. ..f il faut que tu me fasses signe le premier, parce que je suis le plus lent et le plus lourd et que je ne peux vraiment plus vivre sans toi, parce que je vais crever de soif et que l'encre que je me donne à boire ne suffit vraiment plus à éteindre cette brûlure. [. ..f

Il Y en a qui rient et qui se moquent et d'autres aussi qui haussent les épaules et qui avancent des lèvres jaunes comme du crottin. Je sais bien qu'ils n'ont qu'à fermer leur gueule bien fort et à regarder ce qui se passera. [. ..f Liberté, je suis simplement un garçon de Liberté et j'oublie tout le reste sans grand effort, parce que j'ai soif,

une soif de loup qui est quelquefois une soif de sang frais, de ton sang, Liberté. [...]
Alors, Liberté, un seul signe, un grand signe, comme une aurore ou comme un jet de sang ³⁴.

Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Bernard Morlino, *Philippe Soupault*, Collection « Qui êtes-vous? », La Manufacture, 1987, p. 231.
2. *Philippe Soupault et le surréalisme*, Collection « Témoins », 1982, film réalisé par B. Tavernier et produit par F.R.3. Jean Aurenche (et parfois B. Tavernier) interroge Soupault (diffusé à la télévision pour la première fois en 1985, et à nouveau en avril 1990).
3. Cité par Henri-Jacques Dupuy (*Philippe Soupault*, Collection « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, 1957, p. 60).
4. *Ecrits sur la peinture*, Lachenal & Ritter, 1980, pp. 23-24.
5. « Marlène Dietrich: la femme du soir », publié dans la revue *Bravo*, avril 1931, pp. 34-35. Les *Ecrits de cinéma* de Soupault (1918-1931) ont été rassemblés par O. et A. Virmaux sous ce titre, chez Plon, 1979.
6. *Ecrits sur la peinture, op. cit.*, pp. 299.
7. *Mémoires de l'Oubli*, Lachenal & Ritter, pp. 34-35.
8. Entretiens avec Serge Fauchereau : *Vingt mille et un jours*, Belfond, 1980.
9. *En Joue!*, Lachenal & Ritter, 1979, p. II.
10. *Le Nègre*, Editions Simon Kra, « Collection européenne », 1927. Réédition, Seghers, Collection « Grandes rééditions » (« Cette nouvelle collection accueille de grands textes français et étrangers, des romans surtout, méconnus ou injustement oubliés », note de l'éditeur), 1975.
11. *Le Grand Homme*, paru dans la *Revue de Paris* en 1929. Réédité par Lachenal & Ritter, 1981.
12. B. Morlino, *op. cit.*
13. *Histoire d'un Blanc, op. cit.*, pp. 18-19.
14. François Martinet, *PH. S., La Rupture avec le groupe surréaliste*, thèse soutenue en 1988, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II), p. 360.
15. Henri Béhar, *André Breton. Le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990.
16. *PH. S., La Rupture avec le groupe surréaliste, op. cit.*
17. On pourra consulter, pour plus de précisions en ce qui concerne Vitrac, l'ouvrage d'Henri Béhar : *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966.
18. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Tome I, Nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 1981.
19. *Départ* est le premier poème de Soupault. Il l'adresse à Apollinaire. Celui-ci le publie dans le numéro 15 de la revue *SIC* (mars 1917).
20. *Vingt mille et un jours, op. cit.*
21. Goethe, *Conversations avec Eckermann*, cité dans *Vingt mille et un jours, op. cit.*
22. *Film de B. Tavernier, op. cit.*
23. *Ibid.*

24. S. Nowotnick, *Philippe Soupault, Der vergessene Surrealist* [PH. S., le surréaliste oublié], thèse soutenue en allemand, en 1988, Université de Bonn, édité par Romanistischer Verlag, Bonn, 1988, p. 442.
25. *Poèmes et poésies*, Grasset, 1973.
26. *Philippe Soupault, Der vergessene Surrealist, op. cit.*
27. *Essai sur la Poésie*, Eynard, 1950. Réédition dans *Poèmes retrouvés*, Lachenal & Ritter, 1982.
28. *Der vergessene Surrealist, op. cit.*, p. 443 (dans le résumé) et pp. 72-73 (en allemand).
29. *Essai sur la poésie, op. cit.*, pp. 101-102.
30. *Les Champs magnétiques*, en collaboration avec André Breton, Au Sans Pareil, 1920. Réédition Gallimard, 1967 et 1971.
31. *Les Ecrits sur la peinture*, « Surréalisme, écriture et peinture », *op. cit.*, p. 274.
32. Film de B. Tavernier, *op. cit.*
33. *Histoire de la Poésie française* (La Poésie du xx' s.), Albin Michel, 1982.
34. « Histoire d'un Blanc », *Mémoires de l'oubli*, Lachenal & Ritter, 1980, pp. 48 à 52.

