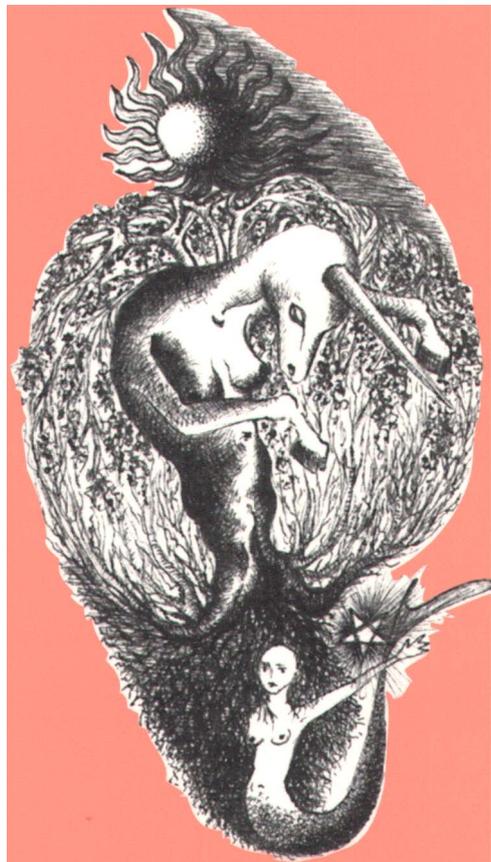


CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE  
SUR LE **SURRÉALISME**

■  
**MÉLUSINE**

N° XX

MERVEILLEUX ET **SURRÉALISME**



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

**CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE  
SUR LE SURREALISME**

*publiés avec le concours du Centre National du Livre*

**MÉLUSINE**

**N° XX**

**Merveilleux et surréalisme**

Colloque de Cerisy-la-Salle (2 au 12 août 1999),  
organisé par le C.E.R.M.E.I.L.,  
avec le concours de l'Université de Paris III.

Études réunies par  
**Nathalie LIMAT-LETELLIER**  
avec le concours de **Claude LETELLIER**

**L'AGE D'HOMME**

# MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche  
sur le Surréalisme

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

RÉDACTION: 13, rue de Santeuil, 75231 Paris Cedex 05.  
ADMINISTRATION: Éditions L'Age d'Homme, 5, rue Férou,  
75006 Paris.  
Pour des informations complémentaires, voir site internet:  
<http://www.cavi.uni-paris3.fr/Rech-sur/index.html>

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

© 2000 by Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse.

MERVEILLEUX ET  
SURREALISME

## AVANT-PROPOS

Le colloque « Merveilleux et surréalisme », organisé par le C.E.R.M.E.I.L. (Centre d'Études et de Recherches sur le Merveilleux, l'Étrange et l'Irréel en Littérature)<sup>1</sup>, sur une idée de Claude Letellier, avec le concours de l'Université de Paris III (Centre de recherche sur le surréalisme), s'est tenu du 2 au 12 août 1999 au château de Cerisy-la-Salle, lieu électif en parfaite harmonie avec le thème de cette décade... Il nous est particulièrement agréable de remercier tous ceux qui ont pris part à son succès: la Direction du Centre Culturel International, les animateurs des diverses activités, les municipalités de Tinchebray et de Mortain... Michel Tournier nous fit l'honneur d'assister à plusieurs séances. La belle exposition des Tentures de Gisèle Prassinos, organisée par Annie Richard<sup>2</sup>, contribua aussi à déployer l'enchantement.

Nul doute que « l'appétit du merveilleux », la « passion du merveilleux<sup>4</sup> » règnent dans l'aventure surréaliste: une activité psychique sans entraves ne nous conduit-elle pas « en pleine *féerie intérieure* »? « Feu brûlant au cœur

1. Le CERMEIL a été fondé au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, en 1983, lors d'un colloque sur le conte merveilleux. Il veut favoriser l'échange d'informations, la réflexion critique et la recherche concernant le merveilleux et les catégories esthétiques voisines. Il publie des *Cahiers* (seize sont parus à ce jour) et organise des colloques: en 1985, *Merveilleux, mythe et initiation*, à Narbonne (éd. Cermeil); en 1989: *Merveilleux, magie et littérature*, à Caen (éd. Rodopi); en 1991, *Problématique du merveilleux*, à Cerisy-la-Salle (Express-Repro, Caen); en 1993, *L'Île des merveilles*, à Cerisy-la-Salle (L'Harmattan); en 1997, Henri Bosco, écrivain méridional et universel, à Narbonne (éd. Cermeil). Pour des renseignements sur le CERMEIL ou une adhésion à l'Association, on peut s'adresser à M. Claude Letellier, 3 rue des tilleuls, Fontaine-Étoupefour, F-14790 Verson.

2. Du 3 au 12 août 1999, à l'abbaye d'Hambye puis aux Archives Départementales de Saint-Lô, avec le soutien du Conseil Général de la Manche.

3. André Breton, « Entretiens radiophoniques. VI » (1952), *Œuvres complètes*, t. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999, p. 477.

4. Michel Leiris, « À propos du « Musée des sorciers », *Documents*, n° 3, mai 1929, p. 109.

5. André Breton, « Second Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, 1988, p. 810 note. (Abréviation utilisée: OC 1).

de l'homme », « leur imaginaire d'absolu<sup>6</sup>», le Merveilleux est érigé en valeur fondamentale. Mais il reste à franchir le seuil de cette évidence aveuglante de la révélation, à enquêter sur le « puissant attrait qu'exerce l'inexplicable<sup>7</sup>». On peut regretter que le « Glossaire complet du merveilleux » que le Bureau de recherches surréalistes, à l'initiative d'Artaud, avait décidé d'entreprendre en janvier 1925 n'ait pas été établi<sup>8</sup>. Plus tard, le travail anthologique de Pierre Mabille, préfacé par Breton en 1962, promet d'atteindre un merveilleux de la connaissance universelle, « une clef du monde » et des structures permanentes de l'inconscient collectif.

Notre projet part du constat qu'aucun ouvrage ne proposait actuellement d'analyser l'engendrement des significations et la portée du *merveilleux surréaliste*, ses corrélations avec d'autres données (rêves, sommeils provoqués, automatisme, hasard objectif, trouvaille d'objets et d'images...), son impact différent selon les trajectoires individuelles ou les périodes du mouvement. Les vingt-six communications qu'on va lire tentent de dégager l'essence volatile de la Merveille: catégorie du Beau surréaliste, ton(alité) en termes de style, instance de conjuration, irréductible au dogme mais proche de la croyance et des pratiques divinatoires, ce catalyseur « de la possibilité absolue » (OC I, p. 909) mobilise activement les facultés perceptives, affectives et interprétatives.

Sans atteindre l'exhaustivité<sup>9</sup>, la réflexion collective a permis aux spécialistes du merveilleux ou du surréalisme de dialoguer, et aboutit à diversifier les horizons de recherche. En l'occurrence, un répertoire d'activités créatrices aux supports variés (le conte, la poésie, les jeux, les arts figuratifs, les logogrammes, les objets, la photographie, le cinéma...) se prêtait à une exploration pluridisciplinaire, faisant intervenir la lexicologie, la poétique et l'histoire littéraires, l'esthétique, la philosophie et les sciences humaines (anthropologie, mythanalyse, psychanalyse...).

La problématique, au préalable, repose sur un questionnement volontiers paradoxal, visant à s'écarter de tout *a priori*. Il s'agit de mettre en évidence les tensions qui s'instaurent entre les deux termes: comment et pourquoi le merveilleux, à la racine des mythes primitifs, des folklores archaïques, trouve-t-il les matériaux et les conditions d'une résurgence dynamique dans

6. Michel Leiris, article cité, *ibidem*.

7. Michel Leiris, *ibidem*.

8. André Breton témoigne de son enthousiasme pour ce projet dans une lettre à sa femme Simone le 26 janvier 1925: « la constitution d'un dossier très important de notes relatives à tous les ouvrages [...] dans la composition desquels il entre une trace de merveilleux (type: ma note sur *Le Moine* dans le *Manifeste*) », OC I, « Notes et variantes », p. 1349; voir aussi p. 1692, note 5.

9. Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux*, 1962, éd. de Minuit, p. 33.

10. Ainsi, nous regrettons le désistement d'Anne-Marie Amiot (communication sur Desnos) et de Colette Guedj (communication sur Éluard).

un mouvement d'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle, porteur d'un potentiel de rupture? À titre de comparaison, son traitement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît, d'après des travaux récents, tantôt comme une pratique de « perversion » complice autant qu'ironique<sup>11</sup>, tantôt comme un motif purement ornemental<sup>12</sup>, tantôt comme une métaphore des prestiges magiques de l'écriture<sup>13</sup>. En revanche, les surréalistes brandissent d'emblée un « météore de révolte<sup>14</sup> » contre tout l'édifice du rationalisme institué par leurs aînés. Que signifie le sentiment du « merveilleux moderne<sup>15</sup> » dont il leur appartient de théoriser, d'éprouver, d'inventer les ressources? Corrélativement, selon quelles modalités le merveilleux « traditionnel » serait-il liquidé, contredit, déstabilisé, subverti? Mais une préoccupation majeure des surréalistes n'est-elle pas aussi d'assimiler, de sauvegarder le legs d'autres civilisations<sup>16</sup> qui répondent aux « ordres du merveilleux » (OC I, p. 905 et p. 907)? Enfin, y a-t-il lieu d'admettre une vraie articulation dialectique ou un antagonisme entre le matérialisme révolutionnaire dont se réclame le groupe et l'univers magique, ésotérique, qui fascine de plus en plus Breton lui-même après 1945?

La table des matières introduit quelques repères dans l'ensemble des travaux recueillis<sup>17</sup>. Dans une première rubrique sont regroupées les études centrées sur le *concept* de merveilleux aux origines du surréalisme et dans l'histoire du mouvement. Elles déterminent des spécificités et des variantes du champ notionnel, compte tenu des pratiques concernées, des évolutions, des affinités ou des divergences entre les membres du groupe. Certaines personnalités (comme Soupault, Leiris, Aragon, Dotremont, ...) en contestent, en renient même tels ou tels présupposés: bien entendu, selon les divers acteurs et théoriciens du mouvement, la recherche d'une définition se poursuit donc au-delà de cette section.

Un second volet de contributions prend appui sur l'analyse d'un ou plusieurs *textes*, comme leur titre l'indique généralement. Ces *lectures* montrent

11. Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, Segquier, 1993.

12. Gérard Peylet, « Métamorphose de la féerie et du merveilleux dans le conte fin de siècle », *Images de la magie: Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle*, Textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths, Annales littéraires de Besançon, 1993.

13. Yves Vadé, « Poème en prose et merveilleux magique », *ibidem*; voir aussi, du même auteur, *L'Enchantement littéraire: écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Gallimard, 1990.

14. Michel Leiris, article cité, p. 109.

15. Aragon, « Du sujet » (*Le Film*, janvier 1919), repris dans *Chroniques*, Stock, 1998, p. 43 ; voir aussi *Le Paysan de Paris, Œuvres complètes*, t. 1, nouvelle édition, Livre Club Diderot, 1989, p. 708.

16. Notamment, on le verra ici, celtes, égyptiennes, amérindiennes...

17. Toutefois Robert Baudry n'a pas souhaité que le texte de sa communication soit repris dans le présent volume. Par ailleurs, le document inédit qui clôt les Actes du colloque (« Entretien de Georges Bertin avec Henri Pastoureau », 1991), bien qu'il ne se rapporte pas directement au thème « Merveilleux et surréalisme » a été lu pendant la Décade (Table ronde « Témoignages sur H. Pastoureau », le 5 août 99).

pour l'essentiel la résurgence des mythes dans de nouveaux contextes, la transposition sérieuse ou parodique des sources à travers les enjeux de la modernité. Ainsi l'imaginaire merveilleux du surréalisme révèle certaines caractéristiques: il tend à solliciter la subjectivité et le désir; la quête de l'insolite s'inscrit dans une réalité autobiographique; les phénomènes d'ordre « magique-circonstanciel<sup>18</sup> » relèvent de l'expérience. Dès lors, l'effet de dépaysement n'est pas coupé du rapport au monde, contrairement à la définition habituelle du merveilleux comme intervention d'êtres surnaturels. Par ailleurs, le discours surréaliste (ré)investit les figures légendaires, les références originelles, les idéaux de sa période héroïque: la manipulation des codes donne lieu à une confrontation avec les stéréotypes.

La troisième partie, où se retrouvent, symétriquement, ces perspectives, est consacrée aux projections du merveilleux dans les arts visuels (peinture, dessin, photographie, Tentures...): merveilleux érotique de l'improbable métamorphose, transposition d'un mythe personnel ou jeux collectifs d'objectivation du fantasme, techniques inédites d'une alchimie créatrice ayant la propriété de capter les instantanés du surréel.

Enfin, une quatrième et dernière rubrique (« Résonances ») analyse le côtoiement d'autres champs épistémologiques (ethnologie, parapsychologie, sciences occultes...) et certaines influences littéraires ou culturelles qui peuvent être portées au crédit du merveilleux surréaliste. Les phénomènes de la réception, les approches de la postérité contemporaine ouvrent ainsi de nouveaux prolongements au thème de nos travaux.

Claude LETELLIER et Nathalie LIMAT-LETELLIER

18. A. Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, 1992, p. 691.

## LE MERVEILLEUX DANS LE DISCOURS SURREALISTE, ESSAI DE TERMINOLOGIE

Henri BÉHAR

Reportons-nous par la pensée à Montmartre un dimanche matin de l'hiver 1917. Le jeune André Breton (il vient d'atteindre sa majorité) discute avec Pierre Reverdy de ce qui les anime le plus, la poésie, l'invention, l'image. Celui-ci n'a même pas dix ans de plus, mais il fait figure de maître, de théoricien d'autant plus affirmé qu'il dirige l'une des rares revues de ce temps de guerre ayant valeur d'étendard pour les jeunes poètes et pour l'avant-garde.

Il passe certainement un peu de cet entretien dans l'article publié par Reverdy quelques mois après dans *Nord-Sud*. Sous le titre « Essai d'esthétique littéraire », il y recherche les moyens de *créer* l'émotion propre à la poésie. Il considère que le merveilleux échappe à son propos. Ce qui intéresse dans l'anecdote ou le fait divers, dit-il, c'est sa part de réalité:

*Qu'il soit imaginaire ou réel il importe peu, puisque, à moins de tomber dans le merveilleux, qui est un genre à part, on restera dans le domaine des événements possibles<sup>1</sup>.*

Mais chacun sait que le merveilleux, même quand on le cantonne à la littérature, n'est pas une catégorie générique. Un élément du récit, tout au plus, et même, plus exactement un ton, et non une rhétorique, comme l'humour, à quoi Breton consacra sa réflexion à la fin des années trente.

Cela n'empêche pas Reverdy de privilégier l'invention d'une réalité artistique, loin de toute imitation paralysante, ne ressemblant qu'à elle-même, obéissant à ses propres lois. Pourtant, s'il n'en traite pas davantage dans ses notes sur la poésie, cela ne signifie pas qu'il néglige le merveilleux. Une vingtaine d'années après il écrira dans *Le Livre de mon bord*:

*Le propre de l'homme est son inexplicable besoin de merveilleux. Et c'est là le point le plus aigu de son divorce avec la nature. On ne croit plus aux miracles - rien de plus évident. Mais les miracles auxquels on ne croit*

1. *Nord-Sud*, n° 4-5, juillet 1917, Flammarion, p. 43.

*plus ne sont rien au prix de ceux que tout homme porte en réserve au fond de soi et que son imagination lui offre. à tous moments, à fleur de tête<sup>2</sup>.*

Et dans le même ouvrage, une de ces notes fulgurantes par quoi Reverdy résume sa pensée pose cet axiome, définitivement: « Le merveilleux existe, simplement il n'est pas où on le voudrait<sup>3</sup>. »

Et si cette réflexion indéfiniment reportée sur un concept capital pour l'homme moderne provenait de la conversation initiale? Il ne serait pas étonnant alors que Breton ait poursuivi son idée lorsque, s'émancipant enfin, il écrivit le *Manifeste du surréalisme* consacré, pour une bonne part, à la réhabilitation du merveilleux.

Abandonnant momentanément nos deux interlocuteurs, j'examinerai la question du merveilleux dans le discours surréaliste à travers les définitions de ses fondateurs, puis j'envisagerai son extension, enfin sa compréhension en déplaçant le curseur du temps, et montrerai qu'il répond à la seconde topique du mouvement, concrétisant, à sa façon, ce fameux point de l'esprit où les choses cessent d'être perçues contradictoirement.

## 1. LE MERVEILLEUX, THÉORIQUEMENT

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les occurrences de la forme<sup>4</sup> « merveilleux » ne sont pas très nombreuses dans les écrits des surréalistes, encore moins celles du substantif<sup>5</sup>. Ainsi, pour fixer les idées, sur un total de plus de 250 000 mots, toute l'œuvre de René Crevel ne contient que sept fois cette forme, encore est-ce toujours comme adjectif!

Pour Littré, le merveilleux est encore « l'intervention d'êtres surnaturels comme dieux, anges, démons, génies, fées, dans les poèmes et autres ouvrages d'imagination. » Il faut bien convenir que c'est le discours théorique surréaliste, et particulièrement celui d'André Breton, qui va remettre ce terme en vigueur, de même que celui d'inspiration, en lui donnant un contenu particulier.

2. Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord (Notes 1930-1936)*, Mercure de France, 1989, p. 12.

3. *Ibidem*, p. 205.

4. *J'appelle forme* toute suite de caractères entre deux espaces blancs ou ponctuations.

5. On relève dans FRANTEXT 1 403 occurrences de la forme « merveilleux » dans 1 012 textes parus entre 1920 et 1997, dont 115 dans le corpus de 76 textes des surréalistes et apparentés. Le substantif « merveilleux » n'y paraît que 62 fois, dont 18 dans le corpus surréaliste de cette banque, ce qui indique néanmoins un usage relativement fréquent pour un corpus si faiblement représenté. De fait, les non-surréalistes se contentent de reprendre le terme dans son usage courant, sans valeur spécifique, à moins qu'ils ne traitent, comme Albert Béguin, du merveilleux propre aux romantiques allemands, ou, comme Albert Camus déclarant dans *L'Homme révolté*: « Le merveilleux tient chez André Breton la place que tient le rationnel chez Hegel. »

#### A. Breton: la réhabilitation

On sait le procès que Breton instruit contre l'attitude réaliste et contre la logique dans le *Manifeste du surréalisme* en 1924. S'excusant de n'avoir pas développé son propos comme il le faudrait, il explique et décide:

*Pour cette fois, mon intention était de faire justice de la haine du merveilleux qui sévit chez certains hommes, de ce ridicule sous lequel ils veulent le faire tomber. Tranchons-en: le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau<sup>6</sup>.*

En somme, loin d'être relégué au rang de vieilleries poétiques, le merveilleux est associé à la beauté. Davantage, il est la beauté même!

S'en tenant à la littérature, Breton en fait un moyen propre à « féconder » le roman, genre qu'il vient de condamner quelques pages auparavant. Son modèle: *Le Moine* de Lewis (1796), dont il fournit une analyse, sous l'angle de l'effet produit sur le lecteur. Alors que le merveilleux abonde dans les littératures du Nord comme du Midi, Breton ne trouve que ce roman gothique par excellence à proposer comme modèle. Il s'en excuse en accusant tous les autres ouvrages de puérité. Et de conclure ce qui pourrait passer pour une digression mais qui est en fait au cœur même de son propos par un appel aux plumes: « Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus » (*ibid.*, p. 321). C'est dire que la littérature pour adultes manque étrangement de ces ouvrages populaires de la bibliothèque de Troyes que les colporteurs vendaient encore au début du siècle sur les places des marchés.

Puis il aborde un nouvel aspect du concept de « merveilleux », qu'il considère comme transitoire, au même titre, dirai-je, que la modernité baudelairienne, en analysant les figures sous lesquelles il apparaît dans les arts:

*Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques. Il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient: ce sont les ruines romantiques, le mannequin moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps. (OC I, p. 321)*

Cette détermination collective du merveilleux, liée à une époque donnée, a été soulignée par Julien Gracq dans *En lisant, en écrivant*. Il regrette que Breton n'en ait pas profité pour lancer une vaste enquête sur les rêves, lui qui, le premier, avait attiré l'attention sur ces phénomènes de l'esprit<sup>7</sup>. Quant

6. André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 319. (Abréviation: OC I).

7. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Corti, 1980, p. 299; repris dans *Œuvres complètes*, t. II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, p. 766 (Abréviation: OC).

à savoir si les surréalistes croient à l'existence d'un inconscient collectif, comme le laisse entendre une telle proposition, c'est là un autre débat, qu'il faudra examiner ultérieurement.

### B. Aragon: liberté. réalité

Breton ne fut pas le seul à envisager la question sous son angle théorique. Bien d'autres prirent part au débat, à commencer par Aragon. Dans les années soixante, à un moment où il remettait les pas dans les pas de sa jeunesse, celui-ci me confiait qu'il avait poussé André à choisir le vocable « surréalisme », écrivant alors *Une vague de rêves* pour s'en expliquer. Son texte aurait dû paraître le premier, mais un retard d'imprimerie amena sa sortie à la fin de l'année 1924, après donc le *Manifeste du surréalisme*. Il y évoque la grande découverte du mouvement, les discours surgis des sommeils provoqués. Contre toute vraisemblance, il écarte la possibilité d'une simulation au prétexte que ce qui est simulé est pensé, et il évoque les « explications délirantes » qui en ont été données: « l'au-delà, la métempycose, le merveilleux<sup>k</sup> ». Ces sommeils sont à la parole ce qu'est la vitesse pour l'écriture automatique, autre grande découverte du mouvement. Sur ces deux piliers peut s'élever le surréalisme. Abolissant toute censure intérieure (du moins le croit-il), le sommeil émancipe l'être profond de l'individu, ce qui l'amène à conclure: « La liberté, ce mot magnifique, voilà le point où il prend pour la première fois un sens: la liberté commence où naît le merveilleux<sup>9</sup>. » De là qu'il qualifie de « surréalismes collectifs », c'est-à-dire de sommeils provoqués ou, ce qui revient au même, de merveilleux, les miracles populaires que furent les noces de Cana pour les chrétiens, la victoire de Valmy pour les républicains...

Dès lors, le merveilleux n'est pas confiné à la littérature. Pour Aragon, c'est un sentiment moderne de l'existence, participant d'une mythologie contemporaine, dont il fait état en préface au *Paysan de Paris*. Il y a un « merveilleux quotidien », dont la perception se réduit hélas progressivement, qu'il se propose de mettre au jour dans ce récit<sup>10</sup>. Ce sentiment ne pourrait-il bénéficier de l'atténuation du dogmatisme religieux pour prendre le relais du merveilleux chrétien?

Mais, au vrai, s'agit-il de merveilleux ou de fantastique? Le Paysan n'esquive pas la question de la quasi synonymie, répondant qu'en tout état de cause cela revient à l'image poétique, qu'il veut comme un moyen de connaissance". C'est dans *La Révolution surréaliste* (n° 3, 15 avril 1925)

8. Aragon, *L'Œuvre poétique*, éd. revue et complétée, Livre Club Diderot, 1989, I, 1, p. 573 (abréviation: OP I).

9. *Ibidem*.

10. Voir *Le Paysan de Paris* (1926). OP I, p. 708-709. La « Préface à une mythologie moderne » a été publiée dans *La Revue européenne* en juillet 1924.

11. Aragon. *Le Paysan de Paris*, publié en juillet 1926, OP I, p. 906-907.

qu'Aragon publie en avant-première, sous le titre « Idées », des extraits du « Songe du Paysan », par où il montre le bout de l'oreille de ce qui sera sa préoccupation constante, le réalisme. Suivons attentivement son raisonnement en forme de syllogisme:

*La réalité est l'absence apparente de contradiction.  
Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel.  
L'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux.  
Dans cet état, les contradictions de l'être apparaissent comme réellement essentielles à l'être.  
Où le merveilleux perd ses droits commence l'abstrait.  
Le fantastique, l'au-delà, le rêve, la survie, le paradis, l'enfer, la poésie, autant de mots pour signifier le concret<sup>12</sup>.*

Autrement dit, le merveilleux, c'est le réel. C.Q.F.D.

### C. *Moyens nouveaux: le cinéma, l'automatisme*

Reconnaissons qu'un tel souci de réhabiliter le merveilleux n'est pas nouveau chez Aragon. Il est même antérieur à la naissance du surréalisme, puisqu'on peut le détecter dans son premier article publié, qui est aussi l'un des premiers textes théoriques sur le cinéma, « Du sujet », en janvier 1919. Il y considère que cet art nouveau aurait dû s'employer à traduire les « nouvelles expressions des sentiments humains », exalte Musidora, les films policiers, et les seules œuvres écrites pour le cinéma: le western et les Charlot. Selon lui, le véritable sujet du cinéma est l'homme moderne, ce qui nécessiterait l'action et non la psychologie. Le cinéma manque d'autonomie, en ce qu'il emprunte au roman ce qu'il devrait trouver dans ses propres moyens:

*À ma connaissance, on n'a point encore porté le fantastique au cinéma, pas même celui des contes de fées, pauvres imaginations, où la nature n'est bouleversée que par de petites transmutations, de petits transports en image. On n'a fait appel qu'au merveilleux scientifique, toujours embarrassé de vraisemblance matérielle. Mais il se propose à notre fantaisie un fantastique, un merveilleux moderne autrement riche et divers. Le cinéma peut les réaliser sans aucun obstacle [...] ».*

On notera l'équivalence alors établie entre le fantastique et le merveilleux, pourvu qu'ils soient tous deux modernes. À l'aube du surréalisme, Pierre Naville, directeur de *La Révolution surréaliste*, émet une revendication semblable en dénombrant les beaux-arts: « Le cinéma, non parce qu'il est la vie, mais le merveilleux, l'agencement d'éléments fortuits<sup>14</sup>. »

12. Aragon, « Idées », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 30; repris dans *Le Paysan de Paris* (1926), *OP* I, p. 910-911.

13. Aragon, « Du sujet », *Le Fi/m*, n° 149, 22 janvier 1919; repris dans *OP* I, p. 85-86.

14. Pierre Naville, « Beaux-arts », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 27.

Hélas, cette génération ayant l'âge du cinéma, comme je l'ai dit ailleurs<sup>15</sup>, s'est vite considérée volée comme dans un bois, pour reprendre l'expression utilisée par Breton. Et pourtant, que n'aurait-elle pu nous faire connaître de cette catégorie esthétique! En 1951, Benjamin Péret dresse un constat peiné:

*Jamais aucun moyen d'expression n'a engendré autant d'espoir que le cinéma. Par lui, non seulement tout est possible, mais le merveilleux lui-même est placé à portée de la main. Et cependant, jamais on n'a observé tant de disproportion entre l'immensité des possibilités et le dérisoire des résultats*<sup>16</sup>.

Fort heureusement, le surréalisme se fondait sur d'autres moyens pour explorer ces étranges contrées où le mystère en fleur s'offre à qui veut le cueillir. C'étaient, au premier chef, les sommeils et l'écriture automatique dont, à son tour, Breton devra convenir qu'elle fut l'histoire d'une infortune continue<sup>17</sup>. Elle était pourtant porteuse des plus grandes espérances, si l'on en croit le témoignage d'un correspondant de *La Révolution surréaliste*, l'abbé plus ou moins défroqué Gengenbach. À l'hôpital militaire où il doit être réformé, il dialogue avec un neuropsychiatre qui, joignant le geste à la parole, prétend que l'écriture automatique, c'est facile et idiot:

*Peut-être, mais si vous aviez le courage de vous recueillir et de supporter le ridicule et la stupidité des premières lignes ou des premières pages, peut-être à un certain endroit du texte découvririez-vous le merveilleux*<sup>18</sup>

lui rétorque ce militaire militant.

## II. LE DOMAINE ENCHANTÉ

Posées les différentes acceptions du concept de merveilleux chez les surréalistes, il est temps d'en venir à son terrain d'application, à son domaine enchanté, n'en déplaise à Julien Gracq déplorant: « que d'énergie gaspillée à baliser les frontières du "romantisme", à répartir les œuvres d'imagination entre les fichiers du *fantastique*, du merveilleux, de *l'étrange*, etc.<sup>19</sup>! » Loin de moi l'idée d'affiner de telles distinctions, dans la mesure où, on l'a vu avec l'exemple d'Aragon, ces termes sont souvent équivalents. Reste qu'il convient de savoir ce que recouvre le pavillon.

15. Henri Béhar et Michel Carassou. *Le Surréalisme*, Le Livre de poche, 1984, p. 447.

16. Benjamin Péret, « Contre le cinéma commercial », *L'Âge du cinéma*, n° 1, mars 1951. repris dans les *Œuvres complètes*, t. VI, José Corti, p. 270. (Abréviation: OC).

17. Voir André Breton, « Le message automatique », *Point du jour*, repris dans *Œuvres complètes*. t. II, Bibl. de la Pléiade, p. 380. (Abréviation: OC II).

18. Ernest Gengenbach. « Correspondance », *La Révolution surréaliste*, n° II, 15 mars 1928, p.31.

19. Julien Gracq, *En lisant en écrivant* (1980). p. 174, OC II, p. 677.

## A. Primitivisme

S'écartant de la littérature, les surréalistes plantent d'abord le drapeau du merveilleux sur les productions des enfants, des fous, des primitifs<sup>20</sup> (si mal nommés), enfin, tous ceux qui, selon le mot de Breton, ont pris « la clé des champs ».

Au tout début de l'année 1924, Paul Éluard présente, non sans malice à l'égard de la société littéraire, ce qu'il nomme « le génie sans miroir », l'œuvre de certains malades mentaux qui, selon lui, n'auraient pas besoin de recourir à une surface réfléchissante pour se voir sous toutes les faces, jusqu'à l'intérieur du cerveau. Et de s'écrier: « Ah! vienne le jour où nous briserons le miroir, cette dernière fenêtre, où nos yeux miraculeux pourront contempler *le merveilleux cérébrale*. » Ainsi, les productions des déséquilibrés seraient une voie d'accès au merveilleux, du moins celui que les surréalistes tentent de ramener à la surface du temps.

Benjamin Péret ne dira pas autre chose au sujet des cultures primitives lorsqu'il présentera une *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*:

*Mais l'homme civilisé est-il à ce point de vue, quoi qu'il dise et suppose, si loin de son frère inférieur? On peut en tout cas être assuré que les explications que le primitif donne de l'origine du monde et de sa propre origine et nature sont des produits de l'imagination pure où la part de la réflexion consciente demeure nulle ou quasi. De là vient sans doute que, non limitées, non critiquées, ces créations ressortissent presque toujours au merveilleux poétique<sup>21</sup>.*

C'est dire que les mythes des origines donnent d'emblée sur le merveilleux. Considérant l'art océanien, qu'il juge supérieur à celui d'Afrique noire, André Breton explique son intérêt par l'étonnement qu'il lui procure, par le merveilleux qu'il comporte et qui donne sur un paysage mental inconnu:

*Il y a aussi que le merveilleux, avec tout ce qu'il suppose de surprise, de faste et de vue fulgurante sur autre chose que ce que nous pouvons connaître, n'a jamais dans l'art plastique, connu les triomphes qu'il marque avec tels objets océaniens de très haute classe<sup>22</sup>.*

20. Sur le choix malencontreux de ce terme et les « repentirs » de son inventeur, voir le chapitre « Lucien Lévy-Bruhl et la pensée magique » du recueil de Pierre-Maxime Schuhl, *L'Imagination et le Merveilleux*. Flammarion, 1969, p. 67-73.

21. Paul Éluard, « Le génie sans miroir », *Les Feuilles libres*, n° 35, janvier-février 1924, p. 30-308, *Œuvres complètes*. Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 786. (Abréviation: OC II).

22. Benjamin Péret, *La parole est à Péret*, Mexico, novembre 1942, introduction à *l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, OC VI. p.19.

23. André Breton, *La Clé des champs* (1952), Pauvert, p. 216.

## B. Romantisme

On ne dira jamais assez le rôle majeur qu'a tenu le surréalisme dans la réévaluation des œuvres du passé, au nom de ses propres valeurs. Et si nous persistons à lire les Petits Romantiques plutôt que *Le Génie du christianisme* où, selon Chateaubriand, le merveilleux chrétien court d'une planète à l'autre, c'est bien parce que le surréalisme a su nous en montrer les potentialités.

Non sans provocation, parfois, Tristan Tzara (grand collectionneur de ces ouvrages s'il en fut) s'y est employé dans son « Essai sur la situation de la poésie ». Il me faudrait un temps certain pour expliquer les idées de ce poète dont la vision de l'histoire est informée à la fois par le marxisme et la psychanalyse. Se tournant vers le passé de la poésie, il distingue deux grandes périodes, la première, correspondant aux époques primitives, où elle était « activité de l'esprit », et la deuxième, où, sous la contrainte sociale, elle devint « moyen d'expression ». Refoulée, la poésie activité de l'esprit n'a pourtant pas totalement disparu, elle s'est frayé un chemin à travers les romantiques, pour s'épanouir avec Dada et le surréalisme:

*Aussi mal définie qu'ait pu être la poésie au moment où les Romantiques parlaient pour la première fois d'une manière consciente de l'ineffable et de l'inexprimable tout en essayant de l'exprimer, nous avons toutes les raisons de croire que le problème de la poésie en tant que moyen d'expression ne se posait pas pour eux. De même faut-il voir chez leurs prédécesseurs, dans l'intérêt nettement accusé qu'ils portaient à tous les domaines du mystère, mystérieux pour eux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, - n'oublions pas l'opposition aux rationalistes qui les précédaient de près ou leur étaient contemporains, - la conscience qu'en dehors de l'exprimable et de l'exprimé, de la raison, un pays du merveilleux, encore inexploré, pouvait exister. L'amour des fantômes, des sorcelleries, de l'occultisme, de la magie, etc., du vice (en tant que facteur dissolvant de l'image conventionnelle du monde ou du point de vue de la liberté appliquée au domaine sexuel), du rêve, des folies, des passions, du folklore véritable ou inventé, de la mythologie (voire des mystifications), des utopies sociales ou autres, des voyages réels ou imaginaires, de ce bric-à-brac des merveilles<sup>24</sup>.*

Voici caractérisé tout ce qui, dans le romantisme, pouvait retenir l'attention des surréalistes. Je ne prétendrai pas que Julien Gracq représente, en aucune façon, le surréalisme; mais sa curiosité et sa sensibilité, voisines de celles de Breton, nous autorisent à le mentionner, commentant *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, « où le merveilleux se donne carrière réellement à tire-d'ailes<sup>25</sup> ». Au demeurant, Benjamin Péret, dans son introduction à

24. Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *SASDLR*, n° 4, décembre 1931, p. 16; repris dans *Œuvres complètes*, t. V, Flammarion, p. 10.

25. Julien Gracq, *Préférences*, Corti, 1961, p. 265; OC 11, p. 991.

l'anthologie déjà citée, a bien marqué le rôle éminent du romantisme dans la requalification du merveilleux et du sens concret de la poésie:

*Il était donné au romantisme de retrouver le merveilleux et de doter la poésie d'une signification révolutionnaire qu'elle garde encore aujourd'hui et qui lui permet de vivre une existence de prosaïque, mais de vivre tout de même<sup>26</sup>.*

### C. Symbolisme

Sous l'angle du merveilleux, le symbolisme bénéficie d'une considération semblable. Cela commença très tôt, avec l'hommage collectif rendu à Saint-Pol Roux, dit le Magnifique. La cérémonie fut précédée de la publication d'un ensemble d'articles laudatifs dans *Les Nouvelles littéraires*, dont j'extrais ces propos de Paul Éluard, sensible au reflet du merveilleux qu'il perçoit dans ses images:

*Sur les miroirs mystérieux de sa poésie, vivent et muent tous les ciels, tous les vents, tous les orages du merveilleux. Nul plus que lui n'a subi avec autant d'allégresse et de force cette profusion d'images variables, d'idées éblouissantes, de miracles perpétuels. L'âme façonnée à toutes les transformations et les plus inattendues de la vie, voici un homme qui n'a pas craint de se mêler au peuple insensé de son esprit, de se livrer entièrement au monde parfait de ses rêves<sup>27</sup>...*

À l'évidence, c'est André Breton qui, parmi les surréalistes, a le plus œuvré pour sauver ce qui, dans le symbolisme, pouvait l'être après la Première Guerre mondiale. Déjà, dans sa conférence de Londres « Limites non-frontières du surréalisme » (16 juin 1936), essentiellement consacrée à l'éloge du roman noir anglais, il notait l'extraordinaire convergence qui faisait éclore la même année 1870 les œuvres de Rimbaud et de Lautréamont, pour lesquelles il convoquait le concept de merveilleux, comme si elles procédaient d'une « révélation générale », comme si elles préludaient, j'imagine, aux utopies de la Commune:

*C'est sans se concerter, ni même se connaître, qu'Isidore Ducasse et Arthur Rimbaud ouvrent à la poésie une voie toute nouvelle en défiant systématiquement toutes les manières habituelles de réagir au spectacle du monde et d'eux-mêmes, en se jetant à corps perdu dans le merveilleux. Il est remarquable qu'ils adoptent cette attitude aux environs immédiats de la guerre franco-allemande de 1870, donc de la grande ébauche de révolution prolétarienne à quoi elle donne lieu<sup>28</sup>.*

26. Benjamin Péret, *op. cit.*, OC VI, p. 29.

27. Paul Éluard, « La perfection de l'homme », *Les Nouvelles littéraires*, 9 mai 1925, OC II, p. 798.

28. André Breton. « Limites non-frontières du surréalisme », *La Clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 18-19.

Dans un article publié par la luxueuse revue *Minotaure*, significativement intitulé: « Le merveilleux contre le mystère », Breton précise qu'à partir d'eux, sans attendre la formation d'un mouvement déclaré, s'affirme une volonté d'émancipation totale de l'homme, fondée sur le langage et réversible sur la vie. Évoquant le tri que, fatalement, l'histoire littéraire en vient à opérer, il désigne son discriminant dans la sensibilité qui emprunte deux voies pour s'exprimer, l'une laissant l'initiative aux mots (celle qui subsiste), l'autre voulant les maîtriser, disparaissant de ce fait. Cependant, il ne dissimule pas le rôle de la passion dans un tel choix, déclarant son refus du mystère au profit du merveilleux:

*Le symbolisme ne se survit que dans la mesure où, brisant avec la médiocrité de tels calculs, il lui est arrivé de se faire une loi de l'abandon pur et simple au merveilleux, en cet abandon résidant la seule source de communication éternelle entre les hommes*<sup>29</sup>.

Que ce soit dans les civilisations archaïques ou dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, les surréalistes ramènent au jour un merveilleux d'autant plus opératoire qu'il leur semble être une sublimation de la vie.

### III. LE MIROIR DU MERVEILLEUX

C'est précisément le point de vue qu'adoptera un grand ami de Breton, le docteur Pierre Mabille, lorsqu'il voudra constituer une anthologie des textes merveilleux, allant des contes australiens et des documents assyro-babyloniens jusqu'à Breton et Gracq, publiée en 1940 aux éditions Le Sagittaire, sous le titre *Le Miroir du merveilleux*<sup>30</sup>. De même que pour Gracq, je me garderai de le ranger au nombre des surréalistes. Cependant, la sympathie qu'il leur témoignait et son attitude plus que réceptive devant les œuvres du mouvement imposent de lui accorder ici une place majeure. Mabille était un initié qui voulait concilier le monde extérieur et notre univers intérieur, l'idéalisme et le matérialisme, ce qui rejoignait le projet des surréalistes. Dès 1938, son article sur les miroirs défendait une philosophie moniste, rejetant « une dualité qui n'est qu'apparente dans le monde et dans l'homme ». Dualité d'autant plus condamnable qu'elle relègue le merveilleux « de l'autre côté du miroir », comme une image virtuelle.

*Il est urgent de proclamer que Mystère et Merveilleux ne sont pas en dehors mais dans les choses et dans les êtres, les uns et les autres se transformant à chaque instant, unis qu'ils sont par des liens continus*<sup>31</sup>.

29. André Breton, « Le merveilleux contre le mystère », *Minotaure*, n° 9, octobre 1936, *La Clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 13.

30. Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux* (1940), préface d'André Breton, Les éditions de Minuit, 1962. 327 p. (Abréviation: *MM*).

31. Pierre Mabille, « Miroirs », *Minotaure*, n° 11, printemps 1938, dans *Messages de l'étranger*, Plasma, 1983, p. 139.

L'introduction de son recueil comporte une définition du substantif, qui se veut actuelle. Ce mot évoque « l'ensemble des phénomènes extraordinaires et incroyables qui constituent les ressorts essentiels des récits fantastiques » (*MM*, p. 20). Le merveilleux serait donc une modalité d'un type particulier de récits. Nous voilà bien avancés! Heureusement, se plaçant du côté du récepteur, il souhaite le distinguer « du fantastique, de l'étrange, des illusoirs miroitements » (*MM*, p. 21). Son exploration lexicale ne le menant pas très loin, il s'en rapporte à l'étymologie, qui le conduit au « miroir ». Miroir, merveilleux, l'un est dans l'autre, et réciproquement. N'est-ce pas miraculeux? De là son invitation: « le but réel du voyage merveilleux est (...) l'exploration plus totale de la réalité universelle » (*MM*, p. 24), hommes et choses évidemment, puisqu'il n'y a aucune différence entre l'intérieur et l'extérieur, puisque le merveilleux est partout, dans les mythes, dans l'homme et singulièrement chez les poètes, comme nous allons le voir avec ce guide de haute science.

#### A. *Le merveilleux dans le mythe*

Pour Mabille, le merveilleux répond à un besoin qui trouve satisfaction dans le folklore et les contes, dégradation des mythes primitifs. En somme, il fait écho aux principaux schèmes de l'inconscient collectif. C'est donc ce qui explique l'attrait toujours vif de certains rituels religieux et la tentative de création de nouveaux mythes, qui a tant préoccupé le surréalisme dès la fin des années trente. Introduisant sa propre anthologie de contes et légendes, l'anticléric viscéral qu'était Benjamin Péret évoque le problème quasiment dans les mêmes termes:

*Enfin, si la religion réussit à subsister, c'est parce qu'elle continue tant bien que mal à satisfaire à des tarifs d'Uniprix un besoin de merveilleux que les masses conservent dans les plis les plus secrets de leur être. On assiste aussi dès maintenant à des tentatives de création de mythes athées privés de toute poésie et destinés à alimenter et canaliser un fanatisme religieux latent dans les masses qui, ayant perdu contact avec la divinité, conservent cependant un besoin de consolation religieuse<sup>32</sup>.*

Sa réserve vise des mythes athées dont les héros seraient Hitler ou Staline. Outre la haine qu'il voue à ces sinistres potentats, il lui paraît inconcevable qu'on puisse créer un mythe de toutes pièces. En revanche, il place toute sa confiance dans la poésie collective, « faite par tous, non par un » selon la formule de Lautréamont si mal interprétée par les surréalistes:

*Ce sera la poésie universelle progressive qu'envisageait Frédéric Schlegel, il y a près de cent cinquante ans. Cette pensée poétique se développant sans contrainte d'aucune sorte créera des mythes exaltants, d'essence purement merveilleuse, car le merveilleux ne l'épouvantera plus*

32. Benjamin Péret, *op. cit.*, OC VI, p. 27.

*comme aujourd'hui. Ces mythes seront dépourvus de toute consolation religieuse puisque celle-ci sera sans objet dans un monde orienté vers la poursuite de la toujours provocante chimère de la perfection à jamais inaccessible<sup>33</sup>.*

Nourri de ces réflexions (communes à Breton et Péret), Gracq propose de remodeler un mythe, à partir de la légende arthurienne du Graal, avec *Le Roi pêcheur*, dont l'avant-propos est, entre autres, une étude comparée du merveilleux, tel qu'il apparaît dans le roman breton, avec la mythologie gréco-latine et sa remplaçante, la chrétienne. La confrontation est, on s'en doute, à l'avantage du premier:

*La sommation racinienne aux héros d'avoir à descendre sur terre au sortir d'un monde encore dansant et peu flxable, encore oppressant de merveilleux, le cède depuis longtemps à un effort vers la sublimation par le mythe aussi insistant que celui du poumon d'un asphyxié vers l'oxygène<sup>34</sup>.*

Ainsi, pour les surréalistes et leurs alliés, le mythe sublimerait en merveilleux, comme l'iode dans une cornue.

### *B. Nécessité humaine*

Toutes ces réflexions aboutissent à une seule conviction, affirmée par Pierre Mabille: « il s'agit de joindre la nécessité humaine, résultante de nos désirs, à la nécessité naturelle ». De cette confrontation naît le merveilleux, et le but réel du voyage en ces contrées magiques est « l'exploration plus totale de la réalité universelle » (*MM*, p. 24). Au bout du compte arrive la fusion de l'objet et du sujet ou, comme l'affirme Mabille, « pour moi comme pour les réalistes du Moyen Âge, aucune différence fondamentale n'existe entre les éléments de la pensée et les phénomènes du monde, entre le visible et le compréhensible, entre le perceptible et l'imaginable » (*MM*, p. 31). Résolution des contradictoires, qui rappelle étrangement la définition du point suprême selon Breton.

Comme l'auteur du *Second Manifeste du surréalisme* exaltant l'enfance, qui est la vraie vie, Julien Gracq n'est pas loin de penser que l'enfant approche le véritable merveilleux:

*Le merveilleux des enfants est infiniment plus sobre que celui des grandes personnes en ce qu'il est entièrement incorporé, sans rien qui dépasse, ne supporte pas l'enjolivement, et hait plus que la mort le style décoratif: il est dynamisation infinie par l'intérieur des objets et des actes vulgaires, ceux qui tombent sous le sens<sup>35</sup>...*

33. *Ibid.*, p. 28.

34. Julien Gracq. « Avant-Propos », *Le Roi pêcheur*, Corti, 1948, p. 3; OC I, p. 328.

35. J. Gracq, *Préférences*, Corti, 1961, p. 129; OC I, p. 899.

En somme, ce point que Breton assigne comme but à l'activité surréaliste n'est autre que la pratique généralisée de la poésie, dont Éluard précise qu'elle donne sur le merveilleux:

*Toutes les tours d'ivoire seront démolies, toutes les paroles seront sacrées et l'homme, s'étant enfin accordé à la réalité, qui est sienne, n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du merveilleux*<sup>36</sup>.

### C. *Fonction du poète*

Une telle affirmation relève encore, à l'heure où elle est prononcée, de l'utopie. Il revient au poète de la mettre en œuvre, au moins d'esquisser cette ère nouvelle où l'humanité tout entière accédera au merveilleux de plain-pied.

La première étape était d'établir un inventaire. Dès l'ouverture du Bureau de recherches surréalistes, les membres du groupe se donnaient pour objectif d'élaborer un recueil général des motifs merveilleux de par le monde, comme l'annonçait Breton à sa femme d'une part, à sa cousine par alliance d'autre part:

*Nous allons constituer aussi un répertoire des idées surréalistes et mettre sur pied un glossaire du merveilleux, destiné à être publié plus tard et qui réunira, sous forme bibliographique et critique, tout ce qui pourra contribuer à la documentation humaine en matière d'ouvrages fantastiques, de quelque ordre soient-ils, parus dans tous les pays jusqu'à ce jour*<sup>37</sup>.

D'ailleurs *La Révolution surréaliste* s'empressa de proclamer cet objectif où le merveilleux était l'alpha et l'oméga de l'esprit:

*Quittez les cavernes de l'être. Venez. L'esprit souffle en dehors de l'esprit. Il est temps d'abandonner vos logis. Cédez à la Toute-Pensée. Le Merveilleux est à la racine de l'esprit. Nous sommes du dedans de l'esprit, de l'intérieur de la tête. Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), Raison, nous donnons tout au néant de la mort. Gare à vos logiques, Messieurs, gare à vos logiques, vous ne savez pas jusqu'où notre haine de la logique peut nous mener*<sup>38</sup>.

À ce dessein collectif répondait, dix ans plus tard, celui que se donnait René Char sur le plan individuel:

*Tu es pressé d'écrire  
Comme si tu étais en retard sur la vie*

36. Paul Éluard, « L'évidence poétique », Conférence de Londres, 24 juin 1936, OC 1, p. 514.

37. André Breton, lettre du 28 janvier 1925 à Denise Lévy, citée par Pierre Naville dans *Le Temps du surréel*, 1, Galilée, 1977, p. 307.

38. « À table », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 1. Ce numéro était dirigé par Antonin Artaud.

*S'il en est ainsi fais cortège à tes sources  
Hâte-toi  
Hâte-toi de transmettre  
Ta part de merveilleux de rébellion de bienfaisance »...*

Le poète exposait ensuite sa démarche dans *Fureur et mystère*. Il « traduit l'intention en acte inspiré<sup>40</sup> » et il accomplit le merveilleux dans la vie.

En somme, le merveilleux est consubstantiel à la poésie, qu'elle soit latente ou manifeste, pour parler comme Tzara, volontaire ou intentionnelle, pour dire comme Éluard:

*La poésie véritable est incluse dans tout ce qui affranchit l'homme de ce bien épouvantable qui a le visage de la mort. Elle est aussi bien dans l'œuvre de Sade, de Marx ou de Picasso que dans celle de Rimbaud, de Lautréamont ou de Freud. Elle est dans l'invention de la radio, dans l'exploit du Tchéliousskine, dans la révolution des Asturies, dans les grèves de France et de Belgique. Elle peut être aussi bien dans la froide nécessité, celle de connaître ou de mieux manger, que dans le goût du merveilleux<sup>41</sup>.*

Si la poésie est dans tous les actes de la vie, elle doit toujours répondre à l'appétit de merveilleux qui caractérise l'humanité. C'est le thème qu'Éluard développera tout au long d'une causerie radiophonique en janvier 1949, « Les sentiers et les routes de la poésie ». Qu'il ait quitté les rangs du mouvement depuis la guerre ne l'empêche pas d'exprimer une opinion constante des surréalistes, comme le prouve, *a posteriori*, l'inventaire lexical d'une revue telle que *La Brèche. action surréaliste*.

## CONCLUSION

Je voudrais m'expliquer sur ma manière d'opérer. Pour connaître l'usage exact du concept de « merveilleux » dans le discours surréaliste, j'ai relevé automatiquement toutes les occurrences de la forme « merveilleux » dans plus de cent textes numérisés par les soins du Centre de recherche sur le surréalisme déposés au Trésor de la Langue française, progressivement disponibles sur la banque de données FRANTEXT<sup>42</sup>. Comme il se doit, je n'ai pris en considération les textes des auteurs surréalistes que dans le temps de leur appartenance au mouvement, et n'ai étendu l'enquête au delà qu'à titre d'information. Ainsi en fut-il pour Julien Gracq. En revanche, les citations du *Miroir du merveilleux* procèdent d'un relevé manuel.

Le risque, que les machines, même quand on les a dotées d'un analyseur

39. René Char. « Moulin premier », *Le Marteau sans maître* (1935), « Commune présence II ». *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, p. 79-80. (Abréviation: OC).

40. René Char, « Seuls demeurent », XXXV, *Fureur et Mystère* (1948), OC, p. 162.

41. Paul Éluard. « L'évidence poétique », Conférence de Londres, 24 juin 1936, OC I, p. 521.

42. Précisons: FRANTEXT contient les œuvres d'Aragon, Breton, Char, Crevel, Éluard, Reverdy, Soupault, Tzara et Gracq. Je complète cet ensemble, auquel j'ai largement contribué,

de catégories grammaticales, ne peuvent éviter, est de ramener sans discrimination la forme adjectivale avec le substantif. Une fois désambiguïsée, la sortie d'ordinateur livre un certain nombre de contextes sur lesquels travailler, ce qui implique nécessairement un fréquent va et vient avec le texte lui-même<sup>43</sup>. On pourra s'étonner, à bon droit, de la faible quantité et de la sécheresse (apparente) de mes résultats. Mais qui a jamais prétendu que la quantité avait un rapport avec la qualité? Hegel peut-être, mais pas moi. Au demeurant, ces résultats n'étaient pas inattendus puisqu'ils recourent ce que nous savions déjà en matière lexicale. S'agissant du merveilleux dans le discours surréaliste, nous pouvons affirmer que:

1. Le concept n'est pas la chose;
2. Le concept ne se trouve que dans les écrits théoriques;
3. Les surréalistes ont suscité leurs propres exégètes du merveilleux;
4. Le concept est flou mais récurrent; il a d'autant plus d'emprise qu'il ne désigne pas un objet précis.

On pourra regretter que les surréalistes, qui ont effectivement écrit sur cette question et se sont effectivement préoccupés de donner un sens nouveau aux mots de l'attribut, n'aient pas clairement marqué les limites, en dépit de leurs dires, entre le merveilleux, le fantastique, le mystère ou mystérieux. Certes, ils ont marqué leur défiance envers un risque d'amalgame, mais ne l'ont pas toujours empêché. Pourtant, à leurs yeux, le fantastique et le mystère se trouvent éliminés ou relégués au rang de décor antique.

Bien qu'ils n'ignorent pas l'usage surréaliste du terme « merveilleux », les dictionnaires tels que le Robert n'en ont pas modifié essentiellement la définition. Le changement est subtil depuis le XVII<sup>e</sup> siècle: on passe de l'objet surprenant, digne d'admiration et d'étonnement, au produit d'une intervention surnaturelle, puis à une propriété spécifique des choses et des êtres, singulièrement de la littérature, pour en venir à l'attitude du sujet et enfin au rapport réciproque de l'homme et du monde (en l'absence de toute divinité), la poésie, selon les surréalistes, étant un mode de relation universel, ouvrant ses volets sur le Merveilleux, synonyme du Beau.

*Université Paris III  
Sorbonne-Nouvelle*

par les œuvres de Péret et les revues *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, *La Brèche*.

43. Cette procédure, et les précautions méthodologiques qu'elle implique, ont été largement expliquées dans: Henri Béhar. *La Littérature et son golem*, Honoré Champion, 1996.

# NITROGLYCERINE: LE MERVEILLEUX ET LA RÉVOLTE DANS LE SURREALISME DES ANNÉES 20<sup>1</sup>

Yves VADÉ

Les surréalistes, et André Breton en particulier, ont toujours tenu à situer la conception qu'ils se faisaient du merveilleux dans une perspective qui traverse les siècles et les cultures. Par opposition au fantastique qui est « presque toujours de l'ordre de la fiction sans conséquence », le merveilleux « luit à l'extrême pointe du mouvement vital et engage l'affectivité tout entière<sup>2</sup> ». Il n'est donc pas étrange que la reconnaissance et l'exaltation du merveilleux comme valeur vitale (explicitement identifiée à la beauté dans le *Manifeste*) s'allie à cette autre valeur fondamentale qu'est pour le surréalisme la révolte à l'égard du réel. Alliance que les surréalistes trouvaient déjà réalisée chez Lautréamont, quoique avec des modalités un peu différentes et que Lautréamont lui-même avait héritée en partie de ce « merveilleux noir » qui s'était répandu en Europe à partir de la fin du dix-huitième siècle. Mais avant d'aborder les textes - pour le surréalisme je m'en tiendrai pour l'essentiel aux textes produits dans les années 20, dont la plupart figurent dans la collection de *La Révolution surréaliste* - je voudrais proposer trois variables très générales, permettant dans une certaine mesure de discriminer les manières diverses dont le merveilleux se situe par rapport au réel, dans des contextes culturels et historiques différents.

La première des variables que l'on peut considérer (à titre au moins d'hypothèse de travail) est la *créance* susceptible d'être accordée aux faits merveilleux. Créance qui dépend d'abord de la culture ou mieux de l'*epistémè* générale de l'époque. Tout ce qui, dans la littérature du Moyen Age, fait référence à la magie, à la « nigromance », aux relations avec les démons, est perçu comme possible en même temps que réprouvé - ce qui n'empêche pas le lecteur ou l'auditeur d'être parfaitement conscient du caractère fictif, voire romanesque, de ce qui est raconté. Des croyances

1. On trouvera ici une version très abrégée de la conférence prononcée lors du Colloque de Cerisy. Cette étude sera reprise et développée par Y. Vadé dans un volume intitulé *Sous le signe de Merlin*, à paraître ultérieurement (*note de l'éditeur*).

2. Préface à la réédition de Pierre Mabille, *Miroir du merveilleux*, Éd. de Minuit, 1962, p. 16.

populaires, encore vivaces dans les campagnes bien après la fin du Moyen Âge, à commencer par la croyance aux fées, redonnent sens et vie à des motifs antiques que l'on aurait tort de considérer comme purement littéraires. Comme le dit Daniel Poirion, « le merveilleux fait circuler le murmure des croyances censurées ».

À partir de la fin de l'époque classique, l'effacement relatif des croyances fait basculer une grande partie de ce merveilleux soit dans le folklore, soit du côté de la littérature enfantine, soit encore dans un répertoire littéraire luxuriant mais purement décoratif, qu'il s'agisse du merveilleux de l'épopée ou du merveilleux des contes littéraires, de Mme d'Aulnoy à Voltaire. Par ailleurs se constitue le fantastique moderne. Mais contrairement à ce que suggère Caillois, la veine du merveilleux n'est pas épuisée pour autant. Il devient seulement plus difficile d'en faire partager les prestiges à un public incrédule. Et à défaut de créance collective, la question de la créance de l'auteur, dont on ne se préoccupait guère jusque-là, peut se poser.

La deuxième variable concerne la situation du merveilleux *par rapport au système de coordonnées qui définissent le réel*, principalement *par rapport à l'espace et au temps réels*: espace géographique et temps historique. C'est une simplification abusive de considérer que le merveilleux ne se développe que dans un ailleurs absolu et à l'abri de la clôture temporelle du « il était une fois ». Ce qui est vrai des contes ne l'est déjà plus pour certains récits merveilleux du Moyen Âge. Les surréalistes pour leur part n'auront de cesse de faire surgir le merveilleux au plus près, ici (c'est-à-dire le plus souvent à Paris) et maintenant, pour tenter de réenchanter un monde moderne dont le merveilleux est, à leurs yeux, non pas absent, mais méconnu, ce qui est pour eux la pire des mutilations.

On peut envisager une troisième variable, qui concerne les *rapports du merveilleux avec la subjectivité*. Le sujet en cause peut être *l'auteur* lui-même, dans un texte de nature autobiographique comme le sont les récits de Breton, où l'aveu du bouleversement ressenti, du caractère « agitant » d'une rencontre ou d'une trouvaille (par exemple, dans *L'Amour fou*, celle de la cuiller de bois que Breton met en rapport avec un rêve qu'il venait de faire) contribue largement à l'impression de merveilleux vécu que l'auteur éprouve et qu'il tient à faire partager à son lecteur. Il en va de même d'un *narrateur* au statut plus ou moins défini. Celui des *Chants de Maldoror*, partiellement confondu avec le héros qu'il anime, fait volontiers part au lecteur de son état d'esprit (« Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre », I, 9; ou inversement: « [...] je fermai les yeux, comme un homme ivre, à la pensée d'avoir un tel être pour ennemi, et je repris, avec tristesse, mon chemin, à travers le dédale

3. Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, P.U.F., 1982, p.44-45.

des rues », fin du troisième Chant). De tels effets, rares sinon totalement inconnus dans les littératures anciennes, se multiplieront dans les textes surréalistes, chez Leiris, chez Aragon, où la subjectivité du narrateur est inséparable du contenu raconté, notamment dans les épisodes que l'on peut rapporter au merveilleux. Enfin la subjectivité du *lecteur* peut être directement sollicitée par le texte, comme lorsque Lautréamont, à la fin des *Chants*, proclame la nécessité d'« abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie »...

Si le merveilleux est partout dans *Les Chants de Maldoror*, il s'agit d'un merveilleux détourné, subverti, où la violence et la douceur, le poison et la suavité coexistent. On le voit entre autres au chant V avec l'histoire proprement merveilleuse de la « vieille araignée de la grande espèce » qui paralyse Maldoror et lui suce le sang avant de se révéler être la forme prise par Réginald et Elsseneur sur l'ordre d'un « archange, descendu du ciel et messager du Seigneur », afin de châtier Maldoror. Et le châtement étant venu à son terme, la strophe et le chant se terminent par la vision de Maldoror à sa fenêtre contemplant la lune « qui verse, sur sa poitrine, un cône de rayons extatiques, où palpitent, comme des phalènes, des atomes d'argent d'une douceur ineffable » (V, 7). Un peu auparavant dans le même chant, la strophe des pédéastes commence inversement par les accents de la tendresse la plus exaltée, à quoi succède l'évocation des armées, des batailles et des carnages suscités par le pouvoir d'attraction planétaire que possèderaient les « gouttes séminales » de Maldoror - ou plus exactement ici du locuteur - , attraction qui est à la fois un « inexplicable talisman enchanteur » accordé par la Providence et un « piège perfide » tendu à l'humanité (V, 5).

Ce singulier mélange d'âcreté corrosive et de perfide douceur, ce régime oxymorique correspondent assez bien aux deux termes désignant un explosif inventé l'année même qui vit paraître le premier *Chant de Maldoror*: la nitroglycérine, composé d'acide nitrique, également appelé eau-forte, et de glycérine, dont le nom est formé comme on sait sur le radical grec désignant la douceur.

Ingrédient du texte maldororien, le merveilleux se trouve systématiquement dénaturé par l'espèce de processus chimique qui préside à la composition du texte auquel il se trouve incorporé. Ruptures de ton constantes, passages du « il » au « je » ou inversement, autocritique du texte merveilleux, contradictions systématiques, parodies, collages, tous ces procédés du texte maldororien ont déjà été analysés par d'autres, et ce n'est pas le lieu d'y revenir.

Dans la lignée de Lautréamont, le merveilleux surréaliste perpétue l'alliance de la révolte absolue avec ces « contes encore presque bleus » dont parle Breton et dont il fournit l'illustration dans les proses si souvent suaves

de *Poisson soluble*. Mais les modalités sont sensiblement différentes. Les variables continuent à jouer. Si fascinés que les surréalistes aient été par Lautréamont, ce ne sont pas *Les Chants de Maldoror* qui leur donnèrent l'impulsion première. C'est comme on sait la double expérience de l'écriture automatique et des sommeils provoqués qui mit le mouvement en route. Dans les deux cas le surgissement des images et des jeux verbaux donne accès à un monde étrange qui est perçu comme merveilleux et qui *du même coup* dévalorise le réel. Du moins est-ce ainsi que les surréalistes ont vécu leurs découvertes entre 1919 et 1925 environ.

Dans les expériences de sommeil hypnotique, affirme Breton, « les plus blasés, les plus sûrs d'entre nous demeurent confondus, tremblants de reconnaissance et de peur, autant dire ont perdu contenance devant la merveille<sup>4</sup> ». Les lettres de Simone Breton apportent quelques lumières supplémentaires sur la violence des phénomènes auxquels les participants étaient alors en proie: les citations qu'en donne Marguerite Bonnet font état des « accents pénibles et cruels », de « la férocité dans les moindres images » qui marquent les discours de René Crevel, à l'état de veille « si doux et si féminin », dit-elle. Elle ajoute, s'adressant à sa sœur: « Les passages les plus terrifiants de Maldoror te donneront seuls une idée<sup>5</sup>. » Inversement Benjamin Péret « devient un être heureux, hors d'atteinte. Et il est en même temps si comique et si heureux, que c'est un éclat de rire qui l'écoute<sup>6</sup> ». Quant à l'écriture automatique, elle semble ouvrir une mine où le merveilleux s'offre de manière inépuisable, en même temps qu'elle est un moyen de dynamiter la littérature établie. Cette quête et cet accueil de la merveille ne cessent en effet de s'accompagner d'une attitude offensive à l'égard de ce que l'on nomme la réalité. « Cédez à la Toute-pensée. Le Merveilleux est à la racine de l'esprit », lit-on dans le texte liminaire du n° 3 de *La Révolution surréaliste* (15 avril 1925), texte non signé mais probablement rédigé par Antonin Artaud. « Notre attitude d'absurdité et de mort », poursuit Artaud, « est celle de la réceptivité la meilleure. À travers les fentes d'une réalité désormais inviable, parle un monde volontairement sibyllin. »

Breton noue ensemble une fois de plus la révolte et l'appel au merveilleux dans le texte intitulé « Légitime défense », publié dans le n° 8 de *La Révolution surréaliste* en décembre 1926. Il Y réaffirme d'une part que dans le domaine de l'émancipation du style comme dans un autre, « la révolte seule est créatrice ». C'est pourquoi, poursuit-il, « nous estimons que tous les sujets de révolte sont bons ». D'autre part, en réponse à Naville qui demandait dans sa brochure *La Révolution et les Intellectuels: Que peuvent*

4. A. Breton. « Entrée des médiums », repris dans *Œuvres complètes*. t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 276. Abréviation utilisée: OC I.

5. Cité par Marguerite Bonnet, *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988, p. 264.

6. *Ibidem*. p. 266.

*faire les Surréalistes?* si oui ou non, la Révolution était pour eux celle de l'esprit *a priori*, ou celle du monde des faits, si elle était liée au marxisme ou aux théories contemplatives, Breton récuse cette opposition:

*Dans le domaine des faits, de notre part aucune équivoque n'est possible: il n'est personne de nous qui ne souhaite le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celles du prolétariat. En attendant, il n'en est pas moins nécessaire, selon nous, que les expériences de la vie intérieure se poursuivent et cela, bien entendu, sans contrôle extérieur, même marxiste. Le surréalisme ne tend-il pas, du reste, à donner à la limite ces deux états pour un seul, en faisant justice de leur prétendue inconciliabilité pratique par tous les moyens, à commencer par le plus primitif de tous, dont l'emploi trouverait mal à se légitimer s'il n'en était pas ainsi [c'est-à-dire si le monde extérieur et le monde intérieur étaient inconciliables]: je veux parler de l'appel au merveilleux.*

Sur ce mot, une note précise et insiste: « [...] Reste-t-il encore à démontrer que le surréalisme ne s'est point proposé d'autre but<sup>7</sup>? »

Retenons l'expression: le merveilleux est « le plus primitif » de tous les moyens qui permettent de concilier le monde extérieur et le monde intérieur: c'est dire que si le merveilleux n'est pas le seul moyen, il est le plus ancien, sans doute le plus universel et qu'il s'impose depuis la nuit des temps. Par là Breton entrouvre dès 1926 une porte, qu'il ouvrira de plus en plus largement par la suite, sur les cultures dites traditionnelles où le merveilleux, lié aux pratiques de la magie, abolit en effet la distinction entre ce que nous appelons le réel et les phénomènes du monde intérieur de l'ordre du rêve, de l'hallucination, de la vision, etc. La différence entre l'attitude surréaliste, ou si l'on veut moderne, et l'attitude archaïque ou traditionnelle est que les cultures traditionnelles se situent pour l'essentiel en deçà de la distinction entre monde extérieur et monde intérieur: les visions du chamane sont immédiatement et naturellement perçues comme réelles. Le merveilleux n'a donc pas à s'opposer à un réel qui serait un obstacle à vaincre ou à faire sauter, il n'a pas partie liée avec une attitude de révolte à l'égard de la réalité sociale. Tandis que le merveilleux surréaliste se situe au-delà de cette distinction, dans un avenir qui ne pourra être atteint que par un combat sans relâche. Comme on le voit clairement dans cette citation de « Légitime défense », le merveilleux est conçu comme une arme que Breton n'hésite pas à brandir - au grand étonnement des marxistes - au moment même où il réaffirme son adhésion à l'idéal révolutionnaire.

7. *Légitime Défense*, publié en brochure, aux Éditions surréalistes, fin septembre 1926 et dans le n° 8 de *La Révolution surréaliste* en date du 1<sup>er</sup> décembre 1926, a été repris dans *Point du jour* (1934); A. Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p. 292-293. Abréviation: OC II.

Jamais Breton ne variera sur ce point. En 1936, opposant le *merveilleux* qui « fait bombe-cocon dans les *Chimères* de Nerval » au *mystère* savamment concerté à la manière mallarméenne, il réaffirme que de l'expérience poétique du langage résulte inéluctablement, « au profit des mondes imaginaires, un rejet du monde réel qui ne peut prendre fin qu'avec ce monde. Il est impossible de concevoir une Révolution qui abolisse cet état de choses, créateur à perte de vue de l'idée de Révolution<sup>8</sup> ». Et l'on conçoit le contentement qu'il dut éprouver à la Martinique en entendant Suzanne Césaire lui déclarer que parmi les explosifs qu'offrait le monde moderne, « leddites et cheddites », l'équipe de *Tropiques* avait choisi le surréalisme comme lui offrant les chances les plus sûres de succès<sup>9</sup>.

Une telle attitude n'est pas sans conséquence sur le contenu de l'imaginaire. « Ne redoutons pas d'avouer que nous attendons, que nous appelons la catastrophe. La catastrophe? ce serait que persiste un monde où l'homme a des droits sur l'homme », pouvait-on lire dans le n° 2 de *La Révolution surréaliste* (texte non signé intitulé « Ouvrez les prisons, licenciez l'armée »). Et dans sa « Lettre aux voyantes » (*La Révolution surréaliste*, 15 oct. 1925), Breton parle de « la catastrophe heureuse » qu'il souhaite aveuglante comme une éruption volcanique.

Les images d'éruption, d'explosion, de catastrophe finale abondent en effet dans plusieurs des fictions les plus fidèles au merveilleux surréaliste. Voir entre autres la fin de *Grande fuite de neige*, texte que Michel Leiris écrit en 1927: « Ce fut le premier signe de la grande débâcle: une mèche bleue fit sauter la poudrière du jour », etc. Les contes de Benjamin Péret abondent en explosions, pétards en tout genre et catastrophes tragi-comiques: la fin de *Mort aux vaches et au champ d'honneur* (écrit dans l'hiver 1922-1923), en fournit un bon exemple. On trouverait également de spectaculaires illustrations de ce merveilleux de la catastrophe chez Alberto Savinio, qu'Aragon invitait dans *Une vague de rêves*, en 1924, à venir rejoindre le groupe à Paris<sup>10</sup>.

Les images de catastrophe, d'explosions, de naufrages - on pense notamment à Desnos -, de ruine des cités, ne constituent certes qu'un motif parmi beaucoup d'autres; mais c'est un motif récurrent qui paraît s'imposer aux écrivains par une sorte de pente fatale et qui répond à la violence de la révolte telle qu'elle s'exprime au plan idéologique. Nous

8. « Le merveilleux contre le mystère », *La Clé des champs*, Jean-Jacques Pauvert, 1967. p. 9; rééd. Biblio Essais. Le Livre de poche, *ibidem*.

9. Voir la déclaration de Suzanne Césaire dans l'introduction de Jacqueline Leiner à la réimpression du *Surréalisme au service de la Révolution*. Jean-Michel Place, 1976, p. XIX.

10. Voir l'« Introduction à une Vie de Mercure » dans *Vie deslantâmes*. préface d'André Pieyre de Mandiargues. Flammarion. 1965, coll. l'Âge d'or, p. 77-78. ou dans le même recueil le cataclysme qui termine le conte bizarrement intitulé « Achille énamouré mêlé à l'Évergète », publié en italien en 1938.

sommes pourtant bien dans le merveilleux et, historiquement, au plus fort de la découverte bouleversante des pouvoirs de l'automatisme et du rêve. En fait les rapports que ce merveilleux entretient avec le monde réel sont doublement ambivalents.

D'une part nous avons affaire à des textes qui passent avec une aisance surprenante de l'ici-maintenant à l'ailleurs absolu. Un grand nombre de scènes sont ancrées dans l'époque contemporaine et dans la géographie réelle de la manière la plus précise. Il y est question de trains, d'automobiles, de cinémas, d'avions, non pas sur le mode lyrique de la littérature futuriste mais plutôt à la manière des *Fantômas* ou des romans de Paul d'Ivoi. D'autre part ce monde contemporain dont la destruction est obscurément désirée est en même temps interrogé avec une sorte de curiosité désirante. Tout reste possible, puisqu'on peut toujours imaginer ce monde bouleversé, délicieusement ravagé par le merveilleux.

Du point de vue de l'espace, Paris, on le sait bien, est aux récits surréalistes des années 20 ce que les forêts du Norrois ou de Brocéliande étaient aux romans de la Table Ronde. La topographie parisienne y est inlassablement exploitée. Un quart des proses de *Poisson soluble* ont pour cadre des quartiers ou des voies de Paris. Il en va de même dans *La Liberté ou l'amour!* ou dans *Deuil pour deuil* de Desnos. Ce dernier texte commence par la présentation des ruines d'une cité dont on peut deviner le nom par la présence d'une « construction métallique ajourée, très haute et dont nous n'avons pu déterminer l'usage. Elle paraît prête à s'écrouler car elle penche fort et surplombe le fleuve ». La présence de Paris n'est pas moindre dans les récits de Leiris. Et je ne parle pas d'Aragon. Mais à aucun moment cet ancrage dans la réalité contemporaine n'est une contrainte. Une part du merveilleux de ces textes résulte de la facilité avec laquelle on passe de la ville familière aux lieux les plus exotiques ou les plus dépourvus d'une quelconque situation géographique. Que l'on compare l'incipit du texte 26 de *Poisson soluble* (« La femme au sein d'hermine se tenait à l'entrée du passage Jouffroy (...) Elle ne se fit pas prier pour me suivre ») avec l'incipit du texte 22 (« Cette femme, je l'ai connue dans une vigne immense, quelques jours avant la vendange et je l'ai suivie un soir autour du mur d'un couvent »). Une sorte d'équivalence s'établit, qui n'est pas le fait d'une indifférence mais qui résulte au contraire d'une même charge de désir qui dans les deux cas conduit à la merveille.

Ce désir peut conduire aux frontières de la créance. Dans *Une vague de rêves déjà* (1924), Aragon écrivait à propos des discours tenus par Desnos en état de sommeil:

*Le grand choc d'un tel spectacle appelait forcément des explications délirantes: l'au-delà, la métempsychose, le merveilleux. Le prix de telles interprétations était l'incrédulité et le ricanement. Au vrai, elles étaient*

*moins fausses qu'on ne croit. Car sans doute, les phénomènes dont un concours de hasards nous faisait les témoins passionnés, ne sont nullement différents de nature de tous les faits surnaturels que la modeste raison humaine rejette avec les équations trop difficiles dans le panier à oubli de l'avenir".*

Et dans le texte qu'il a intitulé - renchérissant sur l'« Entrée des médiums» de Breton - « Entrée des succubes» et publié dans le n° 6 de *La Révolution surréaliste* en date du 1<sup>er</sup> mars 1926, Aragon paraît persuadé (ou veut se persuader) que la croyance médiévale aux démons succubes n'était pas sans fondement et que ces êtres continuent à hanter nos cités. Il regrette que « quelque signe de certitude » ne permette pas de distinguer « ces femmes vouées aux caresses ténébreuses » dans le va-et-vient des villes. « Mais plusieurs fois », affirme-t-il, « de fortes présomptions, que sont venues fortifier d'étranges confidences, m'ont permis de soupçonner une succube [...] <sup>12</sup>. » Cette croyance lui paraît en tout cas plus solide que ce qu'il nomme « les méthodes chimériques du psychiatre viennois <sup>13</sup> ».

Entre spiritisme et fantastique, Chirico confie à Breton qu'il a entretenu un commerce suivi avec Napoléon III et Cavour; dans un café de la place Pigalle, alors qu'Aragon demande si un jeune garçon qui vient d'entrer ne serait pas un fantôme, Chirico, après avoir observé le garçon dans une petite glace de poche, déclare tranquillement qu'en effet c'en est un <sup>14</sup>.

Une telle attitude ne pouvait qu'agréer à Breton, qui dans sa « Lettre aux voyantes» reproche précisément à « l'homme d'aujourd'hui » d'avoir « pris son sort en patience» et de ne pas vouloir tenir compte des miracles: « Les intercessions miraculeuses qui pourraient se produire en sa faveur, il se fait un devoir de les méconnaître <sup>15</sup>. » Ce scepticisme moderne s'étendant au passé refuse de croire à la réussite d'un alchimiste comme Nicolas Flamel, réussite dont Breton ne semble pas douter pour sa part: « L'invention de la Pierre philosophale par Nicolas Flamel ne rencontre presque aucune créance, pour cette simple raison que le grand alchimiste ne semble pas s'être assez enrichi <sup>16</sup>. » Le besoin d'industrialisation est responsable de « cette furieuse manie de contrôle que la seule gloire du surréalisme sera d'avoir dénoncée ». Il en va de même, poursuit-il, « au sujet des

11. Aragon, *Une vague de rêves*, rééd. Seghers, 1990, p. 19.

12. Aragon, *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1<sup>er</sup> mars 1926, p. 10-12. Fragment de *La Défense de l'infini*, repris dans *L'Œuvre poétique* (1974. Livre club Diderot, t. IV), rééd. 1989, t. II, p. 145.

13. *Ibidem*, *L'Œuvre poétique*, op. cit., p. 139.

14. « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926.

15. A. Breton, « Lettre aux voyantes », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre 1925; repris dans OC I, p. 907.

16. *Ibidem*.

médiums, qu'on a tout de suite voulu soumettre à l'observation des médecins, des savants et autres ignares<sup>17</sup> ».

Le château des surréalistes décrit dans le *Manifeste* est une fiction? Breton rétorque: « Si ce palais existait, pourtant<sup>18</sup>! » dans une sorte de contre-type de la dénégation freudienne. Alors que la dénégation refuse de tenir compte d'un fait avéré, sur le mode du « je sais bien, mais quand même », Breton refuse de s'arrêter à l'inexistence d'un fait, sur le mode du « pourtant si c'était vrai? » Il fait même appel au témoignage collectif (lui aussi de pure fiction): « Mes hôtes sont là pour en répondre; leur caprice est la route lumineuse qui y mène. C'est vraiment à notre fantaisie que nous vivons, *quand nous y sommes*<sup>19</sup>. »

Ce « quand nous y sommes » renvoie moins à une présence fictivement réelle dans un château de rêve qu'à un *état d'esprit* capable d'imposer le rêve comme réel. Il nous ramène donc à notre troisième variable, la plus importante du point de vue qui nous occupe: le rapport du merveilleux et de la subjectivité. Il faut ici distinguer selon les textes et surtout selon les différents membres du groupe, car dans la quête du merveilleux tous n'ont pas réagi de manière exactement semblable et les interprétations qu'ils avancent laissent place à d'intéressants écarts.

Selon un premier type d'explication, le merveilleux surgirait simplement d'un état de conscience particulier. C'est ainsi qu'en tête du n° 1 de *La Révolution surréaliste* une « Préface » signée J.-A. Boiffard, P. Éluard et R. Vitrac (mais non Breton) met l'entreprise sous les ordres du rêve et définit le surréalisme comme

*le carrefour des enchantements du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la morphine.. mais il est aussi le briseur de chaînes, nous ne dormons pas, nous ne buvons pas, nous ne fumons pas, nous ne prisons pas, nous ne nous piquons pas et nous rêvons [...].*

La métaphore des stupéfiants est assez couramment utilisée au début du surréalisme. Breton lui-même y a recours dans une page du *Manifeste*. Mais on peut penser que Breton, toujours soucieux de l'intégrité physique des membres du groupe, ne tenait guère à ce thème, par ailleurs réducteur quant à la conception qu'il se faisait du merveilleux et de la surréalité. Aragon au contraire ne cesse d'y revenir. On connaît dans *Le Paysan de Paris* le discours de l'Imagination qui lance « le stupéfiant *image* » sur un ton de bateleur. Et dans sa conférence de Madrid de 1925, annonçant la ruine de la

17. *Ibidem*.

18. *Manifeste du surréalisme*, OC 1, p. 322. Voir dans ce volume la communication de Dora Bienaimé Rigo sur le thème du château dans l'œuvre de Breton.

19. *Ibidem*.

civilisation occidentale, Aragon n'hésitait pas à faire appel aux « trafiquants de drogue » en souhaitant qu'ils « se jettent sur nos pays terrifiés<sup>20</sup> ».

Pour Artaud également, les phénomènes provoqués par l'activité surréaliste sont essentiellement d'ordre mental. « Nous sommes du dedans de l'esprit, de l'intérieur de la tête », écrit Artaud en 1925. Il s'agit pour lui de dépasser les antinomies logiques pour céder à ce qu'il nomme « la Toute-Pensée », là où se manifeste le merveilleux, ce Merveilleux qui est « à la racine même de l'esprit<sup>21</sup> ». Desnos dans sa « Confession d'un enfant du siècle » parle de la « double vie » qu'il mène, par un « privilège » qu'il posséderait depuis sa tendre jeunesse et qui lui permet de mêler à son gré le rêve et la réalité : pour lui aussi le merveilleux est chose mentale<sup>22</sup>.

Une deuxième manière de concevoir les rapports de l'esprit et du merveilleux conduit à donner le rôle essentiel d'inducteur du merveilleux au langage. C'est ce que fait Aragon dans *Une vague de rêves*. Après avoir identifié comme on l'a vu les effets de l'activité surréaliste avec « les prodiges, les grandes hallucinations qui accompagnent l'ivresse des religions et des stupéfiants physiques », Aragon finit par tout ramener au pouvoir du langage ou, comme il le dit, du « vocabulaire même ». C'est probablement aussi la position de Benjamin Péret - position qui sur ce point ne serait pas exactement superposable à celle de Breton. L'introduction de *l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* montre que Péret ne veut voir aucune différence de nature, quant au merveilleux, entre la poésie des poupées Hopi dont il tente de donner un équivalent verbal, et une série d'images qui ressortissent à l'écriture automatique.

Breton admet toutes ces manières de capter le merveilleux, il en encourage vivement la pratique, mais il ne s'en contente pas. La question qui occupe son esprit au cours de l'automne 1924 et de l'hiver qui suit n'est pas seulement celle de la réalité du merveilleux, c'est celle de la réalité tout court. C'est alors qu'il fait paraître dans *Commerce* l'« Introduction au discours sur le peu de réalité », désespérant de pouvoir écrire le « Discours » lui-même qui semble l'avoir « fui définitivement », comme il l'écrit à Simone le 6 février 1925<sup>23</sup>. Dans ce très beau texte qui récuse l'allure discursive au profit d'une démarche poétique quelque peu mystérieuse, Breton accumule les contradictions volontaires « sur un point capital, à savoir la valeur qui mérite d'être accordée à la réalité » : le texte le souligne expressément. Breton y parle de son « désir d'irréel », mais la femme aimée n'a sans doute pas tort d'être, comme il le dit, « sûre que je l'excepterai du saccage, sûre qu'elle échappera à l'extermination que je médite<sup>24</sup> ». La déclaration la plus nette suit le « Colloque des armures »,

20. *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925. p. 25.

21. « À table », *La Révolution surréaliste*. n° 3, 15 avril 1925.

22. *La Révolution surréaliste*, n° 6, 1<sup>er</sup> mars 1926, p. 19.

23. OC II, p. 1439.

24. OC II, p. 271.

où dans un décor de château Breton tente de retrouver « un peu de la conscience d'un homme du XIV<sup>e</sup> siècle ». Suivent ces phrases, après une ligne de points:

*Tout cela n'anéantit rien. Pour peu que je sorte la tête de mes mains, le petit fracas de l'inutile recommence à m'assourdir. Je suis au monde, bien au monde, et même assombri à cette heure par la chute du jour. Je sais qu'à Paris, sur les boulevards, les belles enseignes lumineuses font leur apparition<sup>25</sup>.*

Comme le note Marguerite Bonnet, Breton s'oppose ici au discours qu'Aragon fait tenir à l'Imagination, laquelle affirme qu'il y a pour chaque homme « une image à trouver qui anéantit tout l'Univers<sup>26</sup> ». Plutôt que l'anéantissement, Breton préfère situer le merveilleux dans la perspective de l'avenir. Celui-ci s'offre comme un « champ merveilleux qui n'est rien moins que celui de la possibilité absolue », comme le dit la « Lettre aux voyantes ». Et dans le présent, affirme le même texte, les malheureux qui passent devant les tribunaux n'ont eu que le tort de « n'avoir pas pris les ordres du merveilleux (faute d'avoir su le plus souvent comment les prendre) ».

Ces divergences théoriques quant au statut du merveilleux ont des conséquences directes sur les rapports du merveilleux et de la révolte chez les différents membres du groupe. Un esprit de révolte radicale à l'égard de la société de leur temps leur est certes commun et ne souffre aucune équivoque. La question est de savoir si cette révolte et la volonté de destruction qu'elle engendre s'étendent à la réalité dans son ensemble. Breton affirme, dans le *Manifeste*, croire à « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire ». Peu de temps auparavant, Aragon évoquait la même entreprise sur un ton par avance désabusé. Il parlait non pas de résolution des contradictions mais d'une opposition combative entre le réel et le rêve, de l'élaboration d'une « machine à tuer ce qui est pour l'achèvement de ce qui n'est pas »:

*Et sans doute que cette fois encore, mes amis, nous lâchons la proie pour l'ombre, sans doute que vainement nous interrogerons l'abîme. Mais c'est l'ombre, mais c'est le silence que nous poursuivons de toute éternité, mais c'est ce grand échec qui se perpétue.*

[...] *Je rêve d'un long rêve où chacun rêverait. Je ne sais ce que va devenir cette nouvelle entreprise de songes. [...] O Rivieras de l'irréel, vos casinos sans distinction d'âge ouvrent leurs salles de jeux à ceux qui veulent perdre! Il est temps, croyez-moi, que l'on ne gagne plus<sup>27</sup>.*

25. *Ibidem*, p. 267.

26. *Ibid.*, p. 1443.

27. *Une vague de rêves, op. cit.*, p. 26-28.

L'attitude de Breton est bien différente. Même aux pires moments, il attend ce qu'il nommera dans *Arcane* 17 les « secours extraordinaires », dont il affine qu'ils viennent toujours. En dépit de son désir de destruction, il suffit qu'une femme se présente et que la passion intervienne, pour que dans son esprit l'amour l'emporte: « [...] moi qui ai accepté l'augure de ce formidable écroulement, j'ai cessé un peu de le souhaiter la première fois que je vous ai vue<sup>28</sup>. » Et puis la beauté des êtres et du monde est toujours prête à contrebalancer tout ce qui porterait à souhaiter l'anéantissement du réel: « Des heures me sont accordées pour penser à tout ce qui me désanne: de jeune, d'éternel, d'incertain, de splendide<sup>29</sup>. »

Si l'on se porte d'un bond des années 20 aux années d'après la Seconde Guerre mondiale, on constate tout d'abord que si la révolte demeure aux yeux de Breton seule « créatrice de lumière » (*Arcane* 17, dernière page), il ne s'agit plus de tout faire sauter. Breton est sensible comme tout le monde à l'horreur atomique, qui rejette dans le passé la vieille nitroglycérine et la dynamite. Dans le texte intitulé « La lampe dans l'horloge » (1948), après avoir reconnu qu'à la suite de poètes comme Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, la sensibilité surréaliste a connu « la tentation de la fin du monde », Breton poursuit:

*Et pourtant cette fin du monde, je n'éprouverai pas le moindre embarras à dire qu'aujourd'hui nous n'en voulons plus. Nous n'en voulons plus depuis que nous voyons les traits sous lesquels elle se dessine (00.). (...). Cette fin du monde n'est pas la nôtre. Tant que son éventualité subsiste, nous ne voyons aucun obstacle à marquer à ce sujet un revirement total, à procéder délibérément à un renversement de signe<sup>30</sup>.*

Les seules explosions attendues désormais sont celles d'un merveilleux que l'on peut dire « explosant-fixe », en vertu de l'identité du merveilleux avec la beauté et des caractères attribués à la beauté surréaliste au temps de *L'Amour fou*. « Érotique-voilé » aussi, cela va sans dire, et plus que jamais « magique-circonstanciel ». En 1949, le recueil de contes de Jean Ferry intitulé *Le Mécanicien* offre à Breton l'occasion d'affiner encore une fois sa confiance en un merveilleux susceptible de communiquer avec la vie:

*(...) le « merveilleux » n'est privé de communication avec la vie courante que par une écluse dont il faut bien constater l'état de plus en plus précaire. La vérité est qu'on se meurt d'asphyxie dans un système clos tout*

28. « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, OC II, p. 272.

29. « Le Bouquet sans fleurs », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, repris dans OC I, p. 896.

30. « La Lampe dans l'horloge », *La Clé des Champs*, op. cit., p. 142; rééd. Biblio Essais, Le Livre de Poche, p. 144-145. Voir également les *Entretiens*, où Breton reconnaît cette « variation capitale: l'aspiration lyrique à la fin du monde et sa rétractation » (« Interview de Claudine Chonez », *Entretiens*, coll. Idées, Gallimard, p. 271).

*juste adapté aux besoins de la vie pratique. Encore ce système craque-t-il de toutes parts*)<sup>1</sup>.

Si Breton souhaite encore, comme Lautréamont, « magnétiser les florissantes capitales », ce n'est pas pour les conduire à leur perte mais pour y opérer la transmutation du trivial en merveilleux. Merveilleux purement subjectif, puisqu'il ne se révèle qu'à travers une sensibilité et par l'intermédiaire d'une écriture de type lyrique. Mais non purement mental: il ne s'agit pas d'hallucination, ni d'images anéantissant l'univers. Il s'agit au contraire, comme lorsque Breton transforme le Rocher Percé en une nef dont le capitaine « serait un magicien aussi », en un théâtre où se joue un conte renouvelé des *Indes noires*, en plateau tournant et en meule de moulin faisant contrepoids à celle dont *l'Apocalypse* menace Babylone<sup>32</sup> - il s'agit bien d'exalter le réel et très exactement de réenchanter le monde. Non sans appuyer ce merveilleux sur une vision mythique de plus en plus clairement affinée dans les dernières œuvres. Ce qui est reconduire le merveilleux, fût-il revêtu d'habits modernes, à ses origines les plus lointaines et lui redonner ce que Breton nomme « ses lettres de créance<sup>3</sup> ».

On ne saurait mieux dire.

*Université Michel de Montaigne  
Bordeaux III*

31. « Le Mécanicien» (1949), *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 266; rééd. Biblio essais, Le Livre de poche, p. 270.

32. *Arcane 17 enté d'AJours*. Le Sagittaire, Paris, 1947, p. 71-78; rééd. Biblio, Le Livre de Poche, p. 47-54.

33. « Le Mécanicien ». *La Clé des champs*, *op. cit.*, p. 268; rééd. Biblio Essais, Le Livre de Poche. p. 272.

## ANDRÉ BRETON ET LA CELTITUDE <sup>1</sup>

Jean-Luc STEINMETZ

Le tenne de *celtitude* dont j'userai, plus que du très courant *celtisme*, vise, d'entrée de jeu, à accentuer la marque spécifique d'un territoire, en ce qu'il porte et révèle d'inaliénable et fonce un fonds, c'est-à-dire une ressource, une fontaine. Plus que *celtisme*, *celtitude*, fonné sur le « négritude » de Césaire et de Senghor, indique une appartenance singulière et peut-être rejetée, à l'égal d'une solitude pleine de richesse et d'un gisement mal exploité. Placer ce mot à l'initiale de ce texte ne répond pas - on le présume - à une démarche qui, postulant un Breton de Bretagne, souhaiterait, par quelque connivence tenant de la ruse, le rendre copie confonne d'une origine qui l'aurait marqué de son sceau; je conseillerai plutôt d'envisager là une proposition à examiner, une mise à l'épreuve.

Breton fut un poète sensible au génie du lieu; et si sa pensée ne recule devant aucune spéculation théorique, il n'en demeure pas moins en liaison directe avec le site, dont la résonance immédiate lui importe, tout comme il peut avec soin en rechercher la teneur. Un parcours de sa vie prouve amplement que la Bretagne se chargeait à ses yeux de multiples significations, en tant que région atavique, donc mémoriale, recéleuse d'une tradition dont il n'hésitera pas à affiner les rapports avec la grande Tradition magique. À dire vrai, aucun de ses textes ne l'affiche nettement; mais une pléiade d'éléments concourent pour dessiner cette Bretagne universelle, en tant qu'elle propose une aire de révélation. Breton, qui n'en interrogera jamais systématiquement la topographie, en reconnaîtra du moins les principales sources, et ces lieux vaudront comme endroits générateurs d'une écriture, celle-ci étant indissolublement liée à une démarche vitale.

Saint-Brieuc, ville de la petite enfance, est réactivée à travers Jarry.

1. C'est une version brève de la communication prononcée qui figure, faute de place, dans le présent volume des Actes du Colloque « Merveilleux et surréalisme ». Le texte intégral de cette étude sera recueilli dans *Les Réseaux poétiques*, à paraître aux éditions Corti, en 2001 (note de l'éditeur).

Autres pôles d'une toile en tissage perpétuel, le Douanier Rousseau de Laval, Gauguin et Filiger de Pont-Aven. Lorient, cité où se retirent ses parents, devient l'endroit estival, non celui de la découverte, certes; car seule la merveille négative de Fort-Bloqué témoignera, dans *L'Amour fou*, des pouvoirs de ce lieu où le règne des parents impliquait l'inévitable résurgence des pièges de l'Œdipe. C'est en 1915-1916, à Nantes, capitale des ducs de Bretagne, que Breton accomplit une partie de son service militaire, sans jamais toutefois prendre contact avec une quelconque tradition celte, qui n'existe guère, au demeurant, dans cette ville, où Jacques Vaché, en revanche, l'initia aux incongruités d'une pensée qui se voulait moderne. Le Breton de cette période n'a cure d'apercevoir dans l'architecture du passage Pommeraye l'inquiétante étrangeté que Mandiargues y découvrira, et ses rêveries dans le parc Procé ne le projettent pas dans un passé mythique, mais actualisent les *Illuminations* qu'il lit alors. Occasionnellement, il retournera à Nantes, en 1918 d'abord, pour constater qu'il y éprouve « une assez jolie résurrection du passé<sup>2</sup> », et surtout du 16 au 18 août 1939, où il passe deux jours en compagnie de Julien Gracq, dont il avait admiré, un an auparavant, *Au château d'Argol*.

Assez régulièrement, il revient dans la maison familiale de Lorient. D'autres zones, cependant, l'attirent dans la surface mythique de l'Ouest aventureux, dont il n'ignore pas la charge émotionnelle, surtout après la lecture de *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire pour qui « les éclats des lances dans la forêt du Graal étaient aussi clairs qu'à nous les étoiles d'une nuit d'été<sup>3</sup> ». À défaut d'une correspondance complète qui nous livrerait ses impressions du moment, il est permis de penser qu'il rencontra là plus d'une fois ce qu'il cherchait ou, du moins, ce qui pouvait le mieux accompagner, voire intensifier sa vie amoureuse et spirituelle. Les beautés violentes de l'Arcoat et de l'Armor aux multiples émerveillements ont densifié à son approche leur champ magnétique — qu'il s'agisse de l'île de Sein où il se rend avec Suzanne Muzard et Georges Sadoul durant l'été 1929 et où il revient, deux ans plus tard, avec Valentine Hugo, Éluard et Sadoul, ou des forêts de Huelgoat ou de Brocéliande.

Son amitié avec le peintre Yves Tanguy a beaucoup compté aussi dans cette retrempe armoricaine; à plusieurs reprises, il se rendra dans la maison de celui-ci à Locronan, dans la presqu'île de Crozon. Les venues de Breton dans la province des enchanteurs se sont multipliées durant les diverses vacances d'été qu'il passera en France après son retour d'Amérique. En

2. Lettre à Théodore Fraenkel. Voir André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, « Chronologie » établie par Marguerite Bonnet, p. XXXVII-XXXVIII.

3. « Ombre non pas serpent mais d'arbre, en fleurs », *Perspective cavalière*, coll. « L'Imaginaire », Gallimard, p. 35.

1946, il prend quelque repos dans un hôtel de la forêt de Huelgoat, non loin de l'endroit où Victor Segalen fut retrouvé mort au pied d'un arbre, et durant ce séjour il rencontre un jeune poète de dix-huit ans, Alain Jouffroy, qui deviendra l'un des témoins majeurs du Breton de l'après-guerre. En 1948, après être venu à Pont-Aven sur les traces de Gauguin et de Filiger, il pousse jusqu'à Audierne et s'embarque pour l'île de Sein où il rejoint Benjamin Péret qui, durant cette période, écrira le poème *Toute une vie*. Un an après, on le retrouve dans l'auberge de Paimpont, à l'orée de l'antique forêt de Brocéliande qui couvre de ses ombrages verts le souvenir de Merlin l'enchanteur et de la fée Viviane. Là même il compose la préface de *La Nuit du Rose-Hôtel* de Maurice Fourré, charmant psychopompe de soixante-douze ans, et celle du *Mécanicien* de Jean Ferry - où il décrit d'ailleurs partiellement l'hôtel qu'il occupe, non sans le rapprocher de la fameuse « auberge verte » de Rimbaud. Paimpont et son cortège de lieux-dits le séduisent suffisamment pour qu'il y reparaisse l'année suivante, en juillet 1950, avec Péret et envisage alors de composer une sorte d'histoire universelle qui ferait la part des événements vrais et celle de leur interprétation mythique. Jusqu'à sa mort, et malgré son installation à Saint-Cirq-Ia-Popie, non loin de Montauban, en pays cathare, il restera fidèle à ce territoire et retournera dans ces lieux de l'Occident extrême, comme pour répondre, en la modifiant légèrement, à l'une de ses formules favorites: « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es. » On le voit donc l'année de sa mort à Brocéliande et à Huelgoat où il revient avec Alain Jouffroy, cependant que ce même dernier voyage, comme une ultime reconnaissance avant de s'embarquer pour l'île d'Avalon, le mène aussi à Quiberon et à Douarnenez où il rencontre Georges Perros.

C'est plutôt le Breton retour d'Amérique qui nous intéresse. Prenant ses distances vis-à-vis d'un Paris qui feint de l'ignorer, il s'est voué plus délibérément à l'Ouest mystérieux et merveilleux, comme s'il trouvait dans ces paysages, cette mentalité, un accord avec son tempérament profond, une « région où vivre ». Il n'existe cependant pas chez lui de pensée univoque, de vue sectorielle; et le celtisme que l'on serait tenté d'invoquer en pareil cas coïncide surtout avec une forme de primitivisme, un sentiment archaïque qui n'en justifierait pas moins les avancées d'une pensée toute moderne. Parvenu à ce point central, il convient, en effet, de ne pas se contenter d'un relevé des faits, d'une énumération des influences, ni d'un regroupement de certains traits de conduite. La fidélité de Breton à la Bretagne ne s'explique pas par les seules opportunités; et la relative rareté dans l'œuvre des références à la pensée celtique conseille de remiser toute survalorisation en regard de la pensée foncièrement cosmopolite du surréalisme. Un celtisme, voire une celtitude, envisagés par Breton n'ont de sens qu'à être rapprochés d'autres types et reliquats de mentalités traditionnelles. Grande serait l'er-

reur, en l'occurrence, de replacer dans un terroir ce qui relève d'abord d'un mouvement, et non pas d'un enracinement de pensée. Que Breton ait retrouvé plus facilement ce mouvement en s'accordant au génie du lieu, on n'en disconvient pas. Mais que de tels lieux aient eu valeur pour lui de révélateurs universels, selon l'activité d'une différence, on l'affirmera d'autant plus, en récusant tout soupçon d'excellence locale ou d'éminence raciale.

Avant de s'engager plus loin dans ce débat idéologique inévitable, il est bon toutefois d'examiner quelques questions connexes. L'œuvre de Breton porte-t-elle, oui ou non, témoignage de la réactivation d'une forme de merveilleux celtique, ou bien le propos que je tiens résulte-t-il davantage d'une intuition?

Comme il le fut signalé déjà, Breton, sensible au merveilleux de son enfance, a reconnu qu'une telle forme d'expression, court-circuitant toute démarche rationnelle, avait tendance à se faire jour dans ses textes d'écriture automatique. Mais, de merveilleux, les échantillons sont multiples; et ce n'est pas pour autant le merveilleux dit celtique qui s'est manifesté au sein de ce qu'il écrivit alors. Autrement dit, le préconscient de Breton ne semble pas avoir laissé filtrer plus volontiers les éléments de ce merveilleux si particulier, dont il aurait pu être imprégné; et la lecture, même naïve, des *Champs magnétiques* et de *Poisson soluble* confirme que leur fonds primordial est moins constitué par ce qu'on pourrait appeler une « matière de Bretagne » que par les œuvres de précurseurs, tels que Lautréamont ou Rimbaud, principaux guides, les yeux fermés, d'une écriture confiante en sa seule trace. Il est donc à peu près avéré que la celtitude de Breton qui, par ailleurs, n'a rien d'occasionnel et même, assurément, insiste en lui, n'a jamais produit de preuves abondantes et tangibles de son existence. Cette absence apparente, cette parcimonie de façade ne s'opposent pourtant pas à une prégnance latente. Imprégnation aussi bien que résurgence d'origine, mare primordiale, état d'esprit qui ne parviendra pas, tout d'abord, à s'analyser comme tel, malgré une superbe lucidité héritée de Paul Valéry, et qui ne saura se reconnaître, sous le jour si spécifique de la tradition, que passée la deuxième guerre mondiale, après un contact vif avec les rites vaudous ou la mentalité des Indiens Hopi; car il semble bien qu'il ait fallu à Breton ce détour, et la rencontre d'hommes aussi avertis que Pierre Mabille, pour que cette mentalité foncière n'hésite pas à se dire en lui, alors même qu'elle risquait de paraître garantir d'anciennes coutumes, des vieilleries profondes. Rares, en effet, les passages (si rares qu'un néophyte pourrait les prendre pour des exceptions) où Breton a évoqué quelques éléments de celtisme repérables. Son œuvre de fiction n'en assume la présence (hormis le beau titre du phénomène naturel *appeléfata morgana*) que dans le tardif recueil des *Constellations*, en regard de peintures de Miro. Dans « Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles » est mentionné

« le château de Fougères »; un autre poème, « Femmes au bord d'un lac à la surface irisée par le passage d'un cygne », laisse entrevoir la Dame du Lac; enfin, dans « Chiffres et constellations amoureux d'une femme », est nommé le dieu gaulois Ogmios, l'équivalent de l'Hercule romain. Certains mots, toutefois, qui appartiennent au paysage armoricain, ont inséminé le lyrisme de Breton; en dehors de toute localisation précise, ils jouent le rôle de catalyseurs, tel celui d'hermine, en sa pureté héraldique, ou celui de fougère qui renvoie aussi bien à la plante ainsi désignée, à son délié, à sa couleur, qu'à la cité d'Ille-et-Vilaine qui porte ce nom. Ailleurs, Breton manifeste des entrevues inoubliables de femmes, vraies ou fictives, qui traversent ces domaines de l'Ouest extrême:

*Entre toutes la religieuse aux lèvres de capucine  
Dans le car de Crozon à Quimper  
Le bruit de ses cils dérange la mésange charbonnière  
Et le livre à fermer va glisser de ses jambes croisées.*

Ou encore « la jeune sorcière de Michelet au regard de lande<sup>5</sup> » (que traduit la Heide du *Château d'Argol*). Le domaine poétique, formé par la forêt profonde, la sauvagerie du *locus silvaticus* de Brocéliande, les châteaux plus ou moins périlleux que l'on peut y découvrir, l'initiation que suppose « l'aventure » des chevaliers errants, la présence des enchantements ourdis par Merlin ou Viviane, mais aussi bien la mer et ses îles inaccessibles où l'on retrouve peut-être les morts, forment très certainement pour Breton une ressource archétypale, dont il n'a fait aucun étalage, mais que l'on sent constamment affleurer dans ses poèmes. Eau mythique d'autant plus sensible (et, cette fois, avouée) lorsqu'il parle d'Yves Tanguy, originaire de Locronan, et dont la peinture - étendue plane où des formes, bistournées comme des galets et des coquillages, projettent leurs ombres d'un cerne parfait - transfigure, à l'évidence, une réalité presque commune jusqu'à la doter du plus fort coefficient onirique. La façon dont Breton parle de Tanguy s'inspire du monde armoricain qu'il élève aux dimensions de l'allégorie; successivement s'adressent au peintre de jeunes « femmes agenouillées lavant à la tombée du jour au bord d'une mare », des « digitales », une « salamandre », « moi qu'on nomme *sourd* dans ces régions de l'Ouest où s'érige sa tour », « Madame de l'Aluette », figure d'un jeu de cartes pratiqué en Bretagne, le « chat de Man »: « J'ai scruté ses étranges prunelles rondes [...]. [Elles] sont d'ardoise mince et usée avec des empreintes très anciennes

4. « Pleine Marge » (1940) repris dans *Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p. 1180. Abréviation utilisée: OC II.

5. *Arcane 17*, *Œuvres complètes*, t. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999, p. 67. Abréviation: OC III.

comme ce qu'on aperçoit du ciel, vautré dans la fougère<sup>6</sup>. » Ce texte prologue, rédigé « en mer, mars 1938 », sera complété quatre ans plus tard par une réflexion sur « ce que Tanguy voile et révèle » et qui n'est autre que le tréfonds du monde, exploré déjà lorsque Goethe donne la parole aux Mères, aussi bien matrices et divinités ancestrales que, pour Tanguy, simples moules marines. Breton évoque alors le primordial, et le cœur de l'aubier d'un grand arbre dont on devine qu'il pourrait être l'arbre Yggdrasil; il réveille des souvenirs millénaires, « procession dite de la Grande Troménie [...] reprenant pas à pas le trajet de saint Ronan », « lavandière de nuit, agenouillée dans sa demi-caisse de bois », et ce marin de Douarnenez qui dégage son ancre accrochée aux « barreaux d'une fenêtre de la ville d'Ys<sup>7</sup> ».

Le surréalisme (et la position d'un Breton, qui le guide d'une main ferme) doit être considéré comme une aire de découvertes et une surface de luttes. Laissons de côté les dissensions internes trop connues. Considérons plutôt que, dans une certaine mesure, le surréalisme se voulut unanimement une entreprise de « démoralisation », au sens bien particulier où le préfixe dé-engage une forme d'extirpation. Cette morale, qu'il souhaite anéantir, est celle de l'Occident. Elle repose sur l'Église, la pierre de Pierre le premier pape et, plus profondément, sur les prétendues fondations gréco-romaines de notre civilisation. Breton, en ces années décisives, engage le combat contre l'esprit juridique et rationaliste de l'Occident, plus tard conforté par le cartésianisme. Il poursuit ainsi l'affrontement programmé par le Rimbaud *d'Une saison en enfer* et le Zarathoustra de Nietzsche. En conséquence il affirme (et ses amis à sa suite) l'Orient contre l'Occident, au cours d'un certain nombre d'enquêtes et d'articles polémiques. Que l'on se garde toutefois de confondre cet Orient avec une découverte prématurée du zen ou du Tao, par exemple: non! L'Orient de Breton coïncide seulement avec l'Est, un Est varié, à savoir l'Allemagne romantique et l'URSS révolutionnaire, deux foyers de pensée, l'un philosophique, l'autre politique, à opposer à l'insupportable Occident de la logique et du capital. Il aurait donc été mal venu en cette conjoncture (à savoir celle des années 1925-1930) d'attirer l'attention sur un extrême Occident du merveilleux. Certes, entre 1930 et 1940, Breton progressivement se défera de telles attaches, dont la montée du nazisme et les premiers procès de Moscou lui montreront l'emprise tyrannique. Ce qui n'impliquait pas de célébrer, en revanche, quelque valeur occidentale que ce fût et ce qui, pas davantage, ne conseillait de renier les merveilles oniriques du romantisme allemand et leurs justes fondements philosophiques.

Il semble, néanmoins, que plusieurs réflexions de ses proches l'aient incité à accorder au merveilleux une reconnaissance accrue, devant la catastro-

6. « Prologue » (1938), repris dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 173-175.

7. « Ce que Tanguy voile et révèle » (1942), *Le Surréalisme et la Peinture, op. cit.*, p. 180.

phique Histoire, le phénomène de la guerre et la perte de confiance en l'homme. Tour à tour Julien Gracq et Pierre Mabilie apportent des éléments qui réactivent le fonds archaïque et attirent l'attention sur les merveilles. Certes, Mabilie montre une ambition encyclopédique, et son *Miroir du merveilleux* concentre sur sa surface les manifestations de toutes époques et de tous pays. C'est en 1940 que sort, aux éditions du Sagittaire, sous couverture ornée d'un dessin de Tanguy, ce livre capital. Deux ans auparavant, *Au château d'Argol*, sans inscrire dans ses pages un merveilleux implicite, avait laissé du moins briller les éclairs d'une lumière séculaire favorable à la résurrection transposée des grands mythes. Les lieux prévalaient sur les êtres. L'influence analogique conduisait les destins. Forêt, mer, château produisaient un climat de légende, c'est-à-dire, à proprement parler, émettaient des signes qui devaient être interprétés, et Gracq dans sa préface n'avait pas dissimulé qu'il avait souhaité donner là une version démoniaque et non pas chrétienne de *Parsifal*. Wagner était donc convoqué comme inspirateur, loin de l'ombre néfaste qu'aurait pu porter sur son œuvre le nazisme qui avait désiré l'annexer. Contemporaine, *l'Anthologie de l'humour noir*, qui fut interdite par le régime de Vichy, retient dans ses pages Tristan Corbière, pour lequel Breton compose une notice de grande connivence:

*Toute la mer [...] mais surtout celle des récifs nocturnes [...] et non seulement toute la mer, mais toute la campagne sous son jour le plus reculé, où l'on lève à chaque pas les mythes couvant sous les plantes épineuses, les apparitions [...], les pauvres gestes millénaires autour des bêtes et devant les pierres vaguement dégrossies à l'image de ces protecteurs aux attributions très modestes que sont les saints de Bretagne, tel est le palimpseste - assez peu différent pour Jarry - que recouvre l'écriture en éclairs et en ellipses de CorbièreS.*

La rencontre pour Breton, au cours de son séjour en Amérique, de certaines formes de mentalités archaïques, son voyage dans les réserves indiennes du Mexique, consolidèrent en lui une forme de réflexion qui, loin de l'événementiel historique, tente de capter le mythe fondamental qui expliquerait l'homme et son indéniable capacité d'émerveillement, grâce à laquelle se relever de tous les récents séismes. À côté de l'Histoire décevante, voire terrifiante, il y a la constante faculté de résistance des hérétiques (fussent-ils aux marges du christianisme) qu'il n'hésite pas à célébrer dans le très beau poème *Pleine marge* dédié à Pierre Mabilie. Dans le discours prononcé le 10 décembre 1942 devant les étudiants de Yale, Breton pointe comme lieu d'aboutissement du surréalisme *Au château d'Argol*

*où sans doute pour la première fois, le surréalisme se retourne librement sur lui-même pour se confronter avec les grandes expériences sensibles*

8. *Anthologie de l'humour noir*, OC II, p. 1005.

*du passé et évaluer, tant sous l'angle de l'émotion que sous celui de la clairvoyance, ce qu'a été l'étendue de sa conquête*<sup>9</sup>.

Fort de la notice sur Corbière citée auparavant, on pourrait parler du palimpseste armoricain, écussonné de merveilles, sur lequel l'écriture de Breton n'a cessé de se tracer, sans nécessairement dévoiler ce support, mais illuminée de sa lueur de métamorphoses millénaires. Dès lors, revenu à cet Occident extrême qui n'a rien d'un couchant, Breton - osera-t-on dire - s'est reconnu; renouant avec l'ascendance maternelle, il a cherché quelque chose de l'ordre d'une vérité originaire, au pays des Mères, en ces profondeurs dites par le Goethe du *Second Faust* et entrevues par Tanguy. Que l'on n'aille pas, à ce propos, engager contre lui un mauvais procès en vertu duquel on l'accuserait de célébrer un quelconque enracinement nationaliste dans la terre des morts barrésienne. La Bretagne, telle qu'il la perçoit, telle qu'il l'entend, n'affine pas en lui le sens d'une nostalgie, mais propage une lumière, préside à une éclaircie, beaucoup plus que les offensives clartés méridionales.

En 1948, il ne semble pas avoir été embarrassé par le parallélisme tracé par Julien Gracq entre le surréalisme et les chevaliers de la Table ronde partis à la quête du Graal, semblable au point sublime désigné aux premières pages du *Second manifeste*. Peu lui importa, aussi, que Gracq ait précisé dans la préface du *Roi pêcheur* que la conquête du Graal représente « une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité », puisque lui-même estimait que ce surhomme spirituel n'avait rien de commun avec un conquérant de la matière.

À la fin des *Entretiens* qu'il donne à la radio en 1952, il terminera sur quelques phrases de grande solitude - comme pour faire écho à son nom et se placer à côté du Chateaubriand de Combourg, celui que Baudelaire appelait respectueusement « le grand René » :

*Chateaubriand dit superbement: « Enfant de la Bretagne, les landes me plaisent. Leur fleur d'indigence est la seule qui ne se soit pas fanée à ma boutonnière. » Je participe aussi de ces landes [remarque Breton], elles m'ont souvent déchiré, mais j'aime cette lumière de feux follets qu'elles entretiennent dans mon cœur. Dans la mesure où cette lumière m'est parvenue, j'ai fait ce qu'il était en mon pouvoir pour la transmettre.*

Il faut certes, en pareil cas, évaluer la portée de l'expression métaphorique qui ébranle les parangons trop assurés de la critique littéraire traditionnelle. Le mouvement de la pensée serait-il la propagation d'une certaine lumière? Et de quelle qualité sont faits tous ces rayonnements qui nous parviennent comme émanés de différentes étoiles? Les landes de Breton sont

9. « Situation du surréalisme entre les deux guerres », OC III, p. 712.

aussi bien celles, désolées et pleines de poison, qu'évoque Ducasse au premier de ses *Chants de Maldoror*, et les feux follets qu'il rappelle, plus que survivance des morts, indiquent les fragiles flamboiements merveilleux, substituables à la lumière unique, celle qui évince à tout jamais les clairs-obscurs d'un Rembrandt et les veillées d'un La Tour par le terrible éblouissement mortel de la bombe. Passé contre modernité? Une analyse de la situation littéraire aux alentours du demi-siècle justifiait sans doute un tel partage. En termes de publicité et non pas d'influence profonde, Breton perdait du terrain, et, faute d'une ouverture suffisante à certaines réalités quotidiennes insupportables, il pouvait donner l'impression d'une apparente position de repli, même s'il ne se refusait pas ponctuellement à énoncer son avis sur les grands problèmes politiques de l'époque.

Le surréalisme d'après-guerre est marqué par la recherche d'un mythe unique et un intérêt de plus en plus prononcé pour l'hermétisme, l'occultisme et ce qu'on nomme, au sens le plus agissant du terme, la Tradition, celle de la Table d'Émeraude. Et cette tradition, plusieurs circonstances allaient engager Breton à l'inscrire dans une redécouverte évidente, mais peu prévisible jusqu'alors: celle de l'art gaulois<sup>10</sup>. Dans les années cinquante, en effet, il se passionne pour les quelques échantillons qui nous sont parvenus de cet art: pièces de monnaie, rares statues et, plus tardifs, les textes des anciens bardes gallois. C'est pour lui l'occasion de réaffirmer son opposition au mode de pensée gréco-latin hégémonique pendant des siècles, durant lesquels tous les écrivains de langue française firent leurs « humanités » et, doublement captifs, durent subir, en outre, les directives castratrices du christianisme. Breton échappe (ou cherche à échapper) à cette emprise - ce qui ne veut pas dire qu'il ait repoussé toute morale, ni surtout ignoré la parole des Droits de l'Homme. Bien au contraire. Mais à l'égard de Rome et d'Athènes, qu'il se targuera de ne jamais avoir la tentation de visiter (il n'y a pas pour lui d'Italie ni de Grèce antiques ou modernes - ou peu, sinon, la Venise et la Sienne du XV<sup>e</sup> siècle!), il manifeste le refus d'un ancien colonisé qui souhaite encore secouer le joug; obstinément, il rappelle toute une culture primaire enfouie, piétinée, et qui continue d'occuper notre imaginaire collectif.

L'analyse qu'il donne de l'ouvrage de Lancelot Lengyel consacré aux monnaies gauloises propose, à partir d'une science annexe, une troublante réflexion sur la *celtitude* et sur la manière toute spécifique dont les Gaulois détournèrent les formes de représentations classiques pour mieux exprimer leur sens du merveilleux et leur vision du monde où rêve et réel coïncident. La celtitude, en ce cas, n'est pas la revendication d'un sol, un régionalisme, mais l'expression d'une pensée de libération fondée, au rebours, sur le *dépaysement*, la *désorientation*. Ce ne sont plus les valeurs de l'enracine-

10. Voir notamment « Le Surréalisme et la tradition », *Perspective cavalière, op. cil.*, p. 133-136; « Braise au trépiéd de Keridwen », *ibidem*, p. 137-144.

ment qui sont mises en avant (dentelles, binious et fest-nozs), mais ce que Saint-Pol Roux lui-même nommait « la coiffe innombrable ». Assimilant l'occupation par l'envahisseur latin à un véritable « crime contre l'esprit », qui aurait duré 2000 ans, Breton parle en faveur d'une originalité native, comme on dit « l'or natif ». Dans un domaine qui risque de paraître régressif, il a l'intelligence de commenter cet art pour justifier une certaine tendance de l'abstraction picturale (ce que l'on a ignoré, trop souvent); car il oppose au réalisme latin le rythme des monnaies gauloises, décomposant la représentation naturaliste de têtes ou de chevaux figurés sur les classiques statères de Philippe, auxquelles elles donnent un aspect spectral. Cette esthétique de la vague, que l'on retrouve aussi dans les reliefs du tumulus de Gavrinis, enchante à sa façon un univers dont s'effacent les traits reconnaissables pour voguer à la rencontre de certains de nos rêves fondamentaux. Aussi bien, en février 1958, Breton organise-t-il avec Lengyel et Charles Estienne une exposition comparant intentionnellement des échantillons de l'art gaulois avec certains tableaux de contemporains, avec l'idée que se manifestent là, à travers les siècles, des exemples de ces représentations non-rétiniennes prédites par Marcel Duchamp. Se référant aux pratiques alchimistes, pour lesquelles sa curiosité ne se démentira jamais, il remémore opportunément le *nostoc* des alchimistes, cette algue terrestre qui s'évapore aux rayons du soleil, et voit dans certains rythmes de l'art celte des similitudes avec l'enfantement ou la génération de l'esprit: archée du ciel, grasse de la rosée, purgatoire des étoiles, écume printanière. À l'opposé de Georges Bataille qui, en 1929, dans sa revue *Documents*, s'était penché sur la particularité des monnaies gauloises et en avait souligné la monstruosité, le pouvoir de défiguration lié au sens de la perte inscrit dans l'homme, la confiance humaniste de Breton observe là une chance positive et l'exaltation des pouvoirs toujours efficaces de l'imaginaire.

L'une de ses remarques les plus essentielles en ce domaine concerne la redécouverte de textes des anciens bardes et la traduction que venait d'en offrir Jean Markale. Loin de tout propos local et tout à l'écoute du commentateur des Kenningar, c'est-à-dire des métaphores traditionnelles utilisées par les scaldes (que, de son côté, Jorge Luis Borges avait publié dans *La NR.F.* du 1<sup>er</sup> juin 1955), il crée un nouveau point d'incandescence du surréalisme, lorsqu'il compose « Braise au trépied de Keridwen », en attisant ainsi un foyer millénaire. Rétablissant une nouvelle fois la primauté du sensible sur l'intelligible, combattant l'esprit méditerranéen et sa « dictature logique », il s'emploie à revivifier la « vertu de l'intuition » et la « perception par analogie ». Visant à retrouver une « clé harmonique » que déjà possédaient les Sumériens, les Égyptiens, les Tibétains, il entend de nouveau une révélation dans les épopées des bardes nordiques Aneurin, Llywarch-Hen, Myrddin, Taliesin, et suggère tout ce qu'il faudrait retenir de cette poésie bretonne ou

kymrique, « frêle esquif à la coque déjà très éprouvée<sup>11</sup> ». Il n'hésite pas à nous dire qu'ici-même, en ces reliques (dont, dès 1939, James Joyce avait inventorié les ressources dans son *Finnegans Wake*) un domaine admirable s'étend, véritable champ magnétique aussi riche que les trésors dissimulés dans les vieux coffres de marine dont rêve notre enfance - et il n'est pas douteux qu'il hallucine quelque peu ce monde, le doue d'un éclairage de Graal, pour mieux l'opposer à l'indigence de celui avec lequel il nous faut communément composer, où règne la misère de la poésie. Le cosmos de la celtitude, en contact avec l'infini, les rythmes éoliens et marins projettent un site d'utopie, une île d'Avalon. L'idée d'une régénération du roi pêcheur célébrée par Gracq, d'une fertilisation du pays *gast*, après tant d'années stériles, est perceptible, en-dehors cependant de tout messianisme religieux, de toute quête du Graal christianisée. Si Breton rappelle la puissance des anciennes épopées barbares, plus encore il signale l'étrange langage d'énigmes de certains de ces textes pour répondre aux grandes questions universelles, et, par une rafale dernière, il propulse les toponymes de toute une géographie enchantée que, pendant une décennie, il se plaira à reconnaître: « la Fontaine de Barenton et le Val-sans-Retour », le « troublant village de Folle-Pensée, au cœur de cette fabuleuse forêt de Brocéliande où luit encore par éclairs la lance de Perceval<sup>12</sup> ». Le livre *L'Art magique*, qui répond aussi à une commande, devait encore lui permettre de tenir un propos où les préoccupations esthétiques sont largement dépassées par la visée spirituelle. Conjuraison ou conciliation promeuvent cette « conscience lumineuse », analogue à la voyance de Rimbaud, si nettement précisée par Pierre Mabille. Breton se montre de nouveau attentif à une sorte d'abstraction lyrique et rythmique. Il souligne avec prédilection l'influence climatique. La nature, note-t-il, nous apparaît ainsi garante du « sérieux esthétique » de l'« attitude incantatoire ». Concevoir l'art comme magique, c'est alors reconnaître la place de la merveille, quitte à ce que celle-ci, d'imprévisible et voulue par l'occasion, la *tuché*, devienne provoquée par des forces occultes dont l'homme momentanément se serait rendu maître.

Les surprises de la vie réservant de perpétuelles rencontres, il n'est assurément pas anecdotique de citer celle d'Aube, la fille de Breton, avec Yves Elléouët, à titre de preuve, de vérification initiatique, comme si l'Ecusette de Noireuil, à laquelle Breton avait adressé la fameuse lettre achevant *L'Amour fou* par un « Je vous souhaite d'être follement aimée », était destinée à cette union avec le plus armoricain des surréalistes, celui qui, après le Gracq du *Château d'Argol*, mais de plus inoubliable façon encore, allait montrer sous un jour contemporain une Bretagne millénaire vouée aux sombres merveilles de la mort polymorphe et des rêves d'alcool, celle du retraité

11. « Braise au trépied de Keridwen », *op. cit.*, p. 142.

12. *Ibidem.* p. 143.

Cocaing dans le *Livre des Rois de Bretagne* et celle de *Falch 'un*, le faucon, image occidentale de l'Horus égyptien. Comme l'a remarqué Michel Leiris, dans la préface qu'il a donnée à ce dernier livre, Yves Elléouët a fait de la péninsule un « microcosme », une « parcelle exemplaire du monde »), et toute la celtitude de Breton lui-même ne doit pas être considérée sous un autre jour que celui-là.

Cette attraction bretonne répondait finalement à une gravitation foncière qui donna à la vie de Breton son équilibre. Que rien, en fin de compte, ne lui ait permis de déterminer le point suprême ou sublime où tout coïncide et où se résolvent les contradictions, on ne saurait en être surpris, puisque, par quelque côté, c'eût été entraver le mouvement du désir et fixer le lieu de la quête. Breton, loin d'un Orient suprême, a su, en vertu d'une nécessité intime profondément ressentie, répondre implicitement à ce merveilleux dont son nom même portait l'empreinte; et peu de paroles conviennent mieux pour le décrire par énigme, presque à la manière d'un *Kenning* islandais, que la formule frappante du jeune poète new-yorkais Charles Duits, « la forêt de Brocéliande en complet veston<sup>14</sup> ». La celtitude toute relative de Breton (tout aussi indéniable cependant que celle du Jarry des *Jours et des nuits* et de *La Dragonne*) n'est pas plus anecdotique qu'absolue; je la dirai simplement souveraine. Issue d'une particularité qui aurait pu se refermer sur elle-même comme un grand coquillage, au même titre qu'une solitude jalouse de soi, elle s'est révélée, au contraire, source vive, fontaine de Barenton provocatrice d'orages salutaires, universelle en tous cas, capable de faire resurgir les grands mythes que d'autres mentalités primitives ont entendus et réverbérés aux quatre coins du monde. La confusion n'est donc pas permise à l'endroit d'un tel choix, en accord avec l'origine et propageant celle-ci selon les lignes de force d'un inconscient individuel rejoignant les ondes dynamiques de l'imaginaire collectif. Réduisant lucidement l'incidence d'une notion par le mot *celtitude* pour éviter un celtisme trop pesant nourrissant la « larve du nationalisme » (je cite Breton dans « Ajours »), je me suis employé, d'autre part, à en ouvrir l'angle pour toucher une surréalité en activité dans et surtout à travers l'Histoire, une pensée du rêve et du merveilleux en opposition avec tous les rationalismes, mais qui ne s'abandonne jamais toutefois aux débordements d'un irrationnel meurtrier. Si le langage forme un ordre inexpugnable, un arbitraire sanitaire qui fait que les hommes s'entendent (ou le feignent, pour un temps), il est non moins urgent de reconnaître une pensée de l'analogie et de l'association, en vertu de laquelle se lient amoureusement d'étonnantes correspondances. La rébellion constante d'un Breton contre la *ratio* gréco-latine, ensuite confortée par la

13. Préface de Michel Leiris à *Falch 'un*, Gallimard, 1973, p. X111.

14. Charles Duits, *André Breton a-t-il dit passe*, Maurice Nadeau, 1991, p. 65.

Rome chrétienne, est là pour démontrer une libération qui reste à notre portée, sans que règne autre chose que le désir - que les hommes, après tout, redoutent si fort, car il renverse leur pensée économe, leurs lots d'images interchangeable, leurs mots déteints. Il faut savoir gré à Breton de n'avoir retenu dans la lutte toujours en cours du rêveur occupé, colonisé, que la fruste plastique d'une civilisation disparue, l'éventualité du merveilleux, là où d'autres, inspirés de mythes guerriers, ont fait ou feraient ferrailer un appel aux armes, pour une reconquête, modèle sommaire dont l'Histoire nous a montré les dangers.

Il suffit, de nos jours encore, de parcourir à l'automne le Val-sans-retour, non loin de Néant-sur-Yvel, pour comprendre une certaine lumière et cet ensemble mythique en suspens, dont le Breton des dernières années se voulut le transmetteur. Il n'y a rien là pour favoriser la soldatesque ni pour friser la barbe de jeunes bardes aux allures d'ovates sentencieux. Rien non plus, toutefois, pour assurer que Breton eut tout à fait raison de s'engager dans cette voie plutôt périlleuse. On reconnaîtra surtout qu'il fut ainsi en conformité avec lui-même, dans la vérité de sa destination. Cet or du temps qu'il cherche désormais, tout prouve qu'un certain rayonnement des ciels d'Armorique, de son vivant même, un jour, le lui accorda, comme une alliance au fond d'une fontaine.

*Université de Nantes*

# ANDRÉ BRETON ET LES REDÉFINITIONS PHILOSOPHIQUES DU MERVEILLEUX (1924-1937)

Emmanuel RUBIO

La référence au merveilleux semble traverser de part en part l'œuvre d'André Breton et, du *Manifeste du surréalisme* à « Pont-Levis<sup>1</sup> », apparaît ainsi comme un des éléments constitutifs du surréalisme. Au-delà d'une telle continuité, et au vu des changements d'orientation qu'a connu le surréalisme dans son ensemble, il est pourtant probable que la notion de merveilleux a subi des variations importantes dans sa définition. Pouvait-elle rester stable alors que, selon les propres termes de Breton, le surréalisme passait de l'idéalisme le plus subjectif au matérialisme dialectique? C'est en fait à ces redéfinitions nécessaires de la notion même de merveilleux, liées aux différents contextes philosophiques qui les sous-tendent, que nous voudrions nous attacher ici, nous limitant au parcours qui va du *Manifeste du surréalisme* à « Limites non-frontières du surréalisme » (1937), et avec l'espoir d'écrire un peu l'histoire d'une « tentation ». N'est-ce pas en effet autour du *Moine* que Breton centre en premier lieu le merveilleux, et plus précisément autour de Mathilda, « tentation continue », « tentation extrême »?

Or la tentation comme figure centrale du merveilleux situe immédiatement le merveilleux surréaliste comme au reflet inverse du merveilleux chrétien. Celui-ci se définit comme intrusion du surnaturel dans la réalité et apparaît primitivement comme marque d'une présence divine. Le *Manifeste du surréalisme*, en ce sens, conserve quelques réminiscences d'une telle perspective: le « souffle » du merveilleux y « anime », y « féconde » les œuvres d'un genre inférieur. Mais la réécriture inversée de la Genèse que suppose le thème de la tentation l'inscrit dans une remise en cause de la réalité qui ne peut aucunement mener à sa justification théologique. Le péché originel justifie la déchéance présente de la condition humaine, comme les miracles renforcent la loi. La tentation ne revient pas à ce monde<sup>2</sup>. Quelle est

1. « Pont-Levis », Avant-propos d'A. Breton à Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux*, éd. de Minuit, 1962; repris dans *Perspective cavalière*. coll. L'Imaginaire, Gallimard. 1996, p. 207-219.

2. Le texte sûr le Pic du Teide. dans *L'Amourfou*, n'est pas sans rejouer à son tour, sur le

d'ailleurs, en 1924, la nature de cette tentation, touchant à la fois les personnages et le lecteur, si ce n'est l'échappée définitive hors du réel? Échappée du temps, « passion de l'éternité ». Mais aussi échappée de l'espace, sortie de notre monde: « J'entends que ce livre n'exalte, du commencement à la fin, et le plus purement du monde, que ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol [...] ».

Le réel est rejeté pour un imaginaire que ne vient plus entraver le principe de réalité, et que régissent les pulsions de l'inconscient. Un imaginaire auquel il s'agit de se donner entièrement: « orchestrer » seulement la « merveilleuse partition », être « aux ordres du merveilleux », comme le souligne la « Lettre aux voyantes », telle semble la seule loi de ce nouvel univers.

Une question pourtant se pose: cette tentation de sortir hors du monde, hors du temps, ne tend-elle pas vers la constitution d'un univers imaginaire d'autant plus fort qu'il est plus coupé du réel? Une réponse positive semblerait s'opposer au contexte. L'éloge du merveilleux suit de près la définition de la surréalité comme résolution future du rêve et de la réalité. Et *Le Moine* lui-même est admiré pour la résolution entre le fantastique et le réel. Il faut donc revenir sur cette tentation, pour ne pas la réduire à une simple fuite, une peur du réel, et peut-être saisir derrière elle une tentation plus fondamentale. Dans *Le Surréalisme et la Peinture* on la voit en effet reparaître à la contemplation d'un tableau, « tentation durable », qui semble bien cette fois celle d'une entrée de l'imaginaire dans le réel:

*Voici que ce qui m'entourait n'est plus. À la place de ce qui m'entourait il y a autre chose puisque, par exemple, j'assiste sans difficultés à une tout autre cérémonie... Sur la gravure l'angle du plafond et des deux murs parvient sans peine à se substituer à cet angle-ci<sup>4</sup>.*

Un tel mouvement voit d'ailleurs son aboutissement dans le « cas d'hallucination progressive avec intégrité de la raison » que Breton emprunte à Taine, et auquel il se réfère à la fois dans le *Manifeste du surréalisme* et dans *Le Surréalisme et la Peinture*. La vision d'un malade y devient progressivement réelle, se laisse toucher, parle, avant que la guérison ne la fasse disparaître. Or la référence à Taine n'est pas sans intérêt. Car ce mouvement de concrétisation progressive de l'image, loin de figurer seulement dans cet exemple, structure tout le début de *De l'Intelligence*. Taine, remarquant l'ef-

mode majeur, la scène de la tentation. Le parc de la Orotava est explicitement comparé au jardin d'Eden, tandis que le couple s'enlace au pied de l'arbre ancestral, où se lovent les serpents. Et Breton d'affirmer haut et fort le renversement: « Il n'y a jamais eu de fruit défendu. La tentation seule est divine. » On sait l'importance que prendra cette inversion dans *Arcane 17*. Il faut sans doute voir dans ce mouvement la ligne de force à partir de laquelle se déclinent les diverses redéfinitions analysées dans cette étude.

3. *Œuvres complètes*, établies par M. Bonnet. t. J, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 320. Abréviation utilisée: OC I.

4. *La Révolution surréaliste*, n° 4, p. 27.

fet d'illusion que possède l'image, et sa tendance à prendre la place du réel, suit cette tendance depuis le simple souvenir jusqu'à l'hallucination et la folie. Et décrit ainsi, dans cette progression, le début du sommeil et l'entrée dans le rêve:

*Nous approchons du sommeil. À mesure que l'image devient plus intense, elle devient à la fois plus absorbante et plus indépendante. D'un côté, elle prend peu à peu pour elle toute l'attention .. les bruits et les contacts extérieurs deviennent de moins en moins sensibles .. à la fin ils sont comme s'ils n'étaient pas. D'autre part, elle surgit et persiste d'elle-même .. il nous semble que nous ne sommes plus producteurs, mais spectateurs .. ses transformations sont spontanées, automatiques. Au maximum de l'attention et de l'automatisme, l'hallucination est parfaite<sup>5</sup>.*

Le rapprochement avec la découverte de l'automatisme telle qu'elle est décrite dans le *Manifeste du surréalisme* est évident. Mais nous voudrions surtout nous attacher ici à ce que Taine déduit de ce passage à l'hallucination. Il ne voit pas dans l'hallucination en effet un ajout à l'image mais le développement naturel de celle-ci, qui est seulement contrariée habituellement par ce qu'il nomme le moment de rectification.

*L'image ordinaire n'est donc pas un fait simple, mais double. [...] Elle comprend deux moments, le premier où elle semble située et extérieure, le second où cette extériorité et cette situation lui sont ôtées<sup>6</sup>.*

Or le premier moment correspond parfaitement à l'entrée dans la gravure proposée par Breton, dont la tentation semble bien d'abolir le second moment. Ne reproche-t-il pas au malade de Taine de n'être pas allé assez loin dans son hallucination? Et l'on retrouve, sur ce point précis de la rectification, le passage du *Manifeste du surréalisme* concernant le merveilleux. Car le choix du *Moine* de Lewis ne se justifie pas seulement par la nature du merveilleux mis en place, mais aussi par la vraisemblance avec laquelle il s'intègre au récit. Les contes de fées voient ainsi critiquer leur puériorité et la grossièreté du « tissu des invraisemblances adorables ». *Le Moine* au contraire s'insère parfaitement dans le réel:

*Les apparitions y jouent un rôle logique, puisque l'esprit critique ne s'en empare pas pour les contester. De même le châtement d'Ambrosio est traité de façon légitime, puisqu'il est finalement accepté par l'esprit critique comme dénouement naturel.*

Il Y a quelque chose d'étonnant à trouver sous la plume de Breton cette esthétique fondée sur le « naturel » et la « logique ». Le merveilleux, cependant, s'il entre en contradiction avec le réel, en est exclu par le processus

5. *De l'Intelligence*. Hachette. 1878. t. 1. p. 99.

6. *Ibidem*.

de répression de l'image. Seule la finesse de son agencement peut ainsi le faire entrer par effraction dans le réel, et déplacer les bornes de la réalité quotidienne.

Il faut d'ailleurs noter ce qui sépare Breton de Taine. Car Taine mène assez loin la confusion entre l'image et la sensation. Partant de ce que l'esprit n'ajamais accès qu'aux phénomènes, il définit la sensation comme une « hallucination vraie » tandis que l'hallucination est une « hallucination fausse ». Taine reste pourtant dans une problématique kantienne, pour laquelle les choses en soi, pour inaccessibles qu'elles soient, existent bien. La non-contradiction n'est pour lui qu'un critère de partage entre l'hallucination et le réel. Elle devient pour Breton, refusant toute chose en soi pour distinguer l'hallucination vraie de la fausse, la condition suffisante de réalité.

Il est significatif, ainsi, de retrouver, sous la plume de Breton une explicitation complète du rapport existant entre l'idéalisme et l'appel au merveilleux. L'importance de la mise en scène du surnaturel est en effet de nouveau soulignée en 1933, à propos d'Arnim, dont les créatures imaginaires, comme celles du *Moine*, agissent avec « naturel » et se comportent « *logiquement* selon leur nature ». Et Breton se réfère explicitement à l'idéalisme post-kantien. Un tel jeu entre le réel et l'imaginaire tient en effet selon lui à :

*l'erreur grandiose de Fichte qui, ne l'oublions pas, n'est tenue par aucun grand romantique pour une erreur, et qui consiste dans le fait de croire à (( l'attribution par la pensée de l'être (de l'objectivité) à la sensation étendue dans l'espace. » Je ferai remarquer que cette manière de concevoir le monde extérieur, tendant à le faire dépendre de la seule puissance du Moi et équivalant pratiquement à le nier, ouvre un champ très large aux possibilités (( d'extériorisation » en même temps qu'elle invite l'esprit à procéder à la décomposition du mouvement qui le porte à cette extériorisation même. J'entends par là que l'Objet [...] ne connaît défait aucune stabilité entre le réel et l'imaginaire'.*

Or on retrouve une nouvelle fois les pages du *Manifeste du surréalisme*, où se laisse lire cette double tâche. Extérioriser d'abord, c'est-à-dire faire passer l'objet de l'imaginaire au réel, suivre l'hallucination jusqu'à son appartenance à la réalité. Mais aussi ramener le réel à l'imaginaire, saisir dans la perception le mouvement du moi qui pose l'imaginaire comme sensation extérieure. N'est-ce pas dans cette déréalisation du réel que réside la « révélation » à laquelle, selon Breton, participe le merveilleux ? Les détails mis en avant dans son historique du merveilleux ne participent pas du surnaturel. Les ruines, les mannequins, les potences ou divans appartiennent au monde réel. Ce sont en fait, du réel, les points les plus sensibles à sa déréalisation, les points de naissance du « symbole », qui n'est plus l'intrusion

7. A. Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p. 350. Abréviation utilisée: OC II.

dans le réel d'un objet imaginaire, mais ce qui fait de l'objet réel un signe du spirituel. La présence des mannequins de Chirico est sur ce point significative. Car le peintre, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, est celui qui a « joué quelque temps d'une rare faculté de discrimination s'exerçant sur les apparences extérieures les plus troublantes, comme tout ce qui, autour de nous, participe à la fois de la vie et de la mort<sup>8</sup> ». Dès *Les Pas perdus*, il participait à la découverte d'une « véritable mythologie moderne<sup>9</sup> ». Et l'expression annonce ce qu'Aragon explicitera dans *Le Paysan de Paris*, se référant alors directement à Schelling. Rien à vrai dire, dans le *Manifeste du surréalisme*, n'indique une présence directe de Fichte ou Schelling. Indirectement, les deux versants du merveilleux qui y sont loués reprennent pourtant parfaitement les deux versants complémentaires de l'idéalisme allemand, tel qu'il est décrit par Breton en 1933.

Cet arrière-plan philosophique de l'appel au merveilleux en 1924-25, soulève d'ailleurs tout le problème de la persistance ou non du thème du merveilleux dans la décennie suivante. Car en 1933, l'erreur de Fichte, pour grandiose qu'elle ait pu être, est bien donnée comme une erreur. Le merveilleux peut-il subsister, dès lors que l'idéalisme premier du surréalisme est abandonné pour le matérialisme dialectique? La nouvelle définition qu'en donne Aragon en 1930, dans *La Peinture au défi*, témoigne d'une modification profonde dans son approche:

[...] *le rapport qui naît de la négation du réel par le merveilleux est essentiellement de caractère éthique. et le merveilleux est toujours la matérialisation d'un symbole moral en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit*".

Le merveilleux, selon les propres termes d'Aragon, n'est plus le refus de la réalité, mais le refus d'une réalité. Il ne se comprend plus dans une équivalence--entre le réel et l'imaginaire, mais comme le résultat d'une insuffisance du réel. Et cette réécriture de la « tentation » se double d'une autre perspective de « révélation », dessinant une nouvelle histoire du merveilleux. Les Grecs ainsi ont un merveilleux naturel. Et c'est avec la répression des instincts par le christianisme que naissent les démons et autres créatures qui expriment ce qui ne peut plus se réaliser dans ce monde-ci: « À travers ces siècles terrorisés par la croix et l'enfer, le merveilleux est l'image clinique de la liberté humaine". » Aragon, se référant explicitement à Freud

8. « Le surréalisme et la peinture » (1928). repris dans *Le Surréalisme et la Peinture*. nouv. éd., Gallimard. 1965. p. 16.

9. *La Révolution surréaliste*, rééd. en fac-similé chez Jean-Michel Place. 1980. n° 7. p. 4 et OC I, p. 251.

10. « La peinture au défi ». *Les Collages*, Hermann, 1965, p. 39.V

11. *Ibidem*. p. 40.

et à la sublimation comme mode de lecture des « revendications morales de l'humanité<sup>11</sup> », livre le fondement de son approche. L'optique freudienne défend toute primauté à l'imaginaire. La réécriture de l'histoire appelle quant à elle à un dépassement du simple freudisme dans une perspective non plus seulement morale, mais bien sociale. Le refoulement n'est pas dû simplement à une histoire individuelle, mais aux différentes idéologies et structures de la société. Le merveilleux, allant contre la morale du temps, trouve donc sa véritable résolution dans le mouvement social.

Il ne saurait d'ailleurs s'agir d'opposer sur ce point Aragon et Breton. Un des points de départ de *La Peinture au défi*, largement présent et notamment dans l'allusion au « retour offensif du diable » et aux « femmes surprenantes et convulsives » du « service du professeur Charcot », pour conclure le panorama historique, est en effet le texte du « Cinquantenaire de l'hystérie », écrit conjointement par Breton et Aragon en 1928. L'hystérie y était définie comme « un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le *monde moral* duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant<sup>12</sup> ». Quant à la notion de sublimation, elle vient aussi structurer l'analyse bretonienne. Elle apparaît dans le *Second Manifeste du surréalisme*, ou la présentation de *L'Âge d'or*. Et Breton pose lui aussi un nécessaire dépassement de la position freudienne:

*Ce serait peut-être trop peu demander aux artistes d'aujourd'hui que de s'en tenir à la constatation, d'ailleurs géniale, que l'énergie sublimée couvant en eux continuera à les livrer, pieds et poings liés, à l'ordre des choses existant<sup>13</sup>.*

Le monde imaginaire n'est plus ici qu'enfermement, ne résolvant aucun problème vital. Les produits de la fantaisie doivent être décryptés pour éviter tout refuge illusoire. Et si la sublimation est une « machination », il s'agit de « se livrer avec tout le cynisme que cette entreprise comporte au dépistement en soi et à l'affirmation de toutes les tendances cachées dont la résultante artistique n'est qu'un aspect frivole<sup>15</sup> ». Breton se livre ainsi, dans *Les Vases communicants*, à l'analyse de l'« enveloppe silence » pour traquer derrière la création les pulsions qui la motivent. Et conclut son développement par une négation de tout merveilleux religieux n'empruntant pas au réel. C'est qu'il s'agit de distinguer, comme l'indique Breton à propos des tableaux d'Ernst, Dali ou Chirico, ces productions poétiques des « êtres en dehors du temps et de l'espace créés par le clergé », des « mauvais produits d'un mauvais régime social<sup>16</sup> »

12. *Ibidem.* p. 41.

13. OC I, p. 950. nous soulignons.

14. OC I, p. 1021-26.

15. *Ibidem.*

16. OC II, p. 137.

dénoncés par Engels. Et cette séparation ne peut se faire que par l'analyse. Elle seule évite au merveilleux de se perdre en un fallacieux mysticisme. Elle seule est garante de sa force révolutionnaire.

Mais le merveilleux peut-il encore avoir cours, soumis, selon l'expression même de Breton, à une « lumière dont les êtres de fantaisie s'accommodent aussi mal que possible et qui les condamne, les uns après les autres, à l'évaporation<sup>17</sup> »? Et quelle peut-être sa valeur dès lors qu'il ne saurait être justifié qu'à se résoudre en action pratique, dès lors aussi que cette action pratique a trouvé dans le marxisme sa ligne de conduite? *Nadja* semblait faire passer le merveilleux dans la vie. La référence au merveilleux disparaît pourtant presque totalement des écrits immédiatement postérieurs, ce qui traduit peut-être un certain malaise.

*Les Vases communicants* font cependant un éloge appuyé des romans gothiques, et ce peut être un point significatif. Les romans noirs, en effet, ont été dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, associés à la Révolution française, notamment par Sade dans son *Idée sur les romans*, que cite en 1937 « Limites non-frontières du surréalisme<sup>18</sup> », et ce lien était à même de réorienter positivement la définition du merveilleux. Si le merveilleux, dans un premier temps, pouvait apparaître comme résultat de l'impuissance à agir socialement, l'exemple du roman gothique allait au contraire dans le sens d'une protestation participant au mouvement social. Breton, dans « Limites non-frontières du surréalisme » peut ainsi prendre appui sur cette période pour défendre l'idée d'une littérature accompagnant la révolution en marche sans se confondre avec le réalisme socialiste. Opposant le « contenu manifeste d'une époque », ses luttes politiques, à son « contenu latent », qu'explore la littérature fantastique, il relit alors les romans noirs à la lumière du mouvement social:

*Les ruines n'apparaissent brusquement si chargées de significations que dans la mesure où elles expriment visuellement l'écroulement de la période féodale .. le fantôme inévitable qui les hante marque, avec une intensité particulière, l'appréhension du retour des puissances du passé [...]*<sup>19</sup>.

La « tentation » elle-même est réécrite dans cette optique, comme le plus haut degré de « la lutte entre, d'une part, l'instinct de mort qui est aussi, comme l'a montré Freud, un instinct de conservation et, d'autre part, Eros [...] »<sup>20</sup>. L'assimilation entre pulsion de mort et conservatisme est ici centrale.

17. OC II, p. 176.

18. A. Breton, « Limites non frontières du surréalisme », *La Clé des champs*, repris dans *Œuvres complètes*. I. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999, p. 666. Abréviation: OC III.

19. OC III, *ibidem*.

20. OC III, p. 667.

Le Moi et le Soi définissait le principe de mort comme tendant à rétablir un état antérieur de l'être, mais sans le distinguer en cela d'Eros:

*Les deux instincts, aussi bien l'instinct sexuel que l'instinct de mort, se comportent comme des instincts de conservation, au sens le plus strict du mot, puisqu'ils tendent l'un et l'autre à rétablir un état qui a été troublé par l'apparition de la vieillesse.*

L'analyse était bien connue de Breton puisqu'il la cite en 1936, dans son *post-scriptum* au texte sur Giacometti figurant dans *L'Amourfou*<sup>22</sup>. Quelques ajouts de Freud, de 1923, au texte *d'Au-delà du principe de plaisir*, de 1920, associaient pourtant Eros au « perfectionnement » de l'humanité<sup>23</sup>. Breton trouvait ainsi la voie ouverte vers une extrapolation évidente, associant Eros et nécessité historique, extrapolation qui impliquait aussi une réorientation notable du marxisme, que rend sensible le paradoxe de ces pages. Breton, en effet, analyse les figures du roman en fonction des événements politiques. Ces derniers apparaissent donc comme le contenu latent des romans. Or Breton définit le mouvement politique comme le contenu manifeste de l'époque et le fantastique comme son contenu latent. Un tel renversement recentre ainsi le mouvement politique, qui pouvait sembler premier, sur le mouvement du désir individuel. La définition matérialiste du merveilleux avait été élaborée à partir du marxisme et de la psychanalyse, mais en procédant à une lecture marxiste de la sublimation freudienne. La nouvelle orientation donnée par Breton à cette définition joue sur un renversement d'équilibre. De l'analyse politique des productions imaginaires, Breton passe en quelque sorte à une lecture psychanalytique du désir révolutionnaire.

Deux remarques s'imposent. Ce mouvement, tout d'abord, lui fait prendre une direction tout à fait opposée à celle du freudo-marxisme de Wilhelm Reich, dont *La Crise sexuelle*, suivie de *Matérialisme dialectique et Psychanalyse* parut en traduction en 1934. Reich y récusait les perspectives *d'Au-delà du principe de plaisir*, qui définissaient les pulsions de vie et de mort, comme ouvrant la voie à tous les mysticismes. Et prenait bien soin de subordonner la psychanalyse au matérialisme dialectique, ramenant les complexes à la structure sociale, et se défendant de toute interprétation psychanalytique de la société.