INTELLECTUEL SURRÉALISTE

Henri BEHAR

Intellectuel surréaliste: l'alliance de mots paraît une incongruité, sinon une antinomie, tant le surréalisme s'est voulu hors de la sphère intellectuelle. On est, on devient surréaliste, un point c'est tout. Considérer le surréaliste comme un intellectuel, n'est-ce pas le réduire à une fonction cérébrale ou le ranger dans une catégorie d'individus propre à la France bourgeoise ?

Au demeurant, une telle distinction ne semble pas opératoire aux yeux des partisans de la sociologie littéraire institutionnelle, qui s'en tiennent aux traditionnelles catégories socio-professionnelles pour analyser les origines familiales ou la situation personnelle des membres du Mouvement surréaliste¹. Globalement, on évoque l'appartenance de leur famille à la « petite bourgeoisie », quand ce n'est pas la « bourgeoisie ». Pour eux-mêmes, on les classe, selon leur activité dominante, parmi les artistes, les peintres, les écrivains, les poètes, faute de pouvoir préciser le métier qui, par ailleurs, leur procurait des revenus plus ou moins réguliers. A quelques nuances près, cependant. Analysant, dans sa thèse, l'impact du pamphlet de 1924, *Un cadavre*, dirigé contre Anatole France, Norbert Bandier souligne le clivage provoqué entre les « lettrés » et les « intellectuels révolutionnaires » (p. 173). A l'occasion de ce premier éclat public, constitutif du Mouvement, pour ainsi dire, se cristalliserait cette stratégie de conquête du pouvoir symbolique consistant à éliminer les anciens modèles et les concurrents pour imposer un programme nouveau, s'ouvrant vers un public différent. En bonne logique, celui-ci est formé par les « intellectuels révolutionnaires », et, conclut Bandier au terme d'une étude qui le conduit jusqu'à la publication du *Second Manifeste du surréalisme*: le

modèle du « lettré » tend à s'effacer devant le modèle de l'« intellectuel » (p. 553). Je doute, pour ma part, que le lectorat, et qui plus est, le public des surréalistes, soit aussi orienté vers le changement de régime que le prétend notre jeune chercheur. Il ne m'est pas possible, dans le cadre de cet article, de discuter chacun des points d'une démonstration fort riche et nuancée, s'appuyant sur une documentation souvent de première main. L'important est de retenir la trajectoire qui, de 1924 à 1929, révèle l'émergence du concept d'intellectuel au sein du groupe surréaliste.

Or, ce concept, nous avons un moyen irréfutable d'en relever la trace : c'est le repérage du mot, fourni par l'ordinateur, pourvu que les textes concernés aient été « saisis », autrement dit mis en machine. Dans un article d'une fulgurante concision, Jean-Luc Rispail, s'aidant des sorties informatiques du *Surréalisme au Service de la Révolution* élaborées par l'unité « Lexicologie et terminologie littéraires contemporaines » (LNa.L.F-C.N.R.S.), caractérise clairement l'usage que font du vocable, sous toutes ses formes, les collaborateurs de cette revue, partagés entre leur désir de servir la classe ouvrière et celui de maintenir « au sein du mouvement marxiste le rôle *expérimentateur* qui fait la spécificité de l'*activité* surréaliste, en remettant en cause les cadres mêmes à l'intérieur desquels celui-ci tente de les enfermer (écrivains, artistes, poètes, etc.) »². Mais Rispail fait plus : il nous livre, avec le mode d'emploi, les « contextes », c'est-à-dire chacune des phrases où le terme « intellectuel(s) » est employé, invitant le lecteur à poursuivre lui-même l'analyse et à gloser s'il le désire.