Un tel recentrement relaie enfin une des intuitions majeures des *Vases communicants*. Breton, évoquant les effets pervers d'une règle d'action trop exclusive, qui placerait le désir révolutionnaire « sous le signe du bien abstrait », proposait à l'inverse de « maintenir ce désir en état de se recréer sans

21. « Le Moi et le Soi ». *Essais de psychanalyse*, trad. par S. Jankelevitch, Payot, 1927, p. 254.

22. OC IL p. 709.

23. Voir *Essais de psychanalyse*, Payot, 1989, p. 88, pour la nouvelle conclusion de l'essai et sa datation.

cesse, *centré qu'il doit être par rapport aux désirs humains éternels* si, prisonnier de sa propre rigueur, il ne veut pas aller à son appauvrissement<sup>24</sup> ». La problématique se développait indépendamment des références aux romans noirs présentes dans l'ouvrage. Leur réunion, sans remettre en cause la primauté de l'action révolutionnaire, désigne comme le lieu propre du merveilleux, où le désir se confond essentiellement avec la nécessité révolutionnaire.

N'est-ce pas d'ailleurs sur ce lieu que se focalise en 1936 « Le merveilleux contre le mystère », qui au pragmatisme « d'inspiration soi-disant révolutionnaire » oppose le phénomène de sublimation, perçu cette fois comme facteur d'un « enrichissement psychique indéniable »? Le recours à l'imaginaire y est défini comme un refus du réel, qui, s'il peut être jugé comme démission par le mouvement de reconstruction du réel, n'en est pas moins au fondement même de ce mouvement, en-deça mais aussi au-delà de son organisation en une révolution sociale: « Il est impossible de concevoir une Révolution qui abolisse cet état de choses, créateur à perte de vue de l'idée de Révolution<sup>25</sup>. » Le point de discrimination, dès lors, entre les poètes, passe par la manière dont il compose avec ce qui les projette comme au-delà d'eux-mêmes. Seul l'abandon au mouvement du refus, qui passe par l'abandon aux mots et à leur recombinaison souveraine, permet, par-delà l'individualité du poète, de retrouver ce désir qui est à la fois subjectivité et nécessité collective. Et de l'appel de 1924-25 reste ainsi cet exigence perpétuée: « être aux ordres du merveilleux ». Le « fantastique », en 1937, désigne le roman noir, mais au-delà de toute différenciation littéraire, c'est une véritable réhabilitation de l'imaginaire et de la subjectivité qui prend l'enseignement du merveilleux.

La différence dans l'approche du merveilleux, entre 1924 et 1936, est donc pour le moins importante, et l'on pourrait tenter de dégager trois étapes. Définie initialement dans une mise en pratique de l'idéalisme aux origines du surréalisme, la notion de merveilleux doit être en effet, dans un second temps, révisée à l'aune du marxisme, du matérialisme léniniste aussi bien, et ce jusqu'à sa presque disparition. Un troisième mouvement voit cependant une réorientation assez nette de la problématique marxiste, relue à l'aune des analyses freudiennes. Le merveilleux, à l'aboutissement de cette redéfinition, s'inscrit dans un optimisme théorique évident, sans rupture réelle entre l'ordre subjectif et l'ordre politique. A partir de ce recentrement de la nécessité révolutionnaire sur la nécessité subjective devenait ainsi possible, après-guerre, une nouvelle évolution de la notion de merveilleux, favorisée par Mabille et se rapprochant de la tradition ésotérique, mais aussi une révision de l'approche de la révolution. Nul doute en tout cas que le merveilleux, au

24. OC II, p. 189-190, nous soulignons.

25. « Le merveilleux contre le mystère », *La Clé des champs*, OC III, p. 654.

cœur de cet optimisme révolutionnaire, n'ait servi de rempart contre toute dérive dogmatique; qu'au-delà d'une quelconque systématisation, il ait pris figure d'ouverture à l'éventuel, de rappel à la vie.

*Université Paris III  
Sorbonne-IVouveUe*

## LE TROUBLE DU MERVEILLEUX DANS L'ŒUVRE DE PHILIPPE SOUPAULT

Myriam BOUCHARENC

S'interroger sur le merveilleux, c'est peut-être déjà en éprouver les effets: les réflexions qui vont suivre ont été inspirées par la rencontre fortuite d'une phrase retrouvée, figurant dans un manuscrit de Soupault jusqu'ici inconnu, et d'une expression *trouvée*, « le trouble du merveilleux », qui a cogné à la vitre de la pensée, pour réclamer son droit à la signification.

Évoquons tout d'abord le manuscrit, un jeu d'épreuves annotées de la main de Soupault, comportant de nombreuses suppressions et ratures, du texte intitulé « Souvenirs », paru dans le célèbre numéro spécial *André Breton* de *La Nouvelle Revue Française* d'avril 1967. Il s'agit d'un témoignage des années de surréalisme partagées avec Breton et d'un hommage à l'ami, qui contraste avec le ton plus acide du manuscrit. Soupault conclut l'article dans le style de l'éloge, sur la fidélité de Breton à lui-même: « André Breton à dix-huit ans et à soixante-huit ans, n'était pas tellement *différent*. »

Autrement surprenante était la conclusion originale qui faisait s'achever le témoignage sur cette phrase: « Seule la mort qu'il attendait a interrompu cette étrange "quête" de l'impossible, qu'il voulait appeler le merveilleux. » Une formule qui, outre la complexité du lien d'amitié qu'elle suggère, trahit curieusement la pensée de Breton, dominée par un sens aigu du possible, chez lui indissociable de la sensibilité au merveilleux. Et l'on sait que le temps n'aura pas prise sur cette recherche de « la continuité parfaite de l'impossible et du possible » réaffirmée dans *L'Amourfoui*.

Soupault n'ignore évidemment rien de cela. En faisant tourner « le vent de l'éventuel » dans la direction de l'impossible, il manie, à l'évidence, le contre-sens provocateur. Le désaveu frôle ici l'aveu (et la rature n'est probablement pas étrangère à cette double orientation du propos). La petite

1. André Breton, *L'Amourfou* (1937). *Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p. 751. (Abréviation: OC II).

2. André Breton. « La confession dédaigneuse » (*Les Pas perdus*), *Œuvres complètes*, t. 1, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 196. (Abréviation: OC I).

musique de l'« explorateur de l'insolite] », dont il se berce sur le tard, n'est pas sans laisser entendre quelques contre-notes. Sa préface aux 52 *Contes merveilleux* manque un peu d'allant:

[...] *le merveilleux demeure un espoir. Nous ne sommes jamais tellement sûrs que tout ce qui se passe dans les contes soit absolument impossible. Toutes les aventures des contes sont convaincantes. Tout ce qui paraît impossible d'abord, est souhaitable*'.

Entre « l'espoir » et la « croyance » (Breton dit « Je crois... », « Je soutiens que... »), entre le « souhaitable » et le « désiré », il y a nuance. Soupault décalque la vigoureuse terminologie de Breton, moins, semble-t-il, l'énergie du possible. Sans doute faudra-t-il chercher dans la teinte pastel de son merveilleux, la couleur de cette revendication qui fut la sienne, de n'avoir jamais cessé d'être surréaliste.

De théorie du merveilleux, son œuvre est absente (comme généralement de toute élaboration théorique) par refus, tout poétique, de « peser l'impondérable<sup>5</sup> ». Ce merveilleux empirique relève dès lors de l'expérimentation, dont Soupault livre la formule sur le mode narratif et autobiographique, délaissant les formes argumentatives du manifeste ou de l'essai. Dès *Histoire d'un Blanc*, mémoires d'un homme de trente ans, l'expérience du merveilleux apparaît étroitement associée aux débuts poétiques, dans un récit maintes fois repris, jusqu'à se constituer en mythe du merveilleux avec pour héros, Philippe Soupault en inventeur de la « dictée magique ». Ce qui n'est pas sans soulever un problème de lecture car comment, dès lors, départager le ressenti du reconstruit?

Si l'on se fie au récit mythique, le merveilleux trouverait ses échos les plus sonores dans trois domaines d'élection: l'esprit d'enfance, sensible dans les contes et les chansons; l'écriture automatique, érigée en définition absolue de la poésie; « l'insolite quotidien » enfin, dans une conception du merveilleux à vivre aussi bien qu'à écrire. Ce merveilleux, qui mêle à un fonds de tradition populaire les formes les plus modernes de l'expérimentation, dans l'œuvre se disperse et parfois se dissipe.

Comme il y a dans *Les Dernières Nuits de Paris* (1928), le grand œuvre surréaliste de Soupault, une Georgette de la nuit (« la reine du mystère ») et une Georgette du jour (« éteinte » et « mécanique »<sup>6</sup>), l'écriture de Soupault

3. Entretien avec Raphaël Cluzel en guise de préface à *Sans phrases* (1953), *Poèmes et Poésies*, Grasset, 1973. p. 376.

4. « Avertissement » à 52 *Contes merveilleux de tous les temps et de tous les pays pour toutes les semaines de l'année*, textes réunis et adaptés par Philippe Soupault en collaboration avec Ré Soupault, Le Club français du livre, 1953.

5. *Essai sur la poésie* (1950), repris dans *Poèmes retrouvés*, Lachenal & Ritter, 1982, p. 102.

6. *Les Dernières Nuits de Paris*, Calmann-Lévy, 1928, p. 61.

se divise entre le merveilleux et son envers, sans territoires nettement assignés. Il jaillit le plus souvent dans la poésie tout en échappant parfois au poème. On perd plus facilement sa trace dans le roman, pour la retrouver, de façon inattendue, dans l'essai merveilleux, variante originale du genre, inventée par Soupault: sous sa plume, Delaunay, Chagall ou Charlot revivent à la manière du Douanier Rousseau. Un merveilleux naïf, qui se transforme en lyrisme halluciné lorsqu'il s'agit d'évoquer Rimbaud ou Lautréamont.

Le merveilleux semble donc surgir comme il vient, sans préméditation et sans prêter non plus à conséquences ainsi qu'en témoigne la configuration hétérogène de l'œuvre. Ce merveilleux en perles, insouciant du collier, nous paraît désigner, autant que l'exercice d'une liberté, les revers d'une quête, dont on cherchera ici à éclairer la nature. Quant au « trouble du merveilleux » – qui peut se comprendre comme l'émoi annonciateur de la merveille aussi bien que ce qui en menace l'accomplissement – l'expression nous paraît suggérer, dans sa réversibilité même, la dynamique du merveilleux, propre à Soupault.

Le « trouble » est l'un des termes par lesquels les surréalistes ont cherché à capter l'expérience sensible du merveilleux, la qualité du réel merveilleux ainsi que la disposition intérieure favorable à son émergence. Pierre Mabille multiplie les désignations qui font du trouble le signal du franchissement merveilleux: c'est au « troublant dépaysement » ou encore au « moment indéfini du trouble » que se reconnaît l'entrée en merveilleux<sup>7</sup>. Dans *Le Paysan de Paris*, Aragon compare « le trouble des lieux » à des « serrures qui ferment mal sur l'infini<sup>8</sup> ». Pour Breton, le trouble en question, « sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson<sup>9</sup> », se rapproche du plaisir érotique. Rien de surprenant dès lors à ce que le poète comme l'amant « se doivent, en présence de la forme qui les hante, à une conscience infiniment moins troublante que troublée<sup>10</sup> ». Phrase à resituer dans le contexte de l'article où Breton oppose le merveilleux au mystère, comme la poésie involontaire aux artifices de l'art. La « conscience troublée » (contrairement à « la pensée dirigée ») est une conscience réceptive à l'inconnu du moi et du monde.

C'est à Londres, l'été de ses dix-sept ans, que, par la porte de l'image, Soupault a franchi pour la première fois le seuil du merveilleux:

*Tout à coup, devant la Tamise qui charriait des cargos, mon cœur se mit*

7. *Le Miroir du merveilleux*, Éditions du Sagittaire, 1940, p. 28 et 206.

8. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, 1975, p. 18.

9. André Breton, *L'Amourfou*, OC II, p. 678.

10. André Breton. « Le merveilleux contre le mystère » (1936), *La Clé des champs*, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1991, p. 13.

*à battre, un flot d'images comme du sang me monta au cerveau. Pendant une seconde, je vis deux mille cinq cents villes, une forêt, des yeux et surtout des mains qui s'agitaient. Dans ma bouche les mots se bousculaient [...].*

*La vue de ce port terrible et langoureux me fit tout à coup comprendre un vertige que j'ignorais jusqu'alors<sup>1</sup>.*

Dès cette première « illumination », Soupault semble avoir trouvé la formule définitive de l'inspiration poétique. « La poésie commence par des images<sup>2</sup> », affirme-t-il vingt ans plus tard. Il partage avec ses amis cette conception fondatrice du surréalisme, selon laquelle l'image est un mode de connaissance qui non seulement trouble, mais supplante la pensée abstraite. On notera toutefois, dans le récit de Soupault, l'accent mis sur le caractère brusquement hallucinatoire de la vision, qui évoque une moindre sensibilité au passage. Ce qui fait le merveilleux du trouble c'est sa force éruptive et son pouvoir de rupture. Alors qu'Aragon définit, à même époque, l'image comme « la plus grande conscience possible du concret<sup>3</sup> », Soupault s'enchantait à la plus grande perte de conscience possible du concret. Chez la plupart des surréalistes, le trouble merveilleux se joue dans un espace frontalier. Alquié insiste sur le fait qu'il s'agit d'une conscience entre-deux-mondes: « ce n'est que par son contact avec les vérités de raison, qu'il trouble et qui l'illuminent, que le rêve semble merveilleux<sup>4</sup> ». D'où le privilège accordé aux passages et aux passantes dans les récits de quête merveilleuse. C'est la « conscience exquise [du] passage » qui provoque chez Aragon le « frisson » du nouveau. Le trouble de l'équivoque n'est pas le fait de Soupault qui, au « frisson » préfère le « vertige », au battement métaphorique du réel et du surréel, la plus chaotique « nébuleuse » - c'est son terme - des images.

Après l'illumination londonienne, le jeune Soupault revient métamorphosé à Paris. Le premier poème naîtra, deux ans plus tard, en 1917, de la rencontre - prémonitoire ou rétrospective? - sur un lit d'hôpital, de la lecture de Lautréamont et du récit de découverte de l'automatisme par André Breton dans le *Manifeste* de 1924.

*Un jour dans un lit d'hôpital à Paris, je voyais la neige tomber. Je ne sais pourquoi une phrase tourna dans ma tête. Elle faisait un bruit d'insecte. Elle insistait. Quelle sale mouche! Cela dura deux jours. Je pris un crayon et je l'écrivis. Alors quelque chose que je ne reconnus pas éclata.*

11. *Histoire d'un Blanc* (1927), Paris, Lachenal & Ritter, p. 61.

12. *Essai sur la poésie*, op. cit., p. 108.

13. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 246.

14. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, coll. « Champs », Flammarion, 1977, p. 148.

15. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 151.

*Une série de phrases irrésistibles coulaient de mon crayon comme des gouttes de sueur. C'était un poème. J'en étais sûr. J'écrivis un titre: Départ!>.*

L'image de la phrase qui tourne dans la tête est fausse jumelle de celle qui, chez Breton, « cogne à la vitre ». Le mouvement giratoire, associé au bruit lancinant de l'insecte suggère un climat intérieur confus et brouillé, un trouble opaque, là où la diamantine insistance de la phrase bretonienne évoque une trajectoire, appelle un franchissement. Dans une nouvelle de 1923, un récit de la création poétique, justement intitulé *Ce vertige*, le narrateur, atteint comme Soupault au même âge de la fièvre typhoïde, est en proie au délire:

*Les mots formaient une chaîne autour de mon crâne. [...] La fièvre accélérerait le tournoiement de ces mots. Ils surgissaient, faisaient une ronde autour de mes oreilles, entouraient mes yeux. Je les prenais pour des insectes<sup>17</sup>.*

L'accomplissement du poème, comme une retombée du tournoiement des mots, porte souvent la trace de son processus créateur:

*Tout autour de ma pensée  
virevoltent  
les poissons verts<sup>18</sup>*

Aussi le poème vaut-il moins pour ce qu'il est que comme trace de ce qu'il fut, ainsi que le dit clairement le titre du recueil *Chansons vécues*. Ce n'est pas tant, en effet, la métamorphose du monde (cette révision de tout l'Univers dont parle l'auteur du *Paysan de Paris*) que Soupault attend de l'image mais la métamorphose du moi:

*[...] quand « dans la rue, au café ou dans ma baignoire » apparaissent soudain les images de ma véritable existence, je deviens aussitôt [...] un autre homme. [...] Tout m'est donné et je ne refuse rien. Un mot, une lueur, un son suffit pour [...] m'élever dans un univers qui m'appartient et auquel j'appartiens, avec lequel, si j'ose m'exprimer ainsi, je fais corps. Je me souviens d'une nuit où j'ai éprouvé physiquement, matériellement cette joie. Je me suis baigné, nu, dans une mer phosphorescente<sup>19</sup>.*

Devenir un « autre homme », c'est là pour Soupault l'opération magique

16. *Histoire d'un Blanc*, op. cit., p. 87-88. Contrairement à ce que Soupault a toujours prétendu, « Départ » n'est pas son premier poème, mais « Avenue », longtemps demeuré inédit, publié dans *Présence de Philippe Soupault*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (23-30 juin 1997), réunis par Myriam Boucharenc et Claude Leroy, Presses Universitaires de Caen, 1999, p. 23.

17. « Ce vertige » (1923), *Le Roi de la vie et vingt autres nouvelles*, Lachenal & Ritter, 1992, p. 40.

18. « Avant dire ». *Aquarium* (1917), *Poèmes et Poésies*, op. cit., p. 10.

19. Préface à *Sans phrases* (1953), *Poèmes et Poésies*, op. cit., p. 374.

par excellence. Le poème n'est merveilleux que d'en être l'immédiat accomplissement. Ne pas connaître le poème avant que de l'écrire, le relisant ne pas s'y reconnaître, voilà tout l'attrait du miroir du merveilleux :

*Lorsqu'un peu plus tard je me relis, je suis étonné, et il m'arrive souvent de partir d'un grand éclat de rire solitaire. Il me semble m'être prêté à une force extérieure à moi-même<sup>20</sup>.*

« Je me sentis merveilleusement *délivré*<sup>21</sup> » : telle est la fonnule consacrée par laquelle Soupault évoque l'effet de l'écriture des *Champs magnétiques* et plus largement le mode poétique de sa création. Elle mérite que l'on s'y attarde.

Délivrance, le merveilleux l'est en un premier sens, qui n'a pas non plus échappé à Breton lorsqu'il qualifie l'écriture automatique « d'écriture sans sujet<sup>22</sup> ». Cette épreuve de dépossession, Soupault en a fait son bien, goûtant le vertige du saisissement créateur sur le mode du dessaisissement, de la jouissance de la perte et de l'affranchissement proprement magique de l'identité. C'est donc un processus de dépense - et de dispense - du moi qui se dessine à l'arrière-plan de son merveilleux. Dans la dernière phrase d'*Histoire d'un Blanc*, le poète se définit sans détours comme « un esprit qui ne peut se satisfaire que de sa perte définitive qui le rapproche enfin de l'infini ». Un tel penchant à la dissolution, où la perte est ce qui comble, ne s'apparente que de très loin à la quête de Breton, pour qui « tendre éperdument à<sup>23</sup> » est le syntagme conquérant qui porte l'homme vers l'avènement de la merveille. Mabile souligne à son tour que le merveilleux est « tension passionnelle et poétique<sup>24</sup> » ; Mandiargues évoque l'« effort tendu vers la merveille<sup>25</sup> ».

Rien de tel chez Soupault qui cultive un merveilleux de détente et de divertissement : échappée hors, plutôt que tension vers, dans une perspective toute baudelairienne : « n'importe où hors du monde ». Dès lors, le merveilleux n'est pas accord révélé de l'être et du monde, non plus que manifestation du surréel au sein de la réalité mais altérité merveilleuse toute de détachement et d'évasion. Ce qui suppose une épreuve de division entre un moi banal et quotidien et un vrai moi, merveilleux, qui n'advient que par la grâce intennittente du hasard. « La poésie est au-dessus de la réalité<sup>26</sup> » : c'est

20. Philippe Soupault cité par Henri-Jacques Dupuy, *Philippe Soupault*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1957, p. 97.

21. *Mémoires de l'oubli*. /9/4-/923, Lachenal & Ritter, 1981, p. 77.

22. Exemplaire des *Champs magnétiques* annoté par Breton en 1930, OC I, p. 1129.

23. André Breton. *L'Amour fou*. OC II. p. 751.

24. Pierre Mabile. *Le Merveilleux*. Paris. Les Éditions des quatre vents, 1946, p. 69.

25. André Pieyre de Mandiargues, *Deuxième Belvédère*, coll. « Les cahiers rouges », Grasset, p.70.

26. *Essai sur la poésie*, op. cit., p. 114.

ainsi que Soupault entend la surréalité, comme un domaine de revanche sur le réel, non le corollaire du réel mais son envers magnifique. Le merveilleux n'est pas pour lui de l'ordre de la rencontre, mais de l'échappée belle: l'insolite « libère », « détache » et permet de « s'évader<sup>7</sup> ». Nous sommes loin de « la conjonction du désir et de la réalité extérieure<sup>28</sup> » par laquelle Mabille définit le merveilleux, qui fascine Soupault par son pouvoir de rupture, plus que d'analogie.

En se prononçant en faveur d'un merveilleux intransitif, qui exploite la désorientation sans souci de la révélation, Soupault se situe en-deçà de la quête du surréel. Un choix qui ne manque pas d'apparaître comme une nostalgie du lieu et de la formule originelle de l'écriture automatique ainsi qu'une manière de s'exclure des suites que le surréalisme saura donner à cette première version du merveilleux. De plus, le portrait du poète en sourcier du merveilleux ne tient pas compte d'une expérience de l'œuvre qui a porté Soupault vers un tout autre trouble, non point seulement merveilleux mais *du* merveilleux qui a fait se métamorphoser pour une part le poète de l'altérité merveilleuse en écrivain du merveilleux altéré.

Dans un entretien pour la revue *Fanal*, en 1976, Soupault distingue ses poèmes de ses poésies:

*Les poèmes sont plus vastes, plus grands, plus longuement écrits et puis il y a les poésies qui sont beaucoup plus spontanées, beaucoup plus rapides. [...] mes chansons sont des poésies parce qu'elles sont plus courtes et puis elles sont beaucoup plus superficielles, plus comiques, plus humoristiques, tandis que dans mes poèmes le ton est plus grave<sup>29</sup>*

Plus essentielle qu'elle n'y paraît, cette distinction gagne à être reprise. Ce sont deux formes, deux tons et deux modalités d'écriture qui se partagent l'œuvre: la forme courte, rapide et légère; la forme longue, travaillée et grave. On l'aura compris, la première exalte le merveilleux, la seconde le trouble. La longueur ne tient que secondairement au nombre de mots, et principalement à la nature de l'expérience intérieure qui se joue. Dans la poésie, le moi s'affranchit. Le poète se fait, idéalement, le simple porte-parole de l'anonyme, l'écho des rythmes de l'enfance que la nuit lui dicte à la lueur du rêve:

*Quand les éléphants porteront des bretelles  
Quand les magistrats auront des chapeaux  
Quand les escargots seront des chamelles  
Quand les asticots boiront du Bovril*

27. Préface à *Sans phrases*. *op. cit.*, p. 374.

28. Pierre Mabille, *Le Merveilleux*. *op. cit.*, p. 69.

29. « En 1914, j'étais un gosse... », *Fanal*, n° 4, Saint-Dié, avril 1976, repris in *Écrits sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle*. coll. « Diagonales ». Éditions du cercle d'art, 1994. p. 399

*Quand les chemisiers auront des autos  
Nous crierons merci*<sup>30</sup>

Dans le poème, au contraire, le poète se cherche et signe sa quête d'identité. Ainsi s'achève *Westwego*:

*et moi le premier ce matin  
je dis quand même  
Bonjour  
Philippe Soupault"*

Coulée de longue ampleur, où domine comme le note Breton en marge de l'exemplaire de chine, une « atmosphère de désespoir », *Les Champs magnétiques* n'en demeure pas moins pour Soupault l'écriture enchantée par excellence. « L'euphorie de la délivrance », dira-t-il. On se souvient du début de « La Glace sans tain » :

*Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels.  
Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées  
ne nous touchent plus...*

Un vertige de la négation qui dit la disparition conjointe de l'être et du monde, dans une plénitude énonciative où le moi perdu est un moi gagné à la merveille.

Tandis que la poésie se donne au poète, le poème l'engage dans une conquête incertaine de soi. L'écriture au long cours se reconnaît à cette différence qualitative. Soupault qualifie *Le Cœur d'or*, sombre récit d'une conscience malheureuse, de « roman-poème », comme pour désigner le versant désenchanté de son écriture. Passé le *Voyage d'Horace Pirouelle [au Groenland]* - dont la première rédaction précède de quelques mois la découverte de l'automatisme - où règne un merveilleux de fantaisie, mélange d'acte gratuit gidien et de liberté dadaïste, les romans contrastent avec les poésies, non sans approfondir la tonalité grave des poèmes.

Au lieu que le merveilleux poétique trouve son prolongement dans des récits de merveilles, dès *Le Bon Apôtre et À la dérive*, publiés en 1923, Soupault devient l'un de ces « littérateurs du verbe *partir* » fustigés par Aragon dans son *Traité du style*, en même temps qu'un romancier du « Nouveau mal du siècle ». Jean, David Aubry, Julien sont des fanatiques du voyage perpétuel et de la perpétuelle inquiétude, des « héros de tous les vaincus, du temps et de la vie », comme le dit le narrateur *d'Enjoue!* Le « goût passionné pour la révélation)<sup>2</sup> » qui anime le petit groupe d'amis du *Paysan de Paris*, n'est pas le leur. Les thèmes surréalistes de l'errance, de la ren-

30. « Les cinq frères ». *Chansons* (1921-1937). *Poèmes et Poésies. op. cil.* p. 124.

31. *Westwego* (1917-1922). *ibid.*, p. 57.

32. Louis Aragon. *Le Paysan de Paris. op. cil.* p. 139.

contre amoureuse apparaissent, mais comme dépouillés de tous leurs pouvoirs d'enchantement. Quand Aragon proclame que « l'amour est un état de confusion du réel et du merveilleux<sup>33</sup> », Soupault, sur un mode plus flaubertien, s'adonne à un réalisme de la désillusion: les rencontres qu'il met en scène ont un goût de « cendre chaude<sup>34</sup> » et d'amour faux: aimer ce n'est jamais que vaincre son indifférence. Là où la quête surréaliste porte le désir à la recherche de son objet, les personnages de Soupault trouvent l'objet sans réussir à en éprouver le désir.

Tout ce qui préludait au merveilleux poétique, dans le roman s'élude ou se corrompt. Alors que le poème est souvent décrit par Soupault comme la seconde vie des rêves, *Le Cœur d'or* met en scène un narrateur dont les rêves se tarissent: « Des rêves, je réclamaï des rêves, et je ne me buttai qu'à des souvenirs, qu'à de petites tragédies passées et roses comme des pourritures<sup>35</sup>. » De signal du merveilleux, le vertige se change en signe menaçant: « sorte d'épouvante<sup>36</sup> » ou de « terreur<sup>37</sup> » qui, dans le roman, convertit la libre dépense en angoisse de mort. L'ivresse de la perte n'est plus naissance d'un moi toujours neuf, mais destin d'anéantissement: « Il faut qu'enfin ce vertige me domine et que je n'éprouve plus que la certitude d'être battu définitivement<sup>38</sup> », constate le héros de *À la dérive*.

De même, ce qui pourrait atteindre à la « coïncidence merveilleuse », se retourne, par l'intermédiaire d'une pensée systématiquement dévoilante, en « fausses hallucinations des habitudes<sup>39</sup> ». Point de décalage merveilleux entre la prévision et la trouvaille: tandis que le sentiment de l'analogie s'accompagne, chez Breton, d'une perception proprement merveilleuse de la « dissemblance », les personnages de Soupault ne connaissent que la coïncidence dégradée en « ressemblance ». Une « sensation de déjà vu », à laquelle se reconnaît le caractère illusoire des signes, vient infailliblement tarir le merveilleux à sa source. David Aubry entreprend de partir pour Sydney. À peine arrivé à Porto, le voici assailli de réminiscences:

*De nouvelles rues, de nouveaux visages passaient devant ses yeux. mais il ne les voyait plus. Leur forme ou leur couleur lui restituait un visage déjà vu, une rue déjà traversée. il n'y distinguait plus que les traits communs<sup>40</sup>.*

Le souvenir - thème obsédant de l'œuvre - par le ressassement qu'il inflige à la conscience, détruit la sensibilité prospective au merveilleux. Un

33. *Ibid.*, p. 250.

34. *Le Cœur d'or*, op. cil., p. 174.

35. *Le Cœur d'or*, op. cil., p. 21.

36. *À la dérive*, coll. « Colette », Ferenczi, Paris, 1923, p. 46.

37. « Ce n'est pas "ennui que je crains mais ce vertige qu'on appelle la terreur », *Le Cœur d'or*, op. cil., p. 255.

38. *À la dérive*, op. cil., p. 123.

39. *Enjoue'*, op. cil., p. 133.

40. *À la dérive*, op. cil., p. 28.

mécanisme qui n'échappe pas à la lucidité corrosive des personnages qui, comme le narrateur du *Cœur d'or*, ne peuvent que constater ce qu'ils ne sauraient éviter:

*Je sais bien que mon esprit habitué à considérer toujours et uniquement l'avenir, négligeant même le présent, risque, comme ces mouvements d'horlogerie détraqués, de faire machine arrière et de dérouler de longues bandes où s'inscrit le passé.<sup>41</sup>*

Cette perspective dépravée met en évidence le lien problématique qui, chez Soupault, unit l'expérience du merveilleux à l'épreuve du temps.

Que disent en effet ces fictions herméneutiques du trouble du merveilleux, si ce n'est que l'on ne peut accéder à la merveille à l'échelle d'une vie? Ce que Breton nomme les « moments nuls » de l'existence, Soupault n'a pas consenti à les taire. Ses romans n'ont cessé de dire au contraire la lente dégradation des existences portées par des héros de l'indifférence, qui ont précisément « cessé de ressentir<sup>42</sup> ». Au lieu que le merveilleux soit « maîtrise de l'éphémère » comme s'emploie à le démontrer de façon très convaincante Nathalie Piégay-Gros à propos d'Aragon<sup>43</sup>, il est chez Soupault perçu négativement comme l'impossible durée: « Il n'y a que quelques jours par mois où je me sens d'accord avec l'univers que je préfère.<sup>44</sup> », déclare-t-il à propos de l'insolite. Mélancolique constat qui ne débouche pas sur la reconduction du désir, mais sur la désolation du temps perdu. Promis à l'évanouissement, le merveilleux est discontinuité subie et non triomphante, décalage entre le donné et le disparu:

*Je ne parviens pas à me souvenir des décors, de l'atmosphère, de la lumière que j'ai acceptés pendant la nuit et qui disparaissent le matin. Pourtant, le tiers de mon existence j'ai vécu dans l'espace et l'éclairage oniriques, sans pouvoir m'y retrouver<sup>45</sup>.*

En la tenant à distance d'un réel qu'il trouble sans étreindre, le merveilleux irrealise finalement la merveille. C'est tout le paradoxe temporel d'un merveilleux qui, d'une part ne peut s'inscrire dans le temps autrement qu'en rejoignant le destin (or il n'est chez Soupault de destin que de perte), d'autre part ne saurait s'arrimer à l'éphémère. Le rêve d'un merveilleux à demeure (dont on puisse faire sa demeure poétique) à l'image d'une nuit dégagée de l'astreinte du jour, c'est ce dont la poésie de Soupault, virant au poème, exprime le deuil:

41. *Le Cœur d'or*, op. cit., p. 255.

42. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), OC I, p. 315.

43. « Le "sens mythique" dans *Le Paysan de Paris* », *Pensée mylhique et Surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge ». n° 7, 1996, p. 81.

44. Préface à *Sans phrases*, op. cit., p. 376.

45. Préface à Sergio Ceccolli. *L'Insolite quotidien*, Valori Plastici, Rome, 1980.

*Doucement comme les loups  
j'explore le domaine de chaque jour  
et je découvre l'inconnu  
je suis sans pitié  
pour ce qui est identique  
le pas à pas et le pas dans les pas  
mais quelqu'un chante une rengaine  
toujours plus loin de moi-même  
toujours le même<sup>46</sup>*

Le plus souvent, c'est la mort qui rôde dans la chanson gaie, pour dire le temps compté de la merveille:

*Voulez-vous jouer les amis  
au jeu du petit lapin gris  
ou bien au serpent à sonnette  
dépêchez-vous la mort vous guette<sup>47</sup>*

Tandis que la poésie conjugue avec grâce désespoir et féerie, l'art du contrepoint est plus complexe dans les récits où le choix de la fiction, souvent, détruit l'œuvre du merveilleux. À l'en croire Soupault aurait écrit la plupart de ses romans très rapidement, en se « souvenant » ou en « s'inspirant » de l'écriture des *Champs magnétiques*<sup>48</sup>. Outre que l'automatisme n'est pas seulement proportionnel à la vitesse, les termes dont use Soupault disent, autant que la poursuite réelle de l'écriture enchantée, le souci d'incorporer l'œuvre au mythe du merveilleux.

À l'exception des *Dernières Nuits de Paris*, les romans sont des combina-toires, parfois complexes, de textes antérieurs repris et redispesés dans un nouvel ensemble. C'est ainsi que « L'explorateur au long nez », une page automatique parue dans le numéro 4 de *La Révolution surréaliste*, figure pour une part dans *Le Nègre*, pour une autre dans *Le Cœur d'or*. En voici un court extrait:

*Malaise des échelles, cercle des parricides, préméditation des crimes,  
aviation de chambre, noyades. Elle élève une main et porte jusqu'à son  
front le poids du sang et la simplicité des corolles<sup>49</sup>.*

Parfois le collage n'implique aucune migration de textes mais se signale nettement par une rupture du registre d'écriture, comme l'« épilogue » des *Frères Durandea*, désignation ironique d'un texte présentant plusieurs caractéristiques d'une page automatique et sans grand lien avec la saga des Durandea. Dans *Le Bon Apôtre* l'automatisme devient objet de la fiction.

46. « Condoléances », *Sans phrases. op. cil.*, p. 393.

47. « Cache-cache ». *Chansons vécues, op. cil.*, p. 298.

48. Voir *Mémoires de l'oubli* (1923-1926). *op. cil.*, p. 89 et *Mémoires de l'oubli* (1927-1933), *op. cil.*, p. 28.

49. *Le Cœur d'or. op. cil.* p. 162.

Jean X, compagnon d'un autre personnage nommé Philippe Soupault, se présente dans son journal sans date, comme l'inventeur solitaire de l'automatisme. Enfin, Soupault renoue parfois avec l'écriture automatique sur le mode de la parodie, comme dans ce monologue de David Aubry, mimétique de l'amorce des *Champs magnétiques*, moins le flux incontrôlé des images ici entravé par le reflux de la pensée analytique, notamment perceptible au modalisations de l'énoncé:

*Prisonnier des nuages et du vent, j'écoutais la plainte monotone de mon cœur en ricanant. J'ai regardé le soleil se coucher sans bruit, laissant sur toute la ville le sang de mes crimes imaginaires. Une angoisse me prenait en pensant que sur toute la terre, féroce, ce soleil se levait à l'Est et se couchait à l'Ouest. J'ai entendu les insectes miner les murailles métalliques. Mais je ne pouvais détacher mes yeux de l'image éternelle de mon visage sur l'eau<sup>50</sup>.*

L'écriture indivise des *Champs magnétiques* s'est ainsi transformée en écriture divisée, faisant éclater l'unité merveilleuse du « filon précieux » en pépites disséminées dans la narration:

*projets mécaniques qui rôdent comme des papillons  
huileux  
les anges bleus du silence passent et repassent comme des flammes de soufre  
une rivière de sangfleurie de bulles roses<sup>51</sup>*

Voici quelques-unes de ces fulgurances poétiques qui courent sous la plume du romancier: touches d'écriture merveilleuse dans un univers romanesque qui, pour autant, n'est pas structuré merveilleusement. Fragmentation, collage, parodie... : l'automatisme ainsi recyclé n'avère pas l'aventure de l'écriture, mais se constitue en citation de l'expérience première, qui tend à se figer en souvenir, à se muer en nostalgie.

L'œuvre romanesque porte ainsi témoignage d'une douloureuse ironie du sort: celle qui consiste à éprouver le merveilleux dans une conscience désenchantée. Par une fatalité toute mélancolique, Soupault a expérimenté du merveilleux l'impossible illusion. Son merveilleux est ou n'est pas réel, mais jamais ne tend à le devenir. Il ne peut être que donné et l'acquiescement dispense alors de toute quête: « Je m'émerveillais de pouvoir vivre au milieu du mystère sans m'en étonner à chaque seconde<sup>52</sup> », fait-il dire au narrateur des *Dernières Nuits de Paris*. Au contraire, quand le merveilleux tend vers le futur c'est pour révéler le leurre des signes: tel est l'argument de ce récit qui s'emploie à dissiper le mystère autant qu'à le poursuivre.

50. *À la dérive*, Paris. Ferenczi, 1923. p. 108.

51. *Le Nègre*. Simon Kra, coll. « européenne », 1927, p. 44, 78 et 100.

52. *Les Dernières Nuits de Paris* (1928). Seghers, 1975. p. 121-122.

Un narrateur à la recherche d'un cadavre enquête sur les rites d'une société secrète: tandis que la fable policière se propose de débrouiller les fils du mystère, le poème de la ville se déploie dans une atmosphère diffuse de catastrophe. L'ironie puissante du récit tient à sa posture contradictoire, l'une vers l'affirmation du merveilleux, l'autre vers le dévoilement de son illusion. Fabricant avec ses acolytes des énigmes de toutes sortes, Volpe préside aux simulacres d'un hasard de contre-bande:

*Ils avaient tous pris l'habitude d'inventer, de tromper, de préparer des fausses pistes.*

*[...] ils poursuivaient le mystère et créaient des fantômes. En les quittant je les nommais parfois les aventuriers sans aventures<sup>53</sup>.*

À travers ces « marchands de hasard », dans lesquels il paraît bien difficile de ne pas reconnaître le groupe surréaliste de la période héroïque, Soupault dénonce la volonté de merveilleux qui, à l'usure, risque d'engendrer la « monotonie de l'étrange<sup>54</sup> », de se figer en contenus, en « mythologies » au sens barthésien du terme. À cette exploitation inconditionnelle du hasard, Soupault préfère le merveilleux sans rides de l'impondérable. Non le hasard exhaustif mais le hasard « heurté de front; ». Car tant va la merveille à la croyance, qu'à la fin elle se perd: telle est en somme la morale des *Dernières Nuits*, roman de la poésie où Soupault fixe la couleur crépusculaire de son merveilleux en mariant le récit enchanté à la fiction du désenchantement. Il y aurait beaucoup à dire sur ce livre sans suite, paru deux ans après l'exclusion de 1926, comme une contribution à contre-temps et à contre-code à un surréalisme dont Soupault est demeuré partie prenante, mais à la manière d'un « passant considérable » pour qui l'aventure des signes aurait mal tourné.

Le merveilleux aura été pour lui, non l'union du rêve et du réel, mais le mariage du meilleur et du pire: un don de dépense pour alléger un moi que l'on ne saurait changer. S'il fut délivrance au sens de libération - toujours à reprendre - de l'homme esclave de la réalité, il n'a pu être livraison de formes nouvelles capables d'augmenter le monde au sens où Guillevic entend que, par la poésie, « la vie augmente ». Ce merveilleux de fuite, sans rien qui pèse ou qui pose, revendiqué comme tel, ne saurait faire oublier que derrière la fixité du mythe, un glissement de sens s'est opéré en cours d'œuvre. Il y a loin en effet de la « possibilité d'aller plus avant<sup>56</sup> » que l'écriture des *Champs magnétiques* lui avait fait entrevoir, à la réalisation d'une œuvre qui n'en a pas exactement accompli la promesse. D'où cette « étrange

53. *Ibid.*, p. 89 et 132.

54. *Ibid.*, p. 78.

55. *Ibid.*

56. *Mémoires de l'oubli* (1914-1923), *op. cit.*, p. 77.

« quête » de l'impossible » que Soupault est tenté de prêter à Breton, comme l'ombre portée de sa propre « fidélité à l'échec<sup>57</sup> », cet art - mélange de conduite magique et de fatalisme - de persévérer dans ce qui n'a pu advenir. On ne manquera pas, pour finir, de goûter en moraliste le paradoxe que l'œuvre de Soupault nous invite à méditer: celui d'un merveilleux où l'absence de pensée dogmatique se transmue en arrière-pensée, cette forme de lucidité mélancolique qui entrave la quête du merveilleux dans son essence illusoire.

*Université de Limoges*

57. L'expression est de Samuel Beckett, « Bram van Velde », *Three Dialogues with Georges Duthuit*, cité par Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, Sedes, p. 148.

# MICHEL LEIRIS, LE CAUCHEMAR ET LA MERVEILLE

Joëlle DE SERMET

*Quand} 'emploie un mot, il signifie ce qu'il me plaît qu'il signifie, ni plus ni moins [...]. La question est de savoir qui est le maître, et c'est tout.*  
Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir.*

Pendant sa période surréaliste (1924-1929) Michel Leiris peut curieusement apparaître comme un spécialiste du merveilleux. Déjà en 1922 dans son *Journal*, il posait cette équation: « La poésie est essentiellement le merveilleux », préoccupation officialisée par Antonin Artaud qui, dirigeant le Bureau de Recherches Surréalistes de la rue de Grenelle, lui demande en janvier 1925 de constituer, en même temps qu'un *Répertoire des idées surréalistes*, un *Glossaire du merveilleux*. Plus encore, alors que Jacques Doucet envisage de réunir une collection de manuscrits, Leiris lui soumet en avril 1926 un projet de travail ayant précisément pour objet le merveilleux, projet auquel il entend donner la forme scientifique d'un essai pourvu d'une « bibliographie sérieuse » et qui nécessiterait de « nombreuses » recherches en bibliothèque<sup>1</sup>. Le texte, rédigé entre avril et juin, est accepté par Doucet. Pourtant Leiris écrit au mécène pour lui dire son insatisfaction: il songe à un remaniement qui ne sera jamais effectué. L'étude restera non publiée.

La première partie est intitulée « Fragments d'un essai sur le merveilleux », tandis que la seconde partie est consacrée à un classement des éléments constitutifs du merveilleux moderne et recense les auteurs ou les œuvres illustrant chacune des caractéristiques dégagées. Elle ramène ainsi au champ de la littérature ce que la section précédente avait abordé de façon large, puisque le merveilleux y était sommairement assimilé à la fascination pour l'inconnu et le nouveau. Restriction qui peut paraître prudemment cal-

1. Sur la genèse et la finalité du projet, voir Catherine Maubon (*Michel Leiris en marge de l'Ulobiographie*, Corti, 1994, p. 13-19) et Aliette Armel (*Michel Leiris*, Fayard, 1997, p. 229-233), qui en donnent une description exhaustive.

quée sur celle du premier *Manifeste* où Breton, après avoir salué la beauté de « n'importe quel merveilleux », s'en tenait à des exemples exclusivement littéraires, *Le Moine* de Lewis en tête.

Catherine Maubon voit dans les « Fragments » les linéaments d'une réflexion qui alimentera l'ensemble de l'œuvre leirisienne: un texte caché, en somme, une matrice déterminant la cohérence et la continuité des écrits ultérieurs, comme si l'imaginaire de l'auteur y était perceptible à l'état d'épure. Toutefois, replacée dans le contexte de crispation polémique du milieu des années vingt, cette tentative avortée révèle d'autres enjeux, plus spécifiques et plus localisés. Elle permet en particulier d'évaluer en quoi, dès 1926-1927, Leiris se démarque des conceptions de Breton sur une question théorique aussi fondamentale. Par le devenir - ou plus exactement l'absence de devenir - réservé à *l'Essai sur le Merveilleux*, on peut en outre apprécier comment Leiris parvient à introduire une distance ou une laxité critique dans son propre discours, au point de laisser ouverte la possibilité d'un décapage référentiel et d'un pivotement de la position d'énonciation. En effet, des pans entiers du texte ont servi en 1929 à la rédaction d'un article destiné à *Documents*, la revue de Georges Bataille, dont les objectifs étaient ouvertement anti-idéalistes, anti-esthétiques et implicitement anti-surréalistes. Les mêmes propositions sont réarticulées afin de leur laisser dire autre chose. L'écrivain semble appliquer à l'une des notions-clés qui délimitent son engagement puis son désengagement surréalistes un coefficient d'arbitraire similaire à celui qui régit alors son rapport au langage poétique.

Le merveilleux de Breton est un événement: l'extériorité, le plus souvent sous les traits féminins d'une créature subjuguante, se porte à la rencontre de l'intériorité pour la révéler à elle-même. Leiris effectue le trajet en sens inverse. Les « Fragments » soulignent la dimension non seulement subjective du merveilleux, mais le fait qu'il n'existe qu'intérieurement à l'homme, comme un principe de soulèvement émané du dedans, si bien que ses manifestations concrètes s'avèrent projectives. Il s'agit d'une « projection externe du pôle intérieur ». Le terme de « projection » n'a rien d'étonnant. Philippe Lejeune a établi que Leiris aurait lu passionnément la traduction française (parue en 1923) de *Psychopathologie de la vie quotidienne*, où Freud insiste sur le caractère normal, non pathologique, du mécanisme de projection notamment en ce qui concerne la construction d'une « réalité suprasensible » dans le cadre de la mythologie ou de l'animisme.

En 1922, *Le Journal* assigne à la pratique poétique l'objectif suivant: « faire voir les objets familiers sous un aspect merveilleux » et suggère, plutôt que de se détourner de la réalité, de transformer le point de vue qui lui est attaché. Autrement dit, il faut chercher à modifier la façon qu'a la subjectivité de se tenir, de se placer face au monde, alors que pour Breton c'est davantage le parachutage événementiel qui modifie la subjectivité. Le sujet

leirisien identifie ainsi le merveilleux à l'effigie énigmatique de son propre désir. C'est une forme cryptée de soi-même, passée dans l'univers des représentations, le chiffre ou le sceau de la pulsion, une matérialisation des aspirations latentes. Mais ce qui importe, c'est que ce qui est désiré, on ne sait pas ce que c'est au juste. L'attention est portée non sur la révélation mais sur l'opacification. Viennent, avec récurrence, des formules telles que « inconnais-sable », « sol vierge où nul chemin n'est tracé ». Le merveilleux est en quelque sorte la traduction d'un irréprésentable, mais dans une langue inconnue. Dès lors, la merveille, on le pressent, sera liée à la méconnaissance comme ressort essentiel de la subjectivité. Elle résulte de l'absence de compétence communicative interne. Elle est ce qui se cache entre soi et soi, le secret gardé à l'égard de soi-même, le non énoncé, l'indicible préservé comme centre actif du dire. On se souvient à ce propos en quels termes Leiris a pu exposer sa réticence initiale à la pratique d'une analyse avant d'entamer une cure avec Adrien Borel au début des années trente: il craignait que celle-ci ne vienne « tuer » le merveilleux.

C'est pourquoi la merveille est un objet perdu ou dérobé dès l'origine, invitant à une quête sans trêve, sans terme, sollicitant de façon réitérée le principe d'incomplétude, en somme ce que Guy Rosolato appelle un « objet de perspective<sup>2</sup> ». Dans le système leirisien, cet objet entretient avec l'« absolu » un rapport de médiation, de « truchement » ou encore de transposition métaphorique, mais c'est alors une métaphore *in absentia*. Si le merveilleux de Breton se fonde sur une apparition, celui de Leiris s'enlève sur une disparition ou un retrait. Cette suspension du référent ultime impose le recours à une stratégie de l'oblique, à un pas de côté pour une saisie par défaut. Est ainsi établie l'importance d'une « ruse » pour provoquer le merveilleux. Elle manifeste l'engouement du poète pour les rituels ou techniques de captation qu'il étudiera attentivement une fois devenu ethnologue et qui lui servent aussi à stimuler son travail d'écriture malgré la déroute de l'inspiration ou de l'imagination, comme dans le recueil *Simulacre*, publié peu avant, en 1925. La première livraison du *Glossaire* donne d'ailleurs cette définition: « RUSE - elle rase les murs, elle est ma muse. » Si anciennement les théories du merveilleux ont été des théories de la surprise - ainsi le *thaumaston* de la *Poétique* d'Aristote - c'est-à-dire des théories du merveilleux comme générateur d'un effet de surprise, ici c'est le merveilleux qui doit être pris par surprise.

La ruse mentionnée peut être ramenée à un cérémonial transgressif ou à l'instauration propitiatoire d'un grand désordre. Il est question d'une « catastrophe logique » propre à susciter l'inconnu et d'un « chaos » dont le modèle

2. Voir Guy Rosolato, *La Relation d'inconnu*, coll. « Connaissance de l'inconscient ». N.R.F., Gallimard, 1978.

3. *La Révolution surréaliste*, n° 3, avril 1925.

est à chercher aussi bien du côté de la béance des commencements dans les théogonies grecques que de celui du dérèglement méthodique à la Rimbaud. Le merveilleux est de la sorte appréhendé comme la manifestation tangible de l'absolu dans des formes résultant de la désorganisation, voire de la rupture, des rapports attendus entre unités signifiantes. Les images de cohésion perturbée, de liens tranchés, de discontinuité et de dissémination dominent la description de cette dislocation de la syntaxe du monde. On peut y percevoir les prodromes de cette « méthode du désordre » que Bataille définira précisément en 1961 dans ses entretiens avec Madeleine Chapsal comme un moyen de tirer parti du désordre: « faire tourner le désordre, le désordre fondamental, initial, en quelque chose qui participe de l'art », procédure destinée selon Bataille à favoriser une « mise à l'envers de la pensée<sup>4</sup> ». C'est la raison pour laquelle cette poussée du désordre, déviée en réorganisation du chaos, n'entre pas en contradiction avec ce que Leiris qualifie ailleurs de « souci compositionnel ». Dans l'article « 45, rue Blomet », racontant ses années pré-surréalistes, il convient que le même « appétit de merveilleux » animait le groupe qui se réunissait dans l'atelier d'André Masson et celui qui gravitait autour de Breton mais il souligne que le sens donné à ce mot différait sensiblement:

*Un merveilleux manifestement irrationnel, fondé sur des conjonctions insolites et comme parachuté d'ailleurs (autrement dit le merveilleux typiquement surréaliste), ce n'est pas cela que nous cherchions rue Blomet, du moins au début. Ce à quoi nous visions, c'était à une refonte des données réelles en des œuvres affranchies des conventions et où l'imaginaire avait la part du lion, mais construites de manière à satisfaire notre sensibilité à la beauté formelle. Quoi que nous fissions, et aussi loin que notre essor nous emportât, un souci compositionnel restait notre garde-fou: pour téméraires que fussent parfois les jeux de contrastes et d'harmonies en lesquels se concrétisaient nos inventions, il fallait que la chose qui en résultait tînt debout, qu'elle eût - fût-elle pour une large part un fruit de l'automatisme - une cohérence comparable à celle d'un organisme vivant ou d'une architecture musicale<sup>5</sup>.*

De la même façon, dans « La Monade hiéroglyphique », article publié en 1927 dans *La Révolution surréaliste*<sup>6</sup>, sa défense des alchimistes le conduit à évoquer avec insistance la « construction d'un absolu palpable ». On mesure là tout ce qui le sépare des perspectives que Breton développera en 1936 dans le numéro 9 de *Minotaure* avec « Le Merveilleux contre le mystère » où sont invoqués, relativement au merveilleux, une « conscience troublée », un « abandon pur et simple », une disponibilité fusionnelle à l'égard de ce

4. *Les Écrivains en personne*, 10/18, U.G.E., p. 25.

5. Repris dans *Zébrage*, coll. Folio/Essais, Gallimard, 1992. La citation se trouve p. 227-228.

6. Repris dans *Brisées* (1966), coll. Folio/Essais, Gallimard, 1992, p. 17-22.

qui survient. Le merveilleux leirisien, sur ce point, aurait tendance à rejoindre le « mystère » de Breton: comme effet d'un travail, presque un effet de style, à relier au comportement d'une conscience qui se veut troublante. Selon un étrange chiasme, le merveilleux bretonien exige didactiquement la passivité, tandis que le merveilleux de Leiris est abandon inconditionnel à un fantasme de maîtrise, à une inconsciente volonté de puissance.

Toutefois, ce n'est véritablement qu'à la fin des années trente que se creuse la divergence, avec le passage à une dissidence regroupée autour de Bataille et de *Documents*. Denis Hollier, dans sa préface à la réédition en fac-similé de la revue<sup>7</sup>, parle de « croisade anti-esthétique » menée par les ethnologues associés à la rédaction et de « charité épistémologique » consistant à ne rien exclure, et surtout pas les objets insignifiants ou répugnants (comme dans les articles consacrés au « crachat » par Leiris, ou au « gros orteil » par Bataille).

Ainsi que l'expose Michel Surya dans sa biographie de Bataille<sup>8</sup>, alors que Breton avait fait du surréalisme l'« instrument du merveilleux », celui que l'on stigmatisait sous le nom de « philosophe-excrément » fait de *Documents* l'« instrument du monstrueux ». Dans le *Manifeste* de 1924, si *Le Moine* de Lewis était donné comme particulièrement représentatif du merveilleux littéraire, c'est parce qu'il exaltait pour Breton « ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol ». Avec le *Manifeste* de 1929, les attaques sont dirigées contre Bataille en rappelant, par une citation de *La Philosophie occulte* de Corneille Agrippa, que l'attente du merveilleux ne peut s'effectuer que dans « un endroit pur et clair, tendu partout de tentures banches »: son irruption couronne une épreuve de purification et d'abstraction croissantes. À l'inverse, le « monstrueux » bataillien peut apparaître comme un merveilleux écorché, mis à vif. Le monstrueux n'est autre que ce résidu qui subsiste quand, tout l'appareillage rhétorique ou symbolique du merveilleux évacué, le réel est affronté sans fioriture, sans ce que Bataille nomme « euphémisantes transpositions<sup>9</sup> » et accepté pour ce qu'il est, à savoir le « jeu de l'homme et de sa propre pourriture ».

Malgré la pression du contexte, Leiris ne se déleste pas, comme le fait Bataille, du merveilleux. Il conserve la notion, tout en la retournant, tête en bas, sens dessus dessous. Il la renverse parodiquement pour sécréter un merveilleux noir, un merveilleux négatif. À partir de la rédaction du pseudo-roman onirique *Aurora* (1927-1928), la merveille se fait horrifiante: elle devient l'exact symétrique inversé des *mirabilia*, ne suscite plus ni surprise ni admiration mais se détermine par son aptitude à choquer et sa dimension

7. Éd. Jean-Michel Place, 1991. p. 7-23.

8. Georges Bataille. *La mort à l'œuvre*. Librairie Séguier. Paris, 1987, p. 134.

9. « L'Esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, n° 8, deuxième année, 1930. p. 49-52.

répulsive. Le prologue, en particulier, met vigoureusement en place, avec sa thématique cruelle et excrémentielle, ce renversement de la valeur des contraires. Des ponts sont jetés avec *L'Anus solaire*, que Bataille écrit au début de l'année 1927 et dont Leiris a sans doute eu connaissance bien avant sa publication en 1931. Dans *Aurora* comme dans *L'Anus solaire*, on assiste à un parcours mental initiatique qui substitue à l'ascension vers l'absolu un affaissement vers les profondeurs scatologiques et remplace les « astres » par des « désastres ». En adéquation avec la tradition populaire et carnavalesque du grotesque, le système de représentation s'organise autour du bas physiologique, privilégiant, par des inversions en chaîne, les orifices corporels et tous les phénomènes d'altération physique. Leiris en tempère quelque peu la portée par un mixage avec les motifs empruntés au genre fantastique (roman noir anglais et courant frénétique français) ainsi que par une structure narrative dérivée des contes populaires. Derrière cet habillage à l'aide de stéréotypes subsiste pourtant un innommable. Le difforme, et tout ce qui procède dans *Aurora* d'une défiguration, est bien le signe de l'informe. Ce versant grotesque du merveilleux, s'il revendique une origine crûment viscérale, n'en constitue pas moins une autre ruse ou tactique pour tenter de fixer ce qui n'a pas de contour précis. Avec le retournement grotesque vers l'informe, ce qui persiste à échapper fait l'objet d'une nouvelle donne, est en quelque sorte remis en jeu, dynamisé à nouveau parce que déporté dans une autre sphère de l'insaisissable. La faculté projective à laquelle s'alimentait jusque là le merveilleux leirisien s'ensauvage et se mue en énergie pulsionnelle d'expulsion. La merveilleuse créature convoitée en vain sous différents visages et différents noms, dont celui d'« Aurora », se confond trait pour trait avec l'abjection qu'il faut faire dégorger, arracher de soi et dont on ne peut se résoudre à soutenir la vue: « Horra ».

Mais l'infléchissement le plus significatif est fourni, à mon sens, par « À propos du *Musée des sorcières* », donné en mai 1929 à *Documents* (n° 2). Il s'agit d'un compte-rendu du livre de Grillot de Givry, *Le Musée des sorcières, magies et alchimistes*, publié la même année. Le long préambule de cet article-collage est construit avec des passages tirés des « Fragments sur le merveilleux ». L'auteur y dessine énergiquement, parce que de façon resserrée, sa conception la plus intime du merveilleux. Le texte fait suite à un article de Bataille paru dans le premier numéro de la revue et intitulé « Le Cheval académique<sup>10</sup> » : la confrontation de la vision grecque et de la vision gauloise du cheval, perceptibles sur les monnaies anciennes (Bataille était attaché au Cabinet des Médailles) montre comment, à l'idéal hellénistique véhiculé par l'équilibre plastique et l'harmonie conceptuelle, répliquent la « frénésie » et la monstruosité des formes imaginées en Gaule. Le philosophe perçoit dans cette seconde option une « réponse définitive de la nuit

10. Leiris en soulignera d'ailleurs l'importance dans *Brisées*, *op. cit.* p. 294.

humaine» et développe à la suite un imaginaire souterrain que l'on pourrait rattacher à la psychophysiologie nietzschéenne et à ce que Patrick Wotling, relisant *Le Gai Savoir et Par-delà bien et mal nommé* « la pensée du sous-sol », impliquant une redéfinition de la réalité comme forme plus primitive du monde des affects.

« À propos du *Musée des sorcières* » s'inscrit dans cette perspective et assigne aux procédures du merveilleux une équivalence avec un cheminement régressif dans un sens à la fois temporel et topique vers la « nuit des temps » et les « profondeurs de l'inconscient ». Le merveilleux noir n'est plus l'apanage d'un surréel mais bien d'un sous-réel. Le type de montage adopté pour l'article met en évidence la persévérance d'une hantise. « Éternel forçat des rapports et des lois, l'homme sera toujours hanté par l'absolu » : c'est la première phrase. Le lecteur est confronté à une spectrographie très particulière dont la teneur est éclairée par ce passage d'*Aurora* où est relatée la transformation des cadavres en spectres puis en miel au sein d'un labyrinthe mortuaire comparable à une invagination<sup>12</sup>. L'allégorie sexuelle comporte des degrés variables de complexité selon que la métamorphose de la substance inerte donne lieu à des « orages magiques » (foudre entre « deux nuages lourds de prophéties ») ou plus prosaïquement à un sirop au « parfum nauséabond de spécialité pharmaceutique ».

Vers la fin d'« À propos du *Musée des sorcières* », Leiris va jusqu'à opérer une sélection très arbitraire des figures occultes les plus intéressantes reproduites dans le livre de Grillot de Givry. Les exemples convoqués ont ceci de commun qu'ils présentent des corps coupés en deux par une ligne passant par le sexe, « de sorte que les jambes sont dans la nuit et le torse dans la lumière du jour », attribuant ainsi aux parties génitales le rôle de pivot entre les « centres bas », infra-conscients, et la vie cérébrale. C'est autour de ce point que se reconstitue la totalité poétique d'un monde abusivement fractionné par la rationalité. Bref, le merveilleux noir, le merveilleux sous-réel, cette « grande foudre » qui jaillit « comme une étincelle », associée à un état d'intense désordre, est d'abord une histoire de puissance sexuelle.

Va pour le merveilleux. Mais la merveille ? Comme bien souvent chez Leiris, il faut se laisser aller à un jeu de mots, reposant sur une homophonie, pour en découvrir la clé. Alors que le monstrueux de Bataille est, dans « Le Cheval académique », généalogiquement rattaché à la figure paternelle, la merveille de Leiris n'est autre, sans doute, que la mère qui veille. Œdipe n'est plus très loin. La Trinité familiale est du reste reconstituée dans l'article « Saints noirs » donné à *La Revue du cinéma* en 1930 :

*il convient d'admirer dans l'art d'Afrique un édifice merveilleux [...] d'autant plus beau [...] qu'il est situé au point d'intersection de deux*

11. Lire Nietzsché. *La Pensée du sous-sol*. Alia. Paris. 1999.

12. *Aurora* (1946). coll. L'Imaginaire, Gallimard. 1977. p. 103.

*courants: d'un côté, l'ancestralité magique et primitive, le vieuxfonds de sentiments humains qui est à l'esprit de l'homme comme une matrice et comme une mère et de l'autre, le perfectionnement technique*<sup>13</sup>

ce dernier étant ensuite assimilé à la tutelle « d'un père rigoureux ». Un peu plus loin, cette restriction: dans le jazz « toutefois c'est le côté maternel qui domine<sup>14</sup> ». Voici donc que l'anti-idéalisme, propre à l'esprit de *Documents*, ce matérialisme auquel Leiris s'est rallié au fil de ses livraisons à la revue, serait à prendre moins dans un sens idéologique ou philosophique que dans celui suggéré par une étymologie remaniée, qui ferait directement découler le mot non de *materia* mais de *mater*: le matérialisme comme pouvoir de la mère, horreur et séduction du sexe maternel. Voilà pourquoi, probablement, la grande quête du merveilleux menée dans *Aurora* par les voies de la fiction ne pouvait que s'achever sur les imprécations du narrateur et sur la proclamation de ses velléités toujours contrariées d'émancipation: « À la fin, j'en avais marre de tout ça! C'était éternellement pareil, aucun prodige ne déflagrait [...]. Il fallait à tout prix foutre le camp de là; mais cependant j'étais rivé comme un piquet<sup>15</sup>. »

Il apparaît ainsi que la conception leirisienne du merveilleux est d'abord une conception de la subjectivité. Il s'agit bien d'un processus de transfert métaphorique par lequel l'intériorité inconsciente se transporte simultanément au plus profond d'elle-même et hors d'elle-même: c'est le trajet du désir panique qui relie le trop connu à l'inconnu, ce dernier étant maintenu comme tel.

Avec ses tentatives successives d'approche du merveilleux, Leiris semble être à la recherche d'une affirmation pure mais ne parvient qu'à inscrire son propos dans le cadre d'une antithèse généralisée (dedans contre dehors, haut contre bas, univers rationnel opposé aux forces éruptives), antithèse dont les motifs de la révolte ou de la débâcle condensent l'énergie figurale. Ce qui doit nous retenir, c'est donc la manière dont il écrit et réécrit son rapport au merveilleux et l'observation du dispositif qu'il instaure pour parler « quand même » de ce qui est originellement insituable et indéfinissable, ou encore son acharnement à instaurer un lien langagier avec une force de déliaison. À ce propos, il faut noter comment son discours ne procède jamais par dénotation stable ou désignation directe, ce qui autorise des variations de point de vue ou des renversements de nature sémantique.

Et si le glissement hors de l'orbe surréaliste ne se pose pas, au moins provisoirement, en termes de renoncement au merveilleux, c'est peut-être parce que ce dispositif permet de conserver le mot de « merveilleux », permet de

13. Repris dans *Zébrage. op. cil.*, p. 22.

14. *Ibidem*, p. 22.

15. *Aurora, op. cil.*, p. 189-190.

garder le signifiant, tout en lui offrant un autre signifié qui rende compte d'une position intermédiaire entre celles de Breton et Bataille. Ce procédé apparente le travail de définition notionnelle au mode ludique de redéfinition des mots du vocabulaire électif dans le *Glossaire*. « À propos du *Musée des sorciers* » rend sensible l'application à l'argumentation des mêmes principes de sélection, désarticulation et remotivation arbitraire que ceux qui guident l'élaboration des jeux de mots lyriques.

Si bien que ce qui semblait déjà là, déjà vu, déjà dit, peut être repris, peut être montré ou énoncé autrement: à l'envers, par dessous, par dedans, par derrière. Plutôt qu'une écriture du manque, de la lacune, et autres poncifs du moment, je serais tentée d'y voir ce que Leiris repère aussi à travers l'œuvre de Picasso, « l'impossibilité [...] d'accepter d'un être ou d'un objet quelconques qu'ils soient donnés une fois pour toutes, et de laisser quoi que ce soit en repos<sup>16</sup> ».

*Université Michel de Montaigne  
Bordeaux III*

16. « Picasso et la Comédie humaine » (1954), *Brisées, op. cit.*, p. 213.

# **SURRÉALISME PICTURAL ET SURRÉALISME LITTÉRAIRE: DEUX APPROCHES COMPLÉMENTAIRES DU MERVEILLEUX**

**Jacques LÉVINE**

Puisque, dans ce colloque, le surréalisme littéraire semble avoir, et pour des raisons parfaitement compréhensibles, pris une place majeure, j'ai la tentation de rappeler une évidence, à savoir l'existence du surréalisme pictural. Personne n'en disconvient, ce n'est pas une dimension mineure, ni dans le cadre du surréalisme, ni dans le vaste contexte de l'histoire de la peinture. D'ailleurs, le surréalisme littéraire pourrait-il avoir la notoriété qu'il a sans le surréalisme pictural? Le surréalisme est donc un Janus à deux visages. Et si l'on veut accéder à ce qu'il en est du merveilleux dans l'un et l'autre, une étude rigoureuse de ce qui les rassemble et les distingue s'impose.

Je commencerai par ce qui les rassemble. C'est un rapport de rejet sarcastique de tout ce qui est conventionnel. Prédominent le défi, la dérision, le persiflage, l'humour, la fantaisie. Le moi qui parle dans les deux cas, c'est, en gros, celui qu'utilisent les adolescents lorsqu'ils narguent la génération en place et s'instaurent génération montante. Pour s'affirmer et changer le rapport de force, ils hypertrophient la différence, recourent au sensationnel. C'est grâce à ce mélange que forment l'ironie et la colère que nous avons la chance de nous régaler de textes comme ceux de Queneau et de Max Jacob ainsi que de toutes ces peintures qui ont l'immense valeur de prôner la liberté, l'émancipation, la jouissance de jouer avec la richesse des mots et des sensations. Mais ce qui les rassemble doit être approfondi. La littérature et la peinture classiques donnent le primat au moi social et, partiellement, au moi fictionnel. Par contre, dans le surréalisme, ce qui tient la place centrale, c'est un moi beaucoup plus archaïque, celui qui vit la réalité avec les yeux du petit enfant dans l'adulte et qui parle la réalité avec le système langagier du petit enfant dans l'adulte.

Ce qui les distingue, ce sont les conceptions concernant le merveilleux. Les deux surréalismes construisent ce qu'on peut appeler le « culte de la crypte », un lieu où le moi originaire rassemble les éléments constitutifs de son identité souterraine. Mais, en peinture, le culte porte sur l'identité familiale négative; en littérature, il porte sur les objets esthétiques que nous appellerons les « objets transitionnels énigmatiques ».

## 1. L'IDENTITÉ FAMILIALE NÉGATIVE COMME FONDEMENT DE LA PEINTURE SURREALISTE

On part habituellement de l'idée que l'une des matrices originaires du merveilleux, c'est le hochet aux couleurs lumineuses, c'est le visage de la mère qui se penche sur le berceau, c'est une vision idéale du rapport mère-enfant, à quoi s'ajoute le spectacle d'une mère qui s'offre totalement à l'enfant - même si c'est une illusion - avec les secrets de son corps et de son monde. On ne cessera ensuite, jusqu'à la mort, de rechercher des espaces, des objets, des relations de ce type.

Mais le merveilleux se réduit-il à la catégorie de « l'éblouissement primordial »? À côté du merveilleux prototypique à l'état pur, la littérature, la peinture, le cinéma nous montrent qu'il existe paradoxalement un « merveilleux » de l'horreur, de l'épouvante, de la cruauté, par exemple Jérôme Bosch, Dürer et certains de nos propres rêves pourtant peuplés de monstres, de fantômes, de cadavres-exquis. C'est le monde des « émerveillements scandaleux ».

Pour comprendre ce phénomène, il faut faire toute sa place à la brèche qui a débouché sur le surréalisme: la cassure radicale qui s'est faite avec « Les Demoiselles d'Avignon », *via* le cubisme et l'art abstrait. Du cubisme, il nous est dit, et pas seulement par les psychanalystes, que c'est « casser l'objet », la fin de l'illusion du bon sein, social et maternel; c'est délibérément donner une image chaotique d'un monde en train de se chaotiser, fait de collages, de rafistolages, de brouillages, de fragments, même si au-delà de cette apparence s'entrevoit quelque chose qui ressemble au corps maternel dont on garde la nostalgie. Et si l'on admet que le surréalisme pictural est dans le prolongement du cubisme, il faut envisager que celui qui peint est le même être cassé que celui du cubisme, mais qu'il est guidé par des objectifs encore plus originaires du dévoilement du vécu cassé.

En tout cas, le moi qui parle, ce n'est pas celui du jour, le moi social de la quotidienneté. Celui qui prend possession de la toile est beaucoup plus étrange, le moi de la nuit ou de l'entre jour et nuit, cette partie cachée du moi que j'appellerai inacceptable, insupportable, inavouable, à la limite du non-communicable. C'est un aspect de l'autre soi-même, de l'autre du « je est un autre ». Cette partie obscure du moi, je propose de l'appeler *l'identité familiale négative* (I.F.N.). Pourquoi la connoter comme familiale? Parce qu'elle concerne au plus haut point les liens de filiation. Elle puise dans le réservoir des représentations « scandaleuses » des rapports enfants-parents et parents-enfants.

Un exemple tiré d'une analyse peut nous permettre de réfléchir à la façon dont se construit une identité familiale négative.

ÉVA. - Il s'agit d'une jeune femme de trente ans. Elle a été mise en nourrice pendant un mois à l'âge de un an, séjour dont elle est sortie en refusant de reconnaître sa mère. Elle voit sa mère arriver avec un petit frère. Elle

régresse et déclare qu'elle veut devenir comme la « naine » qu'elle a vue dans la rue. Les choses se passent comme si elle se faisait l'obligation d'être en désaccord permanent avec les parents, une sorte de pacte de non-pactisation. À l'âge adulte, elle constate qu'elle arrive en retard partout, qu'une force incontrôlée, qui l'angoisse, l'empêche d'aller vers l'homme qui lui plaît et la prive d'une vie sexuelle normale, et qu'alors qu'elle est ordinairement trop timide et taciturne, elle est saisie, devant certains collègues qui l'énervent, de colères qu'elle ne maîtrise pas. Elle arrive un jour en séance d'analyse en citant Molière: « C'est le poumon, vous dis-je, c'est le foie, vous dis-je... » et elle explique qu'elle comprend maintenant que, derrière tous ses comportements, il y a « une maman, vous dis-je... » c'est-à-dire un conflit avec la mère, d'une férocité explosive, un refus d'une ténacité sans faille d'aller vers elle, qui explique ses retards dans la vie quotidienne, sa susceptibilité, sa répulsion pour l'homme, - encore assimilé à la rencontre avec le corps de la mère. *Son identité essentielle, donc négative, est celle que lui donne ce conflit.* Ce qui compte le plus dans sa vie intérieure, ce sont les ruminations sur ce qui lui est arrivé, une multitude de fantasmes de ripostes et de peurs liés à son sentiment d'exclusion.

De cet exemple, je dégage trois aspects:

1°) À la base, il y a toujours une ou plusieurs sources de souffrance, un ou plusieurs « drames fondateurs », un ou plusieurs vécus de cassures des liens fondamentaux. D'où, dans le langage de Winnicott, la « peur de l'effondrement » (*jeal of breakdown*). Effondrement du sentiment de valeur, du sentiment d'inclusion dans la famille, du sentiment de « continuité intérieure ». À côté du moi social apparaît une *identité familiale non conforme*. L'histoire du sujet se coupe en deux: une histoire acceptable et une histoire inacceptable. L'idée que les autres ne veulent pas de lui l'envahit. La peur d'être déconsidéré l'amène à montrer que c'est lui qui déconsidère, d'où des attitudes de défi.

2°) Pour ne pas se laisser submerger, l'enfant met en place une vie fantasmatique qui correspond à un *monde de refuge*: projets de vengeance ou crainte de châtements; fuite dans le fictionnel, l'imaginaire de la toute-puissance magique ou son corollaire, l'imaginaire du pire; installation dans un personnage de victime (« on ne veut pas de moi, il ne me reste plus qu'à mourir, ou alors ils me le paieront cher »)...

3°) Le cycle d'installation de l'identité négative n'est pas pour autant terminé. Tout traumatisme comporte une phase qu'on peut appeler *fidélité au traumatisme*. On veut rejouer la bataille perdue pour tenter, quand même, de gagner. Au travers de conduites de provocation ou du donner à voir de la tristesse, la personne procède à une sorte d'érotisation de l'identité négative. Au lieu d'être perte de valeur, elle devient une valeur de son identité, un drapeau.

Supposons maintenant qu'Éva soit peintre. Elle va peut-être peindre un corps de naine..., son corps marqué par la confusion des identités sexuelles..., elle va peut-être développer un imaginaire de la monstruosité, montrer qu'elle est constamment sous le regard de surveillance de la mère, imaginer des élans interdits vers le père..., tourner en dérision le corps féminin... ou l'idéaliser, etc. Elle va inventer des signifiants pour désigner ce qui est le plus à cacher dans le conflit; ces signifiants vont former une chaîne de signifiants dont les éléments apparaîtront dans telle et telle peinture, mais dont l'ensemble fera que toutes les peintures seront à lire comme l'histoire énigmatique de la formation de son identité négative.

La peinture fonctionne donc comme l'ouverture d'une *crypte*. Elle donne à voir, sans que ce soit dit comme tel, ce que l'enfant cache de sa relation à sa famille et à lui-même. C'est une montée au jour de ce qui le taraude depuis toujours, *une exhumation*.

### *La crypte et sa transfiguration*

Mais alors, en quoi consiste le merveilleux? Déjà, le fait de pouvoir opérer un tel arrachement de vérité crée une émotion qui est de l'ordre de la victoire.