Avant *les Vases communicants*, André Breton n'emploie guère le substantif « intellectuel » dans ses propres textes (aucune occurrence dans le *Manifeste du surréalisme*), et s'il le fait, ce n'est pas sans réserves, avec le souci de lui donner une valeur spécifique, comme, d'ailleurs, pour l'ensemble du vocabulaire. Quand il reprend, en usant de guillemets, l'opposition traditionnelle entre « manuels » et « intellectuels », dans l'article « La dernière grève » (*la Révolution surréaliste* n° 2, 15 janvier 1925), c'est bien contre son gré, pour se faire mieux comprendre de ses lecteurs et dépeindre la situation présente, qu'il ne demande qu'à bouleverser au nom de son « attachement absolu au principe de la liberté humaine »³. Son rapprochement temporaire avec le parti communiste l'entraîne, me semble-t-il, à user d'un vocabulaire nettement marqué, non sans réserve : « J'accepte, cependant, que par suite d'une méprise, rien de plus, on m'ait pris dans le parti communiste pour un des intellectuels les plus indésirables », concède-t-il dans le *Second Manifeste de surréalisme*, mais c'est pour dénoncer ses anciens compagnons, ceux « dont les déterminations morales sont plus que sujettes à caution » qui, faute de mieux, se rabattent sur l'agitation révolutionnaire, après avoir échoué ailleurs. Dans la mesure où les surréalistes se considèrent comme de véritables révolutionnaires, traîtres à leur classe d'origine, pour employer le jargon

d'époque, il va de soi qu'ils puissent être qualifiés d'intellectuels. Etiquette qu'ils revendiquent même dans leur célèbre télégramme au Bureau International de Littérature révolutionnaire ouvrant le premier numéro du *S.A. S. D. L. R.*, par lequel ils se déclarent prêts à suivre l'attitude du Parti communiste français dans le cas où l'impérialisme engagerait la guerre contre le régime soviétique, ajoutant: «si estimiez en pareil cas un meilleur emploi possible de nos facultés sommes à votre disposition pour mission précise exigeant tout autre usage de nous en tant qu'intellectuels ».

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que ce soient les deux surréalistes présents au Congrès de Kharkov, Aragon et Sadoul, qui emploient le plus le substantif «intellectuels», avec une coloration positive, dans les textes où ils pensaient défendre leur mouvement contre les jugements à l'emporte-pièce des écrivains prolétariens, De même, Pierre Unik, Benjamin Péret et Paul Eluard, René Crevel prennent la défense des « intellectuels» indochinois et yougoslaves emprisonnés.

Il n'en demeure pas moins que, statistiquement, le terme, employé au singulier ou au pluriel, revêt une valeur nettement péjorative sous la plume des collaborateurs de cette revue lorsqu'ils désignent ainsi leurs adversaires, les intellectuels français bourgeois, de gauche voire communistes ou « à tendance révolutionnaires », quand ce ne sont pas les intellectuels castillans et catalans contre lesquels Salvador Dali se déchaîne avec une verve paroxystique.

En somme, même s'ils acceptent d'être pris pour des intellectuels, lorsqu'ils débattent du devenir révolutionnaire, les surréalistes n'aiment guère ce mot pour eux-mêmes, lui préférant des vocables plus adaptés à leur pratique quotidienne, comme le montrait la brève étude de Thierry Aubert en 1988, étendant son analyse du même terme dans le même corpus à des synonymes (ou presque) : « Le poète est aux intellectuels ce que le militant communiste est au prolétariat. Finalement, la spécificité de l'intellectuel surréaliste, cette particularité dont se réclamait Breton, est sa situation poétique ⁴. »

Est-ce à dire que, refusant pratiquement de s'auto-désigner comme intellectuel, si ce n'est durant son compagnonnage communiste, le surréaliste doit être exclu de cette catégorie dont tout le monde reconnaît l'existence depuis l'Affaire Dreyfus, même si l'on se garde d'en donner une définition? Ici, l'historien des passions françaises, pour ne pas dire des mouvements d'opinion politique, nous est d'un grand secours, dans la mesure où il n'a pas cherché à distinguer, *a priori*, le rôle de chaque groupe. En étudiant un vaste corpus de manifestes et de pétitions, moyen d'expression caractéristique des intellectuels français au XX^e siècle, Jean-François Sirinelli montre bien la place qu'y tiennent les surréalistes, parmi d'autres ⁵.

Cela commence par la pétition en faveur d'André Malraux emprisonné en Indochine, signée conjointement par le groupe de *la Nouvelle Revue*

Française et les surréalistes, le 6 septembre 1924, d'ailleurs précédée d'un très sensible plaidoyer d'André Breton publié dans les mêmes *Nouvelles Littéraires* trois semaines auparavant. Cela se poursuit par l'appel « les travailleurs intellectuels au côté du prolétariat contre la guerre du Maroc », texte d'Henri Barbusse publié par *l'Humanité* du 2 juillet 1925, contresigné par la rédaction de *Clarté*, l'ensemble du groupe surréaliste et du groupe Philosophies, scellant l'union de ces trois mouvements et marquant, si l'on peut dire, l'entrée en politique des surréalistes se déterminant contre la guerre du Rif. Puis c'est l'« Appel à la lutte » lancé par André Breton au lendemain du 6 février 1934, prônant l'« unité d'action de la classe ouvrière », recueillant près de 90 signatures lors de sa publication dans *le Populaire*, anticipant l'union des antifascistes et brûlant la politesse à l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires sur son propre terrain. Même s'il convient, comme l'indique Sirinelli, de relativiser la portée de cet appel, et surtout de le mettre en relation avec d'autres textes comme le manifeste « Aux travailleurs » lancé par le Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes, et d'ailleurs signé par Breton et Crevel, il n'en marque pas moins la détermination du surréalisme dans le combat contre la bête immonde. De même qu'avec les pacifistes il proclamera son « Refus de penser en chœur » après l'Anschluss, s'opposant ainsi à l'initiative œcuménique du parti communiste.

A la Libération, on s'en doute, les surréalistes ne figurent pas parmi les membres du Comité National des Ecrivains. Ils n'ont pas à prendre parti dans les débats qui l'animent au sujet des listes d'écrivains compromis dans la collaboration. Mais, le 29 mars 1947, Breton ne peut refuser sa signature pour une pétition de Sartre en faveur de Paul Nizan calomnié par Aragon et Henri Lefebvre. Durant ce que Sirinelli nomme « l'âge d'or des intellectuels communistes », il est clair que le surréaliste n'a guère le moyen d'investir la une des journaux. Pourtant, son activité au sein des mouvements intellectuels se fera sentir, plus ou moins discrètement, lors de la fondation, en novembre 1955, du Comité d'action contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord. Elle éclatera (non pas au grand jour, compte tenu des circonstances, mais du moins assez clairement pour que nul n'en ignore aujourd'hui) quelques années après, en septembre-octobre 1960, avec la « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », autrement dit le Manifeste des 121, du nombre de ses premiers signataires, parmi lesquels les membres du groupe surréaliste, dont on sait qu'il fut à l'origine du texte en la personne de Dionys Mascolo et de Jean Schuster. Pour élargir l'audience de cette proclamation, et par souci tactique, les surréalistes se mirent en retrait. Paradoxalement, alors que le parti communiste, leur vieil adversaire, commençait, pour la première fois, à perdre de son audience à cette occasion, ils cessèrent pratiquement de signer des appels collectifs avec d'autres intellectuels.

Méfiance envers ceux que naguère ils traitaient durement, repli sur

soi! L'important est d'observer que, s'ils ont pris l'initiative à plusieurs dates marquantes de l'histoire, rameutant leurs semblables pour des actions d'envergures, les surréalistes n'ont donné leur signature qu'avec parcimonie, se refusant, pratiquement depuis 1935, à apposer leur nom à côté de celui des communistes, même au sujet de la guerre d'Espagne. De même, s'ils ne font pas écho aux positions de la gauche lors de Munich, c'est qu'ils ne souscrivent pas au pacifisme militant tel que le prônent Alain, Félicien Challaye, Jean Giono.

Le parcours historique de Jean-François Sirinelli prouve, s'il en était besoin, que les surréalistes se sont effectivement comportés en intellectuels, durant la période considérée, usant de la pétition et du manifeste, relayés par la presse, quand le besoin s'en faisait sentir, n'hésitant pas à promouvoir l'alliance la plus large dans les circonstances les plus importantes. Mais on peut aller plus loin dans cette voie et considérer le groupe globalement, comme une formation autonome d'intellectuels de gauche, différente des groupes organisés politiquement, s'exprimant au moyen de tracts et déclarations collectives, naguère réunis et commentés par José Pierre ⁶. De fait, ces moyens assurent son homogénéisation et sa spécificité, quels qu'en soient le mode de diffusion et les destinataires. En tant qu'intellectuels, les surréalistes interviennent, simultanément, dans le champ socio-culturel et encore plus particulièrement dans le débat interne, contribuant à la définition et à l'évolution de leur mouvement.

Dès l'origine, se posant en intellectuels à tendance révolutionnaire, ils affirment leur internationalisme et lancent des manifestes en faveur de leurs homologues polonais (8 août 1925), roumains (28 août 1925), hongrois (17 octobre 1925), chinois (23 novembre 1931). C'est ensuite l'Espagne républicaine qui requiert leur attention, en 1931 comme en juillet 1936, et la Catalogne sous le régime franquiste. Puis à nouveau la Hongrie, devenue la proie des chars soviétiques (« Hongrie soleil levant », novembre 1956) et encore la Pologne (4 juin 1959) dont ils saluent la résistance au stalinisme, marquant ainsi qu'il n'y avait chez eux aucune solution de continuité depuis leur défense de Trotsky (« La planète sans visa », 24 avril 1935) et leur défiance envers Staline au Congrès des Ecrivains d'août 1935 jusqu'à leurs multiples mises en garde lors des Procès de Moscou. Cette position est rappelée avec vigueur dans le tract « Autour des livrées sanglantes » (12 avril 1956), au moment où le rapport Khrouchtchev établit les crimes de Staline.