Un deuxième élément du merveilleux surréaliste vient de la place où se met le peintre. Il s'installe dans un monde qui n'est pas celui du réel objectif mais que j'appelle le monde de la supra-parenté archaïque, là où les contes russes situent « le château du trentième royaume au-delà de la trois fois neuvième région », là où sévissent les ogres et les *baba-yaga* qui symbolisent les étrangers dangereux et quelquefois les parents infanticides, ce qu'on rencontre quand on s'aventure hors de chez papa-maman. L'émerveillement vient de l'étonnement d'être transporté dans cet espace additionnel étrange qui s'ajoute à l'espace réel et que le peintre, tel un démiurge, invente à mesure.

Troisième facteur: au moment où Éva peint, non seulement elle se familiarise avec sa propre identité négative, mais elle se constitue « parent », « mère » de cette projection d'elle-même. Tout en cultivant des images de guerre, de névrose, de malaise, elle introduit des éléments esthétiques qui correspondent à un travail de sublimation, voire d'idéalisation. Grâce à la vitalisation libidinale qu'introduisent les couleurs, le fond, l'énergétisation et la courbe des traits, le tableau, retravaillé par l'éblouissement primordial, devient acte de *transfiguration de la crypte*.

Quatrième facteur: le combat entre la relation inacceptable et la relation idéalisée cesse alors d'être personnel. Il prend valeur symbolique, s'inscrit dans le cadre des combats humains qui appartiennent à l'universalité. Le tableau, lorsqu'il comporte cette dimension universelle, devient miroir exemplaire de ce qui se passe dans le tréfonds collectif du psychisme de tout un chacun. Ce n'est plus seulement la réparation d'un dommage personnel, mais la réparation d'un mal susceptible de frapper toute l'humanité.

## II. LES ROMANS PICTURAUX DU SURREALISME

Le panorama illustratif que je vais essayer de dresser apparaîtra, et à juste titre, schématique, voire outrancier, dans la mesure où il vise à une démonstration de la notion d'identité familiale négative, donc en laissant forcément de côté l'énorme richesse des autres aspects picturaux.

Je distingue des romans *soft* de l'identité familiale négative, des aspects *hard* et des aspects entre *hard* et *soft*. Tantôt le *hard* prédomine, avec ses références à la vie conflictuelle de la crypte, tantôt il y a plus de *soft* en tant que représentant des décors quotidiens de la vie.

JOAN MIRO. - Présentation de quatre reproductions: « Femme et oiseau dans la nuit », « Personnage devant le soleil », « L'or de l'azur » et « L'aile de l'alouette encerclée du bleu d'or rejoint le cœur du coquelicot qui dort sur la prairie parée de diamants ».

*Nous sommes ici dans le registre de l'identité familiale pas encore négative, mais qui est sur le point d'y basculer.* La plupart des tableaux de Miro sont en effet des interrogations sur les liens familiaux. Il adopte le regard de l'enfant pour qui « tout ça » est gribouillis, inintelligible, « ça » étant les accouplements du soleil et de la lune, de l'oiseau et de l'étoile, du poisson et de la lune, du soleil et de l'araignée. Il dit à la fois sa sidération devant ces drôles de liaisons et sa jouissance voyeuriste. Il ne cesse d'observer, en se faisant passer pour quelqu'un qui n'y comprend rien les relations sexuées du monde adulte. Ainsi restitue-t-il, tantôt en la magnifiant, tantôt en y ajoutant l'anxiété, toute l'ambiguïté de la mentalité de l'enfant à la période œdipienne.

LEONOR FINI<sup>1</sup>. « Le serment noir », « L'enroulement du silence », « L'enlèvement », « Proserpine ou les enfants substitués », « La mue ».

Ces reproductions correspondent successivement à l'interdit de parler, expriment d'abord la terreur, puis la décomposition du corps sous l'effet de la terreur, la néantisation: Leonor Fini a vécu, pendant toute son enfance, la peur d'être enlevée, l'interdit de dire qui elle était. Une grande partie de ses tableaux nous donne à voir son vécu interne de cette terreur sous la forme d'un baillonnement de la parole suivi d'une décomposition du corps qui prend alors des allures de cadavre. Dans d'autres tableaux, ce vécu de mort devient glorifié, s'associe aux interdits sexuels et le tout nous présente une extraordinaire série de modulations sur ce qu'on éprouve dans les situations qui dépassent le seuil du supportable et qui mettent en cause l'identité et la cassure de l'origine.

MAX ERNST. - Présentation des reproductions suivantes: « L'ange du foyer », « CEdipus Rex », « La femme chancelante », « Loplop présente Loplop », « La horde ».

1. Bien qu'elle ait pris ses distances avec le surréalisme bretonien.

Si l'on parcourt l'œuvre de Max Ernst, thématique par thématique, on distingue:

- la mise en dérision de ce qu'il appelle la machinerie sexuelle, « la chambre à coucher de Max Ernst, ça vaut la peine d'y passer une nuit », « la bicyclette graminée garnie de grelots », « Qui est ce grand malade? », « Le nageur aveugle », etc.

- l'alliance effarante de la femme et du serpent-pénis tentateur, « La femme chancelante », « Le jardin gobe-avion », etc.

- son propre corps féminin, « Loplop présente une jeune fille », « Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis », etc.

- sa haine du couple géniteur, « Œdipe Rex », « Après nous la maternité », etc.

- le ventre de la mère dont il ne faut pas approcher, qui est la forêt envahissante cachant des hordes d'enfants, les marécages de la sexualité, les batailles de la scène primitive, la mère castratrice et le propre inconscient du peintre qui s'y est englué.

Or, on peut faire l'hypothèse que ces thématiques se ressemblent. La logique et la cohérence qui les structurent, c'est la parole explosive de la crypte qui a besoin de faire retour sur ce qui a empêché de vivre. C'est le scandale de la mère qui fait d'autres enfants que lui, c'est la révolte de l'aîné qui découvre que la mère est procréatrice, qui se vit rejeté par elle et qui, ne supportant pas le barrage à son accès, s'engage dans une dénonciation de l'imposture et de la trahison de la mère qui occupera toute une partie de sa vie de peintre jusqu'à la réconciliation, symbolisée notamment par l'ouverture de la forêt qui prend alors les apparences d'une cathédrale.

SALVADOR OALI. - L'intrusion du frère mort dans son identité est l'une des origines majeures de son œuvre. On peut distinguer quatre thématiques:

- l'énigme (Présentation du tableau du même nom)

- le corps monstrueux, effondré et dépressif, à la suite de cette aliénation d'identité «( Les montres molles », « Le sommeil », « Le cavalier de la mort », etc.

- l'interrogation sur l'énigme: « L'angélus de Millet » avec l'hallucination d'un enfant mort entre le paysan et sa femme, « La gare de Perpignan », « Méditation sur la harpe », les personnages avec tiroirs, etc.

- l'organisation bi-polaire des images parentales qui indique le conflit entre l'inacceptation et la réconciliation. Pour le père: « Les six Lénine » qui s'oppose à l'ogre « Guillaume Tell ». Pour la mère, c'est l'opposition entre le désert utérin et Gala. Pour lui-même, c'est l'opposition entre le moi sexuel animal et les tableaux marquant la culpabilité «( Le grand masturbateur »), entre la mégalomanie et l'auto-idéalisation de lui-même en tant que victime, symbolisée notamment par les crucifixions et l'appauvrissement du moi «( Corbeille à pain »).

RENÉ MAGRITTE. - Nous sommes maintenant dans le registre du *soft* travaillé à l'arrière-fond par la crypte. La problématique que nous propose Magritte est la suivante: comment être un bon vivant en ayant à l'intérieur de soi une mère morte? Parmi les réponses: il faut que l'homme sexué, vêtu du noir de la suspicion, et surveillé par la lune, se fasse constamment habiter par le bleu du ciel, symbole de l'idéalité maternelle, jusqu'à en prendre la teinte dans son corps.

Présentation de six reproductions: « Le bon vivant » (qui représente un cerueil sur une chaise), « Le modèle rouge » qui représente des chaussures et, au-delà, les traces de pas laissées par la mère lors de son suicide, « Mélusine » (le chandelier brisé), qui renvoie au même deuil: « La parole donnée » (pomme qui, de même que d'autres formes semblables - le rocher surmonté du château qui flotte dans le ciel - symbolise l'omniprésence de la mère). « Le contenu pictural » nous ramène à un autre aspect de la crypte: c'est un homme rendu lamentable par des sexes qui sortent de partout. Il est clown, c'est-à-dire l'enfant qui se sent ridicule de vouloir se prendre pour un adulte. « Le thérapeute » à la poitrine généreuse et transparente où se tiennent la pipe, l'oiseau, la clé, les objets symboliques dont il dit « ceci n'est pas une pipe, un oiseau, une clé » nous ramène aux interrogations à la fois confiantes et dubitatives de l'enfance sur les mystères de l'intériorité (peut-être ici de l'image paternelle?).

On pourrait poursuivre ce voyage avec René Delvaux pour qui l'homme est également un voyeuriste, probablement parce que l'image de la femme n'est pas encore dégagée de celle de la mère: seule est bon objet la femme, tout de blanc vêtue, lumineuse, au corps virginal ou lesbienne chaste, regardant de loin dans les gares le train des accouplements.

Pour Marc Chagall, à première vue, la vie n'a de sens que s'il se présente en animal innocent ou en enfant pur, phallus d'une mère qu'il comble, par ses réussites de peintre, ses exploits d'acrobate, ses offrandes de bouquets, par l'hommage qu'il lui rend en tant que gardienne des traditions juives. La crypte n'est pas pour autant absente, il suffit d'évoquer « À la Russie, aux ânes et aux autres », où il montre son intolérance absolue pour la mère sexué: il lui coupe la tête quand elle revient d'un ailleurs marital ou procréateur d'un autre enfant, les yeux exorbités, la robe trouée. Il faut à tout prix la maintenir à l'état de mère-vache nourricière que l'enfant tête, en s'interrogeant près d'une église russe sur ses appartenances.

Marcel Duchamp qui utilise le métal et le verre pour traduire le sentiment de mort - la sienne plus encore que celle de l'art - qu'a créé chez lui la rupture avec le corps maternel. D'où, pour la rejoindre, l'extraordinaire série sur le thème de la mariée. De « La Vierge et Mariée n° 1 et n° 2 » au « Grand Verre » (« La Mariée mise à nu par ses célibataires même ») c'est l'intrusion du besoin obsédant jusqu'à identification totale (« Rose Sélavy ») de voler les secrets de fonctionnement du corps sexué de la femme.

### III. LE SURRÉALISME LITTÉRAIRE COMME RÉINVENTION DE LA SOCIÉTÉ ET CULTES DES OBJETS TRANSITIONNELS ÉNIGMATIQUES

Breton résume son ambition sociale par la formule suivante: ajouter Rimbaud à Marx.; « transformer le monde », mais sans oublier de « changer la vie ». La lecture des manifestes et, au-delà, de toute l'œuvre de Breton, fait ressortir trois projets.

#### *Le rêve de la révolution sociale*

C'est le projet d'une supra-société qui doit se constituer sur la défaite d'une société contestée, considérée comme infra-société. L'engagement révolutionnaire est l'une des bases du surréalisme, de même que la mise en dérision désacralisante des valeurs conformistes. Certes, sous l'influence du trotskisme et de l'utopie fouriériste, Breton a eu le grand mérite de ne pas être naïf. Il a défendu avec force la souveraineté de la pensée libre, l'importance du doute politique. Mais il est clair que le merveilleux social sera pour plus tard. Pour l'instant, c'est le désenchantement.

#### *Le rêve d'un autre mode d'emploi de l'appareil à penser*

C'est le projet d'un supra-langage en rupture avec notre pauvre infra-langage habituel.

Breton est une sorte d'écologiste du psychisme. Il pense que le remède à notre artificialité intellectuelle est, tout simplement, que nous sachions laisser parler la mystérieuse richesse qui se cache à l'intérieur. Depuis Freud, le « ça parle » est conçu comme susceptible de révéler une réalité insoupçonnée. Il est donc temps de s'en approcher. Mais Breton, avec son outil-l'obsession de l'écriture automatique et le désir de la généraliser, d'en faire le mode d'accès numéro 1 à l'expérience du merveilleux - s'est-il approché vraiment de la source du « ça parle » ?

On connaît l'épisode de la *Bergstrasse*... Comment s'explique l'accueil très froid que Freud a réservé à Breton? On peut faire les suppositions suivantes:

- Freud a certainement perçu d'emblée que (l'écriture automatique n'est pas automatique. Il y a désir, volonté d'écriture automatique, mais ça ne suffit pas. Autrement dit, elle se fait sous contrôle et non « sous vide »: il y a « devoir » d'automatisme, l'esprit est préoccupé de garder ce cap, ce qui est antagoniste de l'automatisme *stricto sensu*.

- On peut se douter que la deuxième question que s'est posé Freud se situe par rapport au transfert. L'écriture automatique est-elle une expression authentique de la parole transférentielle et, pour reprendre le langage utilisé précédemment, fait-elle parler la crypte? Ou bien n'est-elle pas, au contraire, un outil de résistance au transfert, un moyen subtil de faire taire ce qu'on prétend faire parler?

On imagine la réponse de Breton: le contenu de la crypte ne m'intéresse

pas prioritairement. Ce qui m'importe plus, c'est l'émotion d'entrer en rapport avec la partie la plus élémentaire, la plus archaïque, la plus mystérieuse de la pensée. L'essentiel est que je puisse communiquer avec cet « autre » qui est à l'intérieur de moi.

Breton sortira de cette entrevue persuadé que c'est Freud qui n'a rien compris. À son avis, Freud ne voit pas que la poésie surréaliste fait accéder le lecteur à ce qu'il y a de plus merveilleux dans le fonctionnement de la pensée. Peut-être aurait-il pensé autrement si au-delà des anachronismes il avait pu lire *Fata Morgana*, par exemple.

#### *Le rêve d'un autre mode d'emploi de l'appareil à désirer*

C'est le projet d'une supra-désirance amoureuse en rupture avec l'infra-désirance actuelle, restitution de la valeur émotionnelle et magique de chaque instant de la dynamique désirante: l'attente de l'autre, son approche, la rencontre, le contact, la réalisation... donc un autre vécu du rapport à l'objet.

L'esthète Breton recherche les émotions rares, rarissimes, bien sûr celles qui proviennent du travail sur les mots, mais aussi celles qui viennent du hasard des rencontres insolites. Les citations qu'on peut récolter sur ce point sont innombrables:

L'amour fou... La beauté sera convulsive ou ne sera pas... Les appels irrésistibles qui clouent sur place... La surprise qui donne le frisson... Le rôle catalyseur de la trouvaille... La trouvaille qui a le pouvoir d'agrandir l'univers... La vie comme *forêt d'indices* et perpétuelle créatrice de désirs... Faire surgir la bête aux yeux de prodige... Jouir de la puissance associative et interprétative des objets (la cuiller de bois-pantoufle, le gant de femme...). Le trouble qui naît des vases communicants... Les associations de mots qui obsèdent comme « cendrier Cendrillon, Bois-charbons ». L'étrangeté des sensations électives... Le malaise qui vient de la statue d'Étienne Dolet, le ravissement face au manoir d'Ango... Les ruses du désir à la recherche de son objet... Qu'est-ce qui a fait qu'Éluard m'a adressé la parole au Conservatoire R. Maubel en me confondant avec un soldat qu'il croyait mort à la guerre? .. La rencontre avec Nadja... Pourquoi, lorsque j'attends une rencontre magique rue La Fayette, c'est elle qui se présente? .. Pourquoi, lorsque je désire très fort la voir rue de la Chaussée d'Antin, elle vient vers moi, et de même rue Saint-Georges, quelques jours plus tard? .. Pourquoi, en 1923, ai-je fait un poème qui annonçait ce que je ferai en 1934? ..

Il y aurait donc du plus vrai que le vrai, une autre réalité dont celle-ci dépendrait? On aurait la capacité de s'introduire dans le monde des rapprochements inattendus, des « pétrifiantes coïncidences », des « éclairs qui font voir ».

*Le surréalisme littéraire et la madeleine de Proust. même combat*

Que cherche au juste Breton? Et si son objectif invisible était le même que celui de Proust, si tous ces émois érotico-ésotérico-hallucinatoires ramenaient inexorablement à la madeleine et, par-delà à l'objet perçu dans son idéalité, à l'objet lui aussi transfiguré? .. Le merveilleux, ce serait alors la parfaite « relation d'objet » de la phase duelle. L'adulte Breton croirait vivre une vie d'adulte, alors qu'il serait guidé par une incoercible nostalgie endogamique: rester marié aux fascinations de la famille première, à la découverte de ses mystères, jouir de la fidélité aux émois ressentis dans cet autre temps.

En réalité, les choses sont plus compliquées, car la madeleine de Proust, c'est un *objet transitionnel*.

Winnicott explique qu'un objet est transitionnel lorsqu'il permet au nourrisson de passer d'un état où il est uni au corps de la mère à un état où il peut s'en séparer objectivement, tout en ne s'en séparant pas subjectivement. Cet objet prend alors valeur, pour lui-même, il devient, lui aussi, objet d'amour, si bien qu'il permet d'assurer le sentiment de continuité intérieure, de rattacher le présent au passé et, par l'accompagnement qu'il propose, il donne des forces pour affronter l'inconnu à venir.

Or Breton privilégie précisément, comme source des émotions qui donnent le plus de prix à la vie, des objets que, depuis Winnicott, nous appelons transitionnels.

De même que le bout de tissu ou l'animal en peluche doit être le choix fait « par hasard » par l'enfant lui-même, la rencontre qui va marquer l'adulte doit se placer sous le signe de l'imprévisible, de l'indéterminé ou même de l'in vraisemblable. Le monde transitionnel que Breton décrit, c'est celui qu'il trouve au cours d'une promenade avec Giacometti au Marché aux Pucelles: la cuiller en bois qui semble sortie d'un soulier faisant corps avec elle. Mais ce peut être aussi un lieu: certaines rues du quartier des Halles ou encore un spectacle intérieur en provenance du « théâtre mental », celui où il voit sept hommes habillés de noir comparaître devant sept femmes en toilette claire, près d'une forêt triangulaire et près d'une grotte où, du plafond, tombent des gouttes sur un œuf... Le psychanalyste y verrait des objets fétiches, à la fois protecteurs et évocateurs de fantasmes sexuels bien connus..., des lieux qui en rappellent d'autres..., des scènes qui ramènent à de mystérieuses cérémonies de procréation.

Mais le psychanalyste a tort de simplifier. Ce sont des objets, des lieux et des scènes qui valent désormais par eux-mêmes, à qui est conféré un statut d'intemporalité et d'exterritorialité. Ils sont constitutifs d'un véritable trésor, un conservatoire d'images précieuses dont les pièces, comme dans les anciens cabinets de curiosités, ont été amassées progressivement et se sont ajoutées patiemment les unes aux autres. Ils forment « un théâtre transitionnel », un « monde transitionnel ».

Parce qu'il a été soumis à un *travail d'idéalisation et de transfiguration*, ce théâtre-monde devient un accompagnateur privilégié. L'expérience intime du merveilleux se fait par la découverte, la contemplation et la sublimation de ce monde transitionnel.

Peut-être pouvons-nous maintenant résumer (ensemble de ce travail, mettre côte à côte les deux surréalismes. S'opposent-ils?

Nous sommes en présence de deux systèmes de réparation ou d'organisation défensive face aux blessures du moi. *Il y a complémentarité*. Ce n'est pas trop de deux mondes, de deux imaginaires du merveilleux, pour nous installer dans un espace hors menace qui nous donne l'illusion que nous pouvons nous mettre hors de portée des agressions de l'insupportable. Tel est peut-être l'un des messages essentiels du surréalisme pris dans sa globalité.

*Collège de psychanalyse et d'anthropologie  
A.G.S.A.S., Paris*

# LE DÉPLOIEMENT DU MYTHE ET DU MERVEILLEUX DANS *FATA MORGANA* D'ANDRÉ BRETON

Claude LETELLIER

Écrit en décembre 1940 à Marseille, le poème *Fata Morgana*<sup>1</sup> d'André Breton fut illustré par le peintre Wifredo Lam<sup>2</sup> et dédié à sa femme Jacqueline. Le poème ne peut être détaché du contexte de ce séjour marseillais, marqué par la défaite et l'hostilité de Vichy<sup>4</sup>, l'impatience de partir, mais aussi par un état de grâce amoureux vivifié par l'amitié;

Le titre du poème est le nom en italien donné à un mirage qui apparaît parfois dans le détroit de Messine et que la tradition populaire explique comme un enchantement de la fée Morgane, du haut du mont Gibel (l'Etna), en Sicile. D'après la légende<sup>6</sup>, la fée projette l'image de son Castel sans Retour dans le ciel matinal afin de séduire de jeunes amants. Mais *Fata Morgana* peut devenir, par extension, le nom générique de toutes sortes de mirages. Derrière le nom du phénomène atmosphérique, *Fata Morgana* connote aussi, comme en filigrane, la fée Morgane elle-même. Mon hypothèse de lecture consistera à prendre en compte l'ensemble de ces trois sens.

Comme le texte ne contient, hormis le titre, aucune occurrence de Morgane, aucune référence explicite à ses légendes, aucune description du mirage, le problème de la relation du texte au titre se pose d'emblée pour le lecteur.

- Le mythe de Morgane se constitue, selon moi, comme le contenu latent du poème. Le texte révélera cet inconscient en aval, dans les surprises de

1. André Breton. *Fata Morgana*, repris dans *Œuvres complètes*, t. II. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p. 1185-1195. Abréviations utilisées pour citer les pages de cette édition: *FM*.

2. Wifredo Lam réalisa cinq dessins pour l'illustration demandée par Breton (voir dans la revue américaine *New Directions in prose and poetry*. une traduction en anglais du poème par Clark Mills, 1942).

3. Voir notamment les photographies de ce séjour à Air-Bel, fin 1940, *Cahier de l'Herne André Breton*, dirigé par Michel Murat, n° 72, 1998.

4. Gérard Legrand, *André Breton et son temps*, Soleil Noir, 1957.

5. Henri Béhar, *André Breton. le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990.

6. Laurence Harf-Lancner. *Les Fées au Moyen Âge* (« Morgane », « Mélusine ». « La naissance des fées »), Honoré Champion, 1984.

l'écriture automatique. C'est un jeu de hasard, de « bonneteau » (FM, 1190). Les mythes émergent dans les rencontres que les événements du monde extérieur, et leurs répercussions dans la vie psychique, font surgir :

*Comme c'est joli qu'est-ce que ça rappelle (FM, 1186)*

Tout le poème est placé dans cette interrogation des « images-devinettes » dont Breton avait construit la théorie dans *L'Amour fou*. L'électricité mentale du rêve créatif a besoin de ces rendez-vous étonnants pour se transmuter en merveilleux poétique.

Ma démarche ne se veut donc pas une mythanalyse qui tenterait d'appliquer un archétype en amont du poème, mais s'efforce plutôt de comprendre en quoi le poème-événement convoque, dans son mouvement automatique, le mythe qui le hante, et en quoi l'expansion du mythe<sup>7</sup> dans le texte dessine la figure de son dépassement. Le rapport de Breton au mythe est très complexe et ne cessera de s'approfondir au fil du temps. Dans une certaine mesure, pour en éprouver le pouvoir psychique, promesse de poésie, le poète surréaliste le fait jouer librement en lui, en assume l'imaginaire en faisant *comme* si le mythe correspondait pour lui à une croyance. Il faut, écrit Breton dans une conférence à Mexico en 1938<sup>8</sup>, « partir de l'irrationnel ». Cette simulation, inspirée des jeux de *mimicry*<sup>9</sup>, est néanmoins appuyée sur le matérialisme dialectique pour qui, d'après Engels<sup>10</sup>, l'objet n'est pas unique, mais se distribue selon un kaléidoscope d'images incluant celles de l'imagination. Quant à la documentation de Breton, un ouvrage comme *L'Art magique*<sup>11</sup>, mûri de longue date, et la richesse de sa bibliothèque ésotérique laissent à penser qu'elle était vaste et approfondie.

Le poème évoque avec insistance un jour d'exception, inaugural, mais non identifié dans le vécu de Breton et de Jacqueline à Marseille, rythmé et souligné par le leit-motiv « un jour un nouveau jour » (FM, 1185, 1187), par l'afflux de la pensée hermétique et les souvenirs émerveillés que ce jour miraculeux suscite par le mécanisme des associations d'idées. Le poème prend ainsi la forme d'un « poème-événement », que Breton admirait tant chez Apollinaire. Il s'écrit dans une intensité de joie régénératrice, refoulant constamment par la conjuration les affects mortifères de folie et de persécution.

Ce « nouveau jour » s'identifie immédiatement à la surprise d'« un nou-

7. Philippe Lavergne. *André Breton et le mythe*. José Corti. 1985.

8. A. Breton. *Œuvres complètes*. t. II. Bibl. de la Pléiade. p. 1260-1285.

9. Jean-Paul Clébert. articles « Roger Caillois » et « Jeux ». *Dictionnaire du surréalisme*. Seuil. 1986.

10. André Breton. « Second Manifeste du surréalisme ». *Œuvres complètes*, t. I, Bibl. de la Pléiade, 1988.

11. André Breton [avec le concours de Gérard Legrand]. *L'Art magique: une histoire de l'Art* (1957). réédition Adam Biro - Phébus. 1991.

vel amour» (*FM*, 1187). Plus qu'une recrudescence de passion pour sa femme, *Fata Morgana* témoigne d'une réinvention de l'amour, qui se manifeste d'emblée par les traits changés de la femme aimée (*FM*, 1185). Le développement du poème montrera que ce changement du visage n'est pas un stéréotype de langage, mais bien une métamorphose régénératrice, analogue à celle des contes de fées.

Dès lors, la destinataire du poème accède à un être fabuleux dont l'emprise modifie tout le rapport au réel. Le lit conjugal se métamorphose à l'unisson de la femme merveilleuse, explose dans un Autre Monde torrentiel, emportant le couple dans un vertige de jubilation.

Bien sûr, cette créature mythique, qui a transfiguré le quotidien serait, selon mon hypothèse, la fée Morgane, ou plus exactement une figure latente morganienne qui tend à investir la bien-aimée. Jacqueline est rêvée dans le prisme de ce mythe, enclose comme « un diamant serti dans une vitre » (*FM*, 1187). Mais, en correspondance avec Morgane, mythe absorbant, le poème déploie une fresque exubérante de thèmes hermétiques, dont Wifredo Lam a donné une transposition plastique avec ses créatures étranges venues d'un Autre Monde.

Dans notre héritage culturel, le mythe de Morgane se présente globalement, selon moi, comme une triade. Tout d'abord comme enchanteresse, productrice de mirages attractifs liés au désir: elle est associée ici à la magie de l'aube, au réveil du couple et à un ressourcement du monde qui apparaît soudain enchanté. Les objets sans énigme, comme la planchette des « modèles de nœuds » que conserve Wolfgang Paalen (*FM*, 1187), « débordent » eux-mêmes dans une étrangeté euphorique. En second lieu, par un renversement conforme à la structure du mythe, Morgane, fée chthonienne de l'amour, initie l'amant et patronne la conjuration de l'angoisse. Enfin, en corrélation sans doute avec Apollinaire, Morgane se décline comme figure mythique du spectacle, suscitant un film rêvé sur Charles VI, le roi fou et joueur, marié à une Isabelle de Bavière dédoublée, --criminelle puis repentante.

Morgane, tante de Mélusine selon Jean d'Arras<sup>12</sup>, incarne la nature protéiforme des divinités celtiques en perpétuel transit entre l'ici-bas et l'Autre Monde. La Morgane des textes littéraires se manifeste soit dans une figure du Mal, soit dans une figure du Bien. Dans son Castel-sans-retour, elle sait, comme dans *Floriant et Florete*<sup>13</sup>, éduquer le héros aux valeurs chevaleresques et le protéger de l'adversité, mais elle attire aussi par ses illusions, dans le roman de Lancelot, de beaux chevaliers qui deviendront ses esclaves sexuels. Telle est la Morgane d'Apollinaire. Dans le *Jeu de la feuillée*<sup>14</sup>, la fée

12. Jean d'Arras, *Mélusine*, préface de Jacques Le Goff, Stock Plus, 1979.

13. *Roman de Floriant et Florete ou le chevalier qui la nefmène* [anonyme du XIII<sup>e</sup> siècle], publié par Claude M. L. Lévy, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.

14. Adam Le Bossu, *Jeu de la feuillée*. Librairie Champion, 1964.

Morgue préside le théâtre de la cité et joue son propre rôle. Dans l'héritage hermétique, Morgane serait l'allégorie de la Sophia, puisqu'elle est médiatrice entre le macrocosme qu'elle exalte et le microcosme qu'elle maîtrise.

De même que Nadja se sentait investie par Mélusine, Jacqueline a d'abord revêtu très clairement, dans *L'Air de l'eau*, les images sublimées de l'ondine. Avec le mûrissement traversé des crises de la vie commune, l'érotisme innocent de la naïade se dépasse dans Morgane, figure d'une épaisseur plus ambiguë. Le mythe de Morgane circule dans le resserrement du couple en 1940. Elle réunit la souveraineté, la liberté dans l'échange avec des zones ténébreuses, et manifeste une revendication passionnée de créativité.

Le merveilleux, selon moi, se produit dans une dynamique qui articule un retrait par rapport à ce que nous ressentons comme pesée du réel, intimation de la rationalité, retrait indispensable pour investir un envol transfigurateur, mimétique du sacré, qui élabore avec cohérence ses propres données. Breton, influencé par Freud, parlera d'« unité organique» dans « Équation de l'objet trouvé» (1934). Dans le poème, l'écart qui enclenche le déferlement du merveilleux coïncide avec le nouveau jour, lequel rend hier forclos, symbolisé par la commode qui résiste au jeu de la transfiguration:

*Il y a de ces meubles plus lourds que s'ils étaient emplis  
de sable au fond de la mer  
Contre eux il faudrait des mots-leviers (FM, 1186)*

En changeant de mythe conducteur, le poète change de merveilleux. « Le nouveau jour» appelle le nouvel amour, mais il fait aussi resurgir les images de l'enfance. Le tourbillon de la rose d'Engels dans le *Second Manifeste*, en s'accélégrant, fait réapparaître le merveilleux originel de « l'illusion enfantine », matrice de tout le poème, et source d'un égocentrisme régénérateur:

*O tourbillon plus savant que la rose  
Tourbillon qui emporte l'esprit qui me regagne à l'illusion enfantine  
Que tout est là pour quelque chose qui me concerne (FM, 1188)*

Le mythe, récit fondateur et producteur, s'anime par le merveilleux, qui transfigure la rencontre en resplendissement. Le merveilleux est l'âme motrice du mythe qui lui correspond et qui le réverbère. Pierre Mabille<sup>15</sup> recherche surtout la pureté originelle du mythe, où la puissance du sacré fascine comme une pierre philosophale. Chez Breton, dans le Bal des Ardents, le mythe des hommes sauvages, négation de la race d'Adam, a besoin d'être représenté dans une théâtralité nocturne et dionysiaque de danse, de feu, de costumes oursins et de musique. Si la mascarade finit dans un brasier tragique, c'est que l'on ne défie pas impunément Morgane, fée du destin aléatoire, déité de la roue cosmique des alchimistes, qui gère à son gré les

15. Pierre Mabille. *Le Miroir du merveilleux*, Préface d'André Breton, Les éditions de Minuit, 1962.

spectacles de la cité. Les nains alchimiques qui sortent du pâté semblent mimer, dans la parodie du carnaval, le Jugement Dernier, la fin du grand Œuvre, qui sépare les noirs, les damnés, de ceux qui, arc en ciel, jouiront de la béatitude éternelle. Le cerf ailé, Christ ou Actéon, qui affronte l'aigle, se déplace allégoriquement dans un décor de théâtre à machines, et la distanciation ainsi créée s'illumine de merveilleux. La cosmogonie solilunaire aime les trajets de l'exultation et de l'anxiété du couple. L'exorcisme de l'angoisse, au cœur de la signifiante poétique, se projette dans les écrans du rêve, convoque l'éventail des talismans, anime le miroir à deux faces et suscite le héros sauroctone des mythes les plus archaïques<sup>16</sup>. *Lafata morgana*, dans le monde technique d'aujourd'hui, empruntera de même au cinéma les prestiges de nouvelles images, de nouveaux champs magnétiques. Tout le poème s'architecture ainsi dans ces réseaux dialectiques du mythe et du merveilleux, projetés en lumière irisée sur les scènes du monde ou du rêve. Le merveilleux est la représentation en réverbération fascinante, anamorphosée, de ce que le mythe cherche à nous dire des drames sacrés de l'humanité, sou-bassement pérenne de nos rêves, « car il n'est que de fermer les yeux », dit Breton, « pour retrouver la table du permanent ».

J'entends par code du merveilleux un réseau d'images accédant à notre insu à un état de cohérence interne, de sorte que tous les éléments qui interviennent deviennent homogènes les uns par rapport aux autres. Breton rend compte en effet de cette profonde unité organique, au sujet du conte de Cendrillon, dans le texte de 1934 intitulé « Équation de l'objet trouvé<sup>17</sup> ».

Si le travail d'analyse permet seul d'élucider le contenu latent<sup>18</sup>, le message merveilleux adresse des signaux manifestes au récepteur qui pressent une cohérence, et l'organise inconsciemment, sans en avoir pourtant la clef. Entre les coffrets d'or, d'argent et de plomb, le récepteur sait que le bon choix est le plomb, car toute la structure du récit merveilleux invite nécessairement à ce choix.

Morgane, dans le poème surréaliste, se travestit sous des substituts, des inflexions de sens oblique, de ce que l'on pourrait appeler des *miroitements*, comme dans le travail du rêve. Le poème réagit contre le mythe en l'occultant et en le déplaçant. Morgane est *dea abscondita*, déesse cachée. Mais en même temps, par cette occultation, l'écriture assume l'essence même du mythe, puisque Morgane, la fée obscure, dissimule son être derrière ses enchantements ostentatoires.

Le déploiement mythique, dès qu'il percute le réel, transforme magique-

16. Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, Robert Laffont, 1977.

17. *Documents* 34, « Intervention surréaliste », rééd. fac-similé, Didier Devillez, Bruxelles, 1998, p. 22.

18. « La conception qui s'impose à moi dès maintenant me conduit à penser que le rêve est une sorte de substitut » (Sigmund Freud, *Sur le rêve*, coll. Folio/Essais, 1985, p. 59).

ment sa représentation. Des paysages, des objets, des souvenirs, pris dans le sortilège, deviennent des variations *defata morgana*. On peut y voir un effet d'automatisme poétique qui distribue les images de façon sérielle, récurrente, souvent explosive et surprenante. L'automatisme psychique, comme dans l'activité du rêve, déploie une rafale (« passe la rafale », écrit Breton) de corrélatifs fantasmatiques qui viennent crépiter sur les mots-écrans de la confiance biographique.

C'est dans la direction spontanément métaphorique que s'est engagée la critique d'un Étienne-Alain Hubert<sup>19</sup>, lequel s'est référé principalement à l'aspect architectural classique de la *fata morgana*. Puisque le mirage de Messine projette dans le ciel du matin, selon certains observateurs, des images représentant des arcades en alignement, censées, dans le folklore sicilien, exhiber le château de la fée, son Castel-sans-Retour, il a paru expédient de retrouver dans le texte de Breton des métaphores fugaces, éruptives, évoquant par analogie ce motif prégnant des arcades parallèles.

En réalité, le mirage, selon d'autres témoignages, comme celui de Pierre Larousse dans son article de dictionnaire<sup>20</sup>, de Camille Flammarion<sup>21</sup>, ou encore de Minasi dans sa *Dissertazione*<sup>22</sup>, diversifie ses projections selon la source terrestre qu'il capte incidemment. Minasi repère trois variantes, parfois simultanées, *defata morgana*: la *celestia*, la *marina*, la *roscida* (l'irisée, la phosphorescente).

Puisque le poème s'inscrit dans l'agenda de l'espace vécu, il faut sans doute partir d'une Fata Morgana locale, à la villa Air-Bel, à Marseille, qui, par expansion, tend à investir le mythe, sous sa triple figure, le faisant advenir par intermittences à travers l'existence du couple, comme dans le temps de l'écriture.

Morgane est à la jonction de la fantasmagorie céleste ostentatoire, exotérique et de la magie chthonienne, occulte, nécessaire pour les rituels ésotériques. Comme la « dame de pique » qui symbolisait Jacqueline dans les collages de Breton, elle est duelle, et si la partie supérieure se dresse vers le ciel, son image inversée plonge dans l'abîme. C'est la magie du désir qui établit l'arc magnétique entre l'ouranien et le chthonien. Morgane frémit de ce *champ magnétique* entre les deux grands pôles de l'imaginaire.

Une flambée initiale de merveilleux explose dans l'instant unique où le couple réinventé se réveille, encore auréolé des images oniriques qui persistent, embuées d'une magie de contes de fées, comme ce motif de la carpe de

19. A. Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Notice et Notes sur « Fata Morgana » par Étienne-Alain Hubert, *op. cit.*, p. 1786-1796.

20. Pierre Larousse. *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, article « Fata Morgana ».

21. Camille Flammarion, *L'Atmosphère*. article « Le Mirage », chapitre 8.

22. P. Antonio Minasi Domenicano. *Dissertazione sopra diversi fatli mena ovvjellastoria naturale in Roma, 1773*.

l'étang qui tend au réveil une boucle des cheveux de la bien-aimée, réminiscence peut-être du roi Marc et de l'hirondelle apportant le blond cheveu d'Yseut<sup>23</sup>, ou anneau de Polycrate, ou souvenir d'Apollinaire et de son *Cortège d'Orphée*, dans lequel la carpe, par sa longévité, triomphe de la mort. Chez Breton, l'image post-onirique semble bien constituer un symptôme profond lié aux contes et à l'enfance, et condenser des sens latents de vie sexuelle, refoulés dans l'inconscient. Le mythe de Morgane, qui projette ses images avec la puissance merveilleuse du soleil levant, se noue au rêve du poète, et exalte le désir du « partir ensemble » :

*De l'autre côté qui sait la barque aimantée nous pourrions partir ensemble  
À la rencontre de l'arbre sous l'écorce duquel il est dit  
Ce qu'à nous seuls nous sommes l'un à l'autre dans la grande algèbre  
(FM, 1185)*

Ces vers de condensation du merveilleux sont peut-être à rapprocher du thème de Morgane et d'Arthur, le frère amant, et de la navigation du couple, après les épreuves de la guerre et de la trahison, vers Avalon, l'île primordiale, dans la nef magique, vers l'arbre sacré des révélations primordiales: Séphiroth, Idragsill, ou pommier de la Connaissance dont toutes les images, selon moi, convergent symboliquement vers le jeu de tarot. L'imaginaire est syncrétique et amalgame des matériaux issus de cultures différentes. L'anxiété de l'attente fait accéder la psyché, par compensation, au rêve d'accomplissement symbolique dans la médiation « de ces mots échappés d'anciennes chansons » (FM, 1186).

L'archétype de l'aube, matrice des religions agraires, *aurora consurgens* dans le code alchimique, stimule la diversité inépuisable du merveilleux. Le monde minuscule de la féerie est animé par le lutin, le héraut-mouche, monde shakespearien du *trickster* et du rire enfantin, si proches des Puck et des Fleurs de Pois. Le lutin né par un geste machinal de Jacqueline (FM, 1186) réapparaîtra dans *l'Ode à Charles Fourier*<sup>24</sup>.

Cette défixation magique du lit, son éclatement dans l'espace, entre en résonance avec la fantasmagorie désirante de la Fata Morgana. Le lit des étreintes et des rêves, transmuté en bolide aérien des *Mille et une Nuits*, en lit des Merveilles ou en toboggan de *Luna Park*, se propulse sans retour, dans le « miel bleu » des rails, « à folles aiguillées » (FM, 1188-1189); cette image surréaliste se constelle rapidement des souvenirs ferroviaires du voyage au Mexique, revécu en petit train de plaisir. Le jeu en miroir du couple, dans

23. Eilhart von Oberg, « Tristan », *Tristan et Yseut*. Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1995; voir aussi dans *Le Miroir du Merveilleux* de Pierre Mabille (*op. cit.*) l'extrait d'Eilhart concernant cet épisode de conte merveilleux.

24. « à un enfant de trois ans. haut lutin » (cité par A. Breton, *Ode à Charles Fourier* commentée par Jean Gaulmier. Éditions Fata Morgana, rééd. 1994, p. 109).

le questionnement des identités secrètes de la femme nouvelle, magnifie la vision des corps en osmose, dont une illustration de Wifredo Lam fera des sortes de Siamois androgynes. La *catharsis* du couple enclenche la *catharsis* du monde. La lyrique flamboyante des épopées solaires, leurs images de longs vols planants et le conte bleu de l'enfance du voyage d'amour interfèrent, car le merveilleux est toujours beau, et tous les merveilleux sont encore disponibles et nous travaillent dans les profondeurs de nous même, dans notre surréel matriciel et vital.

Marseille est l'espace-laboratoire du couple, l'atelier des trouvailles magiques. Breton est un prospecteur, comme l'a bien remarqué Julien Gracq<sup>25</sup>. De cet espace fertile jaillissent les *mirabilia*, à l'instar de ces objets fragiles et transparents que le souffleur de verre fait surgir de sa canne, et que le jeu surréaliste du couple assigne au pouvoir démiurgique de la femme aimée, artiste et fée:

*Sij'étais un instrument de travail Plût au ciel noir tu serais la canne des cueilleurs dans les verreries (FM, 1186)*

Le verre fascine Breton. Le verre est alchimique<sup>26</sup>, car il est la merveille née du feu actif et du sable en fusion. Par son homonyme *vair*, il est associé, chez le poète, au monde de la fourrure, de la toison sexuelle. Le poème décline avec l'enthousiasme de l'adepte les états du verre: des tubes en verre de toutes les couleurs, les vitrines inondées d'eau; les cloches de verre des jardins se transfigurant en matras alchimiques qui protègent le mûrissement fantastique des têtes de femmes, les châteaux vitrifiés du Mont Knock Farril, les inclusions de talismans, sont en correspondance secrète et érotique avec les têtes d'hermine en boule ou les chauves-souris blanches. La dialectique du *vair/verre*<sup>27</sup> les réunit dans la même unité organique de merveilleux sous le pouvoir de la virtuosité créatrice de la femme.

Mais ces impressions successives, comme des phosphènes réitérés, projetés dans la texture du poème, ces miroitements métaphoriques qui se surimposent au texte-écran, se creusent, selon moi, dans une obsédante métonymie, dans l'aventure du renversement de la magie aurorale vers l'opératrice occultée de cette exultation, dans un trajet allant par conséquent de la démiurgie éclatante au démiurge invisible. Si Osiris est un dieu noir, Morgane est une déesse ténébreuse, chthonienne, qui agit par fantasmagories interposées.

C'est peut-être dans ce contexte ludique du territoire marseillais, du

25. Julien Gracq. « Entretien avec Jean-Louis Tessier », *Œuvres complètes*, t. II, Bibl. de la Pléiade. Gallimard. 1995. p. 1193-1210.

26. *Mélusine*. « Occulte-occultation n. n° II. études et documents réunis par Henri Béhar, L'Age d'Homme. 1981. (Tous les articles de ce numéro sont importants pour notre sujet.)

27. « le désir de concilier les deux substances très distinctes que sont le verre (proposé par Perrault) et le vair, son homophone » (« Équation de l'objet trouvé », *Documents* 34, *op. cit.* p. 23).

petit groupe de la villa Air-Bel, que l'attrait des jeux de cartes, et singulièrement du jeu de tarot, prit l'importance que l'on sait dans l'imaginaire de Breton. Le tarot n'est pas un jeu ordinaire, ni un simple outil de divination. Il fut considéré longtemps comme le livre sacré de Thot, et Breton fait de lui, dans *L'Art magique*, un arbre de science. Dans les anciens tarots<sup>28</sup>, l'étoile est une fée qui suscite dans sa main un astre flamboyant, et ce thème féérique est aussi à la racine de *L'Apparition*, le célèbre tableau de Gustave Moreau. Je souligne ainsi combien le thème de la *Fata Morgana* s'enracine dans la tradition ésotérique comme dans l'art contemporain. Tous ces thèmes sans exception se retrouveront dans *L'Art magique* de 1957. Les six lames du tarot de Marseille choisies par Breton pour illustrer le livre sont déjà toutes à l'œuvre dans le code merveilleux de *Fata Morgana*.

On pourrait, dans cet intertexte du tarot<sup>29</sup>, examiner la relation du mat, arcanes majeur sans affectation de numéro, grand Indésirable comme Pierre de Lune, Pedro de Luna, l'anti-pape d'Avignon, et on pourrait rêver à la charge de merveilleux qu'il suscite dans sa relation symbolique à ce personnage anonyme du poème, protagoniste de trois récits simultanés. Ces trois contes merveilleux, dont la matrice fut un rêve, selon la confiance de Breton lui-même, sont unifiés textuellement par l'emploi de l'italique:

*Un homme grand engagé sur un chemin périlleux  
Il ne s'est pas contenté de passer sous un bleu d'ouvrier les brassards à  
pointes acérées d'un criminel célèbre  
À sa droite le lion dans sa main l'oursin  
Se dirige vers l'est (FM, 1191)*

Le merveilleux moderne du simultanésisme, dont Apollinaire avait défini le principe et qu'il expérimente dans *Calligrammes*<sup>30</sup>, a pour moteur l'urgence de transformer par l'ubiquité notre conception aliénante de l'espace-temps<sup>31</sup>. De haute stature comme le mat (le fou), accompagné d'un lion, tient à la main un oursin, dont la symbolique celtique est essentielle. C'est l'œuf du monde, le nœud de serpents, qui, dans les procès, protège l'accusé des verdicts de mise à mort. Sa valeur apotropaïque résonne avec les autres talismans disséminés dans le texte comme la mandragore, plante magique liée au pendu du tarot et à son sperme, les pierres du dieu hermétique et serpent Abraxas<sup>32</sup>, intailles des sectes gnostiques, méchantes pour des mains pro-

28. Jean-Marie Lhote, *Les Tarots: connaissance et interprétation*, d'après le livre de Brian Innes, Éditions Atlas, 1978.

29. A. Breton. *L'Art magique. op. cit.*, p. 162-163 et p. 262.

30. Apollinaire, *Calligrammes*, repris dans *Œuvres poétiques complètes*, Bibl. de la Pléiade. Gallimard, 1990.

31. *Une quête incessante: le merveilleux*, Hommage à Robert Baudry, sous la direction de Claude Letellier, Éditions CERMEIL, Express Repro, Caen, 1995, p. 63.

32. Alexander Robb, *Alchimie et Mystique*, Le Musée hermétique, Taschen, 1997.

fanés, représentées dans *L'Art magique* ou encore ce miroir, objet de protection magique par quoi on évite le basilic<sup>33</sup> et son regard mortifère.

La silhouette de ce géant mythique, généré par le rêve selon une confiance de Breton, se constelle des indices qui font reconnaître Liabeuf, anarchiste condamné à mort (*FM*, 1191). Une angoisse latente de persécution contre les Indésirables doit être exorcisée, et les scénarios merveilleux, depuis toujours, répondent précisément à la nécessité de parer à un danger de mort, de combler symboliquement un manque existentiel. Une autre rencontre du personnage simultanée, marqué dans l'écriture par le connecteur *en même temps*, est la vision de la ville en révolte, dans laquelle l'Indésirable pénètre, en renfort des insurgés.

Mais c'est peut-être la troisième rencontre du personnage qui livre un secret fantasmatique intime, au-delà des angoisses et des souffrances politiques. Le héros triple, sorte de Trismégiste, se retrouve comme maraîcher dans un rêve éveillé, sur un littoral rocheux, un *estran* propice à l'émergence du surnaturel, et il assiste au prodige d'une *Fata Morgana*. En effet, du corps d'une femme morcelée, enouie sous les algues comme une torpille, un mirage anadyomène surgit. Morgane est née des eaux, *Morigena. muirgen*<sup>34</sup>, et le légendaire breton la rêve comme « fée du sel », fréquentant les rivages de mer en quête de proies amoureuses :

*Et aussitôt une pyramide s'élançe au loin  
À la vie à la mort ce qui commence me précède et m'achève  
Une fine pyramide à jour de pierre dure  
Reliée à ce beau corps par des lacets vermeils (FM, 1192)*

La création hybride associe ici le minéral et le charnel, l'abstrait géométrique et architectural au concret des chairs encore plongées dans la substance amniotique de la mer. Mais ce fantasme n'est pas seulement ressenti comme une commotion initiatique, une convulsion poétique et plastique : il prend un sens philosophique de subversion du temps. Aussi bien le merveilleux génère-t-il toujours un écart dans l'espace-temps. qui suscite en ailleurs étrange, étranger à notre monde, qui tend à recomposer son « unité organique » dans des liens vermeils, solaires ou sanglants.

Le trajet initiatique du héros, devenu plus tard sauroctone, tueur de serpents, le conduit dans la grotte du basilic mercuriel et Breton encode avec précision tous les éléments signifiants de ce mythe qui remonte à Pliny l'Ancien. Le héros doit s'aventurer en danger de mort. Morgane, comme cachée dans l'ombre, organise le spectacle initiatique de mise à mort symbolique, avant de gratifier le héros par l'étreinte, que le poème évoque dans une représentation

33. *Bestiaire du Moyen Âge*, présenté par Gabriel Bianciotto ; Stock Plus, 1980.

34. Jean-Paul Persigout, *Dictionnaire de mythologie celtique*, Editions du Rocher. 1990.

qui mime une chorégraphie. L'orgasme de la fée est une danse dionysiaque, une explosion brutale et convulsive, aux antipodes du haut rituel mathématique d'Isis dans son temple. La fée se donne et se dérobe dans sa danse érotique ambiguë, et le miroir de la conjuration du monstre, inemployé comme accessoire, se transmute magiquement, comme dans un rêve, en écran magique de la jouissance. Apollinaire nous avait déjà révélé que l'étreinte de Morgane n'était qu'une danse: « *Elle balla mimant un rythme d'existence* » peut-on lire dans « Merlin et la vieille femme<sup>35</sup> ». Breton explore le même fantasme, et lui apporte une gravité panique, sacrificielle, comme une explosion de dilapidation projetée dans la distanciation de l'humour. Le poète, dédoublé, semble en tiers dans le scénario fantasmatique, dévolu comme Thot au rôle de scribe du sacré, calculant comme un régieur ses didascalies dans l'humour noir:

*Oufle basilic est passé tout près sans me voir  
Qu'il revienne je tiens braqué sur lui le miroir  
Où est faite pour se consommer la jouissance humaine imprescriptible  
Dans une convulsion que termine un éclaboussement de plumes dorées  
Il faudrait marquer ici de sanglots non seulement les attitudes du buste  
Mais encore les effacements et les oppositions de la tête (FM, 1193)*

La danse gratifiante de la femme-fée se projette contradictoirement dans un univers d'Apocalypse. Tout le poème est saturé d'un monde hybride, incertain, souvent absurde, qui tourne à vide, nimbé d'une *inquiétante étrangeté*, et qui semble dire et redire la déréliction d'un sursis. Les innocentes hermines sont décapitées, le *quetzal* (FM, 1186), oiseau du Mexique, est en voie de disparition, l'ibis du Nil ne survit que sous forme de momie, les hommes sauvages, androïdes d'un âge saturnien, flambent par une main criminelle, et le cerf ailé, Actéon ou Christ, ne resurgit un moment d'un bestiaire royal que pour combattre l'oiseau rapace, allégorie visible de la guerre. Le voyage de fuite éperdue est la grande figure de conjuration d'un univers de criminalité, halluciné dans le fantastique, qui se condense dans la statue de l'amiral Coligny, victime exemplaire de la Saint Barthélemy.

Une apocalypse menace en sous-main, mais une révélation conjuratoire est en gestation joyeuse, et l'atmosphère du solstice d'hiver de décembre, balance du temps usé puis rénové, colore d'espoir cet univers crépusculaire, en instance de disparition, que le nouveau jour aura vocation d'exorciser par l'amour. Un conflit hermétique, vital, chamele, se joue sur toutes les scènes du cosmos, non sans rappeler Lautréamont. Il faut à tout prix conjurer le formidable casque magique d'Otrante<sup>36</sup>, qui sacrifie les innocents à d'obscurs conflits venus du fond des âges. Le casque géant est la torpille du

35. Apollinaire, *Alcools* (1913), *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 89.

36. Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*. Préface de Paul Éluard, traduction franç. de Dominique Cortichiato, « Collection romantique », n° 4, José Corti. 1995.

malheur, l'antithèse du train euphorique, vomissant de sa boîte de Pandore les êtres volatils de la *putrefactio*:

*Le litfonce sur ses rails de miel bleu  
Libérant en transparence les animaux de la sculpture médiévale [...] s'éclaire par intermittence d'yeux d'oiseaux de proie  
Chargés de tout ce qui émane du gigantesque casque emplumé d'Otrante  
(FM, 1188)*

L'imaginaire égyptien, anticipé dans le motif identitaire de la pyramide, est profondément à l'œuvre dans le poème. L'Égypte, est la patrie de l'hermétisme J'ajoute encore que l'origine du tarot, selon Court de Gébelin que cite Breton dans *L'Art Magique*, était considérée comme égyptienne.

Les trois grands sommets du merveilleux dans le poème, l'assomption solaire et amoureuse à Marseille, la visée hermétique au cœur de la symbolique égyptienne, et la cinématographie de Charles VI sont en rapport harmonique avec les trois tarots fondamentaux de notre tradition.

L'élan métaphysique du Pimandre<sup>37</sup> rejoint l'itinéraire spirituel et politique de Breton qui transpose le processus métaphysique dans les trajets de l'histoire humaine afin que se construise une société harmonique dont Marx fournirait la substance et Fourier la catalyse. Il évalue dans le poème les accuis réels mais encore précaires de l'alchimie humaine:

*De haute lutte la souffrance a bien été chassée de  
quelques-uns de ses fiefs  
Et les distances peuvent continuer à fondre (FM, 1194)*

Dans l'admirable litanie de la « momie d'ibis » (FM, 1192-1193), Breton exalte la fresque dialectique d'une appropriation de la culture, dans son mouvement de totalisation, de quête alchimique de « l'unité perdue », et de possession éperdue de toutes les femmes, que Morgane pourrait subsumer, puisque tous les visages de femmes viennent à se confondre dans son mythe protéiforme. « La Femme cent têtes » de Max Ernst se redéploie en noces chymiques de la terre et du verre, se multipliant en mille et une têtes, au cœur du sommeil de la femme médium:

*Il y a place pour mille et une cloches de verre  
Sous lesquelles revivent sans fin les têtes qui m'enchangent  
Dans la suspension du sacré  
Têtes de femmes qui se succèdent sur tes épaules quand tu dors (FM, 1192)*

À la différence d'Isis, Morgane aux mille visages n'est pas une divinité templeière. Le Castel-sans-Retour est un manoir tortueux dans un labyrinthe

37. Hennès Trismégiste. *Poimandrès* (texte publié par A. D. Nock; trad. A. J. Festugière). *Corpus Hermeticum*. Coll. des Universités de France, Les Belles-Lettres 1983.

naturel. Morgane « suspend le sacré », car son art magique a une simplicité vitale, exaspérée de désir. L'ibis, dans le système mythologique des Égyptiens, est un oiseau sacré qui symbolise le dieu Thot, l'inventeur des hiéroglyphes. Porteur de messages, Thot sera ensuite identifié à Hermès Trismégiste dans la civilisation ptolémaïque. Thot est, dans la tradition, l'inventeur du tarot, qui parachève dans son arbre l'éventail de ses attributions.

Le psychisme humain excède, par sa compétence illimitée à inventer, le ressort économique qui n'opère « qu'en dernière instance ». Le mythe n'est donc pas un épiphénomène encombrant et suspect, c'est un message de l'homme pour l'homme, grave et inquiétant, dans lequel l'extérieur correspond à l'intérieur, les architectures de la matière aux configurations psychiques. Ainsi, dans cette catharsis séculaire des conflits, se construit coûte que coûte « le progrès hermétique » (*FM*, 1194).

C'est en visionnaire que cette métaphysique hermétique fascine Breton. Les Égyptiens ont déployé une mythologie d'une exubérance et d'un raffinement infinis. Mais, à côté de cette créativité, l'orientation éthique de la théologie égyptienne qui justifie le bien et punit le mal, résonne en harmonie avec cette évaluation de l'humanisme qui tourmente André Breton. Mais cette évaluation poétique est à risques, car l'identification avec les archétypes de l'imaginaire peut basculer par inflation dans la folie, comme chez Charles VI ou Nietzsche, dans la dépossession des identités du moi vers des figures aliénantes et persécutrices.

La petite cellule des Indésirables comprend l'anti-pape Pierre de Lune, personnage fantomatique du film rêvé, dont le nom fournit une nouvelle occasion de créer un jeu de mots à la manière d'Apollinaire, puisque ce nom de Pierre de Lune, Pedro de Luna, « aux beaux traits ambigus » fait apparaître, derrière l'anthroponyme, un doublet minéral et lunaire de *lapis* alchimique. *Fata Morgana* frémit dans ses étincelles d'arc électrique, jubilantes ou amères, s'irisant comme la *roscida* du mirage, le merveilleux solaire du ciel, de la mer et de la femme, mais qui aussi s'approfondit en anxiété d'existence dans les scénarios inquiétants d'un imaginaire lunaire. Les deux lumineuses, comme l'a si bien analysé Gilbert Durand<sup>38</sup>, rythment les régimes dynamiques de notre rapport au cosmos, dans la flèche du temps, de ce que Breton appelle le « ce qui *se passe* », en soulignant le verbe de cette proposition démonstrative par l'italique. Les moments de bascule du *continuum* cosmique, comme l'aube et le crépuscule, explorent la zone ambiguë entre le régime diurne et le régime nocturne. Ils sont les plus surréalistes, les plus ambigus, et par conséquent les plus morganiens.

L'inépuisable intertexte d'Apollinaire nous met sur la voie d'une idée

38. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, P.U.F., 1963.

chère à celui que les surréalistes appelaient affectueusement l'Enchanteur. Dans sa célèbre conférence « L'Esprit nouveau et les poètes » (novembre 1917), malgré les réserves de Breton sur certaines déclarations de leur aîné, l'inventeur du terme de surréalisme<sup>39</sup> annonçait en prophète la prochaine « synthèse des arts » et « une liberté d'une opulence inimaginable » qui s'offrirait aux créateurs :

*Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. [...]*

*Qu'on ne s'étonne point si, avec les seuls moyens dont ils disposent encore, ils [les poètes] s'efforcent de se préparer à cet art nouveau [...] où, chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition: le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le mont Gibel pour composer le livre vu et entendu de l'avenir<sup>40</sup>.*

Cette approche du mythe a pour destin de s'inscrire dans le réel, dans l'Histoire des hommes: l'actualisation de l'illusion psychique sur la scène matérielle du monde rejoint la pensée de Breton<sup>41</sup>. C'est pourquoi j'avance l'hypothèse que Morgane, démiurge de la *Fata Morgana*, est ici la figure mythique à l'origine d'une référence à l'invention des images animées, et que le mirage qu'elle incarne se projette dès lors dans la modernité, selon l'intertexte d'Apollinaire. Car la fin du poème de Breton bascule manifestement dans une sorte de scénario de film rêvé. Les indices d'un métalangage technique typographié en italique - « *Premier plan* », « *enchaîné* » (*FM*, 1194-1195) - ne laissent aucun doute sur l'intention de simuler un script de cinéma dont les didascalies s'incorporent à l'écriture poétique.

Or, l'incipit de ce film rêvé, sa matrice d'images, est *unefata morgana* fluide qui se joue dans le hennin d'Isabeau de Bavière, écran miroitant (et sans doute métonymique) pour une mise en abyme de la Fée, puisque l'opératrice figure dans son propre film que le poète, par extension analogique, compare aux jeux de l'eau sur les vitrines mouillées et ensoleillées des fleuristes (*FM*, 1194):

39. Certes, la Préface des *Mamelles de Tirésias* lui confère une acception particulière, pour signifier que le génie humain trouve des solutions originales à ses problèmes: la roue n'imité pas la jambe, etc.

40. Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, t. II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, p. 944-945.

41. Voir notamment A. Breton, « Prologomènes à un troisième manifeste ou non » (1942), *Œuvres complètes*, t. III, Bibl. de la Pléiade, 1999, Gallimard, p. 7-11, et la conclusion sur les « êtres » qui « procèdent du mirage », p. 15.

*L'action se passe dans le voile du hennin d'Isabeau de Bavière  
Toutes dentelles et moires  
Aussi fluides que l'eau qui fait la roue au soleil sur les glaces des fleuristes d'aujourd'hui (FM, 1194)*

Ce film imaginaire, dans le déroulement en syncopes de ses plans-séquences, a pour fable la chronique du roi Charles VI, qui échappe de peu au supplice du feu au cours du Bal des Ardents, divertissement mondain et merveilleux qui tourna au drame. André Breton a toujours été hanté par Charles VI<sup>41</sup>, qu'il évoque déjà dans *Poisson soluble*. Il a notamment créé un collage, intitulé « Charles VI jouant aux cartes pendant sa folie », paru en 1934 dans la revue belge *Documents*<sup>42</sup> : il s'agit d'une gravure de Castelli détournée en un assemblage énigmatique. Source iconographique qui serait reprise et développée pleinement dans le poème de 1940 : selon l'hypothèse que j'avance, ce collage constitue le matériau préalable, l'inducteur de la partie finale de *Fata Morgana*... En effet, cet arrêt sur image donne à voir le vis-à-vis du roi en transparence, le renverse en figurine double de jeu de cartes, et surtout le reflet de la main est anamorphosé. Le personnage trahi par sa main gigantesque pourrait être le frère du roi. Le poème de 1940 souligne aussi l'emprise de la main accusatrice :

*Le Duc d'Orléans prend la torche la main la mauvaise main  
On s'est toujours souvenu qu'elle jouait avec le gant  
La main le gant une fois deux fois trois fois (FM, 1195)*

Mais les *dramatis personae* du scénario incluent, à côté du roi fou et du couple satanique, la réinvention de la part bénéfique de Morgane, Valentine de Visconti, étoile d'amour fidèle, comme si le mythe ne pouvait fonctionner que dans sa dialectique de totalisation. Dispositif de chiasme, où deux femmes et deux hommes (le roi et son frère) se croisent. Valentine la Milanaise, opposée à Isabeau, réincarne la Morgane sicilienne de Floriant, marraine bienveillante et parangon de courtoisie. La devise en chiasme de Valentine, « Plus ne m'est rien rien ne m'est plus » (FM, 1195) emblématise ce chassé-croisé, cette circulation de l'être dans sa négation, qui est l'espace même de Morgane la réversible.

Breton cherche dans l'écriture du merveilleux de Morgane un espace sans rivage de création, capable de faire résonner ensemble la tradition magique et ésotérique avec la modernité révolutionnaire, même si ce projet est à haut risque. Le poète refuse les clivages dogmatiques : au contraire, dans l'esprit même du *Second Manifeste*, il entreprend de faire émerger une poésie de la totalité, qui, sans exclure des pans de la culture et donc du psychisme

42. Henri Desoubaux, « Breton et la folle », *Mélusine*, « Histoire - Historiographie », n° XI, 1990, p. 185-190.

43. A. Breton, *Documents 34*, *op. cit.*, p. 66.

humain, saisit leurs résonances et leurs déploiements corrélatifs. Ou le poète, comme Œdipe, défiera son psychisme jusqu'à côtoyer la folie fraternelle d'un Sade ou d'un Nietzsche, ou il sera vaincu et se taira comme Rimbaud. Morgane s'offre ainsi, dans cette quête, comme un miroir ambigu, dans la mesure où cette figure de totalisation se donne à la fois comme splendeur aurorale et corps convulsif, intelligence créatrice et réserve de destruction, puissance de représentation toujours menacée, dans un défilement des visages de toutes les femmes, dont certaines sont tirées au hasard comme dans le jeu de bonneteau:

*Beaux dés pipés*

*Bonheur et malheur*

*Au bonneteau tous ces yeux écarquillés autour d'un parapluie ouvert  
(FM, 1190)*

Pour conclure, cinq sources de merveilleux sont repérables dans ce poème-carrefour. Tout d'abord un merveilleux éruptif, miroitant, au contact du monde ou du rêve, fait resurgir des images et des créatures de contes liées à l'enfance et aux matériaux des sagas refoulées de l'édification sexuelle.

Ensuite, un merveilleux beaucoup plus élaboré, plus grandiose, orienté vers l'initiation héroïque et presque épique, orchestre les grandes figures des scénarios mythiques: c'est la « table du pennant », du *zeitlos* grandiose, du hors-temps, se parachevant dans le tarot, cet arbre de science pérenne.

En contrepoint, un merveilleux alchimique, opératoire, exotérique, rencontré au hasard des événements et des objets, dans l'atelier du vécu et de son double la mémoire, diversifie à l'infini ses prestiges... Le réel est une peau alchimique. Les merveilles du verre, matériau protéiforme, symbolisent les magies et les combinatoires de ce merveilleux à fleur de réel.

Un merveilleux de la représentation projette également le mythe dans des cérémoniaux de spectacle, dans des scénographies hallucinées qui exaltent l'émerveillement, la fulgurance dionysiaque, où le jeu de l'illusion se dénoue souvent dans la cruauté. L'histoire des hommes, loin d'être linéaire, est une neige éparse, une pulvérisation d'images labiles. Le cinéma exprime ce merveilleux par ses pouvoirs de démiurgie moderne.

Enfin, le merveilleux explose dans des créations en-dehors de l'espace-temps: êtres hybrides, personnages simultanés, anamorphosés dans un seul organe, ou au contraire pris dans un vertige d'ubiquité, de défilement échevelé. Il déconstruit nos regards de routine, et ouvre en grand la fenêtre du surréel.

La poésie brasse tous ces registres. Rencontrant les mythes, le merveilleux les accueille et les recueille dans des *noces chimiques* éperdues.

*I UF.M de Caen*

# UTOPIE, MERVEILLEUX ET HISTOIRE DANS *L'ODE À CHARLES FOURIER* D'ANDRÉ BRETON

Jeanne-Marie BAUDE

*En hommage à Jean Gaulmier'*

Le regard que portent sur la poésie de Breton les poètes actuels étrangers à l'héritage surréaliste est souvent sévère: de même que les critiques spécialistes de poésie moderne, ils ramènent souvent la poésie bretonienne à l'écriture automatique dont ils dénoncent les excès en oubliant que Breton les a dénoncés bien avant eux. Ou encore ils reprochent à Breton, comme le fait Bernard Noël, « de ne pas avoir tenu l'intenable promesse qui nous aurait à jamais libérés de toute préoccupation esthétique ou morale. Le voilà grand Écrivain alors qu'il ne pouvait nous servir qu'en faisant de ses livres la réalité de son utopie<sup>2</sup> ».

Si la poésie de Breton trouve une résonance dans la poésie de la seconde moitié du  $\text{XX}^{\text{e}}$  siècle, c'est beaucoup grâce au merveilleux qui lui est propre. Nous prendrons à témoin Philippe Jaccottet, qui fait partie de ceux qui refusent l'automatisme en poésie, et dont le point de vue nous intéresse d'autant plus que son art se situe aux antipodes de celui de Breton. « L'effacement soit ma façon de resplendir»: ce vers de *L'Ignorant* reste une clef de son œuvre. Dans une étude sur l'œuvre poétique de Breton, parue dans *L'Entretien des Muses*, il a le mérite d'exprimer d'abord son désir de lire la

1. Jean Gaulmier (1902-1997). qui avait une vocation première d'orientaliste, enseigna au Liban puis pendant quinze ans (à partir de 1928) en Syrie où il participa à la Fondation de l'Institut français de Damas. Il fut longtemps professeur à l'Université de Strasbourg et enfin à Paris IV. Spécialiste de Volnay et de Gobineau, c'est en 1961 qu'il publia une édition de *L'Ode à Charles Fourier*, annotée et enrichie de remarquables commentaires et d'extraits d'une correspondance avec Breton. Nous nous référerons ici à la réédition de 1994 (Fata Morgana): les références à cette édition seront indiquées entre parenthèses après les citations, sous l'abréviation O.

2. *Le Monde*, 16 février 1996. Alain Bosquet, quant à lui, considère que *L'Ode à Charles Fourier* et les poèmes qui suivent révèlent un affaiblissement de l'inspiration de Breton: « Des images hautaines, des formules frappées avec une incomparable autorité, au milieu d'un lyrisme laborieux, voilà ce qui reste de Breton poète ». (*La Nouvelle Revue Française, André Breton et le mouvement surréaliste*, avril 1967, p. 245).

3. Philippe Jaccottet. *Poésies*, coll. Poésie, Gallimard, 1971, p. 76

poésie de Breton en dehors de toute idée préconçue sur le surréalisme. Après avoir fait part de sa réticence à l'égard de ce qu'il nomme les deux « excès » de Breton: l'automatisme et le discours, il n'en reconnaît pas moins la grandeur de ce « discours à crête de flammes » (tel est le titre de cette étude) que constitue pour lui l'ensemble de l'œuvre. Or ce qui, selon Jaccottet, soulève la création de Breton et l'éclaire, malgré ce qu'il considère comme « parties mortes », c'est le frisson de la merveille, qu'il présente en ces termes:

*Cette femme qui passe, où va-t-elle? » Que de fois Breton aura posé cette question! La merveille est toujours cette femme inconnue.. la merveille, c'est le possible dont l'annonceur est le vent, qui attire et qui réveille<sup>4</sup>.*

Cette perspective nous servira de point de départ pour explorer *l'Ode à Charles Fourier*, qui constitue à elle seule un « discours à crête de flammes », où se lève le vent du possible qui *souffle* jusqu'à l'envol du dernier vers. La merveille peut sembler à première lecture plus ou moins absente de ce long poème que Jean Gaulmier qualifie de « poème philosophique »; mais si elle l'est, c'est à la manière de l'invisible passante inconnue évoquée au début du texte, et dont la seule trace est un bouquet de violettes déposé au pied de la statue de Fourier; à la manière aussi d'Élisa, non nommée, mais qui éclaire secrètement le poème. Par la vertu de l'analogie, Philippe Jaccottet associe la merveille, le possible et le vent. Certes, cette approche analogique et poétique de la merveille proposée par Jaccottet n'a pas valeur de définition. Mais, quand il s'agit de la poésie de Breton, une définition globale et préalable à l'analyse des textes s'avère particulièrement difficile: le merveilleux pour lui, comme il l'indique dans le premier *Manifeste*, « participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient<sup>5</sup> ». Par ailleurs les distinctions établies par Todorov entre le merveilleux, l'étrange et le fantastique s'appuient sur les textes narratifs. Le merveilleux poétique nous semble doué d'une nature à la fois volatile et évolutive qui rend incertaines les tentatives de catégorisation.

André Breton dans le premier *Manifeste* souligne également que « le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques<sup>6</sup> »: il met par là en évidence le rapport entre merveilleux et histoire. *L'Ode à Charles Fourier* nous semble un texte témoin permettant d'analyser certaines variations du merveilleux en devenir. Tel sera notre fil conducteur, qui nous conduira à nous interroger sur la place et l'évolution du merveilleux sous l'effet de la confrontation entre utopie et histoire. Nous ne nous attarderons pas à analyser les articulations de cet ample poème de près de vingt pages. Gérald

4. Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968, p. 79.

5. *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*, t. I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 321.

6. *Ibid.* (p. 321).

Schaeffer, dans un article extrêmement détaillé, intitulé « Un petit matin de 1937 », s'y est attaché, non sans difficulté, en se fondant sur des critères formels: « *L'Ode* », écrit-il, « est faite, en profondeur, de deux parties, A' (prose lyrique non ponctuée) — B (prose didactique ponctuée) — A" progression de A'7. » Jean Gaulmier, pour sa part, dans sa longue et belle introduction à l'édition de l'œuvre, s'en tient à la subdivision en trois mouvements selon les thèmes abordés: le premier mouvement évoque le contexte de la guerre, qui peut conduire à penser que Fourier s'est trompé; puis, renversant la vapeur poétique, dans un second temps, Breton établit un bilan en prose de la situation actuelle dans l'optique de la pensée fouriériste. Enfin, dans un puissant élan oratoire, il affirme sa confiance en Fourier.

*L'Ode à Charles Fourier* est une œuvre éminemment en situation dans son époque et dans la vie de son auteur. Ce poème a été écrit durant l'été 1945, pendant le voyage qui conduit le poète de New York à Reno où il divorce et se remarie aussitôt avec Éliisa, puis dans le Nevada, l'Arizona et le Nouveau Mexique, étapes qui rythment la dernière partie, la date et le lieu de l'ultime étape, « ce 22 août 1945 à Mishongovi », chez les Indiens Hopis, figurant dans le texte même (O, 115). Il sera publié en février 1947, après le retour en France en mai 1946 qui mettait fin à cinq ans d'exil: période charnière donc aussi bien sur le plan personnel que collectif. Mais Breton s'attache en outre à ancrer le texte dès l'incipit dans son contexte et dans l'histoire particulière de la relation privilégiée qu'il entretient avec Fourier: « En ce temps-là je ne te connaissais que de vue » (O,99): tel est le premier vers de *L'Ode*. Dans une lettre à Jean Gaulmier, il précise que, jusqu'en 1940, il ne connaissait Fourier que par les anthologies. Il ajoute:

*C'est à New York que j'ai pu me procurer ses œuvres complètes dans l'édition de 1846 et seulement alors j'ai découvert en lui « le grand poète de la vie harmonienne », pour reprendre votre expression à laquelle je m'associe pleinement. Les cinq volumes m'ont accompagné presque seuls au cours d'un assez long voyage que j'ai fait durant l'été 1945 dans l'Ouest des États-Unis [...].* (O,17-18)

Il indique également dans cette même lettre sa préférence pour la *Théorie des quatre mouvements* et pour les analogies fouriéristes. Fourier dans son « Discours préliminaire » de 1808 liait « l'analogie des quatre mouvements matériel, organique, animal et social » avec « la théorie mathématique des passions de l'homme et des animaux » et ajoutait: « Du moment que je possédais les deux théories de l'attraction et de l'unité des quatre mouvements, je commençai à lire dans le grimoire de la nature!. » Breton trouve là des repères pour sa propre quête.