Le combat anti-colonialiste, à partir de la guerre du Rif, les montre vigilants sur l'Indochine dès le mois d'avril 1947 (« Liberté est un mot vietnamien »), comme, on vient de le rappeler, sur l'Algérie depuis 1955 jusqu'aux accords d'Evian.

Sur le plan de la politique intérieure française, ils semblent moins déserts, se désintéressant des jeux parlementaires, dès lors qu'ils ont appelé à « La Révolution d'abord et toujours » (21 septembre 1925). Ce qui ne les

a pas empêchés d'intervenir auprès de leurs pairs lors des grandes crises, jusqu'à se mettre au service de la jeunesse révoltée en mai 1968 (« Pas de Pasteurs pour cette Rage »).

Dans le domaine socio-culturel, les surréalistes prennent la défense de ceux qu'ils revendiquent comme leurs précurseurs: Lautréamont (1^{er} mars 1922, avril 1927, 15 décembre 1967), Jarry (1922,1937), Rimbaud (22 août 1924, 23 octobre 1927). Ou encore leurs compagnons sur la voie de la libération artistique: Reverdy (26 mai 1924), Picasso (18 juin 1924), Saint-Pol-Roux (9 mai 1925), y compris leurs propres camarades, comme les auteurs de *l'Age d'or* attaqué par les ligues bien-pensantes (novembre 1930). Ils ne se privent pas d'assaillir les fausses gloires, tel Anatole France (*Un cadavre*, octobre 1924), leurs détracteurs, comme Paul Claudel (1^{er} juillet 1925), défendant au contraire Charlie Chaplin (« Hands off love », octobre 1927), Freud (mars 1938), la meurtrière d'un Camelot du Roy, des jeunes filles injustement condamnées par la société (Violette Nozières, Pauline Dubuisson), sans parler des numéros de *la Révolution surréaliste* dirigés contre toutes les entraves sociales. Sur un plan plus artistique, ils luttent contre le nationalisme dans l'art en 1939, contre le misérabilisme dans les années cinquante.

Toujours sur le qui-vive, ils se voient tenus d'expliquer leur position pour eux-mêmes (Déclaration du 27 janvier 1925) et pour ceux qui voudraient les assimiler à une simple école artistique (« Les Intellectuels et la révolution », 8 novembre 1925), refusant l'intégration pure et simple au parti communiste (« au grand jour », mai 1927), comme la dispersion artistique (« A suivre... », juin 1929). Il serait fastidieux d'énumérer, ici, tous les communiqués et déclarations relatifs aux exclusions, aux mises en garde aussi bien qu'aux réintégrations des membres du groupe surréaliste. Une critique superficielle en a fait des gorges chaudes, sans comprendre en quoi de telles proclamations étaient consubstantielles à ce groupement intellectuel, constamment appelé à se protéger de ses alliés avides de les annexer ou même de ses adversaires trop enclins à les neutraliser. Le phénomène nouveau, à cet égard, est la très grande attention portée par un certain public, amateur de ce genre de règlements de compte, à ce qui, dans les partis politiques, relève de la commission des conflits. Mais c'est justement parce qu'il n'est pas organisé comme une formation partisane que le mouvement surréaliste agit ainsi au grand jour, rappelant constamment des principes, non consignés dans une charte fondamentale. Outre les *Manifestes* d'André Breton, des textes comme « Rupture inaugurale » (21 juin 1947), « A la niche les glapisseurs de Dieu » (14 juin 1948), « Haute fréquence » (24 mai 1951), « Pour un demain joueur » (1967) peuvent en tenir lieu.

Replacées dans le contexte, ces modalités que l'on a cru propres au tempérament surréaliste apparaissent en fait comme l'attitude exacerbée d'intellectuels soucieux de transformer leurs paroles en acts, d'entraîner le

plus grand nombre à leur suite, Qu'ils n'y soient parvenus que très partiellement et très épisodiquement est un autre problème. La légitimation sociale du surréalisme relève de processus bien particuliers, encore peu étudiés, qui n'ont rien à voir avec les mécanismes habituels des lois du marché, des instances étatiques ni même de la compétence reconnue par les pairs. Le fait est que les surréalistes font partie de ces intellectuels qui ont forgé le paysage spirituel de la France pendant un demi-siècle, quand bien-même ils se glorifiaient de la trahison des clercs.

Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Voir Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois, Pascal Durand: « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », *Pratiques*, n° 38, juin 1983, pp. 27-53 ; ainsi que la thèse de Norbert Bandier : *Analyse sociologique du groupe surréaliste français et de sa production de 1924 à 1929*, Université de Lyon II, 1988, 591 p. dactyl. plus annexes.
2. Jean-Luc Rispail: « Contextes surréalistes d'Intellectuel(s) 1924-1933 », p. 62, dans l'ouvrage collectif dirigé par D. Bonnaud-Lamotte et lui-même: *Intellectuel(s) des années trente entre le rêve et l'action*, Editions du CNRS, 1989, 280 p. ill.
3. référence signalée, avec erreur de pagination et mastic dans la citation, par Edouard Béguin dans l'article « Intellectuel(s) chez Aragon », *ibid*, p. 106.
4. Thierry Auben : « L'intellectuel surréaliste dans le SASDLR », travail de D.E.A. publié dans notre brochure de cours *l'Ordinateur au service de la littérature*, Université Paris III, 1988, p. 95.
5. Jean-François Sirinelli : *Intellectuels et Passions françaises - Manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Fayard, 1990, 365 p.
6. José Pierre: *Tracts surréalistes et Déclarations collectives 1922-1969*, Le Terrain vague, 2 vol., 1980-1982.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- ARAGON Louis. - *Pour expliquer ce que j'étais*, présenté par Michel Apel-Muller, Paris, Gallimard, 1989, 72p., br.
- ARAGON Louis. - *The Adventures of Telemachus*, translated with an introduction by Renée Riese Hubert and Judd D. Hubert, The University of Nebraska Press, 1988, 108 p.
- ARTAUD Antonin. - *Œuvres complètes*, 1. xxiv, *Cahiers du retour à Paris, oct.-nov. 1946*, Paris, Gallimard, 1988, 15,5 x 24,496 p., br.
- ARTAUD Antonin. - *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1990, 128 p., ill., br.
- BÉHAR Henri. - *André Breton, le grand indésirable*, biographie, Paris, Calmann-Lévy, 1990, 15,5 x 24,480 p., ill., br.
- BÉHAR Henri et CARASSOU Michel. - *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990, 15,5 x 24, 264 p., ill., br.
- BONNAUD-LAMOTTE Danielle et RISPAIL Jean-Luc (sous la dir. de). - *Intellectuel(s) des années trente entre le rêve et l'action*, Paris, Editions du CNRS, 1989, 15,5 x 24,280 p., ill., br.
- BUTOR Michel et HÉROLD Jacques. - *La parole est aux couleurs*, Genève, Galerie Sonia Zanettacci, 1989,48 p., ill.
- CHAVÉE Achille. - *Décorations*, La Louvière, Daily-Buhl, 1990, 120 p., br.

- CHAVÉE Achille. - *Résurgences*, La Louvière, Daily-Buhl, 1990.
- DACHY Marc. - *Journal du mouvement dada*, Genève, Skira, 1989, 224 p., ill., rel.
- DEBENEDETTI Jean-Marc. - *La Grande Serre*, frontispice de Guy Roussille, Paris, Le Cherche-Midi, coll. « Points fixes », 1989, 160 p.
- ESTEN John et HARTSHORN Willis. - *Man Ray. Les Années Bazaar*, Paris, Adam Biro, 1989, 120 p., ill.
- FONDANE Benjamin. - *Rimbaud le Voyou*, préface de Michel Carassou, Bruxelles, Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1990, 11,5 x 18, 280 p., br.
- GASCOYNE David. - *Miserere*, poèmes 1937-1942, avec un portrait par Jankl Adler, postface de Robin Skelton, traduits par Jean Wahl, Pierre Leyris, Jean-Jacques Mayoux, Armand Guibert, Yves de Bayser, Jean Mambrino, Pierre Oster Soussouev, David Kelley, François-Xavier Jaujard, Paul Le Jéloux, Paris, Granit, « Collection du Miroir », 1989, 15 x 22,216 p., br.
- Inquisitions*, Organe du groupe d'études pour la phénoménologie humaine, direction: Aragon, R. Caillois, J.-M. Monnerot, T. Tzara, n° 1 [numéro unique], juin 1936.
Fac-similé de la revue augmenté de documents inédits et présenté par Henri Béhar, Paris, Editions du CNRS, 1989, 15,5 x 24, 184 p., br.
- JAGUER Edouard. - *Joseph Cornell, jeux, jouets et mirages*, Paris, Galerie 1900-2000/Filipacchi, 1989, 96 p., ill.
- JAGUER Edouard. - *Le Surréalisme face à la littérature*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989.
- JAGUER Edouard. - *Richard Oelze*, Paris, Galerie 1900-2000/Filipacchi, 1990, 72 p., ill.
- JAGUER Edouard. - *Perahim*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1991, 25 x 29,5, 184 p., 206 ill. dont 130 coul., rel.
- JUTRIN Monique. - *Benjamin Fondane ou le périple d'Ulysse*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1989, 13 x 21, 150 p., br.
- LE BRUN Annie. - *Sade, aller et détours*, Paris, Plon, 1989, 160 p., br.
- LEIRIS Michel. - *Images de marque*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, 40 p.
- LEWIS Helena. - *The Politics of Surrealism*, New York, Paragon House, 1980, 240 p.
- MABILLE Pierre. - *Conscience lumineuse - Conscience picturale*, textes établis et présentés par J. Chénieux-Gendron et R. Laville, Paris, Corti, 1989, 196 p., ill., br.