7. Gérard Schaeffer. *André Breton*. ouvrage collectif, À la Baconnière. 1970. p. 251.

8. Charles Fourier. *Théorie des quatre mouvements*. 1808, Pauvert, 1967, p. 80.

Son intérêt pour Fourier est en effet en relation étroite avec le désarroi engendré par la guerre. Cioran (au demeurant fort éloigné des positions surréalistes) a consacré un chapitre de son essai *Histoire et utopie* à analyser « le mécanisme de l'utopie »; la misère, selon lui, est « le grand auxiliaire de l'utopiste, la matière sur laquelle il travaille [...], la providence de ses obsessions [...] ». Il va même jusqu'à poser la question: « Est-il plus facile de confectionner une utopie qu'une apocalypse<sup>9</sup>? ». André Breton est de ceux qui s'intéressent plus à l'utopie qu'à l'apocalypse. Le malheur collectif l'amène à se tourner vers l'utopie fouriériste, et le bilan des catastrophes contemporaines est bien la « matière » sur laquelle travaille son imaginaire, sous l'égide de Fourier. Cioran, en dépit de sa méfiance à l'égard de l'utopie, affine dans « La Lettre à un ami lointain » qui ouvre *Histoire et utopie*, que le seul remède pour la société actuelle serait de s'imposer « des tâches impossibles<sup>10</sup> ». Or le passage de l'impossible au possible et l'idée d'un merveilleux à faire advenir au sein d'une histoire apparemment absurde est la question qui nous intéresse ici. Une des grandes forces de l'hommage que Breton rend à Charles Fourier est de ne pas occulter le problème de l'illusion utopique, mais de confronter dans cette perspective utopie et histoire. Cette confrontation pourrait aboutir à une aporie, mais il la dépasse selon nous en faisant jouer les ressources du merveilleux. Notre hypothèse en effet est qu'il opère au cours du texte une sorte de déplacement (et de dépassement) de l'utopie fouriériste en direction du merveilleux.

Raymond Ruyer écrivait en 1950 (donc trois ans après la publication du poème de Breton) dans son ouvrage intitulé *L'Utopie et les utopistes*, que les « constructions » de Fourier ne tiennent pas debout. « Presque toutes ses idées sont à contre-sens de l'histoire<sup>11</sup>. » Il ne lui conteste pas cependant la dénomination d'utopiste. En effet la définition qu'il propose de ce qu'il nomme « le mode utopique » s'applique bien à Fourier: « Il y a, écrit-il, un mode utopique, qu'il est possible de définir comme *exercice mental sur les possibles latéraux*<sup>12</sup>. » (Ne pourrait-on définir le merveilleux comme *surgissement des possibles latéraux*?). Mais il le considère toutefois, non sans condescendance, comme un Douanier Rousseau de l'utopie<sup>13</sup>. N'est-ce pas là finalement reconnaître en lui une qualité poétique? Et n'est-ce pas précisément cette qualité qui suscite la ferveur de Breton?

Quelle est la distance que prend dans ce poème, par rapport au destinataire premier du message, le sujet de l'énonciation? Ce statut évolue tout au long du texte. Le « je » du début est celui de l'autobiographie poétique. Puis

9. Cioran, *Œuvres, Histoire et Utopie*. 1960, coll. Quarto, Gallimard, 1995, p. 1036-1037.

10. *Ibid.*, p. 989.

11. Raymond Ruyer, *L'Utopie et les Utopistes*, P.U.F., 1950, p. 222.

12. *Ibid.*, p. 9.

13. *Ibid.*, p. 218.

celui du romancier prenant en charge le récit. Dans le deuxième mouvement, c'est le « je » de la conscience critique qui est mis en avant, mais aussi celui du médiateur entre Fourier et les contemporains. Enfin le lyrisme final rassemble le « je » dans sa globalité; il le situe dans sa différenciation, dans sa situation spatiale et temporelle et ce qui le constitue dans sa réalité vivante.

À qui, d'autre part, s'adressant à Charles Fourier, s'adresse en vérité ce texte? Fourier en statue peu à peu dévoilée, va devenir actif comme un personnage de fiction qui serait doté de l'omniscience du romancier. Breton lui prête différents rôles, celui du « dieu de la progression », celui de l'enquêteur qu'il envoie au zoo pour constater la tristesse du regard que porte le lamantin sur la dégradation du monde (*O*, 102). Émetteur et destinataire changent, par l'effet d'une sorte de mise en scène du discours, de rôle, de lieu, de temporalité, changements auxquels correspond selon nous une transformation, après une phase de gestation, de la nature du merveilleux. On ne saurait en tout cas parler de « dialogue » entre Breton et Fourier, ainsi que le fait Gérard Schaeffer<sup>14</sup>, puisque Breton n'introduit pas en effet dans son texte de dialogue fictif.

Le texte n'en a pas moins une structure dialogique. Sa spécificité en effet est de se transformer progressivement (c'est-à-dire à partir de la troisième séquence) en palimpseste, et il occupe par-là une place à part dans l'œuvre de Breton. Celui-ci prend soin d'inscrire son propre nom dans le corps du texte, par le biais de cette citation de Jules Monnerot: « Il n'y a pas de séparation, d'hétérogénéité entre le surnaturel et le naturel (le réel et le surnaturel). Aucun hiatus. C'est un "continuum", on croit entendre André Breton [...] » (*O*, 115). Quant aux références à l'œuvre de Fourier et aux citations, en italiques dans le texte (références et citations que Jean Gaulmier a minutieusement identifiées), elles deviennent de plus en plus nombreuses pour en arriver au collage d'une page entière du *Nouveau Monde industriel*, qui s'insère juste avant les deux derniers paragraphes. La structuration dialogique du poème crée un espace de jeu entre deux pensées, deux écritures, deux types de caractères typographiques, romains et italiques, deux présences, celle de Fourier et celle du poète: cet espace est propice selon nous au surgissement de l'insolite et du merveilleux.

Il en va de même pour la structure temporelle, qui fait intervenir dans (l'ensemble du texte des strates différentes et affleurant à la surface du texte de façon irrégulière (nous les relevons ici par ordre chronologique): (l'époque de Fourier avec une allusion à la date de sa mort, l'histoire de la Révolution en marche et de ses errances, (l'avant-guerre avec pour repère au début du texte la date de 1937, la période de la Seconde Guerre mondiale

14. *Op. cit.*, p. 242.

portant en genne un temps à faire advenir, où la Révolution a un rôle à jouer, mais qui procède aussi du temps de l'utopie fouriériste, enfin le temps de l'écriture qui se confond avec un temps virtuel, celui du discours oral fictivement adressé à Fourier et dont l'acmé est constitué par la répétition des « Je te salue »: temps historique, temps vécu, temps subjectif et temps mythique, tous entrent en relation complexe avec un merveilleux instable.

C'est d'abord un merveilleux urbain qui se déploie dans les deux premières pages, où se crée, autour d'une silhouette qui ne sera nommément désignée comme celle de la statue de Fourier qu'à la fin de la séquence par une sorte de lent processus de dévoilement, le décor du Paris surréaliste des années 1930. Les statues, chez Breton, figurent au nombre de ces « détails » participant de la révélation obscure du merveilleux dont il parle dans le *Manifeste* de 1924. Elles pennettent une sorte de cristallisation des forces éparses dans un lieu détenniné; comme l'indique le regard fixe du guetteur: « Rien ne t'eût fait détourner les yeux des boues diamantifères de la place Clichy » (O, 100).

La rupture apportée par la guerre amène à envisager le merveilleux parisien comme appartenant à un passé révolu, comme un merveilleux d'avant-guerre, en quelque sorte: distance suggérée dès le départ par la fonne narrative: « Un petit matin de 1937 ». Or Breton a dénoncé avec vigueur, dans « Il y aura une fois », texte à valeur de manifeste, publié pour la première fois en juillet 1930, les pièges de la fonnulation « il était une fois ». Il n'empêche que la tentation de la nostalgie, lors de l'exil américain, est forte. Elle est d'ailleurs désignée emblématiquement par le bouquet de violettes déposées chaque jour au pied de la statue sans doute par une « fine main gantée de femme » (O, 100). Ce bouquet, c'est l'odeur même du temps passé. La main féminine, qui relève de la thématique de la main si importante chez lui, a ici un autre rôle, puisqu'il écrit: « On aimait s'en abriter pour regarder au loin » (O, 100): la médiation féminine pennet l'orientation du regard vers un ailleurs. Toutefois la conscience du danger d'un affadissement dans la nostalgie rend plus nécessaire encore J'invention d'une autre fonne de merveilleux. Le propos de *l'Ode* serait alors, selon nous, de susciter un « Il y aura une fois » (serait-ce là le renversement de la « vapeur poétique » (O, 107) dont il est question dans le cours du texte?). Mais cette mutation, qui intéresse la société dans son ensemble, implique une période de gestation, lisible dans le texte lui-même qui ne peut s'arracher à l'horreur présente qu'au prix d'une exploration initiatique de ses ténèbres, à la iumière de l'incandescence de la pensée fouriériste:

*Fourier es-tu toujours là  
Comme au temps où tu t'entétais dans tes plis de bronze à faire dévier le  
train des baraques foraines  
Depuis qu'elles ont disparu c'est toi qui es incandescent (O, 100)*

Si le merveilleux peut être considéré comme un principe de déviation qui s'introduit au sein du réel, n'est-ce pas là également selon Breton une des fonctions de l'utopie?

C'est là qu'intervient la confrontation de l'utopie et de l'histoire. Le sentiment de la durée joue un rôle dans ce texte qui veut rompre avec le caractère atemporel de certaine poésie surréaliste:

*Et voilà qu'au petit matin de 1937  
Tiens il y avait autour de cent ans que tu étais mort (O, 100)*

En ce sens il est traversé et habité par une double relation à l'histoire: partant d'une expérience vécue, qui est celle d'un manque et d'une chute, Breton propose aussi une lecture du déroulement du siècle écoulé et une vision de l'histoire qui ne se confond pas avec celle de Fourier. Une sorte de mouvement de va-et-vient (ou de mouvement croisé) entre histoire et utopie anime en effet le texte: l'histoire est lue à la lumière de la pensée fourériste, mais celle-ci est en même temps soumise à l'épreuve de la réalité des événements écoulés.

L'histoire contemporaine est présentée par Breton comme une chute collective: « Et sens dessus dessous on a redescendu la côte » (O, 100). Les corps

*S'amalgament en un seul bloc compact et mat d'écume de mer  
Que saute un filet de sang (O, 101)*

image voisine de l'océan ensanglanté d'*Arcane* 17. Or, cette côte que l'on redescend, c'est la courbe ou « vibration ascendante » composée selon Fourier de sept périodes, la civilisation, état transitoire, étant la cinquième. N'oublions pas que Fourier prévoyait des régressions possibles dans ce mouvement ascendant, précédant le saut de chaos en harmonie. Pour établir le bilan du siècle écoulé et des misères de son temps, présenté par le poète à l'interlocuteur privilégié qu'est Fourier comme « un des pires cloaques de l'histoire » (O, 103), Breton revient au « vieux bahut » des classifications fouriéristes:

*Ton vieux bahut en cœur de chêne est toujours bon  
Tout tient sinon se plaît dans ses douze tiroirs (O, 106)*

Dans ces douze tiroirs va prendre place un descriptif des états des passions. On peut estimer que cette partie centrale du texte souffre d'une sorte de fléchissement imputable au poids de l'idéologie. Telle est l'opinion de Jean Decottignies, qui déclare que le poète semble sacrifier « provisoirement aux exigences temporelles de l'action politique et au principe de réalité<sup>5</sup> ». Il est indéniable que, lorsqu'il s'agit d'exposer l'état actuel de la société dans la perspective fourériste, Breton souligne de façon pédago-

15. Jean Decottignies, « Notre connaissance du monde sera poétique », *Revue des sciences humaines*, numéro spécial sur André Breton, 1995, p. 133.

gique et ostensiblement scolaire les subdivisions du plan: « I. État des ressorts sensuels»; « II. État des ressorts affectueux»; « III. État des passions mécanisantes », chaque partie étant divisée en sous-parties avec une numérotation globale de 1 à 12; et la première comportant des a) b). Est-ce désir de fidélité à l'esprit mathématique de Fourier et notamment à son amour pour les chiffres? Selon nous, Breton se plaît surtout à inventer une forme de vulgarisation poétique, à jouer du didactisme comme s'il s'agissait d'un insolite d'un genre nouveau, adoptant un style télégraphique qui fait penser à des notes de cours, introduisant même dans le texte la ponctuation qui en était jusqu'alors absente et disparaît à la fin du développement; puis soudain, lorsqu'il s'agit des passions mécanisantes, laissant surgir les images: le point douze du III, « État des passions mécanisantes », met un terme au développement théorique en associant la « papillonne» de Fourier et le mystérieux papillon tête-de-mort (du même nom que la plus redoutable des Parques) pour éclairer de façon fulgurante la dureté de la condition ouvrière:

*Cri du sphinx Atropos. Travail à la chaîne (O, 111)*

Par un mouvement inverse, le poète soumet à l'épreuve de la réalité historique les idées de l'utopiste. Or c'est dans la réflexion sur l'évolution de l'histoire et le processus de transformation sociale que se creuse une divergence selon nous fondamentale, bien qu'elle soit d'une certaine façon minimisée dans cette *Ode*. La grande question est en effet celle du passage d'un état social à l'autre, et l'un des thèmes essentiels l'interrogation sur l'avenir de la révolution, présentée par le poète comme « cette bête fabuleuse» dont « l'existence tour à tour» « (l'exalte» et « (le) trouble» (*O*, 104).<sup>11</sup> rêve, semble-t-il, de la voir pâtre sur le territoire de l'utopie, puisqu'il s'inquiète de l'absence du « pâtre omnitone qui devrait en avoir la garde» (*O*, 104). En même temps, il fait état des critiques faites à Fourier concernant précisément le passage de la civilisation à l'harmonie:

*On a beau dire que tu t'es fait de graves illusions  
Sur les chances de résoudre le litige à l'amiable (O, 104)*

sans aucunement les réfuter, mais en déplaçant le problème sur un autre plan, celui de l'affirmation du pouvoir poétique:

*À toi le roseau d'Orphée (O, 104)*

Fourier pensait que le passage ou le saut s'opérerait grâce à la contagion de la réussite exemplaire d'une première expérience. Parler ici de « litige» à « résoudre à l'amiable », puis déclarer: « Fourier on s'est moqué mais il faudra bien tâter un jour de ton remède» (*O*, 106), n'est-ce pas être quelque peu infidèle au théoricien de « l'écart absolu », selon lequel l'accès à l'ordre combiné ne saurait être ouvert par un « remède» ou une amélioration par-

tielle<sup>16</sup>? C'est qu'en fait, pour Breton cela n'est point utopie qui passe à la réalité<sup>17</sup>. *L'Ode* élude selon nous la question d'une possible efficacité de l'utopie en opérant un transfert vers le plan d'un imaginaire « qui tend à devenir réel » en vertu de la force opérante du désir.

Par là s'élaborent les éléments d'un merveilleux fouriériste. Nous prendrons pour exemple emblématique le « trottoir à zèbres » (O, 114) dont Fourier est le génial inventeur; il estimait en effet que notre civilisation était loin d'avoir exploré toutes les ressources de domestication offertes par le monde animal. Opposant un merveilleux utopique à la triste réalité de l'espace de la ville, et à ses « plus vertigineux autostrades » (O, 114), Breton s'enchantait des virtualités ludiques qu'il percevait dans les constructions fouriéristes.

Plus fondamentale nous semble la métamorphose du temps. L'intérêt porté par Breton à la cosmogonie exposée par l'auteur de la *Théorie des quatre mouvements* le conduit à replacer d'abord l'époque actuelle dans ce gigantesque calendrier qui prend « toutes les couleurs du spectre » (O, 106). Tout en résumant, de façon très pédagogique, les différents temps de la création selon Fourier dans un long paragraphe non ponctué: « Tu pensais que sur terre la création d'essai qui avait nécessité des modèles carnassiers n'avait pas résisté au premier déluge [...] » (O, 101), il dessine tout un réseau métaphorique de la préhistoire: vision d'« espèces qui paraissaient en voie de s'encroûter » mais « qui ne semblent pas incapables d'une nouvelle reptation », d'« œufs sans coque », au « frai immémorial » (O, 101), pour révéler la proximité inquiétante des « grands hagards de la faune préhistorique » qui « gouvernent la conception de l'univers » (O, 102). On le voit, ce qui pour l'utopiste est l'histoire incontestable de la création devient pour Breton évocation d'un temps mythique, du monde indifférencié des origines, mais aussi réservoir d'images dont le puissant éclairage donne forme à l'informe, c'est-à-dire à la régression actuelle de la civilisation, intégrée grâce au calendrier fouriériste dans une dynamique temporelle et ainsi orientée vers l'harmonie à venir.

Afin de rassembler des forces de restructuration, Breton puise donc à la source des deux grands principes que sont pour Fourier l'analogie et l'attraction passionnelle. Une des formules clés est sans doute ce vers:

*Toi qui ne parlais que de lier vois toul s'est délié* (O, 100)

En quête d'unité, Breton, à l'école de Fourier, s'emploie dans ce poème à relier ce qui s'est délié, selon une logique différente qui subvertit par

16. Jean Gaulmier insiste sur le « bouleversement total du monde » envisagé par Fourier (O, 41).

17. Il précise dans les *Entretiens* que c'est l'histoire qui constitue après-coup le critère de reconnaissance de l'utopie. la « fécondité sur le plan réel [étant] susceptible de la dévoiler comme n'ayant pas été l'utopie. » (*Entretiens*. Gallimard, 1969, p. 259).

exemple la causalité. La structure de l'avant-dernière partie du texte (*O*, 112-115) a quelque chose d'égarant en dépit ou plutôt à cause de la solidité rhétorique qu'elle affiche: six paragraphes de longueur à peu près régulière (8 à 10 lignes) commençant par « Je te salue » alternent avec cinq paragraphes isolés eux aussi par des blancs et introduits par la conjonction « parce que ». Ces propositions causales justifient les salutations à Fourier, soit en montrant la justesse de ses prévisions, soit en mettant en évidence sa puissance visionnaire. Toutefois deux propositions causales placées en position d'avant-coureur (*O*, 112) créent à la lecture une ambiguïté dans l'enchaînement des causes et des effets.

Ce léger flottement accentue le mystère de la rencontre avec Fourier qui est superbement mise en scène dans le poème. L'art de Breton, qui aimait les « êtres à halo », est de rendre sensible le rayonnement de Fourier. Il crée peu à peu ce halo, en ménageant des passages plus didactiques pour permettre l'intelligence de son système, jusqu'au moment où la statue s'anime comme de l'intérieur, mue par la pensée qui va s'incarner et prendre son essor:

*Je vois l'aigle qui s'échappe de ta tête  
Il tient dans ses serres le mouton de Panurge  
Et le vent du souvenir et de l'avenir  
Dans les plumes de ses ailes fait passer les visages de mes amis (O, 112)*

Cet aigle va déployer ses richesses symboliques dans toute la fin du texte: oiseau solaire, oiseau royal, il opère ici une jonction temporelle qui permet la réversibilité du temps caractéristique du merveilleux selon Todorov. Le vent du possible qui se lève va souffler jusqu'au dernier vers où l'aigle de Fourier devient sa liberté « soulevant son poids d'ailes » (*O*, 118).

Desnos définissait le merveilleux comme « le grand maelstrom imaginaire qui se creuse et nous offre son bouquet de vertige! ». Et en effet ici temps et espace éloignés se rapprochent et sont pris dans un même mouvement: le Paris de Fourier et des surréalistes et le Colorado, le Nevada, la chambre souterraine de Mishongovi en Arizona. Par delà les lieux, se rapprochent aussi les visions du monde puisque chez les Indiens Hopis également tout est lié<sup>19</sup>. « Le cœur de l'orage » apparaît comme le centre du « maelstrom »:

*Je te salue de l'instant où viennent de prendre fin les danses indiennes  
Au cœur de l'orage  
Et les participants se groupent en amande autour des brasiers [...] (O, 114)*

Alors que *l'Ode* dans son ensemble est faite d'incessants mouvements de va-et-vient temporels, voici que le temps est par magie suspendu. Ce salut à

18. Robert Desnos. *Écrits sur les peintres*. Flammarion, 1984, p. 74.

19. Nous n'insisterons pas sur le rôle joué par le mythe des Indiens Hopis, auquel Paule Plouvier a consacré dans *Mélusine* une excellente étude (Paule Plouvier, « Utopie de la réalité, réalité de l'utopie », *Mélusine, L'Âge d'or, l'Âge d'homme*, n° VII, 1985, p. 87-100),

Fourier s'inscrit « au cœur de l'orage » sans doute pour échapper à la durée, selon le mot de René Char: « Si nous habitons un instant, il est le cœur de l'éternel. »

La rencontre de l'utopiste et du poète (mais aussi des surréalistes présents et à venir dont les ailes de l'aigle portent les visages) participe; sur le plan de l'imaginaire, de la catégorie des « faits-glissades » ou des « faits-précipices » dont il est question dans *Nadja*. Elle est présentée comme l'aboutissement de deux désirs, celui de Fourier d'abord, qui chaque jour se rendait dans le jardin du Palais-Royal pour attendre un mécène. De ce rendez-vous de nature surréaliste, le poète constate l'échec: entre les hommes et celui qui leur tendait la « pierre philosophale », « nul intercesseur » (O, 113). Mais aussi désir de Breton, qui considère Fourier comme un héros mythique:

*Toi debout parmi les grands visionnaires (O, 104)*

et vient se présenter à lui comme cet intercesseur mû par l'attraction passionnée, d'où la solennité de l'acte d'allégeance:

Les attractions sont proportionnelles aux destinées<sup>20</sup>  
*En foi de quoi je viens aujourd'hui vers toi (O, 113)*

Plus mystérieuses encore sont les rencontres qui se jouent dans le langage, grâce à la « conjonction des bouches »:

[...] à l'heure où les serpents d'un nœud ultime marquent  
qu'ils sont prêts à opérer leur conjonction avec la bouche  
humaine  
*Du fond du pacte millénaire qui dans l'angoisse a pour  
objet de maintenir l'intégrité du verbe  
Des plus lointaines ondes de l'écho qu'éveille le pied  
frappant impérieusement le sol pour sceller l'alliance  
avec les puissances qui font lever la graine (O, 115-116)*

Un extrait du carnet de voyage de Breton, publié pour la première fois dans *Le Monde* le 16 février 1996, montre l'origine de cet énigmatique rapprochement: « L'un des danseurs passe avec le serpent littéralement enroulé autour de ses lèvres: on croirait à un maquillage<sup>21</sup> », et permet d'observer le processus d'élaboration du texte par élargissement et par ondes successives.

La jonction qui s'opère entre la force du serpent et la bouche humaine concerne « l'intégrité du verbe » et son efficacité; elle a pour effet de générer l'alliance avec les puissances germinatives. On comprend qu'une autre conjonction a été mise en œuvre et s'est accomplie au long du poème,

20. Sur le socle de la statue de Fourier (aujourd'hui disparue) figurait cette pensée de Fourier, citée en italiques dans *Ode*. Elle a été effacée par le temps.

21. *Le Monde*, 16 février 1996, p. VII, André Breton, « D'un carnet de voyage chez les Indiens Hopis ».

puisque l'inclusion des citations de Fourier aboutit à la jonction avec le verbe de Fourier auquel Breton cède la place, sans aucune transition, pendant une page entière, juste avant la fin de *l'Ode*. Le choix et la fonction de ce collage emprunté au *Nouveau Monde industriel* éveille la curiosité. Composé d'une introduction puis de cinq points numérotés, et d'une sorte de conclusion, il contient l'une des multiples prescriptions de Fourier pour régler la vie en phalanstère. Il s'agit ici de l'emploi du temps de la série des cerisistes, à un quart de lieue du phalanstère, pendant la séance de 4 à 6 heures. Y participent « un groupe de dames fleuristes », « un groupe de la série des légumistes », « un groupe de la Série des mille fleurs », « un groupe de jouvencelles fraisistes » (O, 117).

Ce fragment s'inscrit évidemment dans l'évocation d'un futur édénique et d'un âge d'or à venir. Mais l'évocation totalement hors contexte de ce paradis terrestre où espace et temps sont minutieusement organisés (avec une rigueur aussi surréaliste que l'est la mollesse des montres de Dali) tend d'une certaine façon, si nous pouvons oser ce paradoxe, à déréaliser l'utopie fouriériste puisque ce passage s'insère dans l'harmonie globale régnant dans l'Ordre combiné. Le texte de Fourier ainsi encadré joue le rôle des miniatures qui illustrent *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, auxquelles renvoie d'ailleurs une allusion à Pol de Limbourg (O, 118). Il est donc présenté comme le serait un conte de fées naïf pour grandes personnes. D'ailleurs l'écart est creusé une fois encore entre l'utopie et la réalité historique, celle de la misère du prolétariat, lorsque le poète, en plein élan lyrique - et dans la phrase qui précède ce collage - juge nécessaire de rappeler que « l'amélioration du sort humain ne s'opère que très lentement par à coups au prix de revendications terre à terre et de froids calculs » (O, 116), puis évoque, dans l'avant-dernier vers, « le visage noirci d'un enfant près d'un four d'usine » (O, 117). Cette prise en compte insistante du processus de transformation rejette la vision fouriériste vers un imaginaire qui pourrait sembler gratuit. Or si Breton refuse d'envisager au nom des lois de la réalité sociale la possibilité de ce « saut » que Fourier prévoyait pour passer de la civilisation à l'harmonie, il l'accomplit avec lui selon son propre mode, celui du « pouvoir d'énonciation ». En effet l'image poétique de la main de l'utopiste « hardiment portée vers la ruche » des étoiles, unit ciel et terre, rapprochant la « ruche » céleste et la ruche phalanstérienne par la vertu de l'analogie. Ainsi que l'écrit Breton dans « Le merveilleux contre le mystère » : « Les mondes renversés, les utopies vivantes ou non, les rêveries d'éden se sont faits dans le langage une place que le réalisme primaire ne parviendra pas à leur reprendre<sup>22</sup>. » Il ne cherche pas à contester le pouvoir de

22. A. Breton. *La Clé des champs*, 1953. Pauvert. 1979, p. 8.

ce réalisme sur le territoire qui lui est propre, mais à ouvrir l'horizon par un acte de foi dans la force intrinsèque de la merveille.

*L'Ode à Charles Fourier* rassemble dans une sorte de creuset des éléments dont la richesse et la variété débordent de toutes parts le commentateur. Texte aussi cohérent que puissamment hétéroclite, qui s'apparente parfois au poème-conversation<sup>23</sup>, mais qui mérite d'être considéré comme une « ode ». Si ce poème renvoie à la grande tradition lyrique, s'agit-il pour l'auteur de la subvertir? de la réinventer? On peut se demander, en considérant l'ampleur du texte et la solennité de certains passages, si Breton ne pense pas aux épinicies de Pindare qui glorifiaient les athlètes vainqueurs: l'hommage rendu à Fourier prend parfois, en dépit d'une guerre désastreuse, des accents d'ode triomphale; il serait alors sinon un athlète, du moins un héros de l'utopie. Il nous semble avoir démontré qu'il suscite également le sentiment de la merveille. Ce merveilleux qui ne cesse de nous abreuver comme l'atmosphère, peut en effet surgir d'événements isolés ou de mystérieuses coïncidences, de la découverte d'objets, de la rencontre avec la femme aimée. Mais aussi de la présence rayonnante de grands absents comme Sade ou comme Fourier. La merveille peut surgir également dans le monde des pensées à faire recevoir. L'approche de l'utopie fouriériste est une « entrée en résonance» (en dépit de la liberté critique que s'octroie Breton), mais elle n'est pas une « adhésion intellectuelle» pour reprendre la distinction proposée par Gracq concernant les rapports de Breton avec Hegel<sup>24</sup>. L'univers élaboré par Fourier, sa cosmogonie, la vie en phalanstère mettent en marche l'imagination du poète, et les voies de l'analogie et de l'attraction passionnée sont de celles qui orientent sa vie: « Il y aura une fois» Fourier. Par le travail singulier de la vulgarisation poétique, qui acquiert ici ses lettres de noblesse, puis par l'élan ascensionnel du lyrisme, Breton s'empare de l'énergie fouriériste - on serait tenté de parler de prise de possession - et la projette vers l'avenir et vers le lecteur. Le Verbe a-t-il le pouvoir de changer le monde? Fourier sans doute le croyait, comme Breton. Si, dans cette *Ode*, il tente de rendre sensible la présence vivante de l'histoire en la faisant bouger sous le regard de l'utopiste, n'est-ce pas pour agir, grâce au langage, sur la mémoire en même temps que sur l'imaginaire, afin que « le vent du souvenir et de l'avenir» soulève le présent et fasse éclater ses limites? Car, ainsi que l'écrit Philippe Jaccottet au terme de son étude sur André Breton: « L'oubli de l'illimité est aussi une mort<sup>25</sup>. ».

*Université de Metz*

23. Ainsi. la familiarité quotidienne de certains vers: « Je ne pensais pas que tu étais à ton poste/Et voilà qu'un petit matin [...] » (*O*, 100).

24. Julien Gracq. *André Breton* (1948), Corti. 1970, p. 74.

25. *Op. cit.*, p. 80.

## LE MYTHE DE MÉLUSINE DANS *ARCANE 17* D'ANDRÉ BRETON

Georges BERTIN

*Il n'est pas rare - on l'a déjà remarqué - qu'un écrivain, lorsqu'il dispose des qualités de mise au point consciente indispensables, et du don de la formule, mette en évidence au sein même de son œuvre la clé qui sert à l'ouvrir sous la forme significative du titre.*

Julien Gracq, *André Breton* (1948)

*Arcane 17*: un nom commun et un chiffre que ce texte poétique si décisif, et sans doute l'un des plus beaux de Breton, n'aura plus qu'à expliciter, dans une dimension totalement herméneutique, parti-pris déjà affirmé par l'auteur dans un des textes des plus énigmatiques, *Nadja*, déjà mélusinien, où il écrivait, en 1928: « il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme<sup>1</sup> ».

« *Arcane*, nous indique le *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, possède le sens d'un secret qu'il convient de ne pas divulguer sans discernement car ceux qui en sont indignes ou qui manquent de préparation risqueraient d'en faire un mauvais usage<sup>2</sup>. »

C'est au Canada, devant le rocher de Percé découvert avec Éliisa, sa troisième épouse rencontrée à New York fin 1943, qu'il rédige son texte, entre vision de l'Europe suppliciée et fascination pour la femme aimée.

L'autre motif, c'est cette clef que nous livre immédiatement Breton dans son titre en accolant le nom commun *arcane* au chiffre 17 dont Allendy nous apprend qu'il « représente l'action de l'évolution sur le cosmos et sa tendance à la libération karmique<sup>3</sup> ». Marcotoune complète cette définition en rappelant que l'*Arcane 17* est celui de l'Étoile des Mages, « le testament de

1. André Breton, *Nadja*, coll. Folio, Gallimard, p. 113.

2. Marie-Madeleine Davy, « *Arcane* », *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, PUF, 1998, p.123.

3. Roger Allendy, *Le Symbolisme des nombres, essai d'arithmosophie*, éd. Traditionnelles, Paris, 1948, p. 364.

l'espérance que l'homme ne doit jamais perdre, quelles que soient les circonstances<sup>4</sup> ».

Cette espérance, promise par Breton en ces jours si sombres de 1944, paradoxalement ne peut se percevoir sans recours au mythe. Car le mythe se situe à la fois du côté de la « *réserve d'images* » et de l'opérationalité de l'imaginaire en acte, **il** tient tant à l'originaire qu'au social, interroge les couches profondes de la psyché dans ce qu'elle a de plus radical comme dans ses formes immuables ordonnées aux besoins les plus fondamentaux de l'espèce, ainsi que les formations dues à l'effervescence poétique, aux capacités instituant mises en œuvre par l'imagination créatrice. Système symbolique constituant un récit originel sous l'impulsion d'un schème, **il** est toujours reconstruction, comme on le voit ici chez Breton, mythologue et mythographe, qui l'avait parfaitement intégré. Il ne manqua d'ailleurs jamais de « s'abandonn[er] à la ronde des cercles excentriques des profondeurs<sup>5</sup> ».

Or, l'idée ainsi évoquée de l'Étoile, de l'astre lumineux, nous renvoie déjà à la problématique du désir. « Le désir, seul ressort du monde », écrivait l'auteur dans *L'Amour fou*, « le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître, où puis-je être mieux pour l'adorer qu'à l'intérieur du nuage? <sup>6</sup> », cette définition du désir nous rappelle les origines mêmes du mot. En effet, *SIDUS-SIDERIS* désigne l'étoile d'une constellation et le verbe *DE-SIDERARE* (désirer) marque le regret de ce qu'on cesse de voir, dont on regrette la disparition et, par extension, de ce que l'on a eu en commun et qui fait désormais défaut, telle cette femme mythique qui disparaît soudain dans un grand cri; problématique qui trouve son origine dans le manque, la privation, la séparation, le regret, et se traduit par la demande, l'expression du besoin, la recherche, la prière, manques les plus primitifs dont rendent compte les mythes de l'Âge d'Or, de la Quête, de l'Étoile retrouvée ou inaccessible, de l'Éternel Retour ou, encore, ceux de l'ère de la Femme: Isis, Hannah, Brigit la brillante, Véronique, Venisse ou Mélusine, archétype de la brutale disparition d'un obscur objet du désir, mais de quel désir?

André Breton décrétait de nécessité publique de « *ne pas, derrière soi, laisser s'embroussailler les chemins du désir* <sup>7</sup> » et a, sans doute, jeté les bases

4. Serge Marcotoune. *La Science secrète des initiés et la pratique de la vie*. Champion. 1955, p. 141 sq. Rappelons que dans *Arcane 17*. et notamment dans « *Ajours* », Breton se réfère à divers ouvrages ésotériques: voir sur ce point *Œuvres complètes*, t. III, Bibl. de la Pléiade. Gallimard. « *Notes* » par É.-A. Hubert. p. 1161, 1164-1166, 1187-1190, 1192-1193, 1197-1199.

5. André Breton. *Arcane 17.1.-1*. Pauvert, rééd. Le Livre de Poche Biblio, L.G.F., p. 97. Pour toutes les citations et références. nous indiquerons entre parenthèses la page dans cette édition, précédée de l'abréviation *AR*.

6. André Breton. *L'Amour fou*. coll. Folio, Gallimard, 1978, p. 129.

7. A. Breton. *L'Amourfou. op. cit.*, p. 38; voir Georges Bertin, « L'Imaginaire du groupe sur-réaliste de Paris », *Cena*, n° 9, juin 1992, éd. ass. CENA (Caen).

d'une anthropologie du désir<sup>8</sup>. Il suffit, pour s'en convaincre, d'en pointer les mises en forme successives dans trois moments fondamentaux de son œuvre:

*Poisson soluble*, publié en 1924, en appendice au *Premier Manifeste du surréalisme*; Breton a alors vingt-huit ans, il est encore marié à Simone Kahn. Œuvre vouée au sidéral, les images de lumière y sont sans cesse renforcées par celles de l'élévation.

*L'Amour fou*, publié en 1937 et inspiré par la rencontre de l'auteur, en 1934, avec Jacqueline Lamba, réalisant le délire de la présence absolue. Le désir bâillonné par le puritanisme retrouve ici la promesse du bonheur quand la recréation perpétuelle s'éternise dans l'instant.

*Arcane 17*, publié en 1944, à l'époque où le fracas atomique mettait un terme aux combats où s'étaient affrontées les idéologies du siècle. Breton vient de rencontrer Élisabeth. Il nous a, en effet, semblé qu'entre ces œuvres, depuis *Poisson soluble*, entièrement marquées par l'imaginaire féminin, jusqu'à *Arcane 17*, il y a réellement une mise en forme des diverses assomptions du désir, en ses schèmes eidolo-moteurs. De ces images du désir, dans lesquelles nous reconnaissons trois figures du Temps, la troisième, celle de Mélusine dans *Arcane 17*, nous paraît symbolique de l'irruption du merveilleux dans l'œuvre, subsumant les formes qui sont apparues précédemment dans l'œuvre de Breton: trois figures de la femme que nous mettons en relation avec trois visages du temps<sup>9</sup>.

#### LE RETOUR DE MÉLUSINE OU L'IRRUPTION DU MERVEILLEUX

C'est l'achèvement d'une quête: après les aspirations sidérales, après la fusion de la jouissance absolue, *Arcane 17*, ouvrage écrit en Gaspésie, devant le rocher de Percé, magnifique allégorie naturelle, à l'occasion d'un voyage avec Élisabeth au Canada en 1944, évoque à pleines pages les images de la Mère, de la Nuit et du Gouffre, mais aussi de la Femme-Enfant, de la Femme-Fleur et de « la coupe même de la jeunesse éternelle» (*AR*, 110). En réactivant à son profit le mythe mélusinien, c'est bien vers une reconquête du désir comme processus d'initiation à la redécouverte de l'Étoile retrouvée, de l'Amour dans la liberté qu'André Breton s'engage et nous engage, à cette époque et en ces lieux.

Dans cette période troublée de l'histoire de l'humanité, le poète imagine que le salut terrestre ne peut venir que par la Femme, de la « vocation transcendante» de la femme. Véritable projet politique, car le temps est venu « de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la

8. Il s'agit à l'évidence d'une anthropologie du désir masculin, le choix de la figure ambiguë de Mélusine l'indique.

9. Sur ce thème on se reportera à notre ouvrage *La Quête du saint Graal et l'Imaginaire* (Corlet. Condé-sur-Noireau. 1997) où nous avons reconnu de semblables figures dans le roman de Tristan et dans le conte du Graal de Chrétien de Troyes.

faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui» (AR, 58). Il s'agit bien de « déboutier l'homme de toutes ses instances», par une véritable révolution, un retournement de son désir, « tant que la femme ne sera pas parvenue à reprendre de ce pouvoir sa part équitable et cela non plus dans l'art mais dans la vie» (AR, 59).

Dès lors l'objet de son désir s'en trouve identifié: « 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 » (AR, 55-56).

Il s'incarne dans un nom sur lequel il va projeter entièrement la somme de ses désirs, celui d'une de nos plus grandes fées nationales: Mélusine, dont il va décliner les attraits, les mérites... Mélusine, élément incontournable du folklore français, est une personnalité sacrée, apparaissant souvent comme une ogresse, ou encore comme une ondine à la queue serpentifonne; femme animale, serpente ou tritone, elle arbore souvent sur le front l'escarboucle symbolisant la pensée pure, la voyance et offre aussi la particularité d'être ailée et de pouvoir se déplacer très rapidement par des moyens qu'ignorent les simples mortels. Elle passe pour avoir enfanté différentes familles dont les Lusignan qui considèrent, de ce fait, appartenir à une essence différente de celle des autres humains et ne manquent pas d'en tirer gloire. Nous en trouvons trace dès le XI<sup>e</sup> siècle et c'est en 1392 que Jean d'Arras en entreprend l'écriture.

Les différentes versions de sa légende la mettent aux prises avec un époux rencontré près d'une fontaine, époux qu'elle a initié aux plaisirs de l'amour et qu'elle finit toujours par quitter lorsque celui-ci, en enfreignant un interdit, découvre la face cachée de la personnalité de son épouse sacrée. Elle revient parfois, la nuit, à son insu pour allaiter sa progéniture qui boitera en héritage comme sa mère. Ses apparitions sont scandées par des cris surhumains.

Le mythe reprend en les syncrétisant les figures du désir déjà étudiées dans l'œuvre de Breton: Mélusine est à la fois du royaume sidéral, auquel elle appartient par sa nature divine, elle est encore liée à l'eau, à la fécondité, à l'univers féminin quand l'interdit porte sur certaines périodes, elle institue la régression temporelle pour son époux tout en réinstituant les traits de la grande déesse des sociétés indo-européennes, incarnation éminente de la Mère néolithique (la Mé Lusine, soit la Grand-Mère ou encore la Mère l'ogresse).

Au-delà, le récit mythique pennet au poète de prendre en compte ce que ne permettaient pas les régimes de l'imaginaire précédemment évoqués, son animalité profonde (Henri Laborit aurait parlé de l'usage de son cerveau reptilien), ce que ne démentent d'ailleurs pas les analyses de Pierre Gordon qui rappelle que « lorsqu'elles agissaient comme femmes sacrées, les Mélusines

ne pouvaient employer le langage humain, puisqu'elles devenaient les serpentes. Force leur était de pousser des sifflements aigus<sup>10</sup> ».

Enfin, comme « Mélusine avant le cri qui doit annoncer son retour, parce que ce cri ne pourrait s'entendre s'il n'était réversible» (AR, 61), image de la Mère étemelle, la femme sacrée apparaît chez les celtes sous le nom de Karydwen, épouse de Hu Kadam, à la fois vierge comme fille et épouse comme mère<sup>11</sup>, rejoignant là la conception asiatique d'une Nature Supérieure à la création terrestre et matérielle, caractère du mythe mélusinien. Associée au bouleau, arbre des lieux humides, dans les traditions celtiques, elle est l'image de la beauté.

Breton a parfaitement intégré ces figures du mythe qu'il décline en trois temps dans *Arcane 17*: soit Mélusine après le cri, Mélusine délivrée et la Femme-Enfant.

#### *Mélusine après le cri*

*Mélusine au-dessous du buste se dore de tous les reflets du soleil sur le feuillage d'automne [on retrouve ici un schème lumineux]. Les serpents de ses jambes dansent [...], les poissons de ses jambes plongent et leurs têtes reparassent ailleurs [...]. Mélusine à demi reprise par la vie panique, Mélusine aux attaches inférieures de pierraille ou d'herbes aquatiques ou de duvet de nid, c'est elle que j'invoque. je ne vois qu'elle qui puisse rédimer cette époque sauvage. (AR, 60)*

On voit ici poindre l'importance du cri comme moment décisif de la *métamorphose*. Gordon<sup>12</sup> voit dans ce cri la marque de l'initiation qu'il rapproche des sifflements aigus renforçant le langage animal des personnalités divines au moment des mises en scène initiatiques à l'époque où les jeunes gens doivent traverser les rites, c'est-à-dire subir la mort initiatique. On aurait donc confondu cet usage du trépas initiatique, souligné par toutes les traditions ésotériques, avec celui de la mort organique et Gordon explique ainsi la croyance aux dames blanches, annonciatrices de la mort. Nous rapprochons cela de la croyance à la charrette de la mort, présente dans les traditions celtes, et dont les roues font un vacarme effrayant. « Les sons, écrit Ambelain, déclenchent, dans l'âme séparée, l'illusion de cyclones, d'ouragan et proviennent de la perception intuitive du processus désintégrateur des éléments grossiers<sup>13</sup> » car « le premier cri de Mélusine, ce fut un bouquet de fougères commençant à se tordre dans une haute cheminée» (AR, 61).

De nombreuses traditions religieuses témoignent de processus sem-

10. Pierre Gordon. *Les Vierges Noires, Mélusine. L'origine et le sens des contes de fées* (essai), Arma Artis, Neuilly-sur-Seine, 1983, p. 25.

11. Robert Ambelain, *Les Traditions celtiques*, éd. Dangles, St Jean de Braye, 1977, p. 38-39.

12. P. Gordon, *op. cit.*, p. 25.

13. R. Ambelain, *op. cit.*, p. 139.

blables: il s'y réalise la conjonction des contraires, marque de l'assomption des désirs humains, que nous relierons au mot tabou, celui de la *Mort*, ce mot que le seigneur d'Argouges ne peut prononcer sauf à déclencher le processus irréversible de l'accomplissement de ce passage, le grand voyage.

Le cri de Mélusine, au moment de la métamorphose, est bien celui d'une *délivrance*, celle de l'animalité comme dans l'Apocalypse de Jean.

#### *Mélusine délivrée*

Les images créées par Breton pour mettre en scène Mélusine délivrée renforcent ce sentiment « car Mélusine avant et après la métamorphose, *est Mélusine*» (AR, 60):

*Mélusine à l'instant du second cri: elle ajailli de ses hanches sans globe, son ventre est toute la moisson de d'août, son torse s'élançe enfeu d'artifice de sa taille cambrée, moulée sur deux ailes d'hirondelle, ses seins sont des hermines prises dans leur propre cri, aveuglantes à force de s'éclairer du charbon ardent de leur bouche hurlante. (AR, 61)*

De nombreuses versions de la légende montrent à quel point Mélusine échappe à l'animalité en se purifiant. Ainsi, dans les versions pré-chrétiennes ou chrétiennes citées par Françoise Clier-Colombani<sup>14</sup>, les images du bain menstruel, de la femme au cuveau, des lavandières, du bain des lépreux, des fées converties en saintes thérapeutes, comme celles des traditions littéraires, convergent vers cette interprétation que renforce encore l'idée de mue, soulignée par cet auteur: « elle [Mélusine] est sur terre pour tenter de se purifier de son état de fantôme et accéder à la pure humanité<sup>15</sup> ». Il y a donc rupture avec un état antérieur, laquelle ne se fait pas forcément sans souffrance, celle de la séparation.

Il semble bien d'ailleurs qu'à ce niveau, le mythe mélusinien nous dise aussi la rupture d'une communauté primitive avec ses polarités positives et négatives. La délivrance de l'animalité ne serait-elle pas celle de l'accès à la civilisation, le défi de Culture sur Nature, après purification? Créée pour travailler pour les dieux, c'est en assumant elle-même la mort (le cri) que Mélusine nous en délivre en échappant à une union incestueuse à laquelle la destinerait sa qualité de « grand-mère» telle la *sakti* des légendes indiennes qui subit dans de semblables circonstances la purification par le feu après avoir exprimé ses désirs incestueux<sup>16</sup>. L'époux de Mélusine n'est-il pas lui aussi délivré dans un univers fondé sur l'équilibre des polarités? Breton renoue ici avec cette sagesse médiévale où Temps et Tradition, profane et

14. Françoise Clier-Colombani. « Mélusine christianisée ». *Bulletin de la Société de Mythologie Française*. n° 177. 2<sup>e</sup> trimestre 1995.

15. *Ibidem*, p. 48.

16. Olivier Herrenschmidt, *Les meilleurs dieux sont hindous*, L'Âge d'homme/Essais, Lausanne. 1989. p. 118.

sacré, science et philosophie vivaient en bon accord lorsque se rencontraient et se complétaient vision extérieure et expérience mystique dont l'origine se situe à l'orient des pures intelligences.

Cette tâche nous semble en filigrane de l'effort accompli par le Breton d'*Arcane 17* qui demandait déjà, dans le *Manifeste* de 1924, à instruire le « procès de l'attitude réaliste [...] après le procès de l'attitude matérialiste<sup>7</sup> », proposant le modèle du rêve et du merveilleux, évoquant la toute-puissance de l'image, « création pure de l'esprit<sup>8</sup> », médiatrice entre le domaine du vivant et l'Univers, prise de conscience immédiate qui existe dans le cosmos.

### *La Femme-Enfant*

Le retour de Mélusine est aussi présent dans la légende comme il l'est dans le texte de Breton. Phase ultime, il est, pour nous, celui de la réversibilité du mythe et trouve son épiphanie dans la figure de la femme-enfant, ce qui n'est pas sans poser d'ailleurs un problème de cohérence mythologique, mais c'est la raison même de toute création que de savoir se libérer du connu :

*La femme-enfant. C'est son avènement à tout l'empire sensible que systématiquement l'art doit préparer. [...] (AR, 62)*

*Qui rendra le sceptre sensible à la femme-enfant? [...] Je choisis la femme-enfant non pour l'opposer à l'autre femme mais parce qu'en elle et seulement en elle me semble résider à l'état de transparence absolue l'autre prisme de vision dont on refuse obstinément de tenir compte [...]. (AR, 64)*

On trouve là le point culminant de l'œuvre du poète, soit des images qui lui viennent de très loin, de son histoire personnelle. D'où une inspiration renouvelée aux sources de la féminité, car, « de la tête aux pieds Mélusine est redevenue femme » (AR, 64).

*De part et d'autre de cette femme qui, par-delà Mélusine, est Ève et est maintenant toute la femme, frémit à droite un feuillage d'acacias, tandis qu'à gauche un papillon oscille sur une fleur. (AR, 6S)*

Et Breton nous livre le secret de cette synthèse, de cette assumption du désir amoureux où culmine l'image mélusinienne, de la nuit « suprême régulatrice et consolatrice » (AR, 66) à « l'étoile ici retrouvée [...] celle du grand matin [...] : [...] la liberté vouée à ne se bien connaître et à ne s'exalter qu'au prix de sa privation même » (AR, 107-1 OS). N'est-ce pas le sens même que donnent les ésotéristes à l'*Arcane 17* des tarots qui représente une fée à la fontaine, à la fois étoile et verse-eau, déesse de fécondité, vision cosmique de la

17. André Breton. « Manifeste du Surréalisme ». *Œuvres complètes*. t. I. Bibl. de la Pléiade. Gallimard. 1988. p. 313.

18. Pierre Reverdy cité par A. Breton. *ibidem*. p. 324.

femme, féminisation de l'univers, médiatrice par ses vertus occultes, par le fait que derrière toute femme se cache la figure de la magicienne, de l'initiatrice<sup>19</sup>, figure de l'espérance, de l'immortalité? Et l'on surprend ici Breton, parvenu à cette étape de son cheminement, dans une veine plus mystique: « Le dix-septième arcane est celui de l'espérance, de l'étoile des Mages, celle qui les conduisit avec la lumière de l'espérance, au Messie qui venait de naître... L'Immortalité est le testament de l'espérance dans le plan divin<sup>20</sup>. »

Le désir trouve ainsi son objet d'une façon quasi magique, comme par la vertu d'une initiation sacrée: « Osiris est un dieu noir » (AR, 97,101), rappelle l'auteur d'*Arcane* 17, et l'initiation mélusinienne dépasse les préceptes pour nous introduire dans le temps cosmique.

Avant Breton, s'étaient d'ailleurs employés à annoncer l'Ève des Temps nouveaux Guillaume Postel (1510-1591) dans une œuvre intitulée *La Vierge vénitienne*, Éliphas Lévi *alias* l'abbé Constant (1810-1875)<sup>21</sup>, ou encore Anna Kingsford (1846-1888), qui, dans une nouvelle théologie féminisante de l'Esprit saint, proposait de voir la femme comme l'image de l'âme divine, arguant du fait que son apparition, en dernier dans l'ordre de la création, était le signe de sa perfection: « Entre l'homme et la femme, écrivait-elle, un pouvoir spécifique et mutuel de sensibilisation et de fécondation spirituelle sommeille vraisemblablement encore, qui demande à se dégager en irrésistible élan vers tout ce qui est beauté et vérité<sup>22</sup>. »

#### « LA RÉVOLTE SEULE EST CRÉATRICE DE LUMIÈRE »

Le merveilleux mélusinien nous dit les trois temps de l'humanité comme le triple cri de Mélusine inscrit le voyage auquel nous convie André Breton aux portes du désir, outre le fait que son objet soit clairement identifié: femme perdue, et femme retrouvée, car

*Tu sais bien qu'en te voyant la première fois, c'est sans la moindre hésitation que je t'ai reconnue. Et de quels confins les plus terriblement gardés de tous ne venais-tu pas, quelle initiation à laquelle nul ou presque n'est admis ne t'avait pas sacrée ce que tu es. (AR, 24-25)*

Le mythe revisité par Breton nous convoque dans trois ordres dont les figures imaginaires nous renvoient à trois visages du Temps auxquels se soumettent les sujets désirant que nous sommes:

- *temps héroïques*, de la quête et de la poursuite éperdue d'un objet qui

19. Georges Bertin, « Les régimes de l'Amour dans le Roman de Tristan et Yseut », *Cahiers de l'IPSA* (« L'Amour »), UCO, 1993,

20. Serge Marcotoune, *La Science secrète des initiés*, Champion, 1955. 2<sup>e</sup> éd., p. 141.

21. Breton cite Éliphas Lévi (AR, 97, 143). Voir « Hermétisme et alchimie dans la bibliothèque d'A. Breton », *André Breton*, L'Herne, 1998, p. 136.

22. Anna Kingsford. *La Voie parfaite. ou le Christ ésotérique*, Alcan, 1892.

toujours est rendu plus inaccessible par sa poursuite elle-même; là le désir ne tente sa réalisation qu'en séduction, c'est le mythe du rapt des femmes qui alimente cet imaginaire-là en le résumant, temps de l'histoire celui de l'épouse et de la mère, aussi celui de la nécessité.

- *immobilité* de la fusion réalisée au temps de l'Amour Fou; dans le mythe mélusinien c'est la période hors du temps, (sept ans dans quelques récits) où elle jouit de l'état de mariage et accepte l'amour de l'aimé qui est peut-être aussi son descendant, temps hors l'histoire comme les amants immortels Tristan et Yseut,

- *temps cyclique* du retour dans le mythe de Mélusine convoquant du fond des âges et de nos inconscients la capacité que nous aurions à vivre d'une vie émerveillée. Le retour de Mélusine est là celui de la révolution du temps et nous inscrit dans le temps du Mythe en lui conférant son efficacité symbolique rédemptionnelle en bonne part (la fée) ou mauvaise part (la sorcière). Le mot révolte, en son sens premier, *re-volvere* - soit faire retour sur la courbe, se réinscrire dans la boucle du Temps - prend là une signification toute particulière. Breton nous amène à reconsidérer notre traitement de l'espace et du temps, à en modifier les perspectives pour rétablir les échanges entre le subjectif et l'objectif, entre réel et imaginaire. Il contribue, par là même, à dépasser l'angoisse, à nous dire que la vie est en son essence un excès, une prodigalité car « la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive; elle vit d'une autre vie que la sienne propre; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde<sup>23</sup> ».

Au fond, Mélusine résout ce paradoxe énoncé par Breton dans *Point du jour*: « le portrait d'un être qu'on aime doit pouvoir être non seulement une image à laquelle on sourit mais encore un oracle qu'on interroge<sup>24</sup> ».

*Université Catholique de l'Ouest,  
Angers*

23. Baudelaire, cité par A. Breton, « Dictionnaire abrégé du surréalisme », *Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p. 809-810.

24. A. Breton, « Les visages de la femme », *Point du jour*, repris dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 374.

## ANDRÉ BRETON: « UN CHATEAU À LA PLACE DE LA TÊTE »

Dora BIENAIMÉ RIGO

Le titre que j'ai donné à ma communication - « Un château à la place de la tête » - n'a rien d'original en ce qui concerne mon choix. On le retrouve dans la phrase centrale, en capitales, que Breton lui-même a insérée dans son poème « Le Corset mystère » (1919) <sup>1</sup>. L'apparition du château dans l'œuvre poétique de Breton remonte peut-être à ce premier poème obtenu par le découpage et l'assemblage d'annonces publicitaires, et par d'autres mots savamment rajoutés. Cette image se profile bien souvent dans l'imaginaire bretonien, dressant ses puissants remparts, prenant souvent figure de manoir fort ancien, ou bien de simple demeure très spacieuse, plongée dans un vaste paysage naturel plein d'échos et d'appels que les hôtes de ces maisons, toujours bizarrement aménagées, savent si bien écouter.

C'est une vision, ou plutôt une fulguration qui réapparaît de recueil en recueil et dont l'appréciation de la part du lecteur peut être plus complète si on l'envisage dans l'ordre du symbole et de l'image surréaliste, plutôt que du point de vue des thématiques présentes en toute narration. Et, naturellement, dans ses modalités symboliques et iconiques, le château représente un mot-clé fabuleux dans les contes de fées, dont la mémoire se perd dans les profondeurs de la conscience collective de tous les âges. Le mot magique de châteaux-forts anciens, de demeures seigneuriales, de forteresses en ruine, comme dans *En rade* de Huysmans, fait son apparition dans la littérature fantastique, dans certains romans noirs de l'époque pré-romantique que Breton aimait à la folie: *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis, *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole, les terribles châteaux de Sade. De cette souche frénétique du roman noir, naissent - vers 1830 - les « contes fantastiques » de Nodier et de Nerval que Breton appréciait au plus haut degré. En effet, la transformation de la notion de « merveilleux » à travers les âges est visible. Des « ruines » romantiques au « mannequin » moderne<sup>2</sup>, c'est toujours le merveilleux qui se traduit par d'autres symboles personnels à tel ou tel auteur ou bien collectifs.

1. André Breton, *Mont de Piété* (1919), dans *Clair de terre*, Poésie/Gallimard, 1966, p. 22.

2. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, coll. Idées, NRF, Gallimard, 1965, p. 26.

Faut-il vraiment envisager la personne Breton avec « un château à la place de la tête »? Evidemment, toutes les images du merveilleux surréaliste habitent chez lui, à partir du « déclic » qui fait surgir, dans la phase subliminale du sommeil, cet appel insistant, cette image visualisée, cette parole qui « *cognait à la vitre* » en reproduisant un son « organique ». Ces images président à la création des *Champs magnétiques*, au déclenchement des rêves de Breton, elles se présentent d'une manière tout à fait inattendue au cours de ses vagabondages dans la dérégulation des banlieues, se matérialisent dans le choix de maints objets fantastiques nés de la fantasmagorie moderne et dont la peinture surréaliste est un témoignage vivant. Notamment, « le château à la place de la tête » évoque ce tableau de Magritte où la tête d'un homme vu de dos et privé de son cou est remplacée par un chapeau suspendu dans le vide.

Dans la vision de Breton, il y a aussi des châteaux réels, tels que le manoir presque en ruines de Saint-Pol Roux à Camaret, le palais du facteur Cheval à Hauterive, les ruines du château du marquis de Sade à la Coste, « le palais de la fatalité » à Guadalajara au Mexique, dont une pièce murée recèle le corps embaumé de l'ancienne propriétaire. Des châteaux fantastiques aussi, où la métamorphose peut avoir lieu: le « Pic du Teide » à Ténériffe-volcan et château de roc en même temps - et encore le « rocher Percé » surgissant de la mer le long de la côte de Gaspésie au Canada, qui est d'abord un énorme rempart de pierre, puis prend la forme d'un château tout à fait semblable aux anciens châteaux d'Aquitaine, et apparaît enfin comme une immense nef. Cette seule description, dans *Arcane 17*, qui est peut-être la plus saisissante évocation de la puissance visionnaire et hallucinatoire de Breton, suffirait à donner l'idée, à jamais épuisée, du mythe du château chez Breton. Dans ces textes<sup>4</sup>, la hantise de l'analogie, qui est pour Breton la suprême fleur de sa rhétorique personnelle (« seul le déclic analogique nous passionne »), puise dans la vision cosmologique toutes les ressources qui président à la création et à la transformation de *l'image*. On songe au rêve grandiose de Nerval dans *Aurélia*, où l'on assiste à la transformation de la jeune femme qui s'éloigne dans le petit parc, s'agrandissant démesurément jusqu'à s'annexer le jardin et les « nuages pourprés du ciel », puis « s'évanouit dans sa propre grandeur ».

Mais c'est surtout dans l'œuvre du constructeur Breton que le château fantasmagique - hanté par des présences secrètes et fugitives - prend forme souvent d'une manière énigmatique et toujours allusive, suivant les plans impérieux de son désir toujours inassouvi, toujours à l'affût.

3. Breton décrit cette expérience dans le Premier « Manifeste du surréalisme » *ibidem*, p. 32.

4. Respectivement *L'Amour fou*, coll. Folio, Gallimard, p. 98; *Arcane 17*, 1.-J. Pauvert, 1965, rééd. Le Livre de Poche Biblio, p. 49-56.

5. Gérard de Nerval, *Aurélia*, dans *Les Filles du feu*, L.G.F., 1961, p. 236.

La demeure, qu'elle soit refuge, caverne, abri, se présente dans son imaginaire comme l'icône ancestrale qui revient sans cesse dans nos rêves, s'associant très souvent à la préfiguration inquiétante du tombeau, et pourtant chez Breton, cette image est presque toujours rangée du côté de la vie et vise à la rencontre du merveilleux. Image fastueuse tout d'abord, le château bretonien n'a rien de la maison-abri, modeste, peu éclairée, à demi souterraine, suspecte et angoissante telle qu'on l'entrevoit dans les rêves. C'est plutôt la demeure spacieuse, environnée de cinq acres de terre, qui apparaît dans *Le Révolver à cheveux blancs*, ou bien le château proprement dit du « Texte 1 » de *Poisson soluble*, ou encore du *Manifeste du surréalisme*, où le merveilleux peut s'épanouir, où les hommes révoltés qui l'habitent songent à « transformer le monde ».

Les châteaux de Breton n'ont pas tous la même destination: on y rencontre le château, ou même la grande maison où le groupe surréaliste, si heureusement restreint au début, s'agrandit, offrant une cohabitation parfaitement libre et nullement gênante à tous les hôtes que Breton nomme un à un. La demeure a toujours une finalité pratique, bien qu'elle soit imaginaire. Dans ces lieux, l'idée d'être ensemble, en synergie, peut s'exalter chez tous les membres du mouvement et dans l'union de toutes ces diversités. C'est le lieu de la rencontre.

Il y a encore des châteaux exclusifs: ici, l'idée du merveilleux semble rayonner pour un seul homme. Ce sont le manoir-fantôme du XIV<sup>e</sup> siècle, habité par les épaves séduisantes de la châtelaine et de ses servantes, et d'autres demeures semblables, puis encore l'étonnant château de verre du texte 16 de *Poisson soluble*, où Breton s'apprête à surprendre la Pluie (avec une majuscule): « la Pluie au bois dormant qui doit devenir mon amante<sup>6</sup> ». Et même dans l'« Essai de simulation de la paralysie générale », il est dit: « Je n'avais pas assez de cent cinquante châteaux où nous allions nous aimer on m'en construira demain cent mille autres [...] 7. »

Il y a bien d'autres châteaux exclusifs du XIV<sup>e</sup> siècle dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité », rédigée en janvier 1925, où a lieu une sorte de dialogue entre des épaves et un seul vivant, Breton. C'est aussi un espace magique qui se présente à la première approche: « Je suis dans un vestibule de château, ma lanterne sourde à la main, et j'éclaire tour à tour les étincelantes armures<sup>8</sup>. » De tous les châteaux, celui-ci est le plus dramatique. Le vivant souhaite trouver une armure à sa taille « pour retrouver en elle un peu de la conscience d'un homme du XIV<sup>e</sup> siècle » (*Id, ibidem*). Et, en même

6. A. Breton, *Poisson soluble*, Poésie/Gallimard, 1996. Dans ce recueil, voir notamment les textes 1, 7, 16, 21. Pour toutes les citations, nous indiquerons entre parenthèses la page dans cette édition, précédée de l'abréviation PS.

7. A. Breton et Paul Éluard, *L'Immaculée Conception*, Seghers, 1961, p. 39-40.

8. A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (*Point du jour*), repris dans *Œuvres complètes*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p. 266. Pour les cita-

temps, il souhaite acquérir la pleine conscience de sa propre époque, alors qu'il se pose les mêmes questions et qu'il souffre des inquiétudes que nous retrouvons dans des textes antérieurs à l'« Introduction au discours» [...] (dans « La Confession dédaigneuse », par exemple, et dans d'autres textes de la même période). Ce sont des problèmes d'auto-identification pour conjurer les masques du vide, ce sont des traces visibles d'idées que Breton a exprimées dans le *Premier Manifeste* quant à la littérature, aux genres, au langage, c'est le même désarroi qu'on lit dans « La Vie: Le bouquet sans fleurs<sup>9</sup> », la même indignation sourde et hautaine contre le sort misérable que la société réserve aux véritables « travailleurs », c'est-à-dire aux poètes (Saint-Pol Roux) et aux grands explorateurs de mondes inconnus (Christophe Colomb, Galilée, Newton), dans « La Dernière Grève<sup>10</sup> ». Tous ces textes remontent à peu près à la même période, éclairant l'« Introduction au discours sur le peu de réalité» dont je ne retiens que le « Colloque des armures».

Ce que l'on apprend de ce « Colloque » (en fait, ce sont des voix isolées les unes des autres qui ne parlent que pour elles-mêmes), c'est qu'à l'intérieur de ces armures vides passe encore le frisson bouleversant de la chair et du sang et que ces épaves ne peuvent « souffrir encore le galop des chevaux dans la campagne », des chevaux pour lesquels « le soleil des morts a beau resplendir» (*ID*, 267). Cette entrée dans la mort où « l'âme sans peur s'enfonce dans un pays sans issue» (*Id, ibidem*) - nous dit le vivant - laisse derrière elle une traînée ardente de désirs et de regrets chez les amants (ainsi que Dante Alighieri, dans son *Inferno*, voit Paolo et Francesca *quali colombe dal desio chiamate*, telles des colombes que le désir appelle)... En effet, dans ce « Colloque », l'exhortation ardente d'une femme défunte atténuée à peine le cuisant regret de la vie: « Armures, faites-vous de plus en plus étincelantes; amants, faites-vous de plus en plus jouir» (*Id, ibid.*). Le même appel qui unit la vie et la mort s'élève par la voix plus paisible d'une seconde femme: « Je n'existais que pour vingt buissons d'aubépine. C'est d'eux qu'est fait, hélas! ce corselet charmant. Mais j'ai connu aussi la pure lumière: l'amour de l'amour» (*Id, ibid.*). Toutefois, l'unique vivant parle bien autrement. Bien que la vie, « ce bouquet sans fleurs », dût lui suffire, il est nécessaire qu'il s'assure de la réalité de l'existence. Ce seront les argumentations de l'« Introduction au discours ». Autrement dit, les raisons simples et désespérantes du beau poème de *Clair de terre*, intitulé « Plutôt la vie », ne se suffisent plus à elles-mêmes.

tions suivantes. nous indiquerons entre parenthèses la page dans cette édition, en utilisant l'abréviation *ID*.

9. « Le Bouquet sans fleurs» (Chronique « La Vie »), *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925; *Œuvres complètes*, t. 1, 1988, p. 895-898.

10. Voir *La Révolution surréaliste*, n° 2, janvier 1925, p. 1-3.

Mais c'est surtout dans *Poisson soluble* que l'on assiste au déploiement de la merveille et de la fascination qu'exerce la féminité sur les routes du monde.

Dans le « Texte 7 », les amis ne sont pas nommés, bien que désignés en tant qu'« Amis de la Variante », voire comme des amis qui s'attendent à l'inattendu, et qui - comme Breton - prennent « le vent de l'éventuel » (PS, 46). Le salon qui les accueille repose *dans* la rivière. Comme dans certains tableaux de Giorgio De Chirico, où l'on voit les meubles émigrer au beau milieu d'un pré, tandis que la végétation envahit la pièce; ici, dans ce gîte sous-marin, les meubles se tassent au plafond, la « Société secrète » se réunit au fond de l'eau". Les femmes y accourent en grand nombre. Dans la chambre aquatique, il y a même une incroyable « fumerie », où passent les ombres chinoises projetées, « ombre de mains cueillant en se piquant d'horribles fleurs, ombre de bêtes charmantes et redoutables, ombre d'idées aussi, sans parler de l'ombre du merveilleux que personne n'a jamais vue » (PS, 48). C'est plutôt *l'aura* du merveilleux dont ces hôtes souhaitent être entourés. Il s'agit d'une « bande » d'amis qui se proposent de dynamiter le monde par une action concertée contre l'injustice, l'esclavage du travail et de la civilisation industrielle, par la réduction de l'art aussi « à sa plus simple expression », qui est l'Amour, enfin *L'Amour la Poésie*, sans virgule ou trait d'union, comme dans le titre du recueil éluardien.

Dans le récit 21, le véritable décor d'une comédie à jouer est encore un château d'un autre âge, situé dans une ville où « une compagnie de cheval-légers, que caressaient les grisailles du soir, corsets et cottes demailles, va s'embusquer au fond de l'eau » (PS, 87). Dans ce lieu, tous les éléments sensibles de la création se soustraient pour un instant à la banalité des choses vues en passant, à la banalité de leur usage frustré. Mais les forêts sont en feu et - remarque Breton - « rien n'a chance d'arracher le temps à son vol » (PS, *ibidem*).

Le « nous » généralisé s'explicité encore plus nettement dans le *Premier Manifeste du surréalisme* et, huit ans après, dans *Le Révolver à cheveux blancs*. Dans le *Manifeste*, la description de ce château, pas trop loin de Paris, et dont les dépendances « n'en finissent plus », est trop célèbre pour qu'on y revienne. Mais quelques mots, pourtant. Ce sont toujours les hommes qui l'habitent, bien que « des femmes ravissantes, ma foi », soient fort appréciées. Ces hommes s'appellent Aragon, Soupault, Éluard, Desnos, Vitrac, Auric, Paulhan, Morise, Péret, Delteil, Carrive, Limbour, Noll,

II. Le « salon au fond d'un lac » est une fantaisie rimbaldienne, dans *Une saison en enfer* (*Délire II*, et *Alchimie du verbe*). On se souviendra aussi du voyage que fait le fils d'Ulysse guidé par Neptune dans *Les Aventures de Télémaque* d'Aragon. De même, dans « \ n'y a rien d'incompréhensible » (l'un des textes de *L'Immaculée Conception*), une société des plus grands criminels de la terre habite à une profondeur de mille mètres au-dessous du niveau de la mer. « dans une petite villa de banlieue ».

Fraenkel, Malkine, Artaud, Gérard, Naville, Boiffard, Baron. Les peintres Picabia, Duchamp, Picasso, vont souvent les voir. Ici on peut songer à certains « mouvements » (la fin du capitalisme, par exemple); ici, pour l'instant, nous en sommes encore à l'esprit de *démoralisation* qui a élu domicile dans le château. Ce qui n'est pas étrange, c'est que dans cette demeure « terriblement » restaurée, la modernité voisine avec la vétusté, le passé est accolé au présent<sup>2</sup>. De même, l'« esprit nouveau » habite le château du XIV<sup>e</sup> siècle du Récit 1 de *Poisson soluble* où, à la châtelaine de jadis, se superpose la femme moderne et émancipée, cette sorte de « plant de vigne américain » (*PS*, 30) qui séduisait le tout-Paris masculin au cours des années 1920 et 1930. Dans *Le Revolver à cheveux blancs*, qui date de 1932, ce qui est intéressant c'est l'aménagement d'une maison d'une trentaine de pièces, entourée de quatre ou cinq hectares de terrain boisé, toujours dans les environs de Paris. Quant aux alentours de cette propriété, « rien de fabuleux » - remarque Breton - plutôt du naturel: des ruisseaux, mieux encore une ou deux mares, mais aussi un souterrain à creuser, et un puits mystérieux. La disposition et l'ameublement de cinq chambres aux portes et fenêtres condamnées, me paraît ce qu'il y a de plus volontairement fortuit, de plus artificiellement agencé sous le signe de l'Ange du bizarre bretonien, de la part d'ombre et du côté nocturne qui sont bien visibles dans son œuvre. Il s'agit d'une « opération mentale » que Sarane Alexandrian a défini si bien comme « les tentatives d'urbanisation fantastique de Breton' »). Le ton autoritaire, sentencieux, et les fréquentes interdictions, marquent assez bien la crise traversée par Breton après le *Second Manifeste*, lors de la parution du pamphlet *Un cadavre* que les « exclus » du mouvement lui ont adressé en 1930:

Et pourtant, la finalité de cette demeure est encore une fois de défendre le principe d'une « association » qui serait extrêmement favorable à la poésie et à certains « mouvements » imprévisibles destinés à emporter, comme un torrent magnifique, l'ennui, la stupidité. S'aventurer sur les « terres Joudroyées du hasard », nous dit Breton, voilà le but, le prix et la signification ultime de cette maison du bric-à-brac, de ce « relais » où personne ne se repose, où, « par chambre, une grande horloge à verre noir sera dressée à sonner particulièrement *bien* minuit<sup>4</sup> ».

« Mieux ou moins bien », dira-t-on à propos de cette représentation du château, empruntant cette expression au titre d'une longue réflexion que Pierre Naville avait adressée aux surréalistes, tout de suite après leur adhésion au Parti communiste<sup>5</sup>. En fait, il me semble que la rêverie la plus authentique, la plus pure en échos poétiques autour des châteaux, se situe

12. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 27.

13. Sarane Alexandrian, *Breton*, Seuil, 1981, p. 92.

14. « Le Révolver à cheveux blancs » dans *Clair de terre*, op. cit., p. 99-108.

15. Pierre Naville, *La Révolution et les Intellectuels*, Idées/Gallimard, 1975.

ailleurs, dans *Poisson soluble* et, notamment, dans le premier récit de ce recueil qui est indubitablement le plus fabuleux.

Ce texte débute ainsi: « Le parc, à cette heure, étendait ses mains blondes au-dessus de la fontaine magique. Un château sans signification roulait à la surface de la terre» (*PS*, 27).

Plutôt récit de rêve et de rêve éveillé que texte automatique, cette fable, d'une richesse qui me paraît inépuisable, se déroule comme une véritable narration avec personnages en action, description de lieux, dialogue, passage vertigineux d'un temps révolu à un présent technologique. De séduisants fantômes habitent ce château du XIV<sup>e</sup> siècle: celui qui inspecte la tour est âgé de deux cents ans, celui de la femme chante à l'une des fenêtres, le spectre toujours présent de la châtelaine s'est éloigné sur son cheval, et ceux de ses servantes terriblement vivantes s'offrent à l'homme inconnu dans toute la splendeur de leur désir à jamais inassouvi.

Le rêveur s'approche de la grille. Le reçoit une servante à la porte du château, porte « éternellement battante », semblable à la porte d'une chambre d'hôtel où Breton avait souhaité, en 1923, qu'une jeune femme inconnue qu'il n'aurait pas choisie, vint partager son lit<sup>16</sup>, semblable aussi à la porte ouverte sur le décor amoureux dans une gravure de Marcel Jean, reproduite dans le n° 8 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*. La châtelaine n'est pas là. Mais tout évoque sa présence dans la quête du voyageur, bien qu'à défaut de la maîtresse, les amours ancillaires ne soient pas moins exaltantes. À la question « Vous désirez? » qu'on poserait aujourd'hui plutôt qu'hier, à un visiteur inattendu, fait suite une réponse agitée et fiévreuse:

*Dites à votre maîtresse que le bord de son lit est une rivière defleurs. [...] Dites-lui que son temps m'est précieux et que dans le chandelier de ma tête flambent toutes ses rêveries. N'oubliez pas de lui faire part de mes désirs couvant sous les pierres que vous êtes [...] dis-moi tout de suite comment elle se porte. S'il est vrai que le pont-levis des lierres de la parole s'abaisse ici sur un simple appel d'étrier. (PS, 29)*

C'est que, de ce château, qui au début nous était présenté comme dépourvu de toute signification, se libère la puissance évocatrice de la quête de l'amour courtois dans son essence première, un amour courtois revisité au moyen du langage pur d'un homme de notre temps, éternellement désirant. À côté de la femme qui apparaît enfin « sur le bord des îles », à côté de celle « qui se tient sur le bord des nuages» (*PS*, 30), bref, face à l'événement inouï, se dresse la femme contemporaine toute chamelle: « elle dans une toilette terriblement vive qui la fait ressembler à un engrenage dans une

16. A. Breton, *Les Pas perdus*. Idées/Gallimard, 1979, p. 12.

machine toute neuve, moi terré autant que possible dans cet habit noir impeccable que depuis je ne quitte plus» (PS, 30-31).

Le parc, le château, la châtelaine disparaissent devant cette incarnation du désir. Car la châtelaine, ou bien la jeune femme assise distraitemment à la terrasse d'un café parisien, est toujours la même femme au-delà des âges, « l'Enfant-Flamme, la merveilleuse Vague» (PS, 31).

Ce premier texte de *Poisson soluble* me paraît presque indubitablement le plus pur récit du rêve bretonien autour des châteaux. C'est par les mots de pierre, d'argile, d'eau et de vent que Breton nous introduit dans sa « jolie menuiserie du sommeil» qui nous était déjà familière à partir du très beau poème de *Clair de terre*, « Épervier incassable" », dédié à Gala Éluard.

L'histoire de ce château, son cahier « ouvert sur un destin d'ombres, de plumes, d'iris» (PS, 27) se déroule sur les deux plans du rêve profond (le rêve d'un autre âge) et du rêve éveillé, ce dernier formant la double charnière au commencement et à la fin du récit. Dans l'un comme dans l'autre registre, à vrai dire tous les deux assez indistincts, passent les grandes images métaphoriques qui unissent la voûte étoilée à la terre et, dans l'amour terrestre, les arbres, les plantes, les volatiles aimés, tous ces « bijoux naturels» sont soutenus et comme portés par un même élan qui compose avec douceur - ici j'emprunte les mots de Julien Gracq - « une nature miniaturiste, foisonnante en objets délicats et fragiles<sup>s</sup> ».

Dans « Limites non-frontières du surréalisme » (1937), Breton affirme « qu'il doit exister des observatoires du ciel intérieur. [...] Ce serait, pourrait-on dire du point de vue surréaliste, la *question des châteaux*<sup>19</sup> ». Les châteaux, on vient de le voir, apparaissent en grand nombre dans son œuvre. Il les représente par le déploiement de l'image analogique qu'il préfère entre toutes.

À partir de l'image chez Baudelaire, Reverdy et Éluard, Breton aborde lui-même la question d'une image qui est la sienne (et qu'il y aurait lieu de considérer de plus près), il essaie d'en donner une définition dans le *Premier Manifeste*, dans *Signe ascendant* et surtout dans *Notes sur la poésie*, un texte fondamental écrit en 1937 par Breton et Éluard. Il s'agirait, pour nous, de voir cette image à l'œuvre dans le choix que Breton fait de certaines figures plutôt que d'autres, il faudrait être ce lecteur idéal, sensible à la grande richesse des contours de cette image, image qui puise aux fleurs de la rhétorique ancienne revisitée, ses réussites les plus éclatantes. Je me limite à remarquer que s'il est vrai que la métaphore et la comparaison, dans ses deux termes, engendrent à répétition l'étincelle souhaitée, notamment dans

17. A. Breton, *Clair de terre*, op. cit., p. 56.

18. Julien Gracq, « Spectre du Poisson soluble» (Préface de 1950 à A. Breton, *Poisson soluble*, op. cit., p. 19).

19. A. Breton, *La Clé des champs*, « Biblio-Essais », Le Livre de Poche, p. 24-25.

« L'Union libre », dans *Poisson soluble* et un peu partout dans son œuvre poétique, l'ellipse, que Breton écartait et allait même jusqu'à refuser, est tout à fait envahissante, aussi bien dans la phrase courte et fulgurante que dans la période serrée et débordante de significations multiples et inexprimées.

Quant au merveilleux, qui nous éblouit dans presque tous les textes que je viens de présenter, il faudrait en revenir aux « images visuelles » suscitées chez Breton par son regard porté sur les peintures surréalistes: « Je dispose, en pareil domaine, d'une puissance d'illusion dont, pour peu que j'y prenne garde, je cesse d'apercevoir les limites<sup>20</sup>. » De même, dans ces récits poétiques, l'image déployée à perte de vue nous procure la jouissance « d'un spectacle démesuré<sup>21</sup> ».

Si j'ai donné un titre si voyant à ma communication, c'est que la phrase « Un château à la place de la tête » m'est littéralement apparue dans l'écriture même de Breton, il y a une vingtaine d'années, lorsque j'avais recommencé à consulter les Archives Paulhan. Des copies manuscrites du « Corset mystère » et de « Forêt-Noire » voisinaient.

Il y a encore une autre raison. Paulhan et Breton qui s'étaient brouillés en 1927, puis réconciliés au début de la Deuxième Guerre mondiale, se rencontrèrent un jour par hasard vers 1962, et c'est ce que me rapporta Dominique Aury après la mort des deux écrivains: Paulhan et Dominique Aury virent Breton traverser la rue pour leur dire bonjour. Et Paulhan de s'exclamer: « Quel est ce château qui vient à notre rencontre? ». Cette remarque stupéfiante, je ne l'ai jamais oubliée.

*Université de Sienne*  
*(Département de Philologie et Critique de la Littérature)*

20. A. Breton, « Le Surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, 15 juin 1925, p.27.

21. *Ibidem*.

# LES RÉCITS DE PRODIGES DANS *ANICET* ET *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

Nathalie LIMAT-LETELLIER

L'influence du merveilleux dans l'œuvre d'Aragon paraît vouée à une relative occultation, car l'auteur oriente l'horizon d'attente des lecteurs vers les paramètres du réalisme. Bien que le lexique d'*Anicet* (1921) et des *Aventures de Télémaque* (1922) abonde en « prodiges », « sortilèges » et « miracles », les études critiques ne se sont guère aventurées dans cet univers fabuleux. Pourtant, il s'agit sans doute aussi d'une problématique liée au contexte référentiel. En effet, la quête de la Beauté moderne dans *Anicet* rappelle comment le jeune romancier, dès 1918, a entrepris d'analyser le « merveilleux moderne » issu du cinéma et du décor<sup>2</sup>, avant que *Les Champs magnétiques* n'ouvrent de nouveaux royaumes de l'enchantement. Seul un registre hyperbolique convient pour exalter les découvertes des futurs surréalistes et les secrets de leurs prophètes, Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, démiurges prestigieux<sup>3</sup>. Mais par rapport à *Anicet*, *Les Aventures de Télémaque* font figure de « récit à l'antique ». Puisque le surnaturel fait déjà partie de l'action dans l'épopée, quel traitement du merveilleux produit la réécriture de Fénelon, et comment l'isoler de la « vieilleries poétique » ? D'autres emprunts pourraient intervenir : « le conte comme genre littéraire J... ] à *rebrousse-Dadd* » a retenu l'attention

1. Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, t. 1, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1997 (Abréviation: OR 1). Les pages de cette édition seront citées entre parenthèses, précédées de l'abréviation A pour *Anicet* et AT pour *Les Aventures de Télémaque*.

2. Le pouvoir émotionnel des objets dans les films américains relève d'une « magie moderne » (« Du décor », *Le Film*, septembre 1918, repris dans Aragon, *Chroniques [1918-1932]*, éd. B. Leuilliot, Stock, 1998, p. 24; abréviation utilisée: C); « Du sujet » (*Le Film*, janvier 1919) introduit la notion de « merveilleux moderne » (C, p. 43).

3. L'Enchanteur Apollinaire, « créateur d'illusions » (« Le 24 juin 1917 », *Sic*, mars 1918, C, p. 16; voir aussi « Oraison funèbre » (*Sic*, janv.-fév. 1919; C, p. 37) et « Calligrammes », *L'Esprit nouveau*, 15 oct. 1920; C, p. 80-85; Rimbaud, « véritable archange », « comme Iaveh, créateur du monde » (« Rimbaud [...] », *Le Carnet critique*, avril-mai 1918; C, p. 18); « mais de quelles régions de merveilles Maldoror ne nous rend-il pas maîtres ? » (« Préface à Maldoror », *Les Écrits nouveaux*, août-sept. 1922; C, p. 110).

4. Aragon, « Savoir aimer » (*Les Lettres françaises* du 9 avril 1959) repris dans *J'abats mon jeu*, Mercure de France, rééd. 1992, p. 124.

d'Aragon, comme en témoignent aussi des comptes-rendus vers 1919-20<sup>5</sup>.

Au début du *Paysan de Paris*, Aragon se demande s'il aura encore longtemps « le sentiment du merveilleux quotidien<sup>6</sup> ». Loin d'être « l'apanage d'un monde féérique et lointain<sup>7</sup> », les prodiges sont désormais à la portée de tous. Dans l'expérience surréaliste, ils surgissent au contact de la réalité environnante, ce qui les expose aussi à leur négation dialectique... *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque* révèlent déjà les linéaments de cette problématique très cohérente du point de vue de l'itinéraire ultérieur de l'écrivain. Mais certaines références culturelles qui servent à élaborer la première topique du merveilleux ne vont-elles pas à contre-courant d'une évolution majeure?

## I. LA QUÊTE DU MERVEILLEUX MODERNE: OBJETS, OBJECTIFS ET LIMITES

Selon une acception restrictive mais attestée dès les premiers écrits critiques d'Aragon, le « merveilleux moderne » investit les objets quotidiens et leur environnement urbain: la réclame, les films américains, les poètes (Reverdy, Apollinaire...), les peintres d'avant-garde (Picasso, Braque, Matisse...) leur confèrent un pouvoir d'envoûtement et de dépaysement. Le récit qu'*Anicet* consacre aux vitrines d'un passage parisien - thème repris et amplifié dans *Le Paysan de Paris* - éveille l'intérêt de la Beauté moderne, qui gratifie son auteur d'une apparition au chapitre suivant: étalage de produits exotiques, boutique d'un tailleur où des mannequins « frappent les âmes sensibles à ce prodige qu'un vêtement se suffise à soi-même » (A, 27); appareils d'un orthopédiste, « béquilles évocatrices des sorcières » (A, 28); « fabrique de machines à coudre », clin d'œil à Lautréamont, mais terrifiantes comme des « bêtes féroces » (*ibidem*). Dans tout ce bric-à-brac, « le faux jour » des devantures produit un « merveilleux subterfuge » (A, 28). Néanmoins, le goût de l'artifice est réactualisé par rapport à l'univers d'*À rebours*<sup>8</sup>. Si le raffinement du décor intérieur et sa prolifération énumérative s'y apparentent, la nature mercantile des objets contredit l'esprit fin de siècle. Nouveau Esseintes en proie à des plantes stupéfiantes, *Anicet* hallucine « une forêt vierge » peuplée par la « faune du fantastique nouveau » (A, 64), où se reconnaît aussi l'influence du bestiaire maldororien :

5. Aragon. « Luigi Libero Russo: *Contes à la cigogne* », *Littérature*. n° 4, juin 1919: « O. Henry, *Contes* ». *Littérature*. n° 9, novembre 1919: « Ernest Tisserand. *Les Contes de la popote* ». *Littérature*. n° 14, juin 1920; « Les Contes de Perrault », *La N.R.F.*, mars 1921.

6. Aragon, « Préface à une mythologie moderne ». *Le Paysan de Paris*, coll. Folio. Gallimard, p. 16.

7. Aragon. « La peinture au défi » (1930), *Les Collages* (1965), coll. « Savoir », Hermann, 1980, p. 41.

8. Aragon. « Avant-lire », *Le Libertinage*, OR I, p. 263. note.

*La végétation se développe tellement [...] que des êtres vermiculaires me frôlent [ ], que la nature m'envahit. J'ai beau me dire que l'illusion me tient, [ ] que le crissement des ongles des chacals [...], le hurlement des loups blancs, le sifflement des boas constrictors se réduisent au bruit des machines à coudre [...] l'épouvante me gagne à l'oree d'imagination. (A, 29)*

Dans *Les Aventures de Télémaque*, l'anachronisme des objets s'ajoute à leur personnification et au détournement de leur fonction utilitaire, ce qui accroît la surprise, grand ressort nouveau selon Apollinaire: « Les grandes rotatives se baisèrent sur les plages de galets. Les marteaux-pilons se promenèrent gentiment dans les squares [...] » (AT, 233). Dans la grotte de Calypso, la présence d'un accessoire est motivée par le jeu verbal: « les lampes-pigeons chantaient dans les volières » (AT, 189). Ou encore les « appareils automatiques [...] prédisent leur sort aux passants » (AT, 229), faisant concurrence aux oracles antiques...

Plus généralement, Anicet et ses compagnons sont en quête de la Beauté moderne, incarnée par Mire ou Mirabelle, dont le prénom rappelle l'étymologie « *mirabilia* »: le déchiffrement onomastique emblématise donc le rapport au merveilleux de l'objet convoité. Muse inspirée du cinéma<sup>9</sup>, toujours évanescence, cette figure du désir échappe au cercle de ses admirateurs par « un charme inexplicable » (A, 52). Invoquée comme une « déesse », une « divinité » (A, 92, 95), J'inconnue se définit elle-même comme « un être surnaturel » (A, 94) dont le passé se perd « dans la nuit des temps » (A, 125). Anicet, double d'Aragon, use d'hyperboles galantes pour lui déclarer sa flamme: « Vous, la Beauté du jour, la Merveille du Temps » (A, 96), mais il constate bientôt son échec: « J'ai sacrifié toutes les féeries anciennes pour m'adonner à la conquête de Mirabelle dont je ne connais même pas la figure » (A, 71). Il lui a fallu également quitter « un ton voltairien » fort déplacé (A, 51): l'incrédulité, les railleries que lui reprochent ses pairs au chapitre III constitueraient un obstacle, une faute rédhibitoire.

L'engendrement du merveilleux est donc repérable à partir d'indices dont il serait utile d'établir une typologie. Dans un contexte diffus, un réseau lexical fait intervenir un « pouvoir merveilleux » ou « quelque charme magique » (A, 87). Ce peuvent être des réminiscences des contes: « géants » (A, 118), « quenouilles » (AT, 233), « miroir » avec lequel la femme aimée entame une discussion (A, 102). Le plus souvent, la métaphore est l'inducteur du merveilleux: des « philtres divers » (A, 82) sont proposés dans les cafés ou dans l'expérience amoureuse (A, 109); ces « envoûtements » font oublier à Anicet le pouvoir qu'il aurait « de soulever des mondes » (A, 96). Le « talisman » des paroles (AT, 193) fait essentiellement appel aux pouvoirs

9. Un reflet littéral de Mire: *Irma Vep*, héroïne des *Vampires* de Louis Feuillade, jouée par Musidora.

de l'image: « les bras, serpents» de Mirabelle (A, 102); « les soucis ménagers, démons importuns» (A, 106). Le merveilleux moderne joue sur son auto-réflexivité.

Certaines échappées vers le Pays des Merveilles sont balisées dans le récit par des formules récurrentes: « Je me sentis transporté » (A, 16); « voici que l'aventure stupéfiante arriva» (A, 86). Ou encore: « Anicet se troubla comme s'il avait été enlevé par la baguette d'un enchanteur et transporté dans un domaine virtuel, là-bas, au-delà des murs et des mers» (A, 93). La séquence se clôt souvent par des formules comme: « le sort est rompu» (A, 29); « Tu as bougé, le charme est rompu» (A, 33); « Ce fut lui qui rompit l'illusion» (A, 86). Ou encore lorsqu'un orchestre de jazz disloque le dialogue, jusqu'à ce que prenne fin l'enchantement des sons: « l'équilibre renaquit, comme entre les cristaux d'un kaléidoscope qu'on cesse d'agiter» (A, 67). Mais il peut arriver, comme au Livre VII du *Télémaque*, qu'une suite de prodiges ne connaisse aucune retombée explicite. Les structures narratives du merveilleux coïncident avec le schème de la transfiguration créatrice et se doublent, au seuil de la métamorphose, d'une rhétorique de l'analogie ou de l'allégorie. Certaines images très concentrées réfractent ce double mécanisme: « Projectile du prodige, je pars poignard et j'arrive baiser» (AT, 224). Le reflet changeant des apparences, des chimères, des créatures protéiformes, leur mouvement perpétuel, vertigineux d'invention, séduisent l'imaginaire aragonien et l'apparentent à l'esthétique baroque.

Le merveilleux investit donc largement le champ du discours romanesque, lui-même assimilable à des « contrées fabuleuses » (AT, 187). Génie des lieux, il fréquente non seulement le Passage des Cosmoramas, mais l'atelier d'un peintre cubiste (A, 117) ou les salles de cinémas (A, 86-87). Il se cristallise sur les « objets-talismans» dont le surréalisme sera « épris »), et chacun des précieux trophées offerts à Mirabelle au chapitre III d'*Anicet* appelle un récit de prodiges, tant il est vrai que leur valeur dépend des circonstances périlleuses dans lesquelles ils ont été dérobés. Il projette aussi une aura légendaire sur les personnages les plus avancés dans la conquête de la Beauté moderne: Baptiste, « génie directeur de l'aventure » (A, 92) ou Bleu, dont l'univers pictural exerce sur Anicet une « force de fascination» (A, 120). Enfin, le merveilleux fait communiquer l'univers narré et l'énonciation lorsqu'il se confond avec le signifiant: la « magie verbale» naît de phrases obscures, étranges (A, 116) ou simplement de mots évocateurs:

*Le mot bagage [...] flotta dans l'air comme une fumée, s'inscrivit partout, changea le décor. [...] ce mot claque si bien dans le vent que c'est*

10. Selon l'expression de Breton dans *L'Amour fou, Œuvres complètes*. 1. II, Bibl. de la Pléiade. Gallimard, 1992. p. 769.

*probablement une étoffe qu'il désigne [...] rayée blanc sur blanc. [...] Si je ne me trompe, ce que je prenais pour une écharpe blanche, c'est le faisceau lumineux du projecteur. (A, III)*

Condamné à mort, Anicet se livre encore au jeu poétique-pathétique des associations d'idées qui transfigurent le « couperet brillant » de la guillotine: « [...] cette lame devint la lune, la courbe d'un bras nu, l'arche d'un pont, une porte cochère, l'arc-en-ciel, [...] une écharpe, le jeu de saute-mouton » (A, 149-150).

## II. PRÉCURSEURS, INTERCESSEURS

Les allusions par lesquelles le romancier nous guide dans son univers intellectuel et esthétique se polarisent explicitement sur les pouvoirs du merveilleux. Ainsi, au chapitre III, l'un des masques ayant prêté allégeance à Mirabelle rapporte qu'

*on ne lui a connu que deux amants heureux lesquels sont morts assez rapidement pour donner à réfléchir. Le dernier avait gagné ses bonnes grâces en transfigurant pour elle les horreurs de la guerre, aussi trépassa-t-elle jour même que la guerre se termina. (A, 53)*

Le verbe « transfigurer » désigne ici l'opération magique par excellence. Ce récit allégorique permet d'identifier Apollinaire. L'hommage rendu se confirme lorsqu'avec nostalgie la Belle demande qu'Anicet l'appelle « Mire aux yeux d'argent », « nom que [lui] donnai[t] [s]on ami Guillaume » (A, 142). L'Enchanteur s'est donc inspiré du merveilleux moderne. Mais son décès survenu à l'Armistice implique peut-être l'idée d'une condamnation symbolique, puisque Breton reproche à cet aîné une apologie de la Guerre qui marque les limites de la poésie, la faillite de ses pouvoirs<sup>1</sup>.

L'autre amant heureux de Mirabelle se nomme Harry James, pseudonyme de Jacques Vaché; son portrait à clef, au chapitre x, est lui aussi ressemblant:

*À ce moment, un homme roux comme le crépuscule éveillait son attention par son allure singulière. 1/ allumait sa cigarette aux derniers rayons du soleil. Puis, étendant le bras, il décrochait quelques nuages, faisait la moue, les laissait tomber tous à l'exception d'un seul qu'il mettait à sa boutonnière. Soudain il se pencha vers Mirabelle, l'attira contre lui et la rendit mère. (A, 126)*

Voici donc un récit de prodiges où s'illustre Jacques Vaché, comme en se jouant: avec un parfait détachement, le dandy roux dédaigne les maîtres, crève les nuages du lyrisme et ne garde peut-être que Jarry à la boutonnière... Par son comportement exemplaire aux yeux de Baptiste-Breton, il s'oppose

II. A. Breton. *Entretiens. Œuvres complètes*. t. III. Bibl. de la Pléiade, Gallimard. 1999. p. 437-439. (Abréviation utilisée: OC III).

à Anicet, trop enclin à l'exaltation naïve. La suite du récit nous apprend que les exploits de ce véritable héros se soldent par l'abandon de Mirabelle, ce qui signifie, en termes plus abstraits, le refus de la poésie et de l'idéal esthétique. Tandis que Guillaume est un héritier des troubadours courtois, à l'inverse Harry James, l'autre amant heureux de la Belle, campe le mauvais garçon, le séducteur crapuleux:

*Le tableau suivant montrait la jeune mère allaitant son enfant, tandis que le père, Harry James, croquait les dragées du baptême. Puis ce fut Harry James qui échangeait son fils contre une belle pipe d'écume avec un marchand ambulancier, le désespoir de Mirabelle. la colère de son amant qui sortait, volait une automobile et disparaissait. (A, 126)*

Loin de servir fidèlement la Beauté moderne, il faudrait plutôt la compromettre, et Harry James, en position d'agresseur, s'en charge. Par là même, la quête du merveilleux moderne s'infléchit d'une défiance provocatrice, d'une dénégation violente par rapport à son objet. Au dernier chapitre, les charmes de Mirabelle se sont totalement évanouis (son image prestigieuse s'est dégradée par un mariage vénal avec le marchand Pedro Gonzalès). La scène se situe au Café du Commerce à Commercy, où Baptiste-Breton tient compagnie à deux spectres: Harry James (rebaptisé M. Prudence) et Isidore Ducasse, un vieillard, ancien fonctionnaire. La lucidité critique et de l'« amour » règnent sans partage: le roman aboutit donc à un effacement des pouvoirs de l'enchantement que l'on peut expliquer par le contexte du mouvement Dada. L'esthétique du merveilleux dans *Anicet* est donc soumise à des altérations, elle reçoit la contradiction sous l'influence de Vaché, de Ducasse et de Dada.

Après avoir pris acte de cette tendance à la liquidation du merveilleux, il importe d'en revenir au début d'*Anicet*, où le déploiement des prodiges atteint son paroxysme. En effet, tout le chapitre 1 est consacré à l'autoportrait d'un premier « maître en fantasmagories<sup>12</sup> » (il ne s'agit pas d'un rapide croquis comme pour les amants heureux de Mirabelle). Cet initiateur, pré-nommé Arthur, né dans les Ardennes, mort « voici plus de vingt ans » (A, 25), a délaissé la poésie pour vivre en Afrique. Mais l'ombre de Rimbaud est figurée sous les traits d'un homme âgé, ce que dément sa biographie. L'anomalie est significative, s'agissant d'un précurseur « absolument moderne » mais sensible à la « vieillesse poétique ». Ce mort-vivant raconte sa vie légendaire à son voisin de table, le jeune Anicet, poète.

L'Alchimiste du verbe rappelle comment il a conquis sur l'inconnu le pouvoir magique de « *changer la vie* » (SE, 104). Mais l'esprit du poète paraît d'abord s'hypostasier en philosophe et en mathématicien qui accède à

12. A. Rimbaud. *Une saison en enfer. Œuvres complètes*. Bibl. de la Pléiade, Gallimard. p. 101. Abréviation utilisée: SE

des univers non euclidiens, « à n dimensions » (A, 16). Car le Voleur de Feu n'admet pas les évidences communes, les certitudes *ne varietur* comme la division de l'espace, l'irréversibilité du temps. Son imagination se plaît à confondre les lieux, à rapprocher les époques. Cette apologie des « divagations » (SE, 113) rimbaldiennes détourne la métaphysique et les sciences rationalistes vers un merveilleux expérimental qui admet la « relativité des concepts » (A, 17). *Les Aventures de Télémaque* font écho à ces conditions de possibilité du merveilleux : « je fais la planche dans Je temps, c'est ce que j'appelle chercher Ulysse » (AT, 217). On pourrait en trouver un prolongement au début du *Paysan de Paris*, dans « Préface à une mythologie moderne » (1924) où Aragon réfute la distinction cartésienne entre la vérité et l'illusion.

Sous leur apparente fantaisie, ces exercices de l'intellect évoquent aussi la gymnastique mentale de M. Teste. En outre, Arthur le Voyant semble annoncer l'esthétique du cubisme et l'influence du simultanisme dans les poèmes synthétiques d'Apollinaire. Il parvient en effet à se « libérer du mensonge de la perspective, à imaginer sur un plan ce que d'autres considèrent sur plusieurs » et, à l'inverse, à « reporter sur plusieurs plans ce que l'on voit sur un seul » (A, 15). De nouveaux dispositifs optiques font vaciller les limites de la représentation et leur substituent des virtualités inconnues. Ainsi le merveilleux moderne, conçu sous le patronage de Rimbaud, mais avec un certain syncrétisme, se réfère au « dérèglement de tous les sens<sup>1</sup> » qui suscite le vertige de l'infini, promis à maints développements dans l'œuvre entière d'Aragon. Cette vue kaléidoscopique de Paris suffit à le montrer :

*Paris devint pour moi un beau jeu de constructions. [...] L'Obélisque fit pousser le Sahara place de la Concorde, tandis que des galères voguaient sur les toits du Ministère de la Marine. [...] On habita sans inquiétude dans des immeubles en flammes, dans des aquariums gigantesques. Une forêt surgit soudain près de l'Opéra, sous les arbres de fer de laquelle on vendait des étoffes bayadères. Je changeai de quartier les Abattoirs et le canal Saint-Martin. le bouleversement n'épargna pas les musées, et tous les livres de la Bibliothèque nationale submergèrent un jour la foule des passants. (A, 17)*

On peut sans doute isoler ici le registre du merveilleux à l'état pur. Aucune explication rationnelle ne vient démentir l'apothéose des faits surnaturels<sup>1</sup>. Les prodiges sont invinciblement attirés par les abîmes, les cataclysmes ravageurs, mais l'inquiétante étrangeté fait défaut, de sorte que le sentiment du fantastique est absent. Or, ce récit de mirages ou de présages se lit d'emblée comme un pastiche d'« Alchimie du Verbe » ; il en développe le prin-

13. Rimbaud. « Correspondance », *ibidem*. p. 249 et 252.

14. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, coll. Points, Seuil, chap. 2 et 3.

cipe générateur: « Depuis longtemps je me vantaïs de posséder tous les paysages possibles » (SE, 106). Les exemples fameux d'« hallucination simple » font l'objet d'une réécriture: « je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac » (SE, 108). La topographie est métamorphosée par un jeu de permutations analogues (de l'Orient à l'Usine; de l'Opéra fabuleux aux Abattoirs); des thèmes, des mots sont de source rimbaldienne. Mais l'hypotexte annonçait « l'histoire d'une de mes folies », ce qui revient à mettre les prodiges sur le compte d'anciens délires du narrateur. Ici, au contraire, le merveilleux triomphe sans réserve par l'objectivité du récit, l'effacement des indices de l'énonciation et l'aoriste, temps du conte par excellence. En outre, la vitesse accélérée du récit s'apparente à un « défilé de féeries<sup>11</sup> » portant à leur paroxysme des images stéréoscopiques. Plus les chassés-croisés entre les lieux se démultiplient, plus les effets du dépaysement se concentrent. L'engendrement des fantasmagories se définit comme un système à combinaisons variables que l'inattention, la passivité de l'expérimentateur favorisent: « Tout se décale avec facilité sans que j'y prenne garde » (A, 61).

Les maîtresses d'Arthur illustrent les étapes par lesquelles un approfondissement de l'amour fait partager l'exploration des mondes imaginaires, conception merveilleuse du couple. La dernière, la « vierge noire », est confiée à l'Aventurier, sa « réputation de sorcier déjà établie » (A, 24). Tel Pygmalion, il fait de cette « larve » l'« œuvre de [s]on génie » (A, *ibidem*). La magie africaine se greffe sur le mythe Rimbaud. Une version animiste du merveilleux en résulte qui renverse, avec humour, le dogmatisme conquérant de l'esprit humain: le règne animal et végétal détient le savoir absolu, éclairant les vérités secrètes. Loin de refléter les croyances des mentalités primitives, il lui appartient de résoudre les problèmes les plus ardues de la philosophie occidentale, de la physique et de la psychologie contemporaines:

[...] nous discutâmes avec des sensitives des théories qui assimilent la lumière à des vibrations, à des émanations. que les serpents nous enseignèrent la véritable explication de l'hypnotisme, basée sur la grande vitesse de la lumière, l'impossibilité pour l'homme d'évaluer des fractions infinitésimales de la durée et de l'espace [...]. (A, 24-25)

Néanmoins les découvertes prodigieuses que la flore et la faune enseignent au poète témoigneraient aussi d'autres influences, comme le suggère l'« Oraison funèbre » d'Aragon en hommage à Apollinaire, dans *Sic*, en janvier-février 1919: « Qui pourra dire au cours de quel voyage et dans quel orient il [Apollinaire] devient sorcier et prophète? [...] Lié par un pacte à

15. Rimbaud, *Illuminations, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 135.

tous les animaux sacrés, il connaissait tous les dieux et fabriquait tous les philtres» (C, 37). *L'Enchanteur pourrissant*, *L'Hérésiarque*, le *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* pourraient illustrer cette rêverie. Dès lors, l'image de Guillaume et celle d'Arthur se rejoignent et, comme dans un collage, leurs affinités dans la génèse de la magie moderne se superposent.

Enfin on pourrait exhumer un Lautréamont « se jetant à corps perdu dans le merveilleux<sup>16</sup> », à l'instar de Rimbaud. Dans *Les Aventures de Télémaque*, un pastiche des « beau comme » constitue un point de mire de la Beauté moderne. Cet épisode exalte une épopée du désir:

*Le contact de deux chairs [...] amène des frissons qui secouent la nature comme des passages d'oiseaux nocturnes. [...] Des cheveux se défirent [...] comme une vague sous un navire. Un soleil punctiforme naquit sous quatre paupières [...] et embrasa le monde. [...]*

*[...] La fatigue déjà faisait depuis longtemps tourner les crânes dans l'ombre quand la tête d'Eucharis retomba sur sa couche comme une noix vid e. (AT, 195-196, et 1067-1068, note)*

Lorsque Neptune vante les révélations sensationnelles de « son palais de vagues », son boniment rappelle le bestiaire marin du quatrième Chant de Maldoror:

*Voulez-vous coucher avec des femmes-requins? des femmes-scies? des femmes-tortues? des femmes phosphorescentes? des sirènes électriques? [...] Voulez-vous voir [...] le serpent de mer qui détruira le monde? [...] les amours des algues? les putréfactions sous-marines? (AT, 223 et 1071, note)*

### III. TRANSPOSITIONS DU MERVEILLEUX TRADITIONNEL

Néanmoins, le sujet des *Aventures de Télémaque*, à la différence d'*Anicet*, s'inscrit dans l'héritage de l'Antiquité. L'intervention d'êtres surnaturels fait partie des codes du genre épique. Ce merveilleux classique donne lieu à des rappels d'épisodes connus, comme « les Cyclopes anthropophages » de l'*Odyssée* (AT, 192); il permet à Mentor-Minerve d'user d'un stratagème prodigieux pour sauver Télémaque à la merci des ennemis (AT, 194). Enfin, il fournit la matière d'un dénouement, après le parricide de Télémaque, lorsque le héros précipite Misochronopoulos dans le vide: « On dit que Jupiter le changea en nuage, mais ce n'est pas certain » (AT, 227). Certes, il est parfois difficile d'établir si les récits de métamorphoses renvoient au poème h ro ique ou aux contes. Ils présentent l'agrément d'un jeu

16. A. Breton. « Limites non-frontières du surréalisme », OC III, p. 663.

d'énigme dans cette parenthèse divertissante, au début du Livre VII: « un homard un peu dieu [...] tendit à Télémaque une algue » où l'on peut lire la promesse d'une « charmante surprise », et un appel à la générosité du public, dont voici l'heureux dénouement: « Télémaque jeta quelque monnaie au homard qui se changea en une belle jeune femme [...] » (AT, 228).

Mais les personnifications se démarquent des clichés par des détails précis qui concrétisent les figures du merveilleux: « déjà le zéphyr commandé pour la porter aux forges de Sicile lissait ses ailes avec l'eau des montagnes » (AT, 211). Le livre III emprunte aux mythologies païennes un imaginaire marin, aquatique, où les influences greco-romaines peuvent côtoyer de manière incertaine, labile, les croyances germaniques: « un groupe d'ondins amateurs » donne une représentation théâtrale dans « un cirque de nuages » (AT, 207); ces jeunes gens engagent « une bataille burlesque » avec des vieillards; comme dans une manifestation dadaïste, ils secouent « à force de rire les cactus qui surmontaient leurs têtes ». Loin de se tarir, le merveilleux mythologique se renouvelle au gré de jeux verbaux et de situations fantaisistes: parmi les spectateurs, le dieu Neptune « fum[e] une pipe d'écume » et envoie « de temps en temps des arbres de corail sur la scène » (AT, 208). Au début du Livre IV, il offre à la nymphe Calypso de somptueux présents qu'un élan de lyrisme fait miroiter:

*[...] d'agiles poissons étalèrent devant les convives ces dons merveilleux, originaires des abîmes. Dans des vasques de lave liquide, dormait l'onde des lacs sous-marins, enfermés dans des cavernes aux rochers couverts de sonnantes forêts. Des dauphins volants déroulaient des peaux chantantes comme le sable des bas-fonds ou le regard léger d'Aréthuse, fontaine souriante du milieu des mers. [...] Télémaque reçut pour sa part trois bouteilles [...] découvertes par un hasard triton, égaré par l'amour aux limites du monde. (AT, 210)*

Énigmatique, obscur, le message de la seconde bouteille est comparé par hyperbole aux oracles: « La Sibylle est plus claire, Delphes mieux explicite » (AT, 215). Dans « Une vague de rêves », Aragon reprendra la même métaphore filée du vieil Océan maldororien pour exalter l'exploration des profondeurs du psychisme inconscient. Ici, déjà, l'expression insolite « un hasard triton » peut se lire comme une allégorie du hasard, ce triton étant personnifié par un sentiment amoureux (il ne s'agit donc pas du banal coquillage mais peut-être aussi, malgré l'absence de majuscule, du dieu à figure humaine et queue de poisson, fils de Poséïdon et d'Amphitrite). L'allusion mythologique la plus précise de cette énumération se cristallise encore autour des puissances du désir: la nymphe Aréthuse, se baignant dans l'Alphée, fut poursuivie par le Dieu du Fleuve jusque dans l'île d'Ortygie, près de Syracuse, où Artémis la métamorphosa en fontaine.

On pourrait le confirmer par extension, le récit aragonien récupérer sur-

tout un merveilleux mythologique voluptueux. C'est au Livre VI du *Télémaque* de Fénelon que Calypso, Eucharis et Télémaque sont les victimes d'Aphrodite et d'Éros; seule Minerve, cachée sous l'apparence du sage Mentor, résiste à leurs charmes délétères. En revanche, au début du Livre II du *Télémaque* d'Aragon, pendant que le fils d'Ulysse et Eucharis se livrent à des ébats amoureux, le vieux Mentor retrouve une « vigueur singulière » pour étreindre Calypso qui qualifie cette métamorphose de « prodige » (AT, 204). Pour mieux séduire Télémaque, la belle Eucharis se munit d'une « veilleuse d'huile à la lueur philosophale » et lui apparaît alors « dorée comme le désir » (AT, 196); cette image rappelle peut-être, dans le texte de Fénelon, Vénus « fendant les airs dans un nuage tout doré? ». La nymphe devient une allégorie de la sensualité: « Elle plia ses reins, étendit ses bras, toucha le ciel, toucha le lierre amoureux de la pierre, toucha les neiges éternelles [...] » (AT, 197). L'Eucharis de Fénelon, qui cajole le petit Dieu Amour, se rattache plus discrètement au merveilleux. Dans le *Télémaque* d'Aragon, les puissances conjuguées du désir et du merveilleux ne sont plus tenues aux bienséances classiques: « Tire une langue de feu, dévore tout, satyre, charbon des forêts » (AT, 191). Enfin et surtout, la libido transfigure tout l'univers à la fin du livre VII, lorsque le *fatum* s'est abattu sur les héros: Télémaque se suicide et un rocher vient écraser Mentor, entraînant à sa perte l'imprudente Minerve. Parmi d'autres cataclysmes, l'érotisation du cosmos atteint son paroxysme: « les volcans [...] s'unirent en des amours de lave [...]. Le ciel, étoffe-délire, se déchira pour montrer l'indécente nudité des planètes. [...] le firmament se constella du sexe des lumières » (AT, 233).

Seul le Livre I du *Télémaque* d'Aragon suit assez littéralement le Livre I de Fénelon pour qu'il soit possible de comparer le traitement stylistique. Tandis qu'une simplicité familière caractérise le récit de Fénelon, la réécriture aragonienne accroît la densité du merveilleux en se libérant de la vraisemblance. Ainsi la grotte de Calypso, Eden enchanteur, est décrite par Fénelon comme un paysage sagement bucolique, *locus amoenus* orné d'une allusion pédagogique au jardin au Jardin des Hespérides:

*Là on trouvait un bois de ces arbres touffus qui portent des pommes d'or, et dont la fleur, qui se renouvelle dans toutes les saisons, répand le plus doux de tous les parfums. [...] Là on n'entendait jamais que le chant des oiseaux ou le bruit d'un ruisseau, qui, se précipitant du haut d'un rocher, tombait à gros bouillons pleins d'écume et s'enfuyait au travers de la prairie. [...] De là on découvrait la mer, quelquefois claire et unie comme une glace, quelquefois follement irritée contre les rochers [...]. D'un autre côté, on voyait une rivière où se formaient des îles bordées de til/eux [sic]*

17. Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Classiques Garnier, 1987, p. 226.

*fleuris et de hauts peupliers qui portoient leurs lêtes superbes jusque dans les nues<sup>18</sup>.*

En revanche, les « beautés naturelles » selon Aragon basculent dans une esthétique de l'irréalité très « saugrenue »; des bâtiments hétéroclites, des folies juxtaposées dans un décor kitsch s'y ajoutent comme les pièces rapportées d'une composition cubiste:

*une rivière descendait du ciel et s'accrochait en passant à des arbres fleuris d'oiseaux.. des chalets et des temples, des constructions incon- nues, échafaudages de métal, tours de briques, palais de carton, bor- daient [...] des lacs de miel, des mers intérieures, des voies triomphales.. des forêts pénétraient en coin dans des villes impossibles, tandis que leurs chevelures se perdaient parmi les nuages [...]. (AT, 189)*

Un peu plus loin, l'archevêque de Cambrai écrivait:

*En même temps elle [Calypso] le [Télémaque] fit entrer avec Mentor dans le lieu [...] le plus reculé d'une grotte voisine de celle où la déesse demeu- rait. Les nymphes avoient eu soin d'allumer [...] un grand feu de bois de cèdre, dont la bonne odeur se répandoit [...] et elles y avaient laissé des habits pour les nouveaux hôtes.*

*Télémaque, voyant qu'on lui avait destiné une tunique d'une laine fine, dont la blancheur effaçait celle de la neige, et une robe de pourpre avec une broderie d'or, prit le plaisir qui est naturel à un jeune homme, en considérant cette magnificence<sup>19</sup>.*

Ce qui devient chez Aragon:

*En même temps, elle l'introduisait avec Mentor dans un retraits voisin de la grotte où elle demeurait. Il y régnait un climat merveilleux: les objets dégageaient de la lumière. Des habits de neige, tuniques subtiles de sen- timents, robes de sensualités, ceintures captieuses, attendaient les nou- veaux hôtes [...]. (AT, 189)*

La présence du foyer étant passée sous silence, cette ellipse narrative rend insolite le rayonnement lumineux; les raccourcis d'expression, l'alliance du concret et de l'abstrait contribuent à intensifier le merveilleux. On pourrait encore observer que, chez Fénelon, Calypso sert à ses hôtes des mets comestibles, alors que chez Aragon les nymphes apportent aux convives des références culturelles variées (AT, 190).

Mais *Anicet*, achevé parallèlement à la rédaction du *Télémaque*, contient aussi des réminiscences de la culture gréco-latine: un cliché homérique (intact chez Fénelon) est parodié au chapitre XI: « L'aurore aux doigts de roses n'est

18. *Ibidem*, p. 122.

19. *Ibid.*, p. 123.

qu'une chiffonnière échevelée au visage barbouillé de cendres bleues» (A, 134). Un plâtre de *L'Amour et Psyché* fait office de collage (A, 138). Baptiste use d'une référence mythologique pour confier à Mirabelle une douleur secrète: « Tout d'abord il n'était pas question de moi, mais d'un autre. Mais si je me promène dans les bois, quelque soit le chêne dont je soulève l'écorce, je fais toujours saigner la même dryade qui est moi » (A, 156). La dryade (du grec *druados*, chêne), nymphe qui habite les forêts et préside aux arbres, rappelle le schème de l'équivoque sexuelle dans la métamorphose, comme Mentor-Minerve ou le homard-jeune fille. Le discours de Baptiste-Breton propose ensuite une généralisation: « La mythologie est bien commode dans la conversation courante. Au reste tout n'est que mythologie. Je suis grec, nous sommes grecs, tu es Hélène» (A, *ibidem*). Cette identification de Mirabelle à l'héroïne de la Guerre de Troie entre en corrélation avec l'épisode de l'enlèvement: la conquête de la Beauté moderne admet un cycle de transpositions narratives associées à *l'Illiade*, à *l'Odyssée* dans la mémoire des lecteurs (après Pâris, Pedro Gonzalès et ses rivaux). Dès lors, les frontières entre *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque* s'atténuent, leurs univers diégétiques s'interpénètrent.

Parallèlement, Aragon ne récusé pas encore le merveilleux chrétien comme il le fera par idéologie dans « La Peinture au défi » (1930): on relève des allusions de fantaisie à des créatures infernales - « Lucifer barbu » (A, 44), « démon » (A, 106) -, des récits de « fin du monde » (A, 156) dont l'un, orchestré par « le Seigneur-Dieu » (AT, 233), provient d'une citation du Psaume 113, mise en épigraphe au Livre VII du *Télémaque* de 1922 « *Montes exultaverunt ut arietes, et colles sicut agni ovium* » (AT, 228)<sup>20</sup>. Certaines occurrences moins prévisibles du mot « miracle » (A, 82, 96) se rencontrent aussi. Ainsi, la peinture de Bleu, *alias* Picasso, fait des « miracles » (A, 119); une flamme allumée par Anicet forme un « nimbe miraculeux » (A, 58). Le double de Cocteau est affublé du sobriquet d'Ange Miracle, allusion ironique aux mots-fétiches hyperboliques de sa correspondance et de sa poésie. Mais bien que « Système Dd », l'un des Manifestes Dada repris dans *Les Aventures de Télémaque*, tourne en dérision « l'œuvre de Dieu » et son « merveilleux équilibre » (AT, 199), l'énonciateur reprend à son compte le merveilleux chrétien parmi d'autres révélations: « Je crois aux miracles, aux occasions, aux sciences occultes » (AT, 201); et il s'en réclame encore dans l'Épilogue: « nous qui, pareils aux anges, savons nous poser au seuil des alcôves [...] partisans convaincus de tous les feux grégeois » (AT, 234).

20. Traduction: « Les montagnes bondirent comme des béliers, les collines comme des cabris » (OR I, 1071, note 1).

Pour conclure, la défense du roman dans *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque* serait indissociable d'une « suite des prodiges» moins naïve qu'elle ne le paraît. En effet, l'apologie du merveilleux tend à explorer les potentialités d'une « fabulation magico-romanesque<sup>21</sup> ». Elle correspond à une archéologie du moderne dont certains éléments remontent à « la nuit des temps» (A, 125) et aux lectures d'enfance. Le jeune écrivain-démiurge analyse l'envers de ses tours comme s'il jouait avec « tout l'attirail d'un transfigurateur de mondes» (A, 28) et les « fantasmagories d'un autre âge» (A,37).

« Prenez garde aux contes du désir» (AT, 190): cet avertissement de Mentor pourrait donc s'adresser aussi aux lecteurs. Bien qu'en 1966, pour la réédition des *Aventures de Télémaque*, l'auteur admette que la « puérité de l'ouvrage» (AT, 185) éclate aux yeux de tous, il estimait en 1923 que ce qui sauve *Anicet* à ses yeux, c'est « l'enfantillage» qu'on lui a reproché (A, 172). Dans son *Traité du style* (1928), il plaide sans réserve pour ses deux premiers romans: « Qu'attend-on pour publier une bonne édition critique d'*Anicet*? Je rougis quand je songe qu'il n'existe aucun travail sérieux concernant mon *Télémaque*. À quoi pense donc l'exégèse moderne? Petite paresseuse, van. » Les enjeux d'un genre propice au merveilleux comme la Fable allégorique auraient été sous-estimés, mais ils restent encore valables quelques années plus tard, à en juger par « Une vague de rêves» où Aragon file à Ifouveau la métaphore des aventures prodigieuses pour rendre compte des expériences inaugurales, aux temps héroïques du groupe. En effet, ce Manifeste de 1924 évoque le « ton surnaturel» des *Champs magnétiques* et raconte comment les premiers surréalistes « virent se lever les prodiges, les grandes hallucinations qui accompagnent l'ivresse des religions et des stupéfiants physiques» (C, 192-193). Une référence à la Pythie souligne la dimension oraculaire de la période des sommeils. La définition proposée de la surréalité, synthèse de rapports comme « le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve » (C, 191) reconstitue, des origines à la modernité, une « grande unité poétique qui va des prophéties de tous les peuples aux *Illuminations* et aux *Chants de Maldoror* » (C, 192). L'habile détecteur de l'insolite est donc redevable à « l'obscurité des mythes puérils» (AT, 192). Quand il se place sous l'égide du merveilleux, Aragon retrouve le sillage des années 1918-1922, le substrat de son entrée en littérature.

Université Paris III  
Sorbonne-IVouvelle

21. A. Breton. *Entretiens*, OC III. p. 448.

22. Aragon, *Traité du style*. coll. L'Imaginaire. Gallimard, p. 47.

## LA PART DU REVE DANS LE RÉEL: LA DÉFENSE DE L'INFINI

Maryse VASSEVIÈRE

D'emblée je voudrais situer cette réflexion sur les marges du colloque: sur les limites entre le rêve et le réel, entre le merveilleux surréaliste et l'aspiration réaliste qui travaillent Aragon au cœur des années 20, et ainsi montrer qu'il n'y a pas de contradiction entre le matérialisme historique revendiqué par les surréalistes et cette sorte de merveilleux érotique développé par Aragon.

Mon corpus sera *La Défense de l'infini*, notamment avec les fragments nouveaux apportés par l'édition de Lionel Follet', les fameux « Fragments Nancy Cunard » qu'il a retrouvés dans le Fonds Nancy Cunard de l'Université d'Austin, déchirés par Aragon et sauvés du naufrage de l'auto-destruction et de la guerre par Nancy elle-même.

Je voudrais étudier dans la production surréaliste d'Aragon l'orientation déjà réaliste de son merveilleux: « faites entrer l'infini », c'est aussi celui du réel, c'est-à-dire à la fois le merveilleux quotidien que décrit *Le Paysan de Paris* et aussi l'insondable expérience humaine qu'entreprend de parcourir *La Défense de l'infini*. Cet infini, c'est peut-être celui de l'inconscient et de la sexualité que ce roman inachevé entreprend de dire. Il s'agira de montrer la force et le mystère du désir à travers l'image de la femme dans *La Défense de l'infini* ainsi que le lien avec le surnaturel surréaliste. D'autre part, c'est dans les structures mêmes de *La Défense de l'infini* que gît le merveilleux aragonien profondément romanesque: je voudrais montrer comment il naît de l'entrecroisement des histoires, de la simultanéité de l'espace-temps pour un narrateur omniscient, et comment ces structures sont aussi liées à une tentative pour appréhender la diversité du réel, défini comme ce dont « le sens nous échappe toujours ».

1. *La Défense de "infini*, édition renouvelée et augmentée par Lionel Follet, Les Cahiers de la NRF, Gallimard. 1997. Pour toutes les citations, nous indiquerons la page dans cette édition entre parenthèses, précédée de l'abréviation *DI*.

## I. LA FEMME ET LE MERVEILLEUX SEXUEL OU LA GÉANTE

L'infini qu'Aragon entend défendre dès les années 20, c'est bien celui de la sexualité dont la pudibonderie ambiante dans la société française encore tournée vers un XIX<sup>e</sup> siècle puritain faisait un tabou. Le réel pour Aragon surréaliste c'est le merveilleux sexualisé, cette « nuit humaine, toison sexuelle » (DI, 230) dont la femme va être l'emblème de prédilection. Dans une société où la seule violence est celle des entreprises coloniales, Aragon entreprend de rétablir la violence du désir disparue des mœurs. Face au réel aseptisé, déséxué des puissants, il veut réhabiliter l'abîme de l'amour comme mystère nouveau dans la réalité, l'abîme du désir:

*Non le mystère n'est pas mort. Ni Arsène. Dans le cours normal de la vie telle que l'ont faite à leur image triste ceux qui se sont institués les régulateurs du monde, on n'a pas assez tenu compte du mystère. Il revient sans cesse des profondeurs. L'abîme un peu partout s'ouvre aux pieds insouciant de l'homme. (DI, 225)*

À plusieurs reprises le narrateur de *La Défense* va s'attacher à cerner ses personnages, masculins ou féminins, au moment où ils sont saisis par le désir et plongent dans le mystère, au moment où « cela bascule ». Dans ce fragment, il s'agit du « jeune homme rencontré sur les cochons » à la fête de Montmartre par Amanda: « Le son étrange qu'au trébuchet de la langue rend l'homme. Le mystère est dans cet instant soudain, quand il se décide à la volupté » (DI, 226). Mais on pourrait prendre quelques autres exemples féminins.

### *Anne*

Anne, qui n'a pas connu son père parti quand elle était petite, est la fille d'Amanda, cette cocotte tout droit sortie de Proust ou de Bernstein qui devait constituer avec Michel Sandor un des foyers narratifs du roman et dont il ne restait que la séquence du suicide de Michel dans les marais avant cette édition de Lionel Follet. Pour cette adolescente qui peut maintenant suivre sa mère et ses amis mondains à la fête de Montmartre, aussi « il y a une heure pour l'abîme ». Et le narrateur va raconter l'histoire d'un coup de foudre avec Armand, le soldat venu lui aussi en goguette à Montmartre, et l'histoire d'une initiation amoureuse de toute beauté dans la foule d'un spectacle de foire: « Elle était venue pour la lutte. Elle a rencontré l'amour » (DI, 182).

Alors, nouvelle Cendrillon, elle va entrer dans le palais hanté du désir: « Anne sent se creuser en elle une contrée magique » (DI, 183) <sup>2</sup>. En même

2. Et le manuscrit porte cette rature étonnante qui substitue « contrée » à « possibilité »: l'abstraction est remplacée par un terme concret, spatial, qui introduit la connotation du merveilleux et la thématique de la forêt de Brocéliande sur laquelle nous reviendrons.

temps qu'il décrit une scène d'une grande force érotique, le narrateur a conscience d'écrire un conte de fées d'un genre nouveau, sans que ces deux constatations soient contradictoires:

*Je pense à ces façons qu'ont les Français de dire: cela se perd dans la nuit des temps. Comme si ce n'était pas toujours minuit de cette nuit-là. Car ils se croient dans la lumière. Et lorsque ce qui se lève dans le champ de la conscience humaine est la sensualité, dont les avenues sont noires, comme on plonge profond dans ces ténèbres séculaires. Le plaisir avec son diamant fumé raye la vitre, le pays hanté est rouvert. Les vivants se mêlent aux fantômes. (DI, 225)*

Conte de fées ou mythe, on verra plus loin comment dans *La Défense de l'infini*, avant même la poésie de la Résistance qui lui donnera toute son ampleur, se trouve réactivé le mythe de Brocéliande. Et c'est explicitement que le narrateur introduit la référence aux contes de Perrault dans le fragment qui précède la rencontre d'Anne et Armand:

*Anne avec une foule d'hommes et de jeunes filles qui ont tout un soir fait ce bruit de crécelle qui précédait jadis les pestiférés et qui accompagne aujourd'hui les gens du monde, à la fête de Montmartre fixe longuement les lutteurs. Viens, Anne, on va se perdre.*

*Si seulement on se perdait.*

*Dans le pays du Petit Poucet il y a: une bague verte, une mare, un oiseau narquois, une cloche de Pâques, une paquerette, et un grand garçon impur.*

[...]

*Mais au pays de tous les contes, le Moulin Rouge transparait. Que disait son père à Peau-d'Âne.*

*Anne, tu n'as pas connu ton père? Non, Marthe, j'étais trop petite. (DI, 175)*

Et toute cette séquence d'Anne dans la flamme du désir à Montmartre, où se mêlent le merveilleux du conte de fées et le réalisme cru de la fête foraine, vire au fantastique surréaliste produit peut-être par l'écriture automatique et la prolifération des métaphores. Ainsi dans « cette marée de têtes » il y a:

*Des mains nues.  
Des constellations de désirs.  
Des colères.  
Des rages.  
Des orages. (DI, 179)*

Car c'est dans les rêveries érotiques des personnages parmi la foule que réside la vraie source du merveilleux:

*C'est que le bel Enfer écoute aux confins de la fête la rumeur naissante du plaisir. Tout l'enfer en habit de gala, démons et démons mêlés, accoudant aux fourches de l'ombre leurs corps rompus aux chienneeries sans fin des flambées fellatrices. C'est que le bel Enfer se pavane, et l'on voit se déshabiller dans sa roue toute la nuit qui s'humanise. Toute la nuit divinisée. (DI, 177)*

Anne, la jeune fille de seize ans, est ainsi baignée dans l'érotisme diffus et agressif de Montmartre. Peut-être même en est-elle la métaphore.

### *Irène*

Je ne dirai rien de plus sur le personnage flamboyant d'Irène que ce qu'en dit Julia Kristeva dans son analyse magistrale de « la traduction du féminin » (« La jouissance peut se dire, toute ») qu'opère Aragon dans ces pages de *Con d'Irène* où un lyrisme exact, mais blasphématoire pour son époque, essaie de cerner la sexualité féminine. Je n'ajouterai rien non plus sur le lien qu'elle établit entre cette « appropriation du féminin » (et même du merveilleux féminin) et la révolte contre la déchéance de l'homme dans cette société de l'entre-deux guerres encore marquée par le traumatisme de la Guerre de 14. Mais je ferai simplement deux remarques pour relier cette analyse aux propos qui nous occupent ici.

La première concerne l'incipit du *Con d'Irène* tout entier sous le signe du rêve et de l'imaginaire, puisque le narrateur, prenant peut-être le contrepied de celui de la *Recherche*, proclame :

*Ne me réveillez pas, nom de Dieu, salauds, ne me réveillez pas, attention je mords, je vois rouge. Quelle horreur encore le jour encore la chienne-rie l'instabilité l'aigreur. Je veux rentrer dans la mer aveugle assez d'éclairs qu'est-ce que ça signifie ces orages continuels [00]. Mais ce n'est pas le jour c'est la dynamite. (DI, 255)*

Ce narrateur qui fuit l'horreur du réveil et revendique de rester au plus noir de la nuit de l'imaginaire, le fait sur le ton de la provocation imité de Lautréamont. Et c'est encore l'inspiration ducassienne qu'on trouvera dans la deuxième remarque concernant Irène et qui la lie au personnage d'Anne. Dans le fragment qui raconte la première expérience érotique d'Anne dans la baraque des lutteurs de Montmartre, le narrateur se demande « Que fait Irène, à cette heure », pour constater que bien qu'absente, ailleurs dans sa ferme en Normandie, elle est présente dans l'imaginaire des deux soldats, Prudent et Gaston, qui accompagnent Armand. Et cela s'exprime par deux métaphores animales tout droit venues des *Chants de Maldoror* : celle de la pieuvre (« Pieuvre à ton poste. Pieuvre ») et celle de l'oiseau de proie. Pour

3. Julia Kristeva, *Sens et Non-sens de la révolte*, Fayard, 1996, p. 263-290.

Prudent dans la foule des spectateurs, « Irène court le long de ses épaules, dans son dos, le long de ses reins, glisse sur ses cuisses, Irène est collée à son sexe, Irène le dévore au milieu de la nuit » (DI, 183). Et pour Gaston sur le ring des lutteurs, « Irène s'est abattue sur sa mémoire. Le bel oiseau de proie déploie au-dessus de lui ses ailes noires » (DI, *ibidem*). Ce qui montre que si la femme est source du merveilleux, elle est aussi puissance maléfique et Aragon peut affirmer de manière paradoxale dans *Le Con d'Irène*: « L'idée érotique est le pire miroir » (DI, 267).

Pour en terminer avec Irène, je noterai un autre paradoxe qui traduit le malaise d'Aragon face à la double revendication de l'imaginaire et du réel. Au moment où le narrateur du *Con d'Irène*, soucieux de donner des gages à Breton et à son refus du roman, ironise sur « la manie bourgeoise de tout tourner en histoire », il ajoute pourtant pour qualifier le merveilleux poétique de l'amour: « Supposez que tout ce que je dis est d'un caractère plutôt scientifique » (DI, 306).

« La géante » de Montmartre

Il y a plusieurs apparitions dans le texte aragonien de la géante de Montmartre, cette femme forte, massive, qui fume et mâche du cachou, et qui est toujours d'une certaine manière liée à l'univers revalorisé de la prostitution. Son apparition dans *La Défense de l'infini* a lieu à la fin du fragment déjà évoqué, comme un emblème de la quête du plaisir, de l'attente miraculeuse et à ce titre elle capte toute l'attention du narrateur marchant dans la rue des Martyrs et le détourne de ses autres personnages. Cette géante de Montmartre surgit encore dans « Le Mauvais Plaisant »:

*Il y a une grosse femme et grande femme qui fait toutes les nuits son apparition vers les une heure et demie, deux heures à ce carrefour de la rue Fontaine et de la rue Pigalle qui est l'un des principaux nœuds des intrigues et des énigmes de la flânerie ombreuse. [...]*

*[...] Décolletée. Écrasante opulence des seins. Et ce visage maiestueux. Le beau grand nez. Proportions du front et des narines. Cette immense figure mythologique chantonne des blues. (DI, 342)*

Cette « Junon moderne » qui erre de dancin en dancin, du Zelli's au Kiley's où le narrateur-Aragon la croise, qui drague hommes et femmes, Michel Leiris, Roland Tuai, Jacques Baron, de riches Américaines, qui discute avec le grand Noir dédaigneux du bar, garde pourtant pour le narrateur tout son mystère:

*Sans la connaître, je reconnaissais en elle, j'y reconnais quand j'y pense, une grande force métaphysique matérialisée. Elle est le premier fantôme que nous rencontrions dans Montmartre, le plus identifiable fantôme, et en cette qualité elle porte assurément un sens général qu'expriment ses traits*

*qui ne sont pas à la taille humaine... Et de même elle appartient assurément à une histoire particulière. Et cette histoire et ce sens nous échappent, nous échapperont toujours. Inexplicables fantômes, voilà ce qui fait votre pouvoir et notre inquiétude dans les châteaux hantés de ce temps où vous promenez vos chaînes brisées et vos voiles blancs. (DI, 347)*

La clé de ce mystère et le sens de cette métaphore, c'est peut-être dans une nouvelle de 1963, « Chproumpph », qu'il faut aller les chercher en considérant l'œuvre d'Aragon comme un corpus-continent où l'écrivain remet sans cesse ses pas dans ses propres pas. Dans cette nouvelle du recueil *Le Mentir-Vrai* écrite sur le mode narratif des derniers romans, le narrateur, qui a rompu avec ses amis surréalistes mais révèle avec nostalgie leurs codes enfantins (le mot de passe qui donne son titre à la nouvelle par exemple), rencontre au café Jacob Duval, un jeune homme du groupe de Martin Doré-Breton et assiste émerveillé à la séduction de ce dernier par l'ultime avatar de la géante. Mais le récit de ce coup de foudre fabuleux tourne court car la géante ayant eu ce commentaire par trop réactionnaire au moment de filer à l'hôtel avec Jacob Duval: « Laisse... on est en train d'en finir avec leur République... » – il faut dire que la scène se passe au moment des émeutes du 6 février 1934... - le jeune homme la laisse en plan et s'en va de son côté<sup>4</sup>.

Avec l'humour qui caractérise le vieux romancier, la description de la femme dont le jeune homme découvre « le surprenant massif des seins », affiche comiquement l'intertexte baudelairien. Cette belle étrangère qui est explicitement nommée la « géante », la « statue », la « femme de pierre », a « la beauté des montagnes, des sommets au loin » et face à elle Jacob Duval retrouve « un sentiment des songes, quelque chose d'une enfance évanouie » et éprouve le désir de la mer « pour ce qu'elle avait de surnaturellement sans mesure ». Comme pour faire le lien avec ces pages de *La Défense de l'infini* où cette femme faisait sa première apparition à Montmartre. Et d'ailleurs Aragon semble poursuivre la réflexion avec Martin Doré-Breton par-delà les années sur le sens de la merveille et son poids de réel:

*[...] Je l'imagine, cette géante, au Canon de Grenelle... ou chez Martin*

4. Et la nouvelle se termine par cette intervention humoristique du narrateur sur son personnage qui est aussi son double: « Je connais très bien mon Jacob. [...] Si je lui mettais des paroles dans la bouche, elles seraient tout ce qu'il y a de plus vraisemblable, de cohérent avec ce qu'on connaît de lui, et même Martin Doré me croirait, bien que ce soit tout de mon cru, de a à z. Mais qu'il n'ait rien dit, là, pas un mot, laissant tomber le bras de la dame, et qu'il lui ait de la main fait un petit salut cavalier (chroumpph) avant de pivoter sur les talons et sur le sens même de toute sa vie, pour se diriger vers la Concorde, voilà, ce qu'il est demeuré pour moi de parfaitement incompréhensible dans cette soirée du 6 février 1934 où l'on voyait au loin l'Obélisque de Louqsor embrasé par les autobus en feu ». (*Le Mentir-Vrai*, NRF, Gallimard, 1980. p. 370).

*Doré. Comment est-ce qu'ils la recevraient? Chroumpph. D'abord, leurs femmes à eux, tout d'un coup, comme des objets dépareillés. Il aurait toutes leurs femmes contre lui. Mais ça, encore! La question, c'était Martin. Je l'entends, dans mes dos, dire aux autres: « Et qui paiera les fauteuils, si elle les casse? » Jacob se mit à haïr Martin, de toute sa violence, pour ce propos et dix autres comme le nez au milieu de la figure<sup>1</sup>.*

Et ne faut-il pas voir dans cette géante la métaphore même du réel? L'énormité du monde, « toute la vie, l'inépuisable » qui risque de casser les fauteuils, et la peur de Martin Doré-Breton face à lui, son refus du réalisme, raison profonde de sa rupture avec Aragon qui choisira comme le Jacob Duval de la nouvelle d'aller vers la Concorde où brûlent les incendies du siècle.

## II. STRUCTURES ROMANESQUES ET FONCTION CRITIQUE

Il faudrait avoir le temps de montrer comment le merveilleux du réel trouve à se manifester dans les structures romanesques de *La Défense de l'infini*, ce « récit fantastique » ou ce roman réaliste d'un genre particulier de bout en bout métaromanesque.

On y voit sans cesse un narrateur omniscient dont l'omniscience est métaphorisée par une image merveilleuse: à cheval sur son onagre, il galope à travers son récit et comme celui de *GU Bias*, il grimpe sur les toits et soulève des couvercles des maisons. Ce narrateur omniscient est aux prises avec les images (comme celle du marinier qui est son double: « Mariniers, mariniers, dans vos yeux sombres-clairs comme le fleuve, que d'images ont passé que rien n'ajointes, à la dérive du temps, que d'images perdues dans leurs entrelacs romanesques » (DI, 192) et il s'interroge sur la manière de croiser les intrigues, fasciné qu'il est par tous ses personnages sous ses yeux, dont il ne sait pas quoi faire:

*Je devine dans la trame du monde un filigrane de baisers. D'où revient ce paysan lourd, où s'en va ce vieillard immonde? Les mêmes gestes aveugles, les mêmes propos déments. Un chevalier quitte son armure à la porte de ce bordel blond. Une toge prétexte est abandonnée à côté d'un déshabillé à fanfreluches dans le petit hôtel Louis XV. devant la coiffeuse d'Amanda. (DI, 193)*

Car son désir est de raconter des histoires d'amour (le « filigrane des baisers »), de suivre les « extraordinaires chemins de l'amour ». Pour cela « il ne respecte pas l'ordre, et le pas de la romance » (DI, 194). Et plutôt qu'un récit linéaire, il va préférer un entrecroisement des histoires, un tressage baroque qui

5. *Le Mentir-Irai*, op. cit., p. 363-364.

dit aussi la simultanéité de l'espace-temps: ainsi la séquence d'Anne au retour de la baraque des lutteurs, qui trouve la porte de chez elle close parce que sa mère est avec le jeune homme aux cochons, est croisée avec une séquence de Blanche et Firmin; (« Ce même soir Blanche et Firmin dans le bois sur les collines s'étaient terriblement attardés»), comme plus haut on a vu qu'elle était liée à une séquence d'Irène. De même dans un autre fragment la séquence de Firmin en voyage dans une petite ville des Alpes au bord d'un lac est croisée avec celle d'Armand avec Anne et le narrateur avoue: « Ce lien pour moi seul entre deux hommes étrangers l'un à l'autre me donne tout à coup une grande prise sur le monde» (DI, 191). Omniscience et omnipotence donc d'un narrateur Dieu.

Mais ce foisonnement des histoires, écho de l'infini du réel, est aussi porteur d'angoisse; le narrateur du *Con d'Irène* peut ainsi affirmer: « Le même numéro de *Paris-Soir*. Je m'abandonne au découragement quand je pense à la multiplicité des faits. Ce que j'embrasse, en comparaison de ce que je n'embrasse pas, ne fait pas bonne figure» (DI, 308). Mais c'est finalement le merveilleux de cet infini qui l'emporte. Ainsi le narrateur du « Mauvais Plaisant/Titus» s'émerveille-t-il du miracle des rencontres féminines dans la rue ou le métro :

*J'étais à dire comment ces rencontres que je n'ai pourtant jamais provoquées transformèrent leur théâtre en une sorte de forêt magique, et je pense invinciblement dans cette Brocéliande moderne aux enchantements perpétuels qui jalonnaient les pas de ces hommes de fer jadis dans la Bretagne d'Arthur. Ne s'agit-il pas de délivrer du Géant Monde, du Dragon qui la tient prisonnière au fond d'un appartement de laideurs et de craintes, une femme très pure, une femme éphémère qui ne durera que le temps d'un sanglot? (DI, 411)*

Et l'on voit avec le sens de cette métaphore de la Brocéliande moderne pour désigner la rue comme lieu des rencontres amoureuses, quel sens subversif prend l'usage militant de cette image reprise dans le contexte de la poésie de la Résistance pour désigner la France occupée où déambulent des chevaliers d'un autre genre que le Mauvais Plaisant en quête d'une autre femme à délivrer.

Mais le sens de cette première métaphore ne s'efface pas et c'est Montmartre tout entier qui est promu au rang de « Brocéliande moderne ». Plus signifiant encore que les passages dans *Le Paysan de Paris*, ce haut-lieu du plaisir devient l'emblème de la réalité toujours insaisissable même pour un narrateur omniscient. Ainsi la séquence de l'apparition de la géante de la rue des Martyrs se poursuit-elle au fragment suivant par cette apostrophe du narrateur au lecteur:

*Vous ne reverrez plus jamais cette femme. Qu'est-elle venue faire ici, je n'en sais rien, mais pour sûr vous ne la reverrez jamais. Mais alors, mais alors:*

*ils perdent la tête. Ah si seulement vous pouviez laisser s'envoler une bonne fois ce petit ballon rouge. La belle population que cela ferait, car rien n'arrange les statues de l'antiquité comme une mutilation capitale. Et non seulement vous ne reverrez plus cette femme, mais vous ne connaîtrez jamais la suite de cette nuit place Pigalle. Qui étaient ces gens, que faisaient-ils là, et Arsène, que préparait-on, eh bien imaginez-le à votre guise. Il y a des spectacles dans la rue dont on n'ajamais la clef (DI, 229)*

Ainsi le merveilleux de Montmartre qui fait pendant à celui des Buttes-Chaumont dans *Le Paysan de Paris* est-il un merveilleux plus ancré dans une réalité sociologique qui s'élève à des dimensions métaphysiques: c'est le merveilleux réaliste des bars, des dancings qu'on retrouvera dans *Aurélien*, et des prostituées, ces « modernes chimères»: « Belles abstractions. Images de nos nuits. Sorcières des corps, ah filles filles, qu'avec raison jadis on vous brûlait, magiciennes » (DI, 349). Si bien qu'Aragon peut faire ainsi l'apologie de Montmartre:

*une espèce de creuset de l'imagination où les pires conventions, la plus basse littérature se fondent avec la réalité des désirs, la simplicité des désirs, et ce qu'il y a de plus libre, d'inaliénable en moi, je veux dire en l'homme. (DI,371)*

Et même aller jusqu'à une analyse sociologique assez fine de ce merveilleux sexualisé qui fait toute la modernité de Montmartre ouvert par ses touristes sur le monde entier:

*Le dancing d'aujourd'hui vaut par une atmosphère qui lui est propre, sa musique et la population flottante qu'elle suppose, les hommes venus de loin avec un peu de musique entre les doigts, les femmes avec un peu de mystère aux dents. Nomades particuliers qui sont à la vie de ce siècle, à ses villes, ce que le Moyen Age a connu de l'horizon par les bohémiens chanteurs. (DI,371)*

Et peut-être bien que cet immense bordel où Aragon rêvait de faire se croiser toutes ces histoires impossibles à lier entre elles et se rencontrer tous les personnages de son roman, comme il l'explique dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, c'est par métonymie tout autant que par métaphore le quartier de Montmartre lui-même où règnent la confusion aussi bien que l'imprévu. Contre les idées reçues et le désespoir qu'elles provoquent le narrateur choisit l'insondable variété des hommes et des femmes dans l'amour et fait l'apologie de l'infini mystère de la vie, de sa diversité, en énumérant ses richesses dans un bric-à-brac surréaliste où l'écriture automatique (ou supposée telle) perd son caractère de pure technique pour devenir le mode d'expression privilégié de cette diversité du réel.

Aragon, c'est entendu, ne veut pas tourner une intrigue et écrire un roman comme au XIX<sup>e</sup> siècle, ne veut pas « faire une histoire pour la crème, le sur-

fin, le gratin, le copurchic des cons» (DI, 306). Il veut par contre, comme tous ses amis surréalistes, monter avec *La Défense de l'infini* une machine de guerre contre la société bourgeoise décadente de l'après-guerre et donner à son roman une portée subversive. Ce qu'il veut c'est produire « une écriture écarlate » pour montrer la vraie réalité, sexuelle et sociale, décrassée de la bêtise humaine et de la honte des puissants. Réécrivant avec humour la séquence du bordel pour hommes de Jupien dans *La Recherche*, le narrateur qui a refusé au lecteur la suite de l'histoire de la géante et d'Arsène (« Vous ne reverrez plus cette femme »), l'invite à assister « aux prémisses d'une grande séance de flagellation » qu'il ne racontera pas : « Pour moi je sais bien à qui j'aimerais donner le fouet » (DI, 229). Suit un grand développement poétique sur la flagellation de la réalité par le romancier :

*Ô nuit rouge et noire, ton dos saignant sous les lanières humaines, nuit sanglante, nuit rayée, dans ton étoffe qui respire, dans ta chair épaisse de monstre ténébreux, ce que j'inscris d'une écriture écarlate n'est pas la suite imbécile d'une histoire, dont les épisodes se nouent par hasard ou se défont comme des bouquets de fleurs sauvages. Nuit humaine, toison sexuelle, nuit mentale, c'est sur ta peau de négresse, sur ton cuir où se dessine le mystérieux lacis des veines vivantes et parcourues par un sang dont la couleur me tente et m'est dérobée, c'est sur ta peau que je ferai surgir la pourpre de la vie, et peut-être celle de la mort. (DI, 229-230)*

Et par une métaphore hardie, ce « sang purificateur » qui jaillit du corps des hommes, des animaux et de la nature sous l'effet des coups que le romancier-boucher<sup>6</sup> leur porte est en même temps une désignation de l'écriture du romancier, de sa méthode subversive - « seul il a le pouvoir de décrasser la bêtise humaine aux pieds noirs, [...] il faut laver dans le sang le monde immonde » (*ibidem*) - et une représentation poétique du résultat authentique de cette mise à nu de la réalité.

En choisissant de défendre un certain infini (« la nuit des sens et l'esprit des hommes ») conçu comme le réel lui-même, en choisissant donc de ne pas opposer principe de plaisir et principe de réalité, Aragon n'allait pas tarder à se heurter à des contradictions insurmontables qui devaient le conduire au saccage du livre. Il n'est pas question d'analyser en détail ici les motivations profondes de l'autodafé de Madrid et la menace de l'échec qui pesait sur ce projet fou dont les fragments doublement rescapés portent la marque. Daniel Bournoux considère la démesure de ce projet comme « typiquement idéaliste<sup>7</sup> ». Pour ma part, constatant qu'Aragon s'est déjà livré avec brio à la critique de

6. Mais n'est-ce pas ainsi que le romancier réaliste est présenté dans les caricatures du XIX<sup>e</sup> siècle ?

7. Aragon. *Œuvres romanesques complètes*, t. J, éd. Daniel Bournoux, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1997, p. 1154.

l'idéalisme à la fin du *Paysan de Paris* et que le fragment sur le sang purificateur confirme son objectif matérialiste ou réaliste de faire saigner la réalité, je relierais plutôt cette démesure et cet échec à l'ambition même d'embrasser le réel énorme. Et un réel d'autant plus énorme qu'il s'agissait de la sexualité et que la publication séparée du *Con d'Irène* et du *Mauvais Plaisant/Titus* comme livres érotiques pour un public restreint venait encore fausser les choses en avivant les contradictions et les impasses du projet du fait du contexte sociologique.