- MASSON André. - *Les Années surréalistes. Correspondances 1916-1942*, édition établie et présentée par Françoise Levailant, Lyon, La Manufacture, 1990, 580 p., ill., br.
- MITRANI Nora. - *Rose au cœur violet*, textes réunis par Dominique Rabourdin, préface de Julien Gracq, Paris, Terrain Vague/Losfeld, coll. « Le Désordre », 1988, 160 p., br.
- PAUVERT Jean-Jacques. - *Sade vivant*, tome 2 : « *Tout ce qu'on peut concevoir dans ce genre-là...* », 1777-1793, Paris, Laffont, 1989, 636 p. (Ce volume fait suite à *Une innocence sauvage, 1740-1777*, publié en 1986 chez le même éditeur.)
- PIERRE José. - *Le Belvédère Mandiargues*, Paris, Artcurial/Adam Biro, 1990, 224 p., ill.
- QUENEAU Raymond. - *Œuvres complètes*, tome 1. *Poésie*, édition établie par Claude Debon, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1989, 1700 p., rel.
- Recherches sur la sexualité, janvier 1928-août 1932*, présenté et annoté par José Pierre, Paris, Gallimard, « Archives du surréalisme », 1990, 14 x 20,5, br.
- RIBEMONT-DESSAIGNES Georges. - *Adolescence*, préface de J.-E. Moreau, frontipice de J. Sima, Paris, Allia, 1989, 396 p., br.
- ROBERT Bernard-Paul. - *Antécédents du surréalisme*, Ottawa, Les Presses d'Ottawa, 1988, 196 p., br.
- SCHUSTER Jean. - *T'as vu ça d'tafnêtre*, Paris, Manya, 1990, 132 p., br.
- SEBBAG Georges. - *L'Imprononçable jour de sa mort, Jacques Vaché*, Paris, J.-M. Place, 1989.

REVUES

EUROPE

n° 717-718, janv.-fév. 1989, *Aragon romancier*.

LES MOTS LA VIE, publications du groupe Eluard, Nice.

n° 6, 1989, *Le Surréalisme et la Ville*.

PLEINE MARGE

n° 8, décembre 1988.

n° 9, juin 1989.

n° 10, décembre 1989.

TABLE DES MATIERES

LISIBLE-VISIBLE

Pascaline MOURIER-CASILE : Image Image...	9
Elza ADAMOWICZ : André Breton et Max Ernst: entre la mise sous whisky marin et les marchands de Venise	15
Hans SIEPE : « La poésie est une pipe » ou René Magritte et la métaphore surréaliste	31
Françoise PY : La preuve par Hérold, « le grain de phosphore aux doigts »	43
Lucie PERSONNEAUX-CONESA : L'image, dénominateur commun entre arts plastiques et arts poétiques (Vicente Aleixandre - Salvador Dali)	53
Marina VANCI-PERAHIM : Le lisible et le visible: Victor Brauner de la « picto-poésie » à la « hieroglyphisation des sentiments»	63
Daniel BRIOLET : Tableaux-poèmes et picto-poésie chez Michel Seuphor	71
Janine MESAGLIO-NEVERS : La toile et le titre	85
Anne de GIRY: André Masson, peintre-poète	91
Claude MAILLARD-CHARY : Le dictionnaire abrégé du surréalisme au pied de la lettre	105
Jean-Gérard LAPACHERIE : Tache: Ecriture? Figuration?	123
Renée RIESE-HUBERT: Wolfgang Paalen et ses familiers: l'itinéraire visuel et verbal de Dyn à Dynaton	129
Léon SOMVILLE : Marcel Lecomte, <i>Connaissance des degrés</i>	145
Henri DESOUBEAUX : De Duchamp à Butor et vice versa	157
Daniel BOUGNOUX : Aragon-peinture	165
Simone GROSSMAN : La transcription d'une aventure visuelle: <i>Le Paysan de Paris</i>	169
José PIERRE: Salvador Dali poète surréaliste	179
Marc LE BOT: Automatisme psychique et pensée artistique	199

VARIETE

Régis BOYER: Gunnar Ekelöf et « l'insidieuse provocation des sons»	211
Stella BEHAR : Bélen, plaidoyer pour une aphrodite désenchaînée	229
Marc-Ange GRAFF : Elisa ou le changement de signe	237
Monique JUTRIN: Benjamin Fondane et le surréalisme: art poétique et langage poétique " " "	257
Didier PLASSARD : Le théâtre des avant-gardes entre le corps et l'effigie	267

REFLEXIONS CRITIQUES

Jean-Michel HEIMONET : De l'esthétique à l'esthésie: <i>Inquisitions</i> et la politisation des formes artistiques	279
Véronique DUCHEMIN : Philippe Soupault	297
Henri BEHAR : Intellectuel surréaliste	309
Bibliographie	317

ACHEVÉ D'IMPRIMER
2^e TRIMESTRE 1991
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE SZIKRA
90200 GIROMAGNY

IMPRIMÉ EN FRANCE

« LES POÈTES PARLAIENT BIEN D'UNE CONTRÉE QU'ILS AVAIENT DÉCOUVERTE, OÙ LE PLUS NATURELLEMENT DU MONDE LEUR ÉTAIT APPARU "UN SALON AU FOND D'UN LAC", MAIS C'ÉTAIT LÀ POUR NOUS UNE IMAGE "VIRTUELLE". CE FUT UN PEINTRE QUI, LE PREMIER, RÉUSSIT À « DONNER CORPS À CE QUI ÉTAIT RESTÉ JUSQU'À LUI DU DOMAINE DE LA PLUS HAUTE FANTAISIE... »

André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*

Bien sûr, cette affirmation de la porosité de frontières du texte et de l'image, du lisible et du visible, qui prend à contre-courant tout un pan de la culture occidentale, n'est en rien l'apanage du seul surréalisme. Depuis Baudelaire, elle constitue le *lieu* commun de la « modernité », le champ - ou le cheval- de bataille privilégié des « avant-gardes ». Elle s'inscrit dans le droit fil de cette « entreprise de grande envergure sur le langage » qui, avant comme après le surréalisme, constitue le propre de la poésie moderne et qui est volonté obstinée de « trouver une langue » qui compense les insuffisances du langage.

Telle constatation a sans doute été la première raison qui nous a poussé à consacrer, au terme d'une première « année mentale », le douzième numéro de *Mélusine* aux rapports du texte et de l'image, du lisible et du visible dans le Surréalisme. Il ne s'est pas agi pour nous de céder aux sollicitations de l'air du temps, qui fait proliférer les jeux réflexifs sur et autour de ces couples de mots, mais de nous interroger sur les formes et les figures *spécifiques* qu'ont prises - en des temps et des lieux différents - ces rapports dans le surréalisme - chez les surréalistes. Sur la place (à nos yeux essentielle, ontologique) qu'ils tiennent **dans** le projet (indiscutablement esthétique et éthique) surréaliste. Sur la validité peut-être aussi, dans le champ artistique, des *données fondamentales* qui informent ce projet, lui donnent forme et sens.

Contributions: E. ADAMOWICZ, H. BÉHAR, S. BÉHAR, D. BOUGNARD, R. BAVER, D. BRIOLET, H. DESOUBEAUX, V. DUCHEMIN, A. DE GIRV, M.-A. GRAFF, S. GROSSMAN, J.-M. HEIMONTE, M. JUTRIN, J.-A. LAPACHERIE, M. LABOT, C. MAILLARD-CHARVAT, J. MESAGLIONE-NEVER, P. MOURIER-CASILE, L. PERSANEAUX-CONESA, J. PIERRE, D. PLASARD, F. PIVET, R. RIESE-HUBERT, H. SIEPE, L. SOMVILLE, M. VANCEP RAHIM.

Illustration de couverture: lithographie d'André Masson (coll. Roger Passeron) SPADEM.

ISBN 2-8251-0193-1