« Je mets le pied sur la réalité et ce serpent me mord. Je tourne autour d'une grande lueur » dit un ajout de 1930 à ce « Cahier noir » sauvé de *La Défense de l'infini* et repris dans « Le Mauvais Plaisant/Titus ». Par cette double métaphore Aragon suggère que son objectif poétique de dire le merveilleux amoureux (la grande lueur) s'accompagne d'un objectif romanesque réaliste (le pied sur la réalité). Ainsi dès la période surréaliste pour Aragon, merveilleux et réalité se conjuguent. La poésie de *La Défense de l'infini* manifeste ainsi, comme l'a souligné Roman Jakobson, son pouvoir idéologique de contestation (travailler contre « la rouille de la pensée »). De même la « volonté de roman » à l'œuvre dans *La Défense* et la mimesis qui l'accompagne ne sont pas sans lien avec la métaphore, ainsi que l'a montré Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*. Ainsi d'emblée apparaît chez Aragon cette double tentation du rêve et du réel comme celle de marier la poésie et le roman. On ne sera pas étonné alors de mesurer l'ampleur des liens qui unissent *La Défense de l'infini*, ce livre matriciel, aux romans du *Monde réel* et de trouver dans ceux-ci un prolongement souterrain, comme l'indique de manière emblématique la séquence du forgeron Avril dans *Les Beaux Quartiers*: frère de la géante de Montmartre, lui aussi inspiré par un intertexte baudelairien, il a lui aussi un pied dans le réel (ferrer un cheval et demander au jeune Armand Barbentane de lui envoyer de l'air entre les cuisses pour l'empêcher de ruer) et un autre dans le rêve (le rêve des Iles d'or et du Mexique où les femmes sont belles). Forger l'Avril, en somme et faire saigner la réalité.

*Université Paris III  
Sorbonne-Nouvelle*

## PHILIPPE SOUPAULT. L'ENVERS DES SIGNES

Olivier PENOT-LACASSAGNE

Le 20 juillet 1922, Philippe Soupault adresse à Tristan Tzara la lettre suivante:

*Mon vieux Tzara,  
Je reçois votre carte et vous remercie d'avoir un peu pensé à moi. [...] Rien de nouveau à Paris qui est devenu, si je me souviens, un marais sans aucune grenouille. André Breton est toujours mort. Rigaut que j'ai vu hier soir va émigrer pour quelques jours à la campagne, quant à Aragon on ne sait plus quoi penser de lui [...] 1.*

Postérieure à la violente polémique qui opposa Breton et Tzara et aboutit à l'échec du projet visant réunir à Paris un « Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne », en mars 1922, cette lettre exprime toute la fidélité de Soupault à ce que Dada représente, en dépit des attaques qu'il subit et malgré les appels impérieux à la rupture et à la sécession. Pour Soupault en effet, dont l'esprit exigeant ne peut se satisfaire de querelles partisans, « Dada » n'est pas réductible à cette « image grossière d'un état d'esprit », à cette « étiquette » à l'origine douteuse<sup>2</sup> qu'il faudrait désormais « lâcher », comme Breton l'y invite. C'est au contraire la direction de la revue *Littérature* qu'il abandonne à ce dernier, à partir du numéro 4 de la nouvelle série.

Sans rompre, Soupault s'éloigne du surréalisme naissant avant que celui-ci ne l'évince bruyamment. Mais sa position équivoque entretient la confusion. Ainsi, dans l'article « Clairement » publié en septembre 1922, Breton le désigne, comme il le fera encore dans le *Manifeste* de 1924, parmi ceux qui restent disponibles pour continuer avec lui la quête de la surréalité<sup>3</sup>.

1. Lettre citée par Myriam Boucharenc. *L'Échec et son double: Philippe Soupault romancier*. Champion. 1997, p. 36.

2. André Breton. « Après Dada » (mars 1922), *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988. p. 259. Dans les notes suivantes, l'abréviation « OC I » renvoie aux pages de cette édition.

3. A. Breton, « Clairement », OC I, p. 265-266.

Mais en dépit de collaborations ponctuelles, Soupault déserte les champs surréalistes du possible. Loin des marais parisiens, il publie *Westwego*, rédige une *Invitation au suicide* et poursuit vaillamment l'écriture d'un roman, *Le Bon Apôtre*, dont la parution est annoncée dès l'automne 1920 dans l'édition en volume des premiers chapitres des *Champs magnétiques*. Contemporains de l'apologétique dadaïste du rien et de la naissance du surréalisme, ces textes manifestent le profond « désenchantement<sup>4</sup> » de leur auteur et soulignent la singularité de son cheminement. Alors que le projet surréaliste réclame « une suite à la négation<sup>5</sup> », Soupault, se livrant au vertige du non, s'emploie à n'être rien et fait l'expérience d'une extrême désorientation. Cette épreuve de la négativité échappe en partie à Breton dont l'ironie amusée trahit l'aveuglement<sup>6</sup>. Mais cette incompréhension nous éclaire sur les divergences profondes qui les opposent.

Afin de ne pas succomber au tourment d'une question périlleuse qui le hante: « devons-nous laisser là toute espérance<sup>7</sup>? », Breton entend donner une direction et un sens nouveaux à l'action engagée. Le surréalisme bretonien sera donc un acte de foi renouvelé en l'homme et en l'accomplissement de la vie. Mais pour Soupault qui n'espérait rien de l'enchantement dadaïste, le questionnement inquiet qui motive cette impulsion nouvelle ne peut se dérober au vide où se perd toute espérance. Le discrédit que les surréalistes jettent sur les croyances communes n'entame pas, selon lui, leur capacité de croire, il en modifie seulement la configuration, imposant d'autres contenus et renouvelant les objets ou les valeurs à croire. C'est pourquoi Soupault « ne fut surréaliste qu'aussi longtemps qu'il put demeurer dadaïste<sup>8</sup> », l'année 1922 accusant des différences idéologiques que manifestait depuis de longs mois son attitude de plus en plus distante.

Or, cette impossible conjonction ou continuité commande, nous semble-t-il, la lecture du merveilleux soupaldien. Nous interrogerons donc, tout d'abord, le dadaïsme de Soupault pour en dégager l'originalité, l'analyse du merveilleux en dépendant étroitement. Puis nous évaluerons sa contribution au thème qui nous rassemble, mesurant l'écart croissant qui sépare l'auteur de *Westwego* de celui de *Nadja*. Deux romans, *Le Bon Apôtre* et *Les Dernières Nuits de Paris*, nous retiendront particulièrement. Nous verrons alors comment le motif de la rencontre, privilégié par Breton, connaît chez Soupault une fortune singulière explicitant son approche et sa pratique du merveilleux.

4. Philippe Soupault. *Mémoires de l'oubli*. Lachenal & Ritter, Paris, 1986, p. 169.

5. M. Boucharenc, *op. cit.*, p. 34.

6. « Seul à l'heure actuelle, Philippe Soupault n'a pas désespéré de Dada », écrit Breton en novembre 1922, dans « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », OC I, p. 306.

7. *Ibidem*, p. 294.

8. M. Boucharenc, *op. cit.*, p. 34.

Quand *Le Bon Apôtre* paraît en juin 1923, « tout », constate Philippe Soupault, « est fini »: « Tout est fini maintenant. J'écris des romans, je publie des livres. Je m'occupe. Et allez donc! »». Mais qu'est-ce qui a pris fin et qui, peut-être, pouvait ne pas finir? Quel est ce « tout » que l'auteur désigne et vers lequel il nous oblige à porter nos regards? Et quand « tout est fini », que reste-t-il? L'écriture est-elle ce reste qui se soustrait à ce qui finit et qui ouvre, pour Soupault, l'espace d'une fin indéterminée, ressassant en les variant les mêmes motifs sans jamais épuiser ce « tout » énigmatique qui devient livre? Proposition surprenante en effet que celle-ci - « tout est fini » - qui indique un tenne que l'on devine inachevé, alors que l'aventure surréaliste, dont Soupault se détourne, commence à peine. En cette déclaration pourtant se noue ou se défait la thématique du merveilleux qui procède de l'affirmation de quelque chose, au-delà de l'être ou de la chose, et non de l'écriture du néant.

« Il n'y a rien, il n'y a jamais rien eu », écrit Soupault en 1920<sup>9</sup>. Le tenne indéfini de Dada traduit cette indétermination première qui le hante. Mot d'effraction et mouvement d'infinie négation, Dada reflète l'inconsistance du sujet et l'absurdité du présent. Il est tout à la fois une tentation, une dissidence, un dérèglement, une césure, une pratique d'existence, un passage où se perdre, la séduction du négatif. Il montre l'incohérence et la faillite de notre âge, réfléchit la nullité ou l'absurdité de l'existence humaine en l'absence d'une Parole qui l'oriente. Mais porte-t-il en lui la possibilité d'un dépassement?

*Personne, peut-être, ne peut savoir ce que [Dada] a représenté. Son visage est mobile. Pour les uns et pour les autres, il fut un miroir et c'est pour cette raison, sans doute, que nous étions désespérément attachés à lui. (BA, 185-186)*

Ce mot de « miroir » que propose Soupault dit l'essentiel. Car chacun découvre dans le reflet défaillant qu'il restitue l'inanité de sa condition. Miroir de la perte et de la dissolution de soi. Celui qui regarde ainsi son image sans être ravi par son reflet se sait condamné à lui-même, et le sentiment d'étrangeté qu'il éprouve, affranchi de l'idéal d'un sens absolu, est le lieu d'une quête sans lendemain. Tel est le dadaïsme soupaultien: un nihilisme impliquant une radicale transfonction des modes d'appréhension de la réalité et une expérience inouïe de l'humain. Mais peut-il être le creuset de la surréalité?

S'il est marqué par le refus du présent, la désertion du temps social qu'il dénonce et la négation de toutes les valeurs constitutives du sujet<sup>11</sup>, ce nihilisme ne situe pas Soupault du côté de la mort, à l'inverse de Rigaut. Ainsi,

9. Ph. Soupault, *Le Bon Apôtre*, rééd. Lachenal & Ritter. 1988, p. 18. Pour toutes les citations, nous indiquerons entre parenthèses la page, précédée de l'abréviation BA.

10. Cf *Littérature*, n° 13, mai 1920.

11. « On ne peut sans cesse nier sans avoir envie de se nier soi-même », écrit Soupault dans *Profils perdus*, Mercure de France, 1963, p. 167.

*l'Invitation au suicide* qu'il rédige en 1922 est détruite dès sa publication. Geste significatif: Soupault surmonte par l'écriture le désenchantement qui l'accable. Advient alors une parole dont la prétendue trivialité (« J'écris des romans, je publie des livres. Je m'occupe ») ne saurait nous abuser. N'ouvrant sur rien, niant la possibilité même d'un dépassement, elle révèle ce qui est: non plus les êtres et les choses dans leur profondeur essentielle où se recueille le merveilleux bretonien, mais au contraire l'absence troublante de profondeur derrière les apparences. Quand l'idéalisme de la parole est réfutée, c'est la banalité d'un sujet chancelant dans un monde inconsistant qu'il faut apprendre à dire. Texte après texte Soupault s'y exerce, laissant le doute et l'indétermination altérer les signes.

C'est là peut-être que la césure entre Breton et Soupault apparaît le plus nettement. En effet, le surréalisme reste un humanisme: il croit en l'homme comme projet et limite jamais atteinte, il croit, en dehors de vérités trop humaines, que c'est à l'homme, « privé ou libéré de l'idéal d'un sens absolu<sup>2</sup> », qu'il appartient de donner un sens nouveau à son aventure terrestre. Manifestes et déclarations de ses droits y contribueront en lui conférant une destination qui prétend réhausser le sens de l'humain. Mais ne croyant ni en l'homme de la modernité exsangue ni en celui des manifestes surréalistes, Soupault ne peut adhérer ni encourager un tel projet.

Soupault ne croit pas, il fuit (le motif de la fuite, si présent dans son œuvre, se déployant comme beaucoup d'autres, dans le voisinage du croire). Il fuit d'abord « quelque chose », puis il fuit « toute chose » pour se livrer à « la force démesurée de la fuite » qui, selon le mot de Blanchot, est « l'engendrement de l'espace sans refuge<sup>1</sup> » où son œuvre s'élabore.

Aussi Soupault est-il peu sensible à « la religion du merveilleux<sup>1</sup> », cette autre pratique d'existence et cet autre langage qui enthousiasment les surréalistes. Critique et distante sera par conséquent sa contribution à l'aventure d'un mouvement dont il devine très tôt les errements idéalistes<sup>1</sup>. Dans ses récits s'effondre le postulat d'une altérité invisible derrière les signes. Réfutant tout débordement vers le possible et l'éventuel, ses fictions dévoilent les superstitions qui s'insinuent dans le texte et qui font prendre l'apparence qu'elles produisent pour l'inconnu même enfin manifesté. « Ce domaine, plat et froid, inculte et sec, *celui des choses possibles*, ne m'a jamais tenté comme but de promenade », observe le narrateur des *Dernières Nuits de Paris*<sup>16</sup>. Il n'y a donc rien derrière les choses que le hasard mani-

12. Maurice Blanchot « Réflexions sur le nihilisme », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969. p. 218.

13. M. Blanchot, « La question la plus profonde », *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 28-29.

14. M. Boucharenc. *op. cit.*, p. 68.

15. Cf la phrase citée au début de cette étude: « Mon vieux Tzara, [...] Breton est toujours mort ».

16. Ph. Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* (1928). rééd. « J'ai Lu », 1986. p. 44 (nous soulignons). Les références aux pages de cette édition seront indiquées entre parenthèses. précédées de l'abréviation: *DN*.

feste soudain. Nulle révélation. Il n'y a que ce que l'on voit. Or, qu'est-ce que le merveilleux qui définit l'aventure surréaliste sinon « ce décalage entre ce qu'on voit et ce qui est donné<sup>17</sup> », la révélation dans le rêve, dans l'écriture ou dans l'errance physique, de « ce qui se cache sous les apparences » et qui trouve son expression idéale dans la rencontre imprévue d'une femme<sup>18</sup>. Mais comment rendre compte de ce « dérangement » fascinant de la réalité qui parfois passe « peut-être », selon les termes mêmes de Breton, « les limites de la crédibilité<sup>19</sup> ? »

Les mots de « merveille » et de « merveilleux », rares chez Soupault, désignent ce « décalage positif » entre ce que l'on veut croire et ce qui est donné. Ils soulignent la collusion entre le croire, le crédible, voire l'incroyable, et la question du réel « qui semble ne jamais être dans le réel<sup>20</sup> », mais dans le regard et dans le désir qui le représentent et le transforment.

Soupault récuse cette vision surréaliste du monde. Les textes qu'il écrit à partir du *Bon Apôtre* en contestent la recevabilité avec une ironie souriante. D'habiles et discrètes parodies en soulignent les faiblesses et les apories. Les exemples que nous donnerons sont puisés dans les romans antérieurs à 1930. Mais son œuvre ne se limite pas à cette période et à ce genre littéraire. Avouant donc leurs limites, les remarques qui suivent indiquent seulement l'espace du merveilleux soupaultien qui se dessine à cette époque dans les marges du surréalisme et dans le souvenir du dadaïsme.

*Le Bon Apôtre* raconte « l'histoire de deux jeunes gens », « Philippe Soupault » et « Jean X... ». Un jour qu'ils déjeunent au Pavillon Royal à Vincennes, apparaît « une femme en deuil » qui semble « rôder » autour des tables du jardin. Alors qu'elle s'apprête à entrer dans le restaurant où ils se trouvent, un convive indigné la rejette fermement. C'est alors que Jean se lève, ramène dignement l'intruse à sa table et s'adresse à elle de la manière suivante :

*Madame, dit-il, l'absence de profonds abîmes à proximité des côtes caractérisé nettement une section extrême de la Corse éruptive. De part et d'autre, l'écart progressif de l'isobathe de cent mètres accuse justement le développement du plateau sous-marin qui unit la Corse à la Sardaigne. Vous ne pouvez pas savoir le frisson qui nous secouerait l'un et l'autre, vous et moi, si nous osions connaître ces profondeurs. Cette fugitive musique que nous poursuivons, nous ne la découvrirons jamais. Je lis, nous lisons dans le ciel la généalogie des plantes, l'histoire des étoiles et nous sommes chaque jour de plus en plus isolés, de plus en plus sourds.*

17. Jacqueline Chénieux-Gendron. *Le Surréalisme et le Roman*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 78.

18. Cf A. Breton, *Entretiens* (1952), coll. Idées, Gallimard, 1973.

19. A. Breton, *Nadja*, OC I, op. cil., p. 695.

20. Cf M. Blanchot. « Le Demain joueur », *L'Entretien infini*, op. cil. p. 614.

*La femme fermait les yeux. [...] Cette gêne qui suit les émotions ou les élans planait. Un mot, un signe étaient déjà de trop. /l fallait en finir ou recommencer [...]. Les mêmes yeux fermés semblaient interroger. On ne pouvait passer outre.*

*- Où habitez-vous, madame? demanda Philippe Soupault.*

*Les yeux s'ouvrirent, presque douloureusement. Tout était rompu. Jean reprit plus vite, plus simplement:*

*- Nous regardons enfin le vrai visage de la terre. Une année est un grandfleuve, une vie est un arbre, une passion ce grand express qui passe chaque jour à dix-sept heures. Les catastrophes qui suivent les naissances forment le temps.*

*- Je voudrais m'en aller, interrompit l'invitée. /l n'était plus temps. Jean fit demander un taxi. (BA, 115-16)*

C'est la première fois que Soupault illustre ce thème de la rencontre. Dans « L'Esprit nouveau », Breton l'avait déjà esquissé: il parlait de la « rencontre étonnante » d'une jeune femme d'une beauté « peu commune », « avec on ne sait quoi dans le maintien d'extraordinairement *perdu* », par ses amis Aragon et Derain<sup>21</sup>, et il faisait de la disponibilité à l'imprévu l'un des principes du surréalisme à venir.

Mais dans cet extrait Soupault récuse en quelques mots la fable bretonienne de la rencontre, l'espoir qu'elle éveille, le dérangement qu'elle produit, la croyance qui la soutient et la motive. Certes, quelque chose a lieu, apporté par le hasard et déchirant la monotonie du quotidien; quelque chose d'imprévu, dont le personnage « Philippe Soupault » est le « témoin », vient rompre la morne continuité de la vie. Une femme apparaît et son apparence singulière la distingue. Mais le lyrisme que sa venue engendre ne chante pas la rencontre insolite de deux êtres soudain rassemblés. Si Jean évoque leur poursuite conjointe mais sans espoir d'une musique fugitive, c'est pour mieux souligner un désaccord essentiel qui les sépare à jamais. Comme la Corse et la Sardaigne, l'un et l'autre semblent proches, mais ce sentiment est trompeur,

Le discours de Jean exprime doublement cette illusion. D'une part, l'élan lyrique qui l'obscurcit s'avoue machination textuelle: c'est d'un collage qu'il s'agit; la fiction n'est pas « automatique », elle reproduit un savoir scientifique. D'autre part, la métaphore que le personnage développe accentue la simulation que le procédé d'écriture produit. Il est dit en effet que le plateau sous-marin qui unit les deux îles présente une faille dont la mesure point par point montre le progressif accroissement. Comme la connaissance des fonds marins, la découverte des profondeurs de l'être est certainement exaltante, mais le voisinage de l'autre n'abolit pas la césure qui m'éloigne de lui.

21. A. Breton. « L'Esprit nouveau » (mars 1922), *Les Pas perdus*, repris dans OC I. p. 257-258; voir aussi la référence à ce texte dans *Nadja*. OC I, p. 691.

La gêne qui suit les propos de Jean montre l'inflation déplacée de son intervention. Une limite a été atteinte, appelant une protestation. « On ne pouvait passer outre », remarque le narrateur. Briser l'envolée lyrique et rompre ce verbiage par une question triviale devient alors nécessaire. Car le sentiment d'étrangeté qui hante l'homme soupaldien et le condamne à la solitude (« Nous sommes chaque jour de plus en plus isolés») interdit de se payer de mots. La prose du monde est verbeuse (« Une année est un grand fleuve, une vie est un arbre... ») et le ciel est muet. Pour qui questionne et cherche à donner un sens humain à sa présence ici-bas, il importe peu que « la généalogie des plantes» ou « l'histoire des étoiles» s'y inscrivent quand aucune Parole ouvrante, porteuse d'un nouveau commencement, ne l'appelle. La platitude de la question que pose le personnage Philippe Soupault - « Où habitez-vous, madame? » - frappe donc d'irréalité le discours de Jean. Elle annule le merveilleux factice qu'il tissait et elle le renvoie à l'indifférence quotidienne. Il est en effet toujours suspect, pour Soupault, de parler d'un ailleurs. Récusant l'inflation poétique des surréalistes qu'il juge pourvoyeuse de croyances surannées, Soupault ramène le langage à son usage ordinaire au lieu de le soumettre à « la grande inconscience vive et sonore» qui inspirera l'auteur de *Nadja*. « Où habitez-vous? » est certes une question triviale, mais sa plate évidence substitue le factuel, sous lequel on ne saurait déceler ni merveilleux caché ni promesse d'avenir, à la surréalité. Le déplacement et la déflation engendrés désignent le lieu même de l'œuvre soupaldienne. Prosaïque mais irrécusable, cette question ouvre le chemin de la banalité sur lequel une certaine modernité s'engage alors.

Dans *Le Bon Apôtre*, l'accueil de l'altérité n'a donc pas eu lieu: «Je voudrais m'en aller, interrompt l'invitée », coupant court aux inventions falsifiantes de Jean. Perdu en lui-même, celui-ci n'a pas vu ce que son double Philippe Soupault constatait. Il n'a pas remarqué que cette femme portait le deuil, et que c'était la mort qu'il croisait. Au seuil de l'œuvre romanesque de Soupault, cette inconnue portait le deuil de toute rencontre.

*Les Dernières Nuits de Paris* (1928) confirme ce que *Le Bon Apôtre* préfigurait. Cinq années séparent la publication de ces deux livres, durant lesquelles Soupault a beaucoup écrit, travaillant les mêmes motifs en les questionnant, en les nuancant, allant jusqu'à produire des énoncés sans contenus. Expérience d'une écriture sans traces où, dans l'impossible saisie de soi, s'efface l'illusion du sujet maintenue par le discours surréaliste. Multipliant les énoncés réflexifs ou circulaires, Soupault veille à ce que le semblant d'un sens qui serait un acte de foi ne se dépose dans le langage.

Cette vigilance critique commande et motive l'écriture des *Dernières Nuits*. Contemporain de *Nadja*, l'ouvrage est généralement considéré comme le plus surréaliste des romans de Soupault. Et il est vrai qu'un cer-

tain « climat mental », un goût de l'errance « porté à l'extrême » le rapprochent de *Nadja* et du *Paysan de Paris*. Mais dans ses *Entretiens*, Breton omettra de le mentionner et son mutisme obstiné, trente ans après l'exclusion de 1926, est moins la marque d'un ressentiment tenace que l'indice d'une lecture lucide. Car dans ce roman où abondent les *topoi* surréalistes, Soupault s'emploie à ruiner le merveilleux bretonien en réécrivant le motif de la rencontre.

La lecture des premières pages des *Dernières Nuits* suffit à le vérifier. Le narrateur y relate une promenade nocturne en compagnie d'une prostituée. L'inanité des propos échangés et la médiocrité des observations tenues - « La petite dame roucoulait et ronchonnait alternativement, comme l'on se met de la poudre, puis du rouge aux lèvres » (DN, 6) - éveillent notre perplexité. Les signes de dérision se multiplient et exténuent le sens du possible. Un événement pourtant survient :

*Nous fîmes dans cette rue de Seine, qui s'étonne encore de son existence, une rencontre qu'on peut qualifier ni d'agréable, ni de choquante, ni de désespérante, mais qui laissa une trace d'ombre, une raie noire dans le paysage de notre soirée. Un chien noir, un barbet, un mâtin sans doute, courait en zigzag d'un trottoir à l'autre, comme s'il avait perdu la conscience. Ni l'heure ni le temps maussade ne parvenaient à ralentir les allées et venues de ce toutou de contre-bande. J'eus la certitude qu'il nous attendait. [ ] Nous continuâmes notre route qui devenait toujours plus monotone. [ ] Le chien nous suivait au petit galop, tantôt nous dépassant, tantôt s'arrêtant, indiquant par ce manège qu'il était décidé à nous suivre jusqu'à la fin du monde. (DN, 8-9)*

La « rencontre » fortuite d'un chien... Substituant au couple idéal homme/femme une étrange relation triangulaire où l'animal mène la danse, la trouvaille n'est pas mince. Mais est-ce là se rendre attentif à ce qui vient par surprise? Est-ce cela poursuivre inlassablement le mystère? On ne peut certes nier que le narrateur se trouve soumis à l'inconnu (il ne sait pas où il va); on ne peut nier, d'autre part, qu'il est confronté au mystère créé par des rapports surprenants entre des circonstances troublantes<sup>22</sup>. Une série de faits inattendus qui semblent avoir, selon la formule de Breton, « toutes les apparences d'un signal », se succèdent donc. Mais il faut bien admettre que « le mouvement spécial, indéfinissable » qu'ils provoquent est dérisoire. Sans même connaître les développements de l'intrigue, on ne peut lire sans sourire ces signes sans émetteur ni récepteur identifiables - « On fit des signes. Mais qui, mais à qui? » (DN, 6), et l'on devine aisément que cette mise en scène de l'insolite est plus polémique que poétique.

Sans entrer dans le détail de cet ouvrage foisonnant d'indices critiques qui

22. Entre la femme et le chien, par exemple (DN, 9).

montrent combien Soupault demeurait attentif à l'évolution théorique du sur-réalisme, on mesure dès les premières pages la visée parodique du projet soupaldien. Le choix du nom de la prostituée en est un exemple caractéristique:

— *Voulez-vous que je vous dise mon nom?*  
*Le chien répondit oui, c'est-à-dire qu'il aboya d'un coup sec.*  
— *Je m'appelle Georgette.*

Les commentaires du narrateur traduisent sans équivoque la désinvolture corrosive et amusée de Soupault. Par son prosaïsme, le nom de cette femme contraste fortement avec celui, énigmatique, que « l'inconnue » de la rue Lafayette s'est choisi, le seul en qui elle se reconnaisse, Nadja, premier signe de l'initiatrice, commencement en russe du mot « espérance »:

*Voilà un nom qui étonne et qui fait penser à une aiguille, à un ourlet, à une tache de graisse. Ce prénom qui n'a ni queue ni tête évoque nécessairement la barrière du Trône ou la lune sous les nuages.*  
*Prononcer un tel nom équivaut sans aucun doute à faire surgir le souvenir d'une rage de dents ou d'une paire de claques.*  
*Ces réflexions, je les gardai pour moi, me contentant de les résumer par un simple adjectif qui, d'ailleurs, en dit long:*  
— *Charmant.*  
*J'avais à peine terminé la dernière syllabe que le chien se leva et fit le beau en tirant la langue. (DN, 10)*

Sans éclat et sans espérance<sup>23</sup>, ce nom qui finit « en -ette », comme celui d'une prostituée du roman *Le Cœur d'or*<sup>24</sup>, est un nom « charmant ». Enchanteur et trivial tout à la fois, il est le commencement d'un mensonge que la fiction entretiendra malicieusement. Le chien ne fait-il pas le beau quand est prononcée la dernière syllabe de cet adjectif « char/mant », syllabe qui se détache alors et révèle le sens de cette risible mise en scène du nom? Amoindri par le diminutif qui l'afflige, le « charme » de ce prénom ne peut agir que sur ceux qui veulent bien être ensorcelés et qui, comme le chien, sont prêts à faire le beau quand ils l'entendent. L'enchantement médiocre qu'il apporte, et que le narrateur maintient quelque temps « comme un espoir jeté dans l'espace », se défait rapidement. Dès le quatrième chapitre d'un livre qui en compte quatorze, la duplicité de ce chant (que suggérerait l'étymologie latine *carmen*) est levée. Le merveilleux soupaldien est agréable et romanesque, mais il n'est pas envoûtant: « Jacques et moi ne cachions pas notre joie. Georgette n'était qu'une banale prostituée, et nous avions donc l'un et l'autre de toutes pièces fabriqué un mystère » (DN, 52).

23. Je rappelle ici la question que Breton posait en 1922: « Devons-nous laisser là toute espérance? » Par son nom et par sa présence, *Nadja* constitue pour Breton un commencement de réponse.

24. Ph. Soupault, *Le Cœur d'or*, Grasset, 1927, p. 214.

À travers cette supercherie plaisamment édifiée, c'est l'imagination poétique, glorifiée avec éloquence depuis les débuts du surréalisme, et la mythification de la femme que dénonce Soupault<sup>25</sup>. À l'inverse d'Aragon qui se propose dans *Le Paysan de Paris* d'« intégrer l'infini sous les apparences finies de l'univers » et contrairement à Breton qui réorganise le réel en se livrant « au vent de l'éventuel », Soupault s'emploie à débrouiller les fils du mystère. Ce renversement critique le conduit à rejeter les invraisemblances lyriques, les superstitions faciles et les fausses croyances auxquelles, selon lui, s'abandonnent ses amis d'autrefois. Car le merveilleux vit de croire à des possibles. Or, si le quotidien peut « faire signe (au double sens de la formule: interpellé le regardeur/produire du sens<sup>26</sup>) », il ne se laisse pas saisir merveilleusement. L'inaperçu que le regard appréhende à travers le familier, et qui sépare tout à coup « les moments indistincts de la vie journalière », peut certes nous solliciter; il peut être étrange, surprenant, insolite, étonnant, charmant, autant d'adjectifs que l'on trouve chez Soupault, mais il n'est pas merveilleux. Il n'y a rien derrière les apparences qui attend le « moment merveilleux » pour donner à l'informe un sens emportant l'adhésion de l'esprit. Le dicible soupaldien ne repose pas sur une altérité invisible qui transcenderait, au cœur même du quotidien, le brusque surgissement de la « merveille ».

Il s'agit donc de « dissiper cette brume irritante » (*DN*, 83) et d'élucider la « dissemblance » qu'elle produit afin de ne pas être dupe de soi. Si Soupault s'éloigne de Breton dès le début des années vingt, c'est parce qu'il devine l'envers périlleux des signes. Se frayant alors un chemin d'écriture dans la confusion des faits, il appréhende ce qui est en refusant de fabriquer, par le leurre, le simulacre ou l'artifice, un merveilleux qu'il sait illusoire. Entre 1920 et 1930, ses fictions dénonceront, non sans humour, ces représentations mensongères dont les « marchands de hasard » font commerce.

*Université Paris III  
Sorbonne-Nouvelle*

25. Sur ce point, Olivier Penot-Lacassagne. « La femme surréaliste de Philippe Soupault », Actes du colloque « Le mythe de Mélusine dans la littérature et les arts du Moyen Âge à nos jours », à paraître dans la Bibliothèque Mélusine, 2000.

26. M. Blanchot, « La Parole quotidienne », *L'Entretien infini*, op. cil., p. 355-366.

## ORPHÉE ET *LE ROI COPHETUA* DE JULIEN GRACQ

Claude HERZFELD

« Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » peut-on lire dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924<sup>1</sup>. Et Michel Guiomar fait observer que « David Grey, héros de *Vampyr*, film de Dreyer (1930), envahi par l'insolite à ('approche de la nuit fantastique qu'il va vivre, loin d'y ressentir un univers dévalorisé<sup>1</sup> » en arrive à dire que tout est merveilleux. Pour le héros-narrateur du « Roi Cophetua », dernière nouvelle du recueil de Julien Gracq, *La Presqu'île*, l'insolite surgit à partir d'une « altération des lois admises » et d'une « interprétation irrationnelle des faits » (M. Guiomar). *L'altération* dont il est question ici implique la seule idée de *Autre*. Merveilleux et insolite procèdent de la vie qui les contient). Le monde intérieur du narrateur interfère avec le monde quotidien dans une situation qui nécessiterait discernement, détermination, projet, puisque le personnage a rendez-vous avec un mort: « L'extrême pouvoir du lugubre se situ[e] au moment où, pour le Témoin, surgit [t] du monde extérieur aggravé par lui une imminence du message de l'au-delà. Ce message obscur se précise dans l'insolite<sup>4</sup>. » Dans cet état de vacuité désagrégeante de l'être que constitue l'attente, se produit un phénomène que Jung appelle « esprit », manifestation endopsychique, de nature archétypique, sous la forme, ici, d'une « farfadette ».

« Le Roi Cophetua » met en scène une figure énigmatique, « « une femme », - c'est-à-dire une question, une énigme pure; », et le héros est frappé par ce que cette ombre funèbre offre d'« extraordinairement *indistinct* » (RC, 239). L'insolite est nourri de ces intersignes que le héros interprète comme précurseurs de la mort. Eros entretient des relations subtiles avec le « désir » (RC, 215, 241) et « l'angoisse » (RC, 245); il peut, tout en

1. André Breton. *Manifestes du surréalisme*, coll. Folio/Essais, Gallimard, p. 24-25.

2. Michel Guiomar. *Principes d'une esthétique de la mort*, José Corti, 1966, p. 278.

3. A. Breton. « Plutôt la vie », *Clair de terre*, 1923. coll. Poésie. Gallimard, 1966, p. 72-73.

4. M. Guiomar, *op. cil.*, p. 274.

5. Julien Gracq, « Le Roi Cophetua », *La Presqu'île* (1970), José Corti, p. 238. Les références aux pages de cette édition seront indiquées entre parenthèses, sous l'abréviation *Re*.

aimant, se charger de désir de mort, souhaiter l'anéantissement de l'objet aimé. Au milieu de la forêt, dans une maison battue par la tempête, le narrateur a une aventure avec la servante et/ou maîtresse de son ami absent, disparu au cours d'une mission. Au cours de cette nuit d'amour, aucune parole n'est échangée et le visage de la jeune femme jamais complètement visible. Au petit matin, hâtivement, le héros quitte cette nouvelle Eurydice.

Cette troublante histoire d'un « rendez-vous manqué » est en fait le réinvestissement - plus que *La Mala Noche* de Goya (RC, 214) - de la représentation picturale du *Roi Cophetua et la mendiante* (RC, 223-224), élément privilégié du décor gracquien, qui prend valeur d'emblème. Il s'agit d'une œuvre du peintre préraphaélite Burne-Jones<sup>6</sup>, dont le sujet provient d'une allusion faite dans *Roméo et Juliette*, Shakespeare s'appuyant sur une ballade d'époque:

*Le rôdeur Cupidon qui a si bien tiré  
Quand le roi Cophetua aime la fille mendiante ?!*

Le narrateur a découvert le tableau dans la pièce où il dînait seul; la pauvre, presque enfant, lui est apparue alors comme la « Vierge » d'une « annonciation sordide » (RC, 224). Il est saisi par le silence tendu qui entoure les deux personnages dans la pénombre de la scène, leur mutisme mêlant « honte et confusion brûlante, panique » (*ibidem*): « avec au-delà des mots - reddition ignoble et bienheureuse - acceptation stupéfiée de l'inconcevable » (*ibidem*).

Jean Lorrain avait déjà, à partir du tableau de Burne-Jones, composé un récit intitulé « La Princesse des chemins » où le paysage de soleil est évoqué, vu « comme à travers les barreaux d'une géôle », soulignant ainsi le caractère ambigu de « l'invitation » du Roi:

*Résignée et muette dans son humble robe grise à trous, elle s'est laissée  
tomber sur les coussins du trône, a croisé l'un sur l'autre l'ivoire taché  
de sang de ses pauvres pieds nus [...]. Elle n'avait eu qu'à paraître [...] le prince en adoration à ses pieds<sup>8</sup>.*

Devant le tableau, Alain-Fournier note les « tons froids des cuirasses et des visages. Extase froide du roi devant la *Mendiante*. Mais je crois ne l'avoir aimé qu'à la réflexion<sup>9</sup> ». Nous sommes loin de la belle harmonie dégagée par « The Beggar Maid » de Tennyson, qui figure parmi le choix de poèmes dont Fournier fit l'acquisition en 1909:

6. Où l'on peut reconnaître l'influence d'Odilon Redon et de Puvis de Chavannes.

7. Shakespeare. *Roméo et Juliette* [suivi de: *Le Marchand de Venise* et *Les Deux Gentilhommes de Vérone*], Acte II. scène 1. Le Livre de Poche, 1963. p. 64. Dans le récit de Gracq, le second vers est cité en anglais: « *When King Cophetua loved the beggar maid* » (RC.224).

8. Jean Lorrain, *Princesse d'ivoire et d'ivresse*. U.G.E., 1980. p. 19.

9. Lettre d'Alain-Fournier à Jacques Rivière, 27-08-1905, *Correspondance*. t. I, Gallimard, 1991, p. 118.

*Elle croise les bras sur sa poitrine;*  
*Elle était plus belle que les mots pourraient dire:*  
*La jeune mendiante, nu pieds,*  
*Se présente devant le roi Cophetua*  
 [...]

*Il n'y avait jamais eu dans tout cepays,*  
*Figure aussi douce, telle grâce angélique:*  
*Cophetua fit le royal serment:*  
*Cette jeune mendiante sera ma reine'O.*

Remake de l'histoire du Prince et de la Bergère ou évocation de la Prison dorée, le tableau, chez Gracq, condense la « panique » qui naît à l'approche de l'insolite, au seuil de l'au-delà.

Robert Baudry<sup>10</sup> a décelé, dans la nouvelle, la présence d'une figure latente, celle de Pwyll (prononcer « Poueuchl »), prince de Dyvet (prononcer « Deuvét »), le héros d'un *Mabinogi*, récit fabuleux qui « prend racine dans les enchevêtrements d'une mythologie primitive, laquelle renvoie aux divinités chtoniennes des époques païennes<sup>12</sup> ». À la date de Samain (1<sup>e</sup> novembre), au cours d'une chasse, Pwyll rencontre un cerf poursuivi par une meute de chiens blancs aux oreilles rouges qui le tuent sous ses yeux. Il les chasse et appelle ses propres chiens à la curée. Arrive Arawn<sup>13</sup> (prononcer « Aroun »), roi d'Annwyn<sup>14</sup>, qui reproche à Pwyll son manque de courtoisie. Si Pwyll veut se racheter, qu'il prenne, pendant un an, la place d'Arawn et le débarrasse d'un autre roi d'Annwynn, le méchant Halgan. Pwyll accepte et est conduit à sa nouvelle cour: il a les traits d'Arawn et tout le monde s'y trompe, épouse comprise. Cependant, Pwyll respecte la femme de son ami. Il vainc Halgan. Au terme de l'année, il rejoint sa propre cour; nul ne s'est aperçu de son absence si ce n'est son épouse, peut-être, laissée en jachère depuis un an. Alliance définitive de Pwyll avec l'Autre monde<sup>15</sup>.

Or le récit de Gracq débute un après-midi de Toussaint (*Re*, 186, 192), précisément à cette date de la fête de Samain. Le héros a donc, comme Pwyll, remplacé son ami dans son domaine.

Si l'on s'en tient à la figure manifeste, celle d'Orphée, on constate que Gracq fait porter l'accent mythique sur la Femme. Si paradoxal que cela

10. Tennyson. *Selections from Tennyson*, « The Beggar Maid », v. 1-4 et v. 13-16.

11. Robert Baudry, « Échos littéraires de récits du folklore breton », *La Nouvelle dans l'Ouest, L'Ouest dans la nouvelle*, Actes du Colloque organisé en 1997 par Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 2000.

12. Hermann Hesse, *La Bibliothèque universelle*, Corti, 1995.

13. « L'ensemble des âmes en peine » (cf Anatole Le Braz, *La Légende de la mort*, Jeanne Laffitte, 1982, p. 267).

14. « L'abîme », c'est-à-dire l'Autre Monde.

15. Je résume ce récit d'après l'ouvrage de Pierre Galais, *La Fée à la fontaine et à l'arbre*. C.E.R.M.E.I.L., Rodopi, Amsterdam, 1992, p. 256.

paraisse, Orphée, c'est elle: « Je songeais qu'on pouvait suivre Orphée très loin, dans le sombre royaume, tant qu'il ne se retournait pas. Elle ne se retournait jamais. Je l'avais suivie» (RC, 249). Elle ne s'est pas retournée, une « parenthèse » s'est « refermée » (RC, 251).

« À partir de la nouvelle, continuer le climat de Gracq », se proposait le cinéaste André Delvaux, et ce fut *Rendez-vous à Bray*: « Reste au spectateur à choisir sa place devant ce paysage changeant, voué au jeu des miroirs<sup>16</sup>. » Quel est donc le climat de la nouvelle?

Dès l'incipit, le narrateur précise que l'époque à laquelle il revient par la pensée est celle qui a marqué la fin de sa jeunesse. Jeunesse perdue, révolue, irrévocablement: « souvenir [...] d'une avant-guerre perdue » (RC, 191) - comme la jeunesse de Nueil - « aux étés plus ensoleillés que nature, butinés déjà par les frêles insectes de toile et de bois étrangement annonciateurs, mais jeune, joueuse, éventée, aventureuse, détachée comme aucune, où jamais les routes de France ne s'ouvrirent si fraîches » (*ibidem*). Et le sentiment qui accompagne cette fin de quelque chose a été, je crois, magnifiquement évoqué par Claude Aveline, préfaçant, en 1930, les lettres de Fournier au petit Bichet, l'un et l'autre morts tragiquement:

*Aventure, passion, sagesse, rien n'est plus qu'intérieur.. de l'âge où il en allait autrement, il ne reste en nous qu'un souvenir de paradis perdu. Le trop facile et pénible symbole que cet homme qui marche, si je lui prête mon visage! Et pourquoi le faire s'acharner ainsi, quand je sais la fatale conclusion de ses naïfs efforts<sup>17</sup>.*

La nouvelle évoque le climat délétère qui règne en 1917. La demeure de Nueil et de la Farfadette apparaît alors comme une enclave du passé, au caractère insolite, et le texte gracquien, construit en merveille, exerce son pouvoir magique. Chaque mot est à peser.

La maturation de l'adolescent est parallèle au « mûrissement » de la guerre. Après sa déclaration, la guerre qui s'éternise crée un climat onirique et se charge poétiquement. La guerre a-t-elle seulement commencé? Un sentiment de permanence étrange, illimitée, s'est emparé du narrateur: promesse à l'inhumation, « la France toute paysanne », au « génie routinier » (RC, 184), continue « contre vents et marées à remuer longuement de la glaise » (RC, 184), à telle enseigne que la guerre elle-même reste « extraordinairement gagne-petit et cul-terreuse » (*ibidem*). Totalisation et recours au code herméneutique (« la France toute paysanne » et « extraordinairement ») nous font goûter ici au plaisir que procurent l'allusion et l'humour noir -

16. Louissette Faréniaux. « "À partir de la nouvelle. continuer à rêver le climat de Gracq" (André Delvaux) ». *Roman 20/50*. n° 16. décembre 1993, p. 128.

17. Alain-Fournier. *Lettres au petit B.* précédées de « La fin de la jeunesse » par Claude Aveline. Émile-Paul. 1930. p. 10.

« sombre humour» (RC, 192): une invitation pour la Toussaint, un 1<sup>er</sup> novembre, à la morte saison:

*En 1917, comme le geste auguste du semeur et comme les charrois vinueux de la vendange, simplement - bon an, mal an, - la guerre continuait, touillant vaillamment la terre à grandes pelletées, sans s'embarrasser de justifications inutiles [...]. (Re, 184)*

Fossoyeuse des poilus, la guerre, retour au chaos, vendange de sang, offre paradoxalement « une image acceptable de l'ordre, de la stabilité»: « elle fournissait le modeste nécessaire dont l'homme avait besoin pour survivre en attendant» (RC, 184-185). Et c'est la Nature qui semble vouloir se déchaîner: « Plus rien n'existe que mon attente – **l**a nuit calmée est soudain comme une porte qui s'ouvre - sur la terre obscure et fumante volent autour de moi à perte de vue les feuilles arrachées» (RC, 233-234).

Au cours de ces années de guerre, la fatigue est venue « comme celle du fantassin qui s'endort en marchant [...], la cervelle déjà pleine de rêves» (RC, 185). Et si l'image d'une « explosion lointaine» (RC, 186) s'impose, il s'en faut que l'onde de choc parvienne jusqu'à l'arrière. L'engourdissement du front est propice à l'attente onirique et à la divination, aux « rêves prophétiques» (RC, 186): c'est « une risée qui présage l'embellie» (RC, 202). À la longue, les images crues ouvrent l'âme, « toute grande », au « pressentiment » (RC, 186); on attend « le choc décisif» pour le printemps (*ibidem*)... Le narrateur va assister à la déréalisation progressive du décor, à sa dégradation: dans les cimetières de banlieue, la foule est « mouchetée », « piquée », « trouée », le tricolore est « délavé» (RC, 187); la terre, « morne », comme la campagne, « noire » (RC, 192); les quais, vides; le train, « traînard et désœuvré » (RC, 188) (personnification); le paysage, couleur funèbre de « mine de plomb et d'écorce mouillée» (*ibidem*); « la terre entière moisissait» (RC, 189).

Le narrateur *tombe* dans un état de somnolence propice au changement de lieu et d'état, à la descente chez les morts, à la *nékyia*: « la terre [...] s'affaissait avec moi» (RC, 189). Il lui semble qu'il vient, « au fond de cette cavée perdue dans les feuilles éveiller [il] ne sai[t] quoi d'enseveli» (RC, 195). Et le sentier boueux qu'il suit « plong[e] à pic» (RC, 196-197). L'obscurité de la maison, « trou d'ombre », est celle d'« une galerie de mine» (RC, 208). Un ensemble de signes renvoie le narrateur à un univers onirique: « il n'était guère possible de rêver un lieu, une journée plus mornes» (RC, 189). Il fait un « cauchemar marécageux », qui a « la couleur de ces marnières noyées où flotte le ventre à l'air des bêtes mortes» et où brille, « de temps en temps [...] une petite flamme chaude» (*ibidem*): le rendez-vous avec Nueil, *homo duplex*, parisien « au dernier degré» et compositeur retiré dans sa secrète villa lointaine, séparée des vivants (Re, 190-192, 213). Pour l'atteindre, la voie se glisse entre les « forêts nobles et vides qui barri-

cadaient les avancées de la vie civile» (RC, 192), dans le « dédale des fûtaies » (RC, 194-195): la demeure est un « avant-poste enfoncé comme une écharde dans la forêt confuse» (RC, 196). Un « rideau de silence un peu initiatique» permet d'entendre « vaguement» « un autre bruit» (le bruit d'un autre monde) (RC, 192). Le quêteur est passé de l'autre côté du miroir: il n'y a « pas en vue âme qui vive», remarque-t-il (RC, 193,201-203). Son pas, malgré lui, se fait « plus léger et plus long» (RC, 195). Il fait « sensiblement plus clair» (RC, 193).

L'étrangeté du lieu fait naître la métaphore filée, marine et maritime, par laquelle la forêt se trouve métamorphosée. Le quai est abandonné comme « une grève»: un « bruit de mer» brasse « les masses d'écume verte» (RC, 193): « les charmilles furieusement fouaillées, comme au long d'une digue» gonflent et déferlent « avec la violence de la grosse houle» (RC, 194).

Il sied au *myste* d'affronter seules épreuves: « personne ne m'attendait» (RC, 193); « la bourrasque seule» (RC, 195) lui tient compagnie; il se sent « plus que seul» (RC, 197). Dans cet état d'isolement (RC, 213), faire tinter la sonnette pour s'annoncer lui paraît « étrangement hors de saison» (RC, 197). Et la créature qui apparaît ne semble pas appartenir à notre monde:

*Le mouvement de la silhouette que j'avais devant moi - l'un de ses pieds touchant le sol à peine par sa pointe - avait quelque chose à la fois de vif et d'indéfinissablement suspendu, comme si un instantané l'avait surpris. (Re, ibidem)*

La farfadette confère à la demeure sa féminité et la « suspension» de l'embarcation: la maison « s'allongeait de tout son long sous les arbres» (RC, 198); l'œil évoque « ces Réserves ou ces Pavillons discrètement luxueux et un peu retirés» que l'hiver fait ressembler « à un paquebot échoué sous les branches d'une crique perdue» (RC, 198-199). La « vaste pièce vide» où se tient le narrateur « appareill[e] pour la nuit» (RC, 200).

« La Mort ne fut-elle pas le premier navigateur? » se demande Bachelard<sup>18</sup>. On trouve de nombreuses navigations psychopompes dans les légendes d'origine celtique (cf *Tristan et Iseut*):

*J'ai toujours aimé, depuis mon enfance, sentir autour de moi une maison s'enfoncer toute close dans le crépuscule - toujours goûté le sentiment trouble des eaux basses, la petite mort qui rôde un moment dans les pièces vides avant qu'on allume les lampes. (Re, 203-204)*

Instauration de l'« ordre frigide» (RC, 235): la pièce « gelée et sans vie» (RC, 207), la maison « froide et même glaciale» (RC, 199) imposent l'image d'une morgue, image rectifiée par le nom composé de « ces demeures-musées» (RC, *ibidem*) dont la « rigidité mortuaire» (RC, 200) saisit le visiteur.

18. Gaston Bachelard. *L'Eau et les Rêves*. Corti. 1942. p. 100.

La farfadette, apparue au seuil d'un gîte situé à la lisière de la forêt, réapparaît au crépuscule, telle un feu-follet. Le registre fantastique ne permet pas, on le sait, de décider s'il s'agit de faits surnaturels ou de perceptions hallucinatoires<sup>19</sup>: l'hôtesse de la demeure se déplace dans l'obscurité à la lueur d'un flambeau; seuls ses yeux et ses lèvres « scintill [ent] » (RC, 205). Mais, invisible, elle est constamment présente par de « menus craquements », des « frôlements », des « sons » (RC, 236) qui évoquent la musique de Nueil, situation trouble, anxiogène. Le narrateur ressent « toujours cette constriction de la gorge » (RC, 220), « les nerfs tendus », « la gorge serrée » (Re, 237-238); bientôt il lui semble qu'une « ombre » va et vient avec lui dans le salon:

*c'était le début de cet hiver parisien où tant de familles de morts commencèrent à s'asseoir en cercle à la nuit tombée et à joindre les doigts silencieusement autour des tables: je me retournai brusquement, follement. Ma nervosité devenait extrême. (RC, 234).*

Il lui semble également que, « derrière le prétexte de cette discrétion servile qui [l']avait enveloppé si silencieusement depuis l'après-midi », on « disposait étrangement de [lui] » (*ibidem*). Il se met à marcher, « incapable de demeurer dans cette pièce hantée » (RC, 234). L'aurait-on envoûté, ainsi que pourrait l'indiquer cette allusion au « tableau [...] irradiant la pièce comme une figurine transpercée d'épingles » (RC, 235)? Toujours est-il que la farfadette, suscitée par la Nuit, par l'Ombre, par Nueil, exerce une force d'attraction magnétique et procure ainsi des *secours extraordinaires*<sup>20</sup>. Le narrateur la suit, aimanté, « pris en charge seulement, tiré de moment en moment par un fil léger » qu'il « ne song[e] plus à rompre » (RC, 240). Lui ayant imposé « son rituel sans paroles » (*ibidem*), elle l'« assiste », une fois de plus, « silencieusement, orgueilleusement », en dénouant « la cordelière qui se nouait à sa ceinture » (RC, 242). C'est le prélude de « ce service insolite » duquel le héros, « présent et nécessaire », a pourtant été « intimement, paisiblement exclu » (RC, 246), « fixé » à sa place par « une exigence singulière » (*ibid.*). Peut-être Nueil n'a-t-il cherché « qu'à ressusciter pour lui à travers les autres un enchantement perdu » (RC, 247). « La gisante énigmatique » (*ibid.*), quant à elle, cherche peut-être « la vérification neuve de ce qu'elle avait dû éprouver alors presque magiquement comme un *pouvoir* » (RC, 247-248). « Étrangement pris en charge, étrangement charmé », c'est encore elle qu'il suit quand il se met à « marcher sur une route » qu'elle lui a ouverte, à force de silence » et de « pureté » (RC, 249). La vie s'est « remise en ordre » (RC, 250).

19. Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. coll. Points. Seuil. 1970. p. 28-45.

20. Pour reprendre ici une expression de Breton dans *Arcane 17*.

La démarche de Nueil ressuscitant l'enchantement perdu mime celle de Gracq. Le pouvoir magique de la farfadette c'est celui du texte construit en merveille et que Breton aurait retenu comme exemple d'art *spécifiquement magique*, art qui réengage la magie l'ayant fait naître. Nous avons tenu compte de la distinction établie par Yves Vadé entre la « magie organisée » et « convaincue d'obtenir des effets réels » et « des textes poétiques dont la magie reste à jamais métaphorique » : il ne saurait être question de demander à un « système occultiste » de fournir « la clé des textes<sup>21</sup> ». Mais il semble légitime de chercher la figure mythique qui se profile derrière « Le Roi Cophetua » et lui donne son climat.

*Université d'Angers*

21. Yves Vadé. *L'Enchantement littéraire: écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Gallimard. 1990. p. 460.

# GEORGES HENEIN: DE NOUVEAUX CONTES DE FÉES

Marc KOBER

Georges Henein indique, à propos de Lewis Carroll, que l'utilisation du conte de fées engage la liberté humaine et la construction d'autres rapports avec la réalité: « Nous gardons tous l'espoir d'être un jour [...] abandonnés sans retour dans un merveilleux pays en peau d'Alice. Ainsi seraient regagnées d'un seul coup toutes les illusions que la vie se flatte de nous avoir fait perdre ». Ou encore: « Il est fatal qu'un jour ou l'autre, par un moyen ou un autre, la réalité lâche prise. La prise enfin lâchée, c'est Alice'. » Dans un texte intitulé « De l'Irréalisme », il fait d'ailleurs l'apologie d'un monde non situé dans l'espace et dans le temps ordinaires, à la manière du conte de fées: « Rien n'est inutile comme le réel », affirme d'emblée G. Henein, au moment où il adhère au surréalisme. Il propose d'« écrire n'importe quoi qui vous soit advenu intérieurement et qui n'ait pas été provoqué par une cause extérieure et qui ne puisse pas se transporter ni s'utiliser dans le monde extérieur<sup>2</sup> ».

En ce sens, les nouvelles de Georges Henein réemploient le conte de fées de trois manières différentes. En premier lieu, elles suivent le schéma initiatique du conte de fées, mais c'est surtout la réalité qui est mise à l'épreuve du langage. Ensuite, des éléments du conte populaire sont assimilés au texte; ces références intertextuelles ou ces formules incantatoires sont souvent amenées par une conteuse-magicienne, sujet et objet de l'enchantement. Enfin, l'auteur entretient avec les *Contes de Ma Mère l'Oye* une relation d'inspiration, en tant que leur support symbolique est interprétable en termes d'inconscient, et vaut comme une représentation du passage à l'âge adulte.

## I. UNE ÉDUCATION À L'ENVERS

### a. *L'esprit enfantin prend au mot*

Prendre au mot, c'est là le propre d'une subversion surréaliste du langage,

1. *Dom Quichotte*. mensuel. n° 2. Le Caire. décembre 1939.

2. *Un effort*. n° 51. Le Caire. février 1935.

comme une « boîte-alerte » à ouvrir, pour peu que l'on prenne à la lettre le langage adulte. Combattre la stéréotypie du langage et les expressions lexicalisées, c'est passer de la connivence à l'impertinence, en tout cas à la réaction vive devant un langage rebelle.

Dans le cas de l'écrivain adulte, c'est adopter le mode de pensée de l'enfant et du conte de fées: « Le conte de fées voit le monde et ce qui s'y passe non pas d'une façon objective, mais selon la perspective du héros qui est toujours un être en pleine croissance. »

#### b. *Mise à l'épreuve du jeune héros*

Si le procédé se systématise, le récit s'engage sur la voie du bizarre plus que du merveilleux. Prendre au mot devient un moyen de création littéraire efficace, à condition de renoncer aux rapports de consécution logique propres à la pensée adulte. Mimant le point de vue enfantin, le récit suit un rythme sautillant, de malentendu en malentendu, comme dans un *Bildungsroman*, soit l'apprentissage de la vie par les erreurs. À la différence près que l'on arriverait jamais à l'état d'équilibre de la vie adulte. Nullement nécessaires, les épreuves nées de l'affrontement à autrui ne contribuent pas à un épanouissement personnel. Henein n'épouse pas la perspective thérapeutique adoptée par le psychologue américain. Au contraire, il démontre que l'utilisation inconsciente d'images convenues peut égarer un esprit non prévenu, ou bien décidé à vivre l'aventure du langage. Loin d'offrir la page secourable qui guiderait le lecteur vers la maturité psychologique, le conte de fées revisité par Henein est un labyrinthe qui égare le lecteur et le héros jusqu'aux dernières extrémités du langage manipulé.

Si l'usage à l'endroit des mots définit des rapports rationnels au monde, et une attitude cohérente, en revanche la mise au jour de l'envers du langage démontre combien notre optimisme est grand. La lecture des récits de Georges Henein déstabilise le héros sans retour, jusqu'à l'exil des hommes, faute d'un langage sûr.

#### c. *La déviation du héros*

La nouvelle « La Déviation » engage une contre-éducation: « Je reçus très tôt la gifle de la bonne éducation<sup>4</sup>. »

Ce raccourci sémantique laisse entendre que l'éducation de l'auteur, fils de Pacha, enfant de bonne famille, avec gouvernante et précepteurs, n'en a pas moins été douloureusement vécue comme une censure de l'émotion, et un entraînement à la maîtrise de soi. Apprendre à être stoïque, soit « l'art de

3. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Hachette Littérature, trad. franç. 1976, p.302.

4. Georges Henein, *Notes sur un pays inutile*, Le Tout sur le tout, 1982, p. II. Nous utilisons l'abréviation NP!.

cachez les chagrins ». En adulte averti des ressources du langage, à moins que l'esprit facétieux de l'enfant n'ait été stimulé par une gouvernante française à défaut d'une fée, ou d'une marraine, il s'obstine à prendre au mot ce qui est dit: il faut vraiment cacher le chagrin quelque part...

L'enfant est-il capable de (trop) bien entendre le langage? Rien d'impossible à cette construction, nativement merveilleuse: re-imaginer les mots, leur envers illustré. Il reçoit les mots adultes, oublieux de leur instabilité, et leur restitue une plénitude. Voilà un procédé de base du merveilleux, qui s'appuie sur le langage ordinaire exploré dans toutes ses conséquences.

Le surréalisme n'agit-il pas précisément comme cela avec le réel?

Les principes de cette éducation à l'envers une fois posés, il ne reste plus qu'à enchaîner les prises au mot du texte-piège en paragraphes guet-apens. Le saboteur-auteur multiplie les changements d'aiguillage de la déviation narrative au risque de faire dérailler les wagons du récit.

Entre parenthèses, Henein s'est fait photographier un jour allongé sur des rails, en plein désert. L'écrivain merveilleux Henein est celui qui favorise les incidents de parcours.

La seconde bifurcation se fera sur les mots d'un ami en proie au chagrin amoureux: « Je suis un sac de désespoir ». Il est aussitôt traité en sac... ce relâchement romantique du cœur est puni par ceux qui sont avertis de l'ambiguïté du langage. Le trajet du personnage, en somme le parcours classique du héros de conte de fées à la recherche de son accomplissement personnel, indique en apparence l'affrontement de problèmes œdipiens (la mère est présente au moins par ses expressions reprises par le fils, devenues norme sociale intériorisée: « Vous avez bien mauvais genre»), mais révèle en fait le développement ludique de son aptitude à dédoubler le langage avec glissement sémantique du sens abstrait au sens concret (et inversement). Ainsi le verbe « couper »... un plaisir dont ni lui ni l'écrivain Georges Henein ne se privent, quitte à rendre la vie invivable, au rythme de bouffées délirantes qui rendent le monde entièrement symbolique et interprétable en termes de signes.

Le trajet de ce personnage évolue vers le désenchantement, sans offrir de solution de vie: « Je n'en appelai ni à l'aventure, ni à une expérience nouvelle [...] j'allais au plus opaque. Au pays des mâchoires serrées. »

Il apprend à se méfier du langage qui n'est que stéréotype: « fraternité », « libération de l'homme ». « Maintenant, les mots étaient différents », dira-t-il. Le fin mot de cette contre-éducation, c'est que les mots ne sont pas... à prendre à la lettre. Dans l'intervalle, le langage a perdu de son juvénile éclat, il a vieilli.

Dans une conférence, Georges Henein propose de renoncer « aux images fermées » et suggère « de nouvelles associations d'images, des images ouvertes, des images-fenêtres; ». Ici, c'est à un langage ouvert sur toute sa

5. « Rayonnement de l'esprit poétique moderne parti de Paris ». *Revue des conférences françaises en Orient*. n° 5. Le Caire. mai 1945.

potentialité qu'il en appelle. En conclusion, Henein trouve là, dans un mélange d'admiration sarcastique et de dérision à l'égard du langage et de ses utilisations plus ou moins innocentes, un moyen de renouveler la fable. Fable, car une éthique est sous-jacente. Devenir adulte, ce n'est pas tant affronter des épreuves « horizontales » pour le héros (elles sont parodiques ici), que renoncer à admettre l'unicité du sens des mots pour s'enfoncer dans les profondeurs du langage. L'enfant devenu écrivain, comme c'est le cas de Henein, n'est pas prêt à renoncer à ses ressources. Au contraire, l'éducation à l'envers permet d'écrire un nouveau type de texte, à l'intersection du sur-réalisme et du merveilleux.

## II. USAGES DE L'ENCHANTEMENT

### a. Citations du répertoire merveilleux

Le héros de la précédente nouvelle était encore tout proche de son enfance, et celle-ci se reflétait dans le paysage. D'une phrase à l'autre, on passe d'une image surréaliste: « J'aperçus une gare par où s'écoulait le paysage<sup>6</sup> » - annulation des rapports logiques - à un monde fantaisiste: « À califourchon sur ses rails, cette gare attendait qu'on la lutinât ». Ébauche d'un conte de fées moderne que l'impatience du narrateur ne mène pas jusqu'au bout? Il ne choisit pas entre le merveilleux surréaliste (où la perturbation du sens est maximale) et le merveilleux enfantin (où, au prix d'admettre les conventions d'un monde fabuleux, on se trouve à son aise).

Les contes de Henein exaltent les pouvoirs des contes populaires, des cantilènes (chant monotone et mélancolique, plainte) et des proverbes mis au goût du jour - soit « le langage merveilleux du lieu commun ».

Dans un article précédent, j'ai répertorié quelques éléments du conte de fées cités par Georges Henein: une phrase ou un mot suffisent à faire basculer le récit dans un inter-temps fabuleux. « Un temps de petite fille » ou « A deux pas de la vie » renvoient implicitement à quelques contes de fées parmi les plus célèbres, comme « Cendrillon », « La Belle au bois dormant » ou « La Barbe bleue ». Georges Henein reconduit l'absence de repères spatio-temporels propres aux contes de Charles Perrault.

Citons, pris au fil des pages de l'œuvre de l'auteur égyptien, un « poussièreux dragon », de « vieux châteaux », des « ponts-levis », des « guerriers », une « châtelaine », des « messagers », de « vaillants seigneurs », des « chevaliers », termes souvent notés avec des majuscules, comme des symboles interprétables en termes d'inconscient ou d'archétypes. Pourtant, ces images sont moins agissantes qu'emblématiques, voire héraldiques.

6. *NPI*. p. 15.

7. « Between the devil and the deep blue sea ». *NPI*. p. 39.

Par exemple, « Sous la fenêtre où Anne se plaît à ne rien voir venir<sup>8</sup> » donne à lire une citation cryptée de « La Barbe bleue »: « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir? » (Perrault). L'intérêt se déplace du personnage principal sur un personnage secondaire. Le décor du conte de fées est là, avec la belle endormie dans une pièce entourée de miroirs, avec des rideaux de sable... autant d'accessoires magiques, qui obéissent à l'enfant. Mais la tradition orale et enfantine est dénaturée par un symbolisme proliférant<sup>9</sup>.

*b. Auto-définition d'un genre merveilleux*

*Pour elle, en elle se forme un de ces récits tombés du ciel, dont aucun enjeu ne justifie le soudain déploiement, et qui finissent par se perdre, aux limites de la conscience, en d'obscures cantilènes, mâchefer voué aux pas des maraudeurs. « Un temps de petite fille »)*

Georges Henein apprécie la libre aisance des contes populaires, dont l'origine se perd dans la nuit des temps, et parce qu'ils sont anonymes, ne peuvent être assignés à l'effort d'une seule conscience, ou d'un inconscient particulier. Ne rejoint-on pas là une (re)découverte du premier surréalisme, qui est celle de l'origine de l'art dans l'inconscient collectif? À l'époque des *Champs magnétiques*, c'est la découverte concomitante de l'écriture automatique, et de l'idée par conséquent que tous les hommes sont libres de créer l'île (comme dans le poème de Breton, dans *Clair de terre*, Henein a présenté ses nouvelles à son ami Calet comme un chez-soi agréable, une île) à partir du même socle inconscient. Une conséquence est la nature collective et indistincte de la création. Que ces voix errantes soient élaborées en « récit » par une subjectivité (Agnès), cela indique à la fois l'étendue et la limite de celle-ci dans le travail du « lieu commun », dans sa métamorphose en texte littéraire.

« Récit tombé du ciel ».

Non pas tombé du ciel, mais venu des profondeurs de l'inconscient et se formalisant en mots. Nous sommes « aux limites de la conscience », comme dit le texte. Ces cantilènes sont un « mâchefer ». Il ne reste de la combustion narrative que des refrains. Yves Bonnefoy évoquait la qualité de diamants jetés au feu des textes inachevés de Henein.

Seuls quelques contes sont encore populaires, et seules quelques phrases sont encore inscrites dans la mémoire collective. Ces éléments du conte de fées fonctionnent comme des paroles magiques, intégrées parfois en raison d'une thématique commune.

G. Henein retient les contes dont le propos est voisin du sien. C'est le

8. « Un temps de petite fille ». *ibidem*, p. 42.

9. Jean de Palacio, *Perversions du merveilleux*, Segquier. 1993. Voir en particulier la conclusion.

mâchefer de la création populaire qui trouve à s'employer dans les récits du conteur égyptien.

c. *La conteuse*

Nous allons à présent mettre l'accent sur la conteuse qui actionne le ressort du « langage merveilleux du lieu commun ». Conteuse en effet, car celle qui reçoit la voix du conte de fées ou de la sagesse commune, au-delà de ses diverses incarnations, est souvent une magicienne des mots, émettrice et réceptrice des éléments du récit. Elle en est à la fois le centre et l'origine, ce qui rend le texte non pas lisse, mais hâché, entrecoupé de citations, de voix qui disent l'origine et la fin du récit.

Pour prendre quelques exemples, Lil (« Portrait partiel de Lit ») entretient un rapport prométhéen avec les mots, faisant naître les situations d'un usage concerté du langage. Elle se raconte grâce à un journal où elle soigne son style. En réalité, les phrases du journal de Lil deviennent des « charmes », qui ont une efficacité dans la situation concrète où se trouve l'écrivain. Ecrire devient « un bon moyen d'éviter que quelque chose lui arrivât<sup>10</sup> ». Elle aiguise le destin en anticipant les événements de la vie réelle.

La fée reconstituée par Georges Henein est emplie d'une ironie réflexive décadente, et maîtrise le Verbe. Elle devient un être fragile, à la taille minuscule, trop légère, proche du non-être, et retournant son don de métamorphose sur elle-même. C'est un être instable et labile qui s'efface et s'éloigne dans la distance. Le conteur égyptien décrit ici la mort des fées sur un mode moins décadent que surréaliste<sup>11</sup>, en insistant sur l'envoûtement qui naît précisément de cette inadaptation au monde réel. Ce personnage de fée devient central dans le récit tout en n'y entrant pas, restant celle qui lit ou dicte, une voix extérieure qui détraque le récit plus qu'elle ne le fonde.

Une dernière incarnation de la fée-conteuse est la mendicante assise au cœur d'une ville qui use à la fois du regard et du « merveilleux langage du lieu commun ». C'est une langue nécessaire « à qui veut relâcher les amarres, délier son propre désamoi<sup>12</sup> », formule qui résume les enjeux du conte de fées. Elle dit entre autres: « Il ne renoncera jamais à mettre le soleil avant l'aube ».

L'invention de lieux communs du langage produit le merveilleux, comme Harry Matthews ou Marcel Benabou, et autres membres de l'Oulipo fabriquent de nouveaux proverbes avec les anciens, comme « mettre la charrue avant les boeufs », et avant eux Robert Desnos et certains surréalistes. Cette femme demeure sensible aux vertus divinatoires du langage. Elle est une Pythie que les hommes écoutent sans avoir de ce fait à quitter l'esprit d'en-

10. « Portrait partiel de Lil », *ibidem*, p. 21.

11. Jean de Palacio. *op. cit.*, chapitre 2.

12. « Between the devil and the deep blue sea », *ibidem*, p. 38.

fance: « [...] sa résistante fatigue d'homme perdu, de petit enfant sur l'oreiller épuisant d'une vie qui se rêve d'homme aimé par une mendicante [...] ». »

N'oublions pas que la magie est un domaine développé dans l'Égypte ancienne, et qui se perpétue presque exclusivement chez les Coptes, les premiers chrétiens. La famille de Georges Henein est copte, et il écrit une synthèse sur la magie en Égypte. Rien d'étonnant à ce que Henein l'inclue dans ses récits.

#### d. *Rencontre avec une anti-Nadja dans les rues du Caire*

Il est inutile de dissocier la figure féminine comme le fait le conte de fées, en marraine, bonne ou mauvaise fée, belle-mère ou marâtre. Ici, l'héroïne du conte est également la magicienne, sujet et objet de l'enchantement.

C'est le cas de Nathalie. Semblable aux génies des contes orientaux, elle surgit devant le narrateur, « être pareil au tremblement d'une ombre dans le vent<sup>14</sup> ». Elle commande aux éléments naturels, qui sont les accessoires des contes: « Elle prétendait que nous pourrions fort bien sortir du brouillard, changés, elle en Licorne, moi en Hexagone... »

Henein retient du registre merveilleux ce qui peut servir à exalter l'Amour fou dans la lignée de Breton. Il partage la croyance aux pouvoirs absolus et magiques de la femme aimée dont il trace le portrait à plusieurs reprises. Ni Nadja, ni héroïne de la nuit du Tournesol, la femme-magicienne de Henein est à elle-même sa propre origine, et ce dernier épouse le rythme chaotique de ses révélations comme si Nadja, par exemple, poussait Breton dans ses derniers retranchements, et d'objet d'analyse devenait analyste.

« L'envoûtement demeure », énonce-t-elle, entre autres formules oraculaires citées par le narrateur, qui forment bout à bout sa propre légende. Fondée sur les paroles d'une récitante ou sur une maïeutique destabilisante, le conte se construit comme une fable pessimiste. En effet, non seulement le langage est double, mais aussi les attitudes et les êtres, qui ne se livrent jamais: « l'équivoque des situations dédoublantes avait pris place en moi », dit encore le narrateur.

En somme, loin de célébrer l'amour fou (l'union heureuse, ce que dit aussi le conte de fées: il faut savoir jouir d'un bonheur mortel), le conte aiguise ici la difficulté d'être, souligne « notre degré de parenté avec la mort ». La conteuse des récits de Henein procure moins l'enchantement du conte de fées que l'effroi qui va de pair avec le mythe.

Traduit comme *Psychanalyse des contes de fées*, le livre de Bettelheim s'intitule en réalité *The Uses of enchantment. Incantare*, cela veut dire enchanter, soit encore « chanter contre ». Mais contre quoi? Ensorceler par des opérations magiques, rendre enchanté, comme peut l'être un château ou

13. *Ibidem*. p. 39.

14. « Nathalie ou le souci », *ibid.*. p. 31.

une forêt. Enchanter le réel par les contes? Certes, au moment précis où Henein ne se sent pas chez soi, bloqué en Égypte par une guerre mondiale, la tentation est grande de se détourner du monde, de chanter contre lui. Toutefois, les contes de fées revisités par Henein ne sont pas une berceuse. Au-delà du réel attire pour un répertoire fabuleux des contes anciens, il excelle à décrire l'adolescence féminine surtout. C'est alors, sous une forme symbolique, l'inconscient de Georges Henein qui est figuré grâce aux éléments du conte de fées.

### III. AU PAYS DES MERVEILLES

#### *a. Le choix des contes de Charles Perrault*

Pourquoi les contes de Perrault sont-ils un support symbolique souvent retenu par Henein? Le recueil de contes de Charles Perrault a pour avantage densité et brièveté. C'est une synthèse de l'imaginaire populaire, avec des types gravés dans la mémoire de tous: Cendrillon, Blanche-Neige, la Belle au bois dormant. Ce sont des figures universelles et réutilisables. Avec cette trame merveilleuse brisée, il constitue un merveilleux second. Georges Henein se situe donc dans une pratique de « perversion du merveilleux<sup>15</sup> », perversion par provignement du texte initial, ou par opposition à la logique initiale du conte. Charles Perrault est déjà un moderne qui pastiche les Anciens.

#### *b. Un symbolisme interprétable en termes d'inconscient*

Henein utilise un matériau littéraire bien connu. Cette médiation est peut-être nécessaire pour dire, de façon indirecte, une réalité cachée. Personnalité pudique, Georges Henein n'a rien révélé de ses drames intimes.

Aux dires de ses proches, toute son affection allait à une jeune sœur. Or ses nouvelles mettent en scène des héroïnes enfantines, ou à peine sorties de l'enfance, situées plus exactement au seuil du monde adulte<sup>16</sup>.

Que ces héroïnes soient l'objet d'une admiration fondée, sans doute, et que l'inceste soit précisément « le seuil interdit » (titre d'un recueil de Henein, paru en 1956 en France), peut-être. Seule la reconnaissance du désir permet le retour des fées dans le récit décadent, tout comme le récit merveilleux de Henein permet d'exprimer, sinon de résoudre des conflits intérieurs.

Contrairement à ce que constate B. Bettelheim pour les contes populaires, le conte de Georges Henein n'offre aucun espoir d'apprentissage, de maturation ou de passage à la vie adulte par affrontement des problèmes psychiques qui se posent à l'enfant. À preuve, le dénouement des récits de Henein est fort éloigné de la fin heureuse des contes de fées. Les situations exposées sem-

15. Jean de Palacio. *op. cit.*, p. 29 et sq.

16. Dans « La Force de saluer » figure un poème dédié à Laïla El Alaily, sœur de Ikkal (Boula) Henein, qui deviendra la femme de Moënis Taha-Hussein, « Lettre à une jeune fille pour ses débuts dans le monde ».

blent insolubles, sinon par voie d'humour noir. Impossible de se guérir grâce au mime du conte de fées. Celui-ci accentue un ennui existentiel qui se confond pour ces jeunes femmes avec une langueur amoureuse.

Le conte de fées en miettes, brisé et cité seulement par endroits, ne peut servir de thérapie. La référence à celui-ci replonge le lecteur dans une atmosphère enfantine dont le personnage ne souhaite pas sortir. Dans ce mouvement de privilège accordé à l'enfance, d'expression pleine de chance et de fantaisie de pulsions inconscientes, Georges Henein rencontre Lewis Carroll sur lequel il écrit un article élogieux.

Dans les « contes bleus », Georges Henein puise certains éléments, mais rejette un dénouement qui obéirait aux canons de la bourgeoisie montante d'alors (succès et mariage du héros). La condamnation de La Fontaine, ou de La Bruyère, ne s'explique pas autrement. Henein rejette toute moralité, n'entend pas « plaie et enseigner », par des « instructions cachées ». Il écrit des fables anti-bourgeoises, et il n'est pas question que l'enfant songe à un beau parti, ou à obéir aux vœux de sa famille. Son œuvre n'est pas éducative. Elle est, pour ces Lolitas raffinées, un appel à la désobéissance.

c. *Que retient "auteur de son séjour au pays du merveilleux ?*

À son insu, ce qui servira à exprimer un conflit sous forme symbolique, à rebroder sur le conte de fées ses propres angoisses, notamment celle de voir sa sœur aimée devenir adulte. Pour ces personnages de guetteurs féminins, il n'y a plus rien à voir. Sœur Anne attend. Rien ne peut venir combler l'attente des fillettes. Une réalité pulsionnelle est là, qui est désobéissance au principe de réalité, et ne semble pas vouloir s'assagir. L'auteur du conte projetera en différents personnages les tendances contradictoires de son être. Comme l'enfant, Henein comprend le monde à travers une élaboration de son imagination, en termes de désirable plus que de possible. Il développera en particulier le tonnement que les deux sexes peuvent être l'un pour l'autre, comme dans « La Barbe bleue », ou bien un sentiment masculin de solitude affective et existentielle, voire le refus de l'homme pour la femme, ou la peur de la femme pour l'homme.

Ainsi, Agnès (ou Lil) obéissent à d'obscurs caprices: elles oscillent entre le narcissisme, le plaisir à soi, et l'aventure extérieure, possiblement désirable. Si les contes populaires servent souvent, c'est qu'ils sont centrés sur une figure d'être en croissance, d'adolescente à travers laquelle Henein peut exprimer le vœu inconscient que la femme aimée (la sœur) en reste à un niveau préœdipien. Ce vœu (inconscient) s'exprime à travers le langage symbolique du conte merveilleux. La jeune fille est endormie, ou immobile. Il est question aussi de brume ou de brouillard. Dans le langage symbolique de Georges Henein, qui recoupe celui du conte de fées, on se situera « à deux pas de la vie », dans une durée immobile, dans « le règne qui est au-delà de la destruction », présence vigile suspendue aux lois du hasard.

L'auteur décline les modalités d'une absence/attention aux signes du monde, dans l'attente de l'événement intérieur. La femme selon les vœux de Georges Henein est une jeune femme stérile, mais non statique ou passive. Elle s'arrache à son état de gisante ou de statue, s'égare peut-être dans une vaine recherche du prince, mais le mouvement dominant est celui de se déterminer pour un avenir non conformiste.

*d. Quelques problèmes existentiels figurés sur le mode du conte de fées*

« Portrait de Lil » ou « Un temps de petite fille », pour ne choisir que ces deux récits, nous introduisent dans des chambres closes. Ils vont nous révéler ce qui est normalement caché. L'héroïne (autre princesse) n'est prisonnière que d'elle-même, semble-t-il, et attend une délivrance qui serait aussi bonheur à vivre. Nous aurions, dans ces cas précis, la thématique du conflit œdipien, au moment où l'intérêt de l'enfant s'élargit vers d'autres que ses parents, et où il effectue des investigations réelles ou imaginaires du monde extérieur. C'est exemplairement vrai pour Lil. Celle-ci, comme Agnès, s'exalte d'elle-même. Grâce au miroir, ou grâce au journal intime, toutes deux s'abandonnent au narcissisme. Héroïnes solitaires, elles connaissent une période de latence, un sommeil adolescent qui ressemble à la mort. Elles ne laissent entrer personne dans leur maison, et vivent un temps de repos et de concentration.

Cette apparente passivité est un temps de préparation. L'acquiescement à la vie adulte passe par un provisoire refus de ses modalités (mariage, liaison). En égyptien qu'il est, Henein ne peut qu'être fasciné par l'éternelle beauté et par les symboles de l'éternité (pyramides, momies). Le repliement narcissique de l'adolescente n'est pas morbide. Au contraire, la mort prématurée de l'héroïne est envisagée souvent, comme s'il souhaitait préserver intacte une incarnation de la féminité dans toute sa perfection. Le récit devient funéraire, comme si la Belle au bois dormant préférait à un prince réel celui qui la visitait en rêve, et son sommeil de mort à l'éveil.

Cette représentation de la jeune fille retirée dans un lieu clos, entourée des accessoires de la féminité, prise dans un jeu de séduction et d'attente, Henein la retrouve telle quelle dans un conte de fées comme « Peau d'âne ». Le repli sur soi et sur l'illusoire sécurité du rêve, l'exaltation d'un univers autistique, existent aussi dans les contes de fées. Ils viennent au premier plan dès lors que le mariage ne se conclut pas, et que l'héroïne cherche à faire coïncider son rêve avec la vie réelle. Un conte de fées comme « La Belle au bois dormant » illustre un détraquement du mécanisme de la veille et du sommeil, tout à l'avantage de la vie rêvée. Ainsi Henein fait sien cette représentation, et avance dans son œuvre « comme dans un conte de fées<sup>17</sup> ».

*Université d'Angers*

17. André Breton, *Les Pas perdus*, repris dans *Œuvres complètes*, t. I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 619-620.

## NADJA/GLORIA (À PROPOS DE CHRISTIAN DOTREMONT)

Alain MASCAROU

Quelle question pose au merveilleux l'œuvre de Christian Dotremont à travers sa critique du surréalisme? L'interrogation est d'autant plus motivée que c'est en choisissant le merveilleux comme l'un de ses angles d'attaque que *Cobra*, mené par ses peintres, s'en prend au mouvement dont il est issu. Leur assaut est conduit de l'intérieur, au nom de l'irrationnel et du matérialisme, faisant ainsi usage contre le surréalisme de ce qui peut passer pour ses atouts majeurs. Entre *La Pierre et l'Oreiller*, le principe de réalité et de plaisir, entre la matière et l'imaginaire rendus à eux-mêmes, la place semble exclue pour le « lit en moelle de sureau<sup>1</sup> » réclamé par André Breton.

Que l'initiative de la contestation vienne surtout de peintres, c'est peut-être pour affranchir de la tutelle supposée des poètes la mouvance surréaliste; c'est sans doute aussi signifier que son maillon faible se tiendrait dans l'approche plastique de l'imaginaire induite de leurs écrits. Ici, la position de Dotremont est d'autant plus intéressante à cerner que, s'il est mis en avant par son rôle de porte-parole des dissidents, son œuvre littéraire est en retrait, alors que par son activité de plasticien le poète inventeur des « logogrammes » semble incarner la figure accomplie du mouvement *Cobra*.

Pour autant, ainsi que l'avoue Dotremont lui-même, c'est bien par le détour de la théorie, et dans le cadre d'une pensée qui a été l'une des références constantes du surréalisme, que s'affirme le désir de recentrer l'irrationnel, et d'en situer l'émergence au cœur de la matière. En effet, au point de départ de *Cobra* se trouve la *Critique de la vie quotidienne*<sup>2</sup> d'Henri Lefebvre, écrite en 1945, publiée en 1947. C'est, au nom du marxisme, une éradication moins du merveilleux que de son avatar surréaliste, présenté comme l'aboutissement d'une instrumentalisation. Celle-ci, entamée par Baudelaire, n'aurait magnifié le merveilleux que pour le transformer en

1. André Breton. « Introduction au discours sur le peu de réalité ». *Œuvres complètes*. t. II, édition établie par Marguerite Bonnet, Bibl. de la Pléiade, Gallimard. 1992, p. 278.

2. Devenu *Introduction à la Critique de la vie quotidienne* dans la réédition de L'Arche, 1958 (voir p. 117-142. sur le merveilleux). Les références suivantes à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation CV suivie du numéro des pages.

machine de guerre contre le quotidien, dont il est reproché aux surréalistes de n'avoir pas fait la part entre ce qui relevait de leur temps - et était justifiable d'un rejet mené à partir de la « surréalité » - et ce qui lui échappait. Leur apport se limiterait donc à une dévaluation du réel au profit du bizarre, et à une monétisation du merveilleux. La déclinaison de celui-ci en « merveilleux quotidien » brouillerait les catégories de l'abstrait et du concret, et conduirait au bovarysme. Henri Lefebvre convie donc à une double réhabilitation, de la vie quotidienne et de l'irrationnel, dont il importerait de corriger, l'ayant comprise, la « loi de transformation », en distinguant en lui ce qui revient à l'aliénation, et ce qui provient des besoins et des affects. Il s'agirait, somme toute, de redonner sa dignité au merveilleux, témoin occulté d'un « rapport affectif, immédiat et primitif de l'homme avec le monde », et d'y reconnaître les vestiges d'un sacré.

C'est justement la charte d'un irrationnel ramené aux besoins et désirs que propose en 1949 le « Discours aux Pingouins<sup>3</sup> » d'Asger Jorn. Mais le peintre danois va préciser l'attaque, et s'en prendre, dans une démarche qui, pour sembler réductrice, n'en est pas moins dans la continuité de celle d'Henri Lefebvre, aux bases du surréalisme, aux premiers mots en fait de sa définition comme « automatisme psychique pur ». Son didactisme appuyé, apparemment d'une encore plus stricte obédience au matérialisme dialectique, n'exclut pas l'inventivité conceptuelle. C'est ainsi qu'en dernière analyse, après avoir réaffirmé qu'« il n'est de pensée que de réflexion de la matière », et donc pas d'« automatisme pur », il assimile « la réalité qui fonde la pensée » à « l'âme », comprise comme « la source vitale de l'homme », ce que Dotremont, dans son commentaire, rend par « lien vivant<sup>4</sup> ». Qu'en est-il à ce compte de l'imaginaire et de la question plastique ? Leur sort, pour Asger Jorn, est solidaire, et assumé par la « spontanéité irrationnelle » qui, en prise sur « l'âme » telle qu'elle vient d'être définie, assure une fonction d'abord morale, ensuite esthétique, exprime les besoins et les désirs, joint le général et le particulier, la nécessité et la diversité. Ce n'est que par ce double ancrage que la création atteint sa dimension authentique, fabuleuse, que l'artiste s'insère dans un primitivisme d'abord local, la seule voie d'accès à l'imaginaire universel. Aussi, lorsque Dotremont place désormais l'aventure plastique sous l'enseigne du *Grand Rendez-vous naturel*<sup>5</sup>, il s'agit de célébrer la rencontre du folklore et de ses racines mythiques avec l'artiste conscient de la capacité de rêve de la matière, épris d'une expression individualisée en continuité avec la pensée pré-logique.

En jouant ainsi le matérialisme contre l'idéalisme prétendu d'André

3. Asger Jorn, « Discours aux Pingouins », *Cobra*, n° 1, [mars 1949], p. 8; rééd. J.-M. Place, 1980.

4. *Entretiens de Tervuren* [1978], repris dans *Grand Hôtel des valises*, présenté par Jean-Clarence Lambert, Galilée, 1981, p. 116.

5. Christian Dotremont, *Le Grand Rendez-vous naturel* [1949], L'Échoppe, Caen, 1988.

Breton, l'irrationnel contre le merveilleux, les dissidents de *Cobra* visaient, pensaient-ils, à dégager le surréalisme de ses ambiguïtés, à le rendre plus conséquent avec lui-même. Ici, l'expérience relatée par Dotremont en 1950 dans « Signification et sinification<sup>6</sup> » est révélatrice: retournant par mégarde l'un de ses manuscrits, *Le Train mongol*, il le déchiffre, par transparence, dans le sens de la largeur, de gauche à droite, il y lit une écriture verticale inconnue, il se découvre ainsi « un médium ignorant de son pouvoir ». Le manuscrit-palimpseste superpose au texte en caractères latins le tracé d'allure exotique où se libère le corps, en sa transe primitive. Il juxtapose, en inversant les catégories du lisible et de l'illisible, le message évident, inattendu, « automatique », et le code appris qui l'opprime. Il dénonce une aliénation, en même temps qu'il la maîtrise, en la maintenant, telle quelle, dans cette opacité résiduelle, figée, que renforce celle, dynamique, vitaliste, de l'autre en soi dont il a la révélation.

Cette postulation donc d'un signifiant deux fois impur conduit à une approche radicalement différente, et rebelle à la magie surréaliste, au moins par deux aspects. L'un porte sur le statut de l'œuvre: « reconnaître à la matière », ainsi que le fait Dotremont<sup>7</sup>, « une vie intense, *une imagination qui déborde la fonction* », dire, comme Jorn de sa peinture, « pour qu'elle soit forte, énergique, il faut qu'elle comporte [...] une zone d'imperfectionS », c'est démentir que « la valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue<sup>9</sup> ». Quant à l'autre aspect, il porte sur le refus de « porter un coup nouveau à la distinction [...] du subjectif et de l'objectifO ». L'exemple de l'expérience de Dotremont le montre: loin d'œuvrer à une identité fusionnelle, il exacerbe la coupure; il travaille, pour reprendre les termes d'Henri Lefebvre, à « une conscience plus lucide » (une « subjectivation » accrue) dans « un monde d'objets matériels et dominés » (CV, 172 et 263).

On ne saurait toutefois, même pour ces années 1950, réduire l'activité de Dotremont à la ferveur logoclaste de Jorn, ni son rôle de théoricien de *Cobra* à celui de contempteur du merveilleux dans son approche surréaliste. D'autre part André Breton, on le sait, a au moins ceci de commun avec Freud que dans la résistance à son mouvement il voyait la preuve de son bien-fondé, et une vérification de sa capacité de renouvellement, fût-ce au prix d'« un assez beau saccage<sup>11</sup> ». Mieux, il se trouve que les Jeunes Turcs de *Cobra* ne font que la part trop belle à l'auteur de *Nadja* et sur le terrain, qu'ils choisissent, de l'expression plastique et de son envoûtement libéra-

6. *Cobra*. n° 7, [automne 1950].

7. *Le Grand Rendez-vous naturel*, op.cit., p. 30.

8. *Grand Hôtel des valises*, op.cit., p. 83.

9. A. Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, t. I, Bibl. de la Pléiade. 1988. p. 337-338.

10. A. Breton, *L'Amour fou*, coll. Folio, 1976, p. 77.

11. « Second manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 811.

teur. Le débat se joue en effet à fronts renversés: comme en témoigne Édouard Jaguer<sup>12</sup>, ils soutenaient alors Magritte, tandis que Breton venait de célébrer à travers les « hybrides » d'Arshile Gorky l'exemple d'une entreprise magique court-circuitant les structures psychiques individuelles et collectives, d'une expansion colorée des formes primitives: elle met en prise la toile du peintre américain avec la rêverie sur ses origines orientales, et juxtapose les motifs empruntés à la vie quotidienne de la charrue ou du tablier arméniens avec le processus de leur mutation. Sans compter qu'en 1941 déjà Breton définissait l'automatisme comme l'« unité rythmique » qui répond « à la non-distinction des fonctions sensibles et des fonctions intellectuelles<sup>13</sup> »), devançant de loin Jorn qui en 1964 définira sa « triolectique » comme « un rythme dans lequel l'arythmie, les arythmies s'intègrent<sup>14</sup> ». Cette onde qui parcourt et soulève le champ de la représentation, cet élan qui brasse et déporte au-delà d'elles-mêmes les données humaines et cosmiques, sont ceux que propulse l'image « telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique » [...]; « une solution toujours excédente », selon les termes de Breton<sup>15</sup> — solution dont, dans une note « autocritique » de l'édition de 1958, Henri Lefebvre reconnaîtra la pertinence (CV, 37).

Mais les positions n'étaient pas, même en 1950, aussi tranchées. La teneur de son différend avec Breton, peut-être est-ce en écoutant Dotremont qu'on la percevra mieux, à travers cette note, non de la revue *Cobra*, mais du bulletin d'information du groupe, le *Petit Cobra* (n° 3, printemps 1950): un changement de tessiture s'est opéré, tant par rapport à la hauteur de ton d'André Breton qu'aux incartades du *Grand Rendez-vous naturel*. La voix est nue, offerte, sans apprêt; il s'agit de la présentation de *La Main heureuse*, « dessins de Pol Bury illustrés de textes de Marcel Havrenne »:

*La main heureuse honore la dette que nous avons de toute éternité contractée envers le merveilleux que la réalité fait semblant d'étouffer mais qu'un peu d'attention ingénue de notre part suffit à dégager: les paysages du buvard, par exemple, les paysages des taches, la neige noire (ou blanche) de l'entoptique, « la fournaise des bourgeons », « le brouillard végétal », les lettres secrètes des nervures, des étoffes, des tapis, du givre, des villes, « les fleurs excessives d'écœurantes physiologies à ciel ouvert ». [...] C'est bien ainsi que nous entendons, ensemble, le surréalisme: il s'agit de développer comme une photographie l'univers qui existe. Les textes d'Havrenne sont les plus exacts qui soient sortis de ce que Paris appelle le « surréalisme belge », de ce que nous appelons le surréalisme expérimental, de ce qui est le surréalisme réel<sup>16</sup>.*

12. « À propos de *Cobra* » [1982], *Cobra au cœur du XX<sup>e</sup> siècle*, Galilée, 1997, p. 149-150.

13. *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 68.

14. Cité par Dotremont, *Grand Hôtel des valises*, op.cit., p. 83.

15. *L'Amourfou*, op. cif., p. 21.

16. *Le Petit Cobra*, n° 3, printemps 1950 [sans pagination].

Dans les *Entretiens de Tervuren*, en 1978, Dotremont renvoie, de mémoire, à ce texte, pour définir *Cobra*, alors qu'il s'agit bien ici du surréalisme, et cite inexactement<sup>17</sup> l'un des aphorismes d'Havrenne, que voici restitué: « Où la réalité perd ses droits, le merveilleux se détraque vite ». L'on aura reconnu une phrase détournée du *Paysan de Paris*: « Où le merveilleux perd ses droits commence l'abstrait<sup>18</sup>. » Havrenne corrige Aragon, dans le sens de l'humain, du familial, substitue au conflit une solidarité: l'imaginaire est le reflet du réel, il lui coexiste, ils se définissent réciproquement. Surtout, et le commentaire de Dotremont le précise, il ne s'agit plus d'« abandon pur et simple au merveilleux<sup>19</sup> », mais d'« attention ingénue », moins de l'ordre de la création d'ailleurs, que de la réception. Et c'est dans cette perspective critique que l'on peut situer d'une part la volonté de considérer « la réalité toute entière comme champ d'activité artistique », selon les propos de l'interlocuteur de Dotremont, Jean-Clarence Lambert<sup>20</sup>, d'autre part l'« incident technique » rapporté dans « Signification et sinification », effet optique, lui aussi, comme les exemples cités par Dotremont dans son énumération, où l'activité de l'œil dé-forme et révèle, déploie la matérialité, la fait accéder, par l'imaginaire visuel, au non-figuratif, la restitue dans son épaisseur, ses qualités tactiles, cinesthésiques. L'on aura décelé ici, dans ce bougé éveillé dans l'objet inerte, l'influence, revendiquée, de Gaston Bachelard. De cette façon de fêter non sans humour le site quelconque du merveilleux, on proposera comme exemple ce logogramme de 1973<sup>21</sup> qui, tout en rappelant l'épisode du *Train mongol*, suggère un jeu entre le sens spirite et le sens technique de « médium »: « Il faut faire tourner la table du papier pour entendre la voix de l'encre. » Il s'agit donc d'un merveilleux « attentionnel », qui selon le vœu aussi d'Henri Lefebvre s'inscrit dans une requalification du réel le plus humble, le plus menacé.

En quoi cette prise de conscience de la nécessité d'un merveilleux, telle qu'elle s'est effectuée dans les années 1950, à travers un rapport critique au surréalisme, éclaire-t-elle le parcours de Christian Dotremont? L'on s'autorisera ici trois exemples, avec le souci d'une chronologie dont on a vu qu'elle indiquait moins un rejet qu'une intériorisation, sinon une appropriation, de l'expérience surréaliste.

Justement, le poème de 1953 intitulé *Les Grandes Choses*<sup>22</sup>, contemporain du roman d'inspiration biographique *La Pierre et l'Oreiller*<sup>23</sup>, et dont

17. *Grand Hôtel des valises*, op. cit., p. 121.

18. *Le Paysan de Paris*, coll. Folio, p. 248.

19. « Le merveilleux contre le mystère » [1936], *La Clé des champs*, Biblio-Essais, 1991, p. 13.

20. *Grand Hôtel des valises*, op. cit., p. 37.

21. Cité dans *La Part de l'œil*, n° 3, Bruxelles, 1987, p. 191.

22. Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Michel Sicard, préface d'Yves Bonnefoy, Mercure de France, 1998, p. 250-254.

23. *La Pierre et l'Oreiller* [1955], Gallimard, 1980. Les références à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation *PO*, suivie du numéro des pages.

l'auteur précise qu'il le voit « comme parallèle au livre - et allant au-delà<sup>24</sup> », ce poème peut se lire comme la quête d'une acclimatation au merveilleux, non d'une transfiguration du quotidien, mais d'une restitution de sa « grandeur » qui répond au souhait d'Henri Lefebvre (CV, 142) (l'adjectif « grand » est récurrent dans les titres de Dotremont, pour qualifier circonstances et réalités banales). Du besoin d'expression à l'expression du désir, le texte cède d'abord à la tentation de « doubler le monde réel » (selon les termes de Lefebvre, CV, 135), de « prendre en flagrant délit les chambres tapissées de portes », puis à la féerie qu'éveillent les caprices d'un désir sans objet; ensuite, avec l'apparition de la deuxième personne: « Mais il m'est arrivé de te regarder [...], de faire ce que j'imagine, d'imaginer ce que je fais, mon amie », il découvre, dans cette complétude apaisée de la pensée et de l'action, une harmonie proche d'Éluard à laquelle pourtant il ne se borne pas: il s'interrompt, sur l'expression, à nu, du désir.

*Les Grandes Choses* thématisent aussi la passion d'une matérialité du signifiant (« le moindre mot faisait boule de neige »): elle va s'exprimer de manière plus entière dans les poèmes à thèmes de 1969 où va surgir, pour la première fois selon nous, le vocable « Gloria », qui désigne l'inspiratrice des *Grandes Choses*, Sente Wittenburg, présente dans le roman sous le nom d'« Ulla »:

*battements gl sur le champ de souffles  
oria de désordre dorée<sup>25</sup>*

« Gloria »: non la pénombre de « Nadja », mais la pleine lumière, comme si le référent était ici absorbé par le signe - Sente a alors presque disparu de la vie de Dotremont, qui a découvert entre temps l'« ailleurs » lapon - ; et l'emprise sur le signifié que traduit la thème marque comme une appropriation magique, une volonté de briser la forme aliénante pour révéler le trésor (« oria » = or-y-a) qu'elle enserme. De plus, par la lecture seconde qu'il implique, le recroisement, auquel il oblige, des phonèmes séparés, le procédé rhétorique rétablit le jeu entre texte secret et texte apparent à l'œuvre dans l'épisode du *Train mongol*- effectue ce dépli du signifiant verbal, dans sa dimension fantasmagique et littérale, que réalisent, à la même époque, les logogrammes tels « J'écris à Gloria »<sup>26</sup>, en s'inscrivant dans le même mouvement de conquête et de renoncement.

On retrouve, dans la définition proposée par Dotremont - « les logogrammes sont des manuscrits de premier jet<sup>27</sup> » - « la faculté de premier

24. Lettre à Pierre Alechinsky, 13 nov. 1953, citée par Françoise Lalande, *Christian Dotremont. l'inventeur de Cobra, une biographie*, Stock, 1998, p. 206.

25. « Chronique », *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 444.

26. *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 452; le logogramme est reproduit dans *Grand Hôtel des valises, op. cit.*, p. 129. Il est commenté par Jean-Pierre Guillermin, « Nœuds d'encre: sur les Logogrammes de Christian Dotremont », *La Licorne*, n° 23, Université de Poitiers, 1992, p. 231-242.

27. Christian Dotremont, « Logbook » [1973], *Traces*, Jacques Antoine, Bruxelles, 1980, p. 47.

jet» de la définition du surréalisme, et le rêve fusionnel, dont nous avons vu qu'il était une utopie nécessaire: « mon but est l'unité d'inspiration verbale-graphique; mon but est cette source<sup>28</sup> ».



J'écris à Gloria  
c'est mon travail  
Je suis écrivain à Gloria  
C'est pour la séduire  
je travaille huit heures par jour  
pour écrire à Gloria  
faire les brouillons  
faire le net  
c'est ma stratégie  
mais parfois je prends congé  
parfois même une année  
pour que mes lettres  
lui manquent  
et alors je trace  
des logogrammes  
c'est ma distraction  
mon rêve étant  
de séduire Gloria  
par mes logogrammes même  
dans une civilisation des loisirs

« J'écris à Gloria », Logogramme de Christian Dotremont  
reproduit avec (autorisation gracieuse de Guy Dotremont

28. *J'écris, donc je crée* [1968], *Traces*, p. 20-21.

Perte, compensation: alors que le roman amorçait un nominalisme humoristique et révérencieux - « je me souvenais [...] des « ecchymoses des esquimaux aux mots exquis » de Marcel Duchamp: voilà encore quelque chose de surréaliste qui s'était réalisé à la lettre, au mot, à l'ecchymose» (PO, 165-166) - , le vœu qu'il formait, devant l'échec de la relation amoureuse: « toute cette passion qu'il y a dans la main de l'écrivain, l'avoir pour lui caresser l'épaule» (PO, 160), devait, avec cette « lettre à Gloria» infiniment reprise que constituent les logogrammes, prendre sa forme la plus littérale et la plus abstraite, et réaliser, au sens plein du terme, par le jeu de la métamorphose, le double mouvement de subjectivation (« je suis écrivain à Gloria ») et d'objectivation (« j'écris à Gloria ») théorisé par Henri Lefebvre.

Ce que l'encre de Chine, dans la graduation de sa matière sur le papier, ses pleins et déliés, affiche dans *J'écris à Gloria*, c'est une plénitude du signifiant pictural, accrue par la dimension de la feuille (42 x 57 cm), et dont les « rimes plastiques », en une sorte d'abstraction lyrique, créent une harmonie rudimentaire, stylisée, réduite à un « fond» vertical, à gauche, et à deux « figures» horizontales, à droite. Que la main cède ainsi à l'imaginaire du signe écrit, et elle peut, en le défigurant, en capter l'énergie motrice: ainsi, de la barre du « s » de « séduire », dont l'oblique amorce le décrochement fondateur de l'articulation rythmique de l'espace. La main obéit ainsi à la « rêverie matérielle» bachelardienne. Mais, par une série d'appels métonymiques (grâce à la stylisation contrainte des lettres) et métaphoriques (par un retour du signifié verbal, comme le geste suggéré par l'élan premier, puis la saisie qui clôt par une graphie brusquée le mot « séduire»), un tremblé, une hésitation brouillent la lecture. Ainsi s'accuse la coupure entre la longue portée du message (la lettre à l'absente), et sa réalisation immédiate, déceptive. De cette rupture témoigne l'énoncé, expression certes d'une liberté conquise, celle du « merveilleux que la réalité fait semblant d'étouffer », mais d'une délimitation aussi, qui n'est pas sans humour ni amertume, du champ de celui-ci:

*mon rêve étant  
de séduire Gloria  
par mes logogrammes même*

Le manuscrit est ainsi situé dans un horizon fantasmagique, de l'ordre du comportement amoureux (ironisé, distancié) et de sa stylisation. Vouloir « lire le réel dans le texte même du réel », comme y invitent en 1979 - c'est la dernière publication - les *Logbookletter*<sup>9</sup>. c'est achopper aux redoutables « efficacités de l'illisible<sup>10</sup> », se résoudre à l'expérimentation d'une présence séparée, d'une Merveille et de ses taches.

29. *Œuvres poétiques complètes. op. cit.*, p. 530.

30. « Pour Sevetijarvi » [1963], *ibid.* p. 407.

D'un merveilleux dit « de laboratoire» à un merveilleux affronté, puis renoncé, le retournement est d'autant plus paradoxal que, d'une part, le sur-réalisme était tourné vers l'extérieur, la rencontre, et que, d'autre part, le lieu de l'affrontement est celui de l'expérience artistique, impure elle aussi, non parce qu'elle se mêlerait au vécu, ce à quoi elle se refuse, comme elle revendique âprement la distinction du quotidien et du merveilleux, par égale déférence envers l'un et l'autre, mais parce qu'elle fait cependant la part, lucide, du signifiant et de ses coupes sombres, et sépare le « sur-Ulla» d'« Ulla», « la chose platement réelle [...] et le langage [...] qui n'a besoin de rien, sauf d'être infidèle à la chose' ».

*Université Paris III  
Sorbonne-Nouvelle*

# MÉTAMORPHOSES ET MERVEILLEUX, RENCONTRES DE LA FEMME ET DU VÉGÉTAL DANS LA PEINTURE SURREALISTE

José VOVELLE

Le merveilleux surréaliste de l'improbable aurait-il quelque affinité avec *Les Métamorphoses* d'Ovide? J'ai été aidée dans la mise à l'épreuve de cette hypothèse par un des nombreux ouvrages commentant l'œuvre, établi par Yves f.-A. Giraud<sup>1</sup> qui en a répertorié les illustrations, surtout celles de la Renaissance. D'autres références ont été sollicitées, comme *Le Songe de Poliphile*, adaptation de l'*Hypnerotomachia* de Colonna (1546) avec ses gravures de Cousin et Goujon, sans oublier que la fortune des *Métamorphoses* se poursuit jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle romantique et symboliste. Giraud précise que vingt-deux épisodes des *Métamorphoses*, transformations en arbres ou en fleurs se rapportent au végétal. Si l'idée du merveilleux est associée dans la perspective du surréalisme aux métamorphoses de Mélusine, l'affaire reste du moins interne au règne animal. J'ai été tentée d'écouter Mabilie: « Le merveilleux exprime le besoin de dépasser les limites imposées [...] il veut détruire les barrières<sup>2</sup>»: imagine-t-on transgression plus séduisante que celle qui confond les catégories linnéennes, le règne animal et le règne végétal? Dans cette lecture, le merveilleux se mesure, répétons-le, à l'aune de l'improbable en respectant, avant tout, quelques précautions. Cet improbable qui correspond à ce que Mabilie désigne comme « la conjonction du désir et de la réalité extérieure<sup>3</sup> » doit tenir compte de sa mise en garde: « Je ne saurais trop protester contre l'assimilation du merveilleux à l'allégorie, au fantastique, aux fantômes à bon marché<sup>4</sup> ». Ceci étant, s'il est difficile de trancher de la frontière entre fantastique et merveilleux, une autre embûche concerne une conception trop étroite ou trop lâche de la métamorphose.

Les métamorphoses recouvrent pour le biologiste un processus dynamique, un changement de forme lié au cycle vital de l'organisme, du têtard

1. *La Fable de Daphné*, Droz, Genève, 1969.

2. *Le Merveilleux*, éd. des Quatre Vents, 1946, p. 68.

3. *Ibid.*, p. 69.

4. *Ibid.*, p. 70.

vers la grenouille, de la chenille vers le papillon, avec l'épisode de la chrysalide qui évoquait aux Anciens mort et résurrection avant qu'un savant alchimiste, le Grand Albert, ne lui propose des causes plus naturelles. La métamorphose dans les contes est provoquée chez le crapaud par le baiser de la jeune fille qui le transforme en prince. Pour Mélusine la transformation partielle en poisson ou en reptile est comme pour le prince un phénomène réversible. Si pour la science comme pour la légende la métamorphose est dynamique, nous laisserons, dans la deuxième perspective, à la morale et à la psychanalyse d'apprécier si elle est gratifiante ou punitive. On illustrerait cette alternative par une œuvre, *L'Arbre du pardon*, commentaire des *Héroïdes* d'Ovide, due à Burne-Jones: Phyllis transformée en amandier par désespoir se retrouve nymphe lorsque le volage Démophon embrasse l'arbre stérile qui va reverdir.

Tous les héros d'Ovide ne sont pas le produit de métamorphoses, certains ne sont que des monstres, en général et en termes biologiques des chimères. Lascault<sup>5</sup> a établi une typologie de ces formes intermédiaires comprenant plantes animalisées et plantes intelligentes. Assurément le merveilleux de l'improbable s'exprime au mieux dans la métamorphose de l'animal en végétal. Une image du *Songe de Poliphile* détaille les étapes de la transformation des Héliades, sœurs de Phaéon, désespérées de le voir foudroyé par Jupiter. Une autre version de l'épisode (*Temple des muses*, 1655) rassemble des catégories distinctes: métamorphoses végétales des Héliades en peupliers, métamorphose animale de Cycnus, frère de Phaéon, chimère flegmatique, le fleuve Pô en Minotaure, cousin des sirènes ou des sphinx.

On peut imaginer des êtres chimériques associant les caractères du végétal et de l'animal humain mais c'est un défi à la raison, la confusion des règnes est plus inconcevable que la sirène ou Mélusine. Il faut supposer outre la rigidité de la matière ligneuse, la perte du mouvement (même si les forêts marchent chez Homère, Ovide, voire Shakespeare), la perte de la parole (même si les arbres pleurent chez Ovide ou menacent, telle roi des Aulnes), le remplacement du sang par la sève (même si les arbres saignent chez Dante et Le Tasse). Enfin, évidence botanique, l'organisme végétal, tout en respectant à la fois le temps cyclique des saisons et le temps sagittal, a une tendance à l'immortalité, petite récompense pour Philémon et Baucis transformés en arbres. Bravant tous ces obstacles une catégorie de transfuges peut naître de la prise en compte d'analogies courantes: « Je n'ai jamais éprouvé [écrit Breton] le plaisir intellectuel que sur le plan analogique<sup>6</sup>. » Analogies morphologiques, pour l'arbre les racines deviennent pieds, la cime une tête, les branches des bras. Mais, comme le remarque Giraud chez Ovide, il faut dis-

5. *Le Monstre dans l'art occidental*, Klincksieck. 1973.

6. « Signe ascendant » (déc. 1947). repris en coll. Poésie, Gallimard, p. 7.

tinguer l'arbre de la plante herbacée, roseau de Syrix ou fleur de Narcisse. L'analogie se transpose de la tête à la fleur ou au bouquet, le fruit pouvant servir de tête ou de sexe. Aux êtres en métamorphose, aux chimères, aux formes intermédiaires suggérées par analogie s'ajoute une quatrième catégorie, celle de l'arbre support de l'humain, ravisseur ou refuge dans des rapports de symbiose. De telles rencontres ont inspiré des symbolistes. Ainsi Segantini associe la femme à l'arbre, tutélaire pour *L'Ange de la vie*, agresseur pour *Les Mauvaises Mères*, disparu dans *Le Châtiment de la luxure*. Mellery, plus allégorique, compare la chute des femmes avec celles des *Dernières feuilles d'automne* tandis que Klee reste proche du peintre italien et qu'on se plaît à clore la série par tel collage d'Ernst dans *Une semaine de bonté*.

Il serait ambitieux de poursuivre la quête des analogies dans le domaine de l'écriture surréaliste, en systématisant un repérage de métaphores poétiques esquissé par Giraud ou Xavière Gauthier<sup>7</sup>. Cette dernière insiste sur la confusion chez Éluard de la femme avec l'arbre, évidence confirmée dans le poème peu connu *Blason des arbres* (1941) où apparaissent les « membres du platane », le « sapin aux lèvres dures », le « frêne aux épaules calmes ». Pour Breton, des images rares mais parlantes sont célèbres, depuis le « sexe de glaïeul » de *L'Union libre* jusqu'aux « cheveux en bouquet de chèvrefeuille » de *L'Amour fou*. On aurait tort de sous-estimer la catégorie des analogies, confusions plastiques ou métaphores poétiques en les réduisant à leur artifice contre lequel Mabille se rebelle. La transgression de l'improbable est cohérente avec l'idée surréaliste dans la mesure où elle accepte la réalité d'une unité profonde qui n'est pas bien éloignée de la *Naturphilosophie*, en l'occurrence l'acceptation matérialiste d'un cycle biologique exalté par l'érotisme.

Les divers degrés de la confusion des règnes, jusqu'à sa réalisation la plus accomplie - le merveilleux du jamais vu - ont plus ou moins retenu l'attention des artistes surréalistes, je les ai inventoriés en tenant compte des affinités, en accord parfois avec des domaines nationaux. Ainsi à côté du foyer parisien sont privilégiées des sensibilités particulières, celle des Belges, des Danois, de la Mexicaine Frida Kahlo, on ne s'étonnera pas de voir plus développée l'analyse de leurs systèmes de correspondances originales. Mon évocation en survol du cercle de Breton ne retient que quelques exemples.

Une image de Miro représente l'essence même d'une chimère animale-végétale: *Le Piège* (1924) est un cadavre exquis ithyphallique au corps en tronc d'arbre. Comment oublier les illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide par Picasso en 1931 ? Elles valent comme les premiers symptômes de l'investissement sur un mythe qui se développera avec les Minotaumachies. L'image du Minotaure, présent dans *Les Métamorphoses* et archétype de la chimère animale, renvoie autant à Masson qu'à Picasso.

7. *Surréalisme et Sexualité*. Gallimard. « Idées », 1971.

Mais le regard de Masson sur la mythologie ne s'arrête pas là, on lui doit en 1933 une *Daphné et Apollon* et de multiples références à Narcisse. Sans autre allusion, le végétal et l'animal humain sont associés dans *La Mère* (1925), personnage dont la tête est remplacée par une fleur et dont le ventre, poire coupée, évoque le sexe et la fertilité. Ailleurs d'autres fruits, des grenades, se substituent aux attributs sexuels. Plus encore, on apprécie chez le peintre une réflexion suivie sur l'unité des règnes animal et végétal avec des représentations hybrides, telles le dessin *La Fraternité des règnes* (1938) ou le tableau *Métamorphoses* (1939) qui fait dialoguer un couple dont la femme a une feuille à la place de la tête. On rappellera l'admiration de Masson pour le génie de Goethe, qu'il représente à plusieurs reprises en connaisseur de son ouvrage *La Métamorphoses des plantes*. Cet arrière-plan des intentions de l'artiste donne à ses formes hybrides une dimension dynamique, évolutionniste, et implique, à l'image du modèle, une vision du monde globalisante inspirée par la *Naturphilosophie*.

L'unité des règnes, celle que Lautréamont évoque au début du Chant IV de Maldoror « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant », est reconnue par Ernst, qui en sait long sur le sujet. En témoigne son illustration pour ce chant dans les *Cahiers GLM* en 1938: une figure nue drapée à l'antique, la tête suggérée par les acanthes d'un chapiteau renversé, se confond avec le tronc d'un arbre chenu. Serait-ce une Daphné? Ernst s'est référé à Ovide un peu plus tôt avec *La Nymphé Echo* qui fait partie d'une série de tableaux aux vertes luxuriances où l'on devine comme dans un rébus les figures humaines. Suzi Gablik les étudie dans « *The snake paradise. evolutionism in the landscapes of Max Ernst*<sup>8</sup> », évoquant en termes darwiniens la continuité de toute vie organique et inorganique. On peut créditer Ernst d'autres chimères à tendances végétales (*Figure humaine*, 1931) ou encore rattacher le monde figé de la lignification de *La Horde* (1927) à telle vision proche d'une *Naturphilosophie* traduite par le peintre romantique Moritz von Schwind dans sa gravure *Das organische Leben der Natur*. L'obsession végétale de Ernst se remarque enfin dans ses tableaux de *Forêts*, alors qu'il publie dans *Minotaure* (1934) un texte « Les Mystères de la forêt » qui conforte à la fois mes interprétations et celles de Gablik. Qu'on en juge par ces citations: « Qu'est-ce que le rêve? vous m'en demandez trop: c'est une femme qui abat un arbre. [...] cette forêt s'appellera-t-elle Blastule ou Gastrula? » Remarquons ici l'ambiguïté du rapport de la femme et de l'arbre alors même que par le jeu des analogies Masson ou Hérold ont assimilé la forêt à la femme.

À la nymphe Écho répond Narcisse, déjà illustré par Masson et bien sûr Dali en fournit l'interprétation la plus connue et la plus radicale, puisque dans son tableau il ne reste plus du jeune homme que l'image de la fleur,

8. *Art in America*, n° 3. New York, 1975.

dans une dynamique évoquée par son résultat. Si le poème parallèle s'éloigne du texte de référence, du moins la métaphore des mains blanches comme le marbre est-elle transcrite picturalement. Sur un mode mineur, on accorde à Dali d'évidentes chimères animales-végétales: ses représentations de femmes à têtes de roses ou de bouquets, à chevelures hérissées de rameaux feuillus.

En grande complicité avec le surréalisme, même si certains le maintiennent aux marges, Labisse offre un exemple de fixation aussi obsessionnelle que Masson sur la confusion des règnes des mondes végétal et animal. Ses deux pointes sèches pour une traduction libre de *VI Métamorphoses* d'Ovide par Lély (1946) matérialisent précisément le passage de l'humain vers l'arbre. Celle de Daphné marque son originalité par des jambes qui s'élèvent comme deux troncs réunis, et par la pointe des seins transformée en branches. Au laurier d'Apollon répond l'arbre à myrrhe dont la résine concrétise les larmes de la nymphe Myrrha, métamorphosée par les dieux pour se punir de ses amours incestueuses. L'artiste a choisi d'illustrer dans le récit d'Ovide l'apparition d'Adonis, enfant de la faute: « Alors l'arbre s'entrouvre; par une fente de l'écorce il rend son fardeau vivant et l'enfant vagit<sup>9</sup>. » Les marques d'intérêt de Labisse pour ces ambiguïtés sont anciennes. Dès 1938 *Les Magiciens* présentent des personnages dont la tête de bois veinée a quelque chose à voir avec Magritte. Le thème est repris en 1940 avec *Rencontre dans une forêt* où une même figure est affrontée à un personnage féminin, coiffé de feuillages, mangé par le lierre. *Protée* (1942) le vieux de l'Odyssée s'est éloigné de ses phoques et Labisse le surprend dressé au milieu de l'Océan avec son œil malin, « grand arbre à panache » après avoir été « lion à crinière » ou « eau courante » selon les termes d'Homère. D'autres tableaux proposent une main dont les doigts deviennent rameaux (*La Main de Nostradamus*, 1943), le tronc de *L'Arbre anthropophage* (1941) s'ouvre pour dévoiler ses entrailles et ses artères. Dans le premier cas la métamorphose est suggérée, dans le second c'est une chimère imposant l'analogie entre tronc d'arbre et torse humain. Le maître des femmes à tête de panthère n'hésite pas à substituer au mufler le fruit (*Jeune figue posant pour Léonard de Vinci une annonce*, 1946), la feuille, ou se contenter d'une chevelure en touffe d'herbe...

De même qu'on le rapproche des surréalistes, on situe Labisse comme un frontalier du domaine belge. Le modèle qui s'impose, Magritte, a bien joué lui aussi sur les rapports ambigus du végétal et de l'humain. S'il s'agit de métamorphose, on rencontre le tableau frappant *Découverte* (1927), processus évident de lignification en plaques évoqué par les veines du bois, même si Hammacher y voit un « tatouage sur la peau d'une femme<sup>10</sup> ». À vrai dire

9. Gallimard. « Folio classique », 1992, p. 339.

10. Magritte. Cercle d'art. 1974. p. 88.

Magritte semble plus attiré par la matérialité du bois que par l'organisme végétal et la figure humaine peut se confondre avec une silhouette de bois découpée dans nombre de tableaux de 1926. On en trouve les états ultimes dans la tête de *L'Homme du large* ou du *Conquérant*. La filiation avec les mannequins chiriciens, ces « mannequins modernes » dans lesquels Breton reconnaissait le merveilleux, est claire mais la poursuite de tels rapprochements nous entraînerait dans le domaine de l'inanimé ! Plus tard, dans sa période « Plein soleil », Magritte découvre le charme de la confusion des règnes. Il s'agit de chimères : « La grande rose aux jambes de femme » (*Les Troubles du cœur*, 1943), à rapprocher de ses antisirènes ou la femme-fruit qui sommeille dans l'arbre (*La Vie heureuse*, 1944). D'autres œuvres sont plus sophistiquées, ainsi le rosier (*La Rêverie de Mr James*, 1943) dont les branches intercalent entre la plante et la fleur la main qui vient de la cueillir. *Alice au pays des merveilles* (1946) est un arbre-visage qui laisse apparaître au milieu du tronc le nez et les yeux. C'est une illustration du chapitre « Le jardin des fleurs vivantes » dans *La Traversée du miroir*, avec son arbre central à fonction d'avertisseur sonore. Magritte commente : « On imagine que l'arbre est vivant dans un monde merveilleux. À cette fin l'on a doué le paysage et l'arbre de traits humains<sup>11</sup>. » La personne humaine est réduite au visage mais faut-il s'en étonner puisque c'est la réduction même, au moyen d'une analogie supplémentaire, du corps au visage dans le tableau *Le Viol* ? Il n'est pas sûr que Magritte adhère avec la même conviction que d'autres à une idée de sympathie entre les organismes animaux et végétaux. Là où Labisse faisait apparaître des viscères à l'intérieur de l'arbre, Magritte préfère placer des casiers avec maison et grelot qui évoquent un univers mental, même si un de ses amis a pu écrire : « Nous entendions battre le cœur des arbres avant celui des hommes<sup>12</sup>. » Dans la fresque du *Domaine enchanté* l'arbre à compartiments est voisin des *Travaux d'Alexandre*, la souche d'arbre dont la racine s'est emparée de la hache du bûcheron. Le merveilleux d'une animation improbable prend ici une dimension menaçante qui laisse un doute sur les affinités de l'arbre et de l'homme. L'arbre reste pour Magritte un compagnon inquiétant dont il sait qu'il « assiste également sous la forme de chaise, de table, de porte au spectacle plus ou moins agité de notre vie. L'arbre devenu cercueil disparaît dans la terre<sup>13</sup> ».

À propos de Delvaux, j'avais suggéré jadis (*Le Surréalisme en Belgique*, 1972) un rapprochement entre *L'Aurore* (1937) et un tableau italien du xv<sup>e</sup> siècle reproduit dans le catalogue de l'exposition *Fantastic Art Dada Surrealism* (New York, 1936). C'est une chute de Phaéton dont on identifie les acteurs, Cyncus et ses sœurs-peupliers qui n'ont plus d'humain que la

11. René Magritte. *Catalogue raisonné*, II, Flammarion, 1993, p. 373.

12. *Ibid.*, p. 384.

13. *Écrits complets*, Seuil, 1979, p. 215.

tête. À la réflexion, la toile de Delvaux ne rend pas compte d'une métamorphose, les quatre femmes-arbres sont des chimères bien enracinées au sol; pourvues d'à peu près tous les attributs de la féminité, elles semblent en conversation. S'il faut les rapprocher d'autres chimères mythologiques il s'agira des sirènes que le peintre met fréquemment en scène. Ma première interprétation était influencée par une source reconnue de l'artiste, la peinture de la Renaissance. Jean Clair<sup>14</sup> a pu évoquer son maniérisme en citant tel poème de du Bellay:

*Mes bras sont transformés en épineuse branche  
Mes piedz en tige verd et tout le demeurant  
De mon corps est changé en rosier bien fleurant*

Et ce qu'il reconnaît dans cette confusion du végétal et de l'humain s'applique plus précisément aux représentations associant la femme nue avec les fleurs ou les plantes. Éléments floraux, des bouquets garnissent la tête, ainsi pour le personnage accessoire de *Pygmalion* dont Butor évoque aussi « la grande liane aux fleurs mauves [qui] grimpe sur son torse<sup>15</sup> ». Si la femme ainsi fleurie appartient au domaine des chimères, la métamorphose rapportée par Ovide subsiste dans le dialogue inversé de la femme et de la statue. Dans *Pygmalion* la femme est active, ailleurs elle semble retenue au sol depuis un temps immémorial par la croissance d'un lierre qui se confond avec sa chevelure. Ainsi dans *L'Appel de la nuit* où l'une des femmes semble avoir arrêté sa marche. La luxuriance de la végétation qui l'habille contraste avec les arbres morts du paysage désolé. Plutôt qu'une chimère on pressent un être symbiotique chez lequel la vitalité de la plante témoigne d'une compatibilité des deux organismes, pour intégrer la figure humaine à la nature en l'enracinant. Cette sympathie de la femme et du végétal fait contraste avec l'indifférence du personnage masculin, citadin lisant son journal dans *L'Homme de la rue*. De telles représentations sont fréquentes entre 1937 et 1940 et même plus tard. Clair, Butor, Gauthier et d'autres s'expriment en termes voisins pour analyser l'immobilité des femmes de Delvaux qu'on a pu qualifier de froideur mais qui se ramène à un enracinement. David Scott pour sa part trouve un mot juste: « Le lierre qui grimpe sur elles témoigne des mois et des années où elles sont restées en attente<sup>16</sup>. » Ce branchement de la femme sur la terre nourricière réalisée par son partenariat avec la plante est-il si éloigné de la mise en situation représentée par Segantini? Par ailleurs la parure végétale, cette cape qui immobilise les femmes nues de Delvaux n'entrave en rien leur provocation érotique. C'est un accessoire de leur féminité. On risquera un rapprochement avec l'autoportrait presque

14. « Un rêve biographique Actéon », *Delvaux*, La Bibliothèque des arts, 1975, p. 107.

15. *Ibid.*, p. 21.

16. *Paul Delvaux*, Reaktion Books, London, 1992, p. 43.

contemporain, *Birthday* (1942) de Dorothea Tanning, dans lequel une garniture de racines ou de sarments ceint la taille à l'arrière du jupon tandis que la poitrine reste généreusement découverte. Deux commentatrices avisées Ades et Riese Hubert interprètent ce tableau sous le signe du caché. Caché ambigu pour la première<sup>17</sup>) qui prend en compte l'enfilade de portes ouvertes et refuse au personnage toute ressemblance avec Daphné; caché démenti pour la seconde lorsqu'elle écrit: « ses vêtements ne cachent absolument pas sa sexualité [...] sajupe est une transcription du labyrinthe vaginal et de la toison pubienne<sup>18</sup> ». L'allusion végétale se réduirait ici à une analogie métaphorique.

Le domaine belge offre d'autres exemples d'intimité de la femme avec le monde végétal. Au niveau des associations d'idées, Jane Graverol retrouve l'esprit de Magritte et de ses affinités électives lorsque les silhouettes de ce dernier, aigle, colombe ou navire, dessinent une montagne ou se remplissent de ciel ou d'océan. La démonstration de Graverol peut être plus littérale: dans *Androgyne* (1970) le pistil de la fleur bleue est devenu une femme nue et les stigmates en forment la chevelure. Ailleurs, la silhouette de femme délimite un buisson de roses, ainsi dans *Les Vacances de la Lorelei* (1971). Dans *La Frôleuse*, le rosier dessine le contour du corps, les boutons de roses les pointes des seins, le triangle pubien devenant un oiseau.

Il existe une raison particulière pour s'arrêter sur le dessinateur du groupe du Hainaut, Armand Simon, dont l'œuvre originale fait appel à des représentations d'arbres androïdes. Une image caractéristique (1943) situe une rencontre amoureuse dans une forêt dont les troncs d'arbres sont marqués d'une fente féminine peu discutable. Par ailleurs Simon a été inspiré par un livre paru en 1954, *La Colère végétale* de Monique Watteau, jeune auteur également peintre, sorcière ou saluée comme telle par un Pauwels encore en grâce chez les surréalistes. Et ce roman apparaît insolite dans le dialogue entre la femme et la végétation puisqu'il s'agit d'arbres devenus démons dans leur désir de vengeance contre l'héroïne.

Une observation avancée dans une étude précédente justifie mon attachement au domaine scandinave: l'évidence chez les Danois et les Suédois d'« une référence perpétuelle à la nature qui devient acteur privilégié plus que décor obligé du rêve<sup>19</sup> ». Même si deux peintres de Halmstad, Lorentzon et Thoren, proposent des images d'arbres animés ou de métamorphoses du végétal je me limiterai au groupe de Copenhague avec une mention particulière pour Vilhelm Bjerke Petersen. Interlocuteur reconnu de Breton, sa

17. Dawn Ades, *Mirror wamen, surrealism, and Images selfrepresentatian*, The M.I.T. Press, Cambridge. Massachusetts-London, England, 1998, p. 116.

18. Renée Riese-Hubert, « Surrealist women painters feminist portraits », *Dada surrealism*, n° 13, 1984, p. 79.

19. « Rapports poésie-peinture dans la diffusion du surréalisme en Europe du Nord entre les deux guerres », *Prac. Xth. Congr. Intern. Camp. Literature Assac., Camp. Poetics: Surrealism in an International Context*, vol. II, Garland publishing. New York, 1985, p. 355.

période surréaliste figurative s'épanouit entre 1935 et 1946. Il s'est beaucoup expliqué dans ses écrits et sa vision du monde, qui s'applique à une orthodoxie stricte vis-à-vis des mots d'ordre surréalistes — matérialisme marxisant et références psychanalytiques — est sous-tendue par une sorte de panthéisme. L'unité des règnes, qu'on dirait empruntée à la *Naturphilosophie*, s'exprime à tout moment, interpelle les pierres, la montagne, la prairie, notamment dans son livre *Activité de la mémoire* (1935). Derrière cette référence à une nature protéiforme le vrai problème de Bjerke Petersen est celui de son rapport à la femme. Il faut replacer cet homme de culture dans une filiation qui a été reconnue par *Linien*, première expression collective du surréalisme au Danemark. Il s'agit d'un hommage au peintre Abildgaard qui entre dans notre propos par la série de tableaux composés en 1785-87 comme les illustrations du *Voyage souterrain de Niels Klim*. L'écrivain, le baron Holberg, y narre le parcours initiatique qui conduit son héros à Potu, anagramme d'Utopie, pays dont les habitants ont la forme et la lenteur des arbres. La représentation picturale, fidèle au texte, les montre comme des arbres dont les racines évoquent des pieds et dont la tête humaine apparaît entre les frondaisons des branches. Un récent commentateur d'Abildgaard en rapproche l'image du groupe de nymphes pleurant Phaéon dans *Le Songe de Poliphile* car l'état achevé de leur métamorphose correspond bien à celui des musiciens de Potu.

Dès 1935 Bjerke Petersen peint un tableau, *La Jeune Promenade*, où l'on peut distinguer deux figures entre l'humain et le végétal en conflit brutal: l'une qu'on appréhende comme l'élément mâle semble faire violence à l'autre, la silhouette d'arbre qui saigne qu'on dirait féminine. Les dessins d'*Activité de la mémoire*, contemporains de ce tableau, confirment l'identification de la femme au végétal. Ainsi celui sous-titré « Dans l'arbre » respecte les homologies de territoires « corporels » qu'on reconnaissait chez Abildgaard ou ses prédécesseurs, avec en outre une sexualisation insistante du corps. « Dans la montagne » en reprend les localisations en associant le monde minéral aux règnes végétal et animal. Les idées de Bjerke exprimées dans *Surrealismen* (1934) traduisent sa vision unitaire, par exemple lorsqu'il évoque les pierres « vivantes » de la plage ou bien telle « femme à laquelle on pense en voyant un arbre », le tout ressenti psychologiquement dans ce qu'il désigne comme « le monde des associations ». *Arbre et figure* (1936), profil féminin intégré aux frondaisons, est une traduction littérale de cette démarche mentale. Au même moment l'épouse du peintre, Elsa Thoresen, représente un sapin dont les racines sont devenues des pieds, autre forme d'association de type analogique. En 1937 Bjerke coiffe la tête d'une femme (peut-être la terre?) d'une forêt, la double projection en arrière-plan évoquant l'air et le feu. Tandis que le *Paysage surréaliste* (1941) plante au flanc d'un ravin deux statues vertes de femmes-arbres, une œuvre plus complexe,

Fuite de Daphné ou « racines mouvantes» de Mélusine ? ..



Vilhem Bjerke Petersen, *En hændelse bag k/itlerne (Un événement dans les dunes)*, 1936-1940  
Silkeborg Kunstmuseum DK-860û Silkeborg. © Photo Lars Bay.

contemplative, *Événement dans les dunes* suggère une véritable métamorphose. A un homme inquiétant qui se confond avec un bosquet vert fait pendant une femme nue jaillie sinon prisonnière d'une branche d'arbre mort. On y verrait une Daphné sur le mode du thriller. Les années 40 offrent de nombreuses variations sur le thème des femmes-fleurs ou femmes-feuillages parfois ramenées à des silhouettes remplies de verdure. Deux tableaux qui échappent à l'équation femme = végétal méritent une mention. Dans le *Paysage surréaliste* de 1938 la bêche et la jambe d'un paysan semblent se confondre avec l'arbre qui suit la courbure de son corps; l'œuvre s'intègre à une série d'inspiration sociale que Bjerke destine à ses décorations d'immeubles. *L'Arbre de la vie* (1937) a des prétentions plus grandes, on dirait qu'il surgit de la besace d'une vieille femme (par un effet de surimposition perspective?) mais il s'élève et verdit au-delà de l'écorce pour s'épanouir en corolle abritant un jeune couple. On devine une vision synthétique toute simple du cycle de la vie, un tableau plein de bonnes intentions.

Rita Kemn Larsen est la deuxième femme associée au groupe de Copenhague et son intérêt pour les représentations du monde végétal prend d'autant plus de valeur qu'elle s'en est expliquée dans plusieurs entretiens qu'elle m'a accordés et que son œuvre a été examinée sous cet angle par Whitney Chadwick. Ses premiers emprunts au domaine des plantes apparaissent en 1937 lorsqu'elle s'affirme dans la formule figurative surréaliste adoptée deux ans auparavant: son *Autoportrait* se complète d'un rameau dont les feuilles par le jeu des analogies sont devenues des bouches. Dans *Primrose Path* (1938), Chadwick remarque que « les nœuds de bois dans l'écorce d'un arbre sont transformés en yeux et puis en œufs<sup>20</sup> ». La série de tableaux de femmes-arbres de 1939-1940 correspond à un séjour en Angleterre, à un moment de crise universelle et personnelle. Elle intervient peu après la découverte des chimères végétales de *L'Aurore* de Delvaux exposées à Londres. Il s'agit de figures féminines dont la tête est remplacée par une grande feuille et dont les bras s'amincissent comme des branches dépouillées tandis que les pieds s'enracinent dans le sol. Quelquefois le corps de la femme nue garde toute son intégrité, ainsi *En attendant* (1939), ailleurs une écorce le recouvre et le déforme, la lignification respectant et parfois accentuant les attributs de la féminité, les seins mais aussi le sexe par l'artifice d'une entaille allongée. C'est le cas pour *Les Deux Demoiselles* (1939) dont selon Chadwick « la croissance des brindilles et des branches transforme graduellement l'image de l'arbre en celle d'une femme<sup>21</sup> ». Autre tableau significatif, dont l'artiste m'a entretenue, *La Révolte des femmes* (1940) lui a inspiré ce commentaire:

20. *Women Artists and the Surrealist Movement*, Thames and Hudson, London, 1985, p. 159.

21. *Ibid.*

*J'étais vraiment obsédée par les arbres dans ma période surréaliste. J'avais fait un dessin d'arbre qui peu à peu est devenu une femme-arbre qui voulait se libérer. C'est à double sens: je voulais me libérer du surréalisme ou peut-être de la composition de Léger et qui sait même me libérer tout court<sup>22</sup>.*

La série se complète par la toile *And Life anew* (1940) dont Chadwick rappelle qu'il s'agit de la première peinture après la naissance de la fille de Rita et qu'« elle renferme à l'intérieur des formes tordues de l'arbre une mémoire de la nature primale de l'accouchement<sup>23</sup> ». L'arbre est conforme au stéréotype hybride des précédents mais pour la circonstance il a libéré ses pieds. Peut-on affirmer que les femmes-arbres de Kemn Larsen expriment l'harmonie avec la nature plutôt que l'inéluctable immobilisation de la condition féminine?

Sous l'intitulé « Nature comme métaphore de la réalité de la femme », Chadwick a rapproché les images de Kemn Larsen de celles de Frida Kahlo qui a bien des titres pour figurer dans la mouvance surréaliste, les éloges de Breton, son intimité avec Trotsky, l'onirisme de certains de ses tableaux, même si elle a tenu avec énergie à se démarquer de ce qu'elle a désigné comme « une manifestation décadente de l'art bourgeois ». La référence au monde végétal et à la nature, au cycle de la vie et à la fertilité, parcourt cette œuvre autobiographique, elle s'exprime avec une obstination et une profusion d'images métaphoriques qui en soulignent l'intentionnalité. Dans cette vue du monde une transfusion permanente s'établit entre la terre, la nature mère, par l'intermédiaire de l'organisme végétal vers l'objet privilégié qu'est la femme. Certaines images prennent alors une valeur purement symbolique telle cette chimère *La Fleur de la vie* (1943) évocatrice d'une figure ou d'une robe féminine. Parmi les tableaux largement commentés *Racines* (1943) est un autoportrait. La femme couchée sur le sol nu fait jaillir de l'intérieur de son corps un enchevêtrement de tiges et de feuilles vertes dont les nervures se prolongent comme de fins vaisseaux sanguins vers les entrailles de la terre. Le sens de cette transfusion est ambigu si l'on suit la description de Chadwick pour qui le sang de Kahlo « nourrit la terre aride et les feuilles se développent à partir de ses veines<sup>24</sup> »; en intitulant son paragraphe « La terre femelle » la commentatrice semble malgré tout donner à cette dernière le rôle de donatrice. *Le Rêve* (1940) associe le rameau vivace et protecteur à la femme couchée, autre autoportrait: la plante exorcise la figure du squelette ficelé de guirlandes de pétards, couché sur le baldaquin. Chadwick en conclut que Kahlo « partage la conviction des surréalistes selon laquelle la

22. Entretien à Saint-Jeannet le 9 septembre 1977, publié dans *La Femme surréaliste, Obliques*, n° 14-15, 1977, p. 51.

23. *Ibid.*

24. *Op. cit.*, p. 148.

fertilité et la mort sont coexistantes<sup>25</sup> ». Pour *Ma nourrice et moi* (1937) Grimberg fait la part de l'élément végétal dans le rapport nourricier entre la terre et la femme. Frida « y apparaît dans les bras de sa nourrice indienne dont le sein gauche transparent révèle les canaux galactophores gonflés comme des arbres minuscules... Le visage de la nourrice est couvert par un masque Teotihuacan<sup>26</sup> » référence au mythe Maya de Ceiba Yaxche, le premier arbre qui a existé au monde et dont les fruits en forme de seins ont eu la primeur de nourrir l'humanité. À côté de cette dimension folklorique à laquelle Frida ne voulait pas qu'on la réduise, une autre source d'inspiration, le rêve matérialiste et engagé de domination de la nature, s'exprime dans une figure composée, chargée de sous-entendus métaphoriques. C'est le *Portrait de Luther Burbank* (1931), cet horticulteur californien qui devint une légende et une fructueuse entreprise par son art de fabriquer des semences et des plantes hybrides. Longtemps après sa mort (1926) il a même été récupéré comme un exemple du Mitchourinisme! Dressé à la façon de *L'Arbre de la vie* de Bjerke, ses racines se nourrissent d'un cadavre et il se dégage du tronc, tenant une pousse de végétal aux larges feuilles qui s'est développée à son contact. Tout le cycle de la vie organique se trouve là encore matérialisé et dédramatisé. Le merveilleux de la fable cède la place au fantasme biologique confondu de la communauté avec la nature et de sa maîtrise. On doit à l'époux de Kahlo, Rivera, deux représentations de la rencontre ambiguë de l'humain et du végétal, arbres humanoïdes présentés dans une figuration réaliste magique, sans doute appréciés par Breton puisqu'ils illustrent son « Souvenir du Mexique » dans *Minotaure*, en 1939. Le tableau le plus frappant, *Le Couple*, associe deux arbustes grêles et privés de leurs frondaisons dont les rameaux évoquent des jambes dressées à la fourche desquelles une branche courte ou une fente de l'écorce matérialisent l'un et l'autre sexes. Portrait imaginaire de Philémon et Baucis? Il ne s'agit ici ni de métamorphose ni de chimère, juste d'un mimétisme dû au hasard ou à la malice analogique de l'artiste.

Cet artifice de sexualisation anthropomorphe rappelle une composition plus concertée de la surréaliste anglaise Ithell Colquhoun. Artiste reconnue par Breton dès 1939, caractérisée par sa fixation sur l'hermétisme, l'alchimie, le monde minéral et végétal, on évoque aussi l'érotisme de sa production et *The Pine family* (1941) ne manque pas à la règle. Il s'agit de trois « *human-tree figurations*<sup>27</sup> » des gisants réduits à la partie inférieure du corps qu'on peut aussi considérer comme des branches coupées. Des étiquettes les identifient, « Atthis » émasculé, « l'hermaphrodite circoncis » et « celle qui boite », dont la mutilation ne concerne qu'une jambe. C'est un retour à la légende, Ovide et ses *Métamorphoses*, avec l'invocation « et toi, pin à la

25. *Ibid.* p. 136.

26. *Mirror* [00' *images* [...]], *op. cit.*, p. 96.

27. Sidra Stich. *Anxious visions*, Abbeville Press, New York. 1990, p. 67.

chevelure relevée, à la cime hérissée, arbre que chérit la mère des dieux, car Attis favori de Cybèle a quitté pour lui la figure humaine et il est devenu la dure substance qui en forme le tronc<sup>28</sup> ».

Avec ces derniers exemples la confusion du végétal et de l'humain prend une nouvelle dimension. Cette entreprise de sexualisation de l'arbre déjà entrevue chez Simon, transposition analogique dans l'imaginaire de l'artiste (homme ou femme) pose le problème d'une identification ressentie différemment selon les sexes. Même s'il n'est pas exhaustif, l'inventaire proposé semble indiquer un rapport privilégié du monde végétal à la femme, qu'il s'agisse de représentations de métamorphose, de chimères féminines ou de système analogique. La part des artistes femmes dans ce bilan est peut-être exagérée, biaisée par mon choix, et pourtant elle suggère que cette identification de la femme à la végétation est plus qu'acceptée, ressentie spécifiquement. À côté des trois exemples principaux, Graverol, Kernn Larsen et Kahlo, on aurait pu, outre Tanning et Colquhoun, convoquer Carrington ou Bona. Il n'empêche que cette assimilation est bien partagée avec les artistes masculins retenus prioritairement pour la démonstration. Delvaux, Labisse, Bjerke Petersen, chacun à sa manière, installent l'image de la femme dans la nature et le monde végétal avec plus ou moins de charge érotique, aucun ne propose d'images masculines de ces organismes transfuges. Toutes les représentations sont chargées de sous-entendus assez voisins même s'ils sont interprétés dans leurs conséquences différemment par l'homme et la femme. La femme-arbre c'est l'immobilité, l'enracinement dans la nature, le lien organique avec la terre, quelque chose comme le partage de la fécondité. Métamorphoses dans l'imaginaire? Laissons parler Breton:

*C'est la femme tout entière et pourtant la femme telle qu'elle est aujourd'hui, la femme privée de son assiette humaine, prisonnière de ses racines mouvantes tant qu'on veut, mais aussi par elles en communication providentielle avec les forces élémentaires de la nature. [...]. Car Mélusine avant et après la métamorphose, est Mélusine<sup>29</sup>.*

Et Daphné après la métamorphose ne serait-elle que le laurier d'Apollon? Il me plaît de deviner à travers la frayeur de la nymphe, représentée par Toyen À une certaine heure (1963) d'après le Bernin dans son passage fugitif entre les frondaisons, une sorte de sourire ou de provocation narquoise qu'elle doit bien partager avec l'artiste.

*Université de Paris I  
Panthéon-Sorbonne*

28. *Op. cit.*, p. 324.

29. *Arcane 17* [1947]. J.-J. Pauvert. 1018. 1965, p. 65; rééd. Le Livre de Poche Biblio, Librairie Générale Française, 1992, p. 60.

# LA LÉGENDE DORÉE DE GISÈLE PRASSINOS

Annie RICHARD

On sait les rapports privilégiés avec le merveilleux que les surréalistes ont toujours prêtés à la femme, ou plutôt à l'entité femme. Dans la typologie féminine qu'ils établissent spontanément dans l'esprit du XIX<sup>e</sup> siècle, Gisèle Prassinos a une place choisie: elle incarne le mythe de la femme-enfant.

L'histoire est connue: un dimanche de 1934, alors qu'elle a quatorze ans, elle est présentée à André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret et René Char, par son frère Mario Prassinos, le peintre, de quatre ans son aîné, et son ami, Henri Parisot, chez Man Ray. Une photo célèbre fixe l'événement: la jeune Gisèle lit devant le groupe ses textes écrits « sans chercher » et découverts par Mario.

Les Prassinos sont une famille d'origine grecque, installée à Istanbul, où naît Gisèle en 1920. Ils émigrent en France en 1922, à cause de la guerre gréco-turque: le père, la mère et ses deux sœurs, les deux enfants, la grand-mère ainsi que son compagnon, le faux grand-père français, s'installent à Puteaux puis à Nanterre, abandonnant derrière eux l'aisance matérielle et la place sociale dévolues au chef de famille Lysandre Prassinos, professeur de littérature et directeur d'une revue, *Logos*. Mais les difficultés de la vie quotidienne des exilés ne diminuent en rien la prééminence accordée à l'art et la culture, sur le modèle du père, érudit, écrivain, peintre et photographe à ses heures et sur le contre-modèle, qui a son importance dans **l'initiation** artistique des enfants, du pseudo grand-père, aussi pseudo artiste touche à tout. Dans la tradition orientale, l'héritage culturel, apanage des hommes, aurait été « naturellement » destiné au fils si le compagnonnage de jeux du frère et de la sœur n'avait ouvert à Gisèle le monde enchanté de l'art.

*Suspendue*<sup>2</sup> entre un univers masculin investi de missions intellectuelles

1. Gisèle Prassinos, « Trouver sans chercher », texte éponyme du recueil de 1976. Flammarion. « L'Âge d'or », paru dans *Le Feu maniaque*, au dépens de R.-J. Godet. 1939, achevé d'imprimer, 1944; repris dans *Les Mols endormis*, Flammarion. 1967.

2. Annie Richard, *Le Monde suspendu* de Gisèle Prassinos. préface de Michel Décaudin. HB. éditions, Aigues-vives. 1997 et Exposition, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 13 mars-3 mai 1998.

et un univers féminin de servantes pleines d'amour et de dévotion, *suspendue*, clivée, à la recherche de cette voix qui l'habite, de son identité d'artiste, telle apparaît Gisèle dès les premiers textes, et en même temps douée de l'humour que Breton salue, en l'accueillant, seule femme, dans la première édition du Sagittaire de *l'Anthologie de l'humour noir*, qui devait paraître en 1940.

Or, en ce dimanche de 1934, ce qu'entend et voit le groupe surréaliste n'a rien d'incertain: à sa manière, Man Ray travaille à faire surgir de la fillette en grand col blanc en train de lire ses textes devant le groupe médusé - au sens propre - l'allégorie vivante de l'écolière ambiguë, illustrant la couverture de *La Révolution surréaliste* du 1<sup>er</sup> octobre 1927 consacré à l'écriture automatique, en prise directe avec les forces du désir.

Pour les surréalistes, elle restera à jamais *Alice II*, sans devenir d'écrivain. Pourtant l'œuvre se déploie, après un silence de près de vingt ans, de 1958 à nos jours, en vagues successives, romans, nouvelles, recueils poétiques, qu'accompagnent dessins et œuvre plastique: bonshommes en bois et tentures en feutrine, dont la production s'étend de 1968 à 1988.

Elle-même, dans un texte inédit, écrit pour l'exposition de Paris:

*Les surréalistes, Henri Parisot et mon frère lui-même, m'avaient interdit de lire, à mes débuts, sans doute pour éviter les influences. À vingt ans, abandonnée par le « groupe », je me suis mise à dévorer de la littérature, des romans en particulier. Étonnée, comblée, j'ai fini par décider que, pour ma part, je devais changer de genre. Combien de textes fades, pompiers, décevants ai-je produits!*

Aussi l'image introductrice à l'Exposition des tentures) se veut-elle le contrepoint de la photo de Man Ray, l'affirmation de la créatrice, annoncée et non pas définie par l'image reçue de l'enfant prodige du surréalisme. Il s'agit d'un dessin de la fin des années 70 qui nous confronte à l'œil d'un cyclope, que nous savons si peu éloigné de celui de Méduse. Rayonnant dans un corps de femme fécond et épanoui, il m'a paru répondre à une interrogation majeure, telle que la formulait Nadja: « Qui a tué la Gorgone? » Gorgo qui se confond, rappelons-le, avec Mélusine pour Nadja, resurgit ici, non plus démonisée, mais figure bénéfique et effrayante à la fois de la fée mère, la Mère Lusigne.

Les tentures plongent à ce niveau des grandes forces imaginatives et affectives archaïques: c'est bien de la légende dorée dont elles s'emparent, ce qui doit être lu ou vu et rester dans la mémoire, à cause de la valeur qu'on accorde au contenu, en l'occurrence les scènes traditionnelles de la culture

3. Exposition « La Légende dorée de Gisèle Prassinos », Abbaye de Hambye - Archives départementales de Saint-Lô, du 2 au 12 août 1999.

4. Jean Clair, *Méduse*. Gallimard. 1989.

commune de source religieuse ou mythique, travaillées notamment par l'icographie de la peinture d'histoire.

Légende donc mais légende de Gisèle Prassinos: la manière personnelle, fantaisiste, humoristique, dont elle l'investit, confère, à mon sens, à ces tentures la portée ontologique et cosmologique des grandes œuvres de l'art moderne.

De quelle nécessité intérieure procède donc ce recours aux effigies cano- niques de notre culture?

Comment et jusqu'à quel point, après d'autres peintres, l'artiste modèle- t-elle les statues de notre imaginaire?

Les réponses que je vais proposer se limitent aux tentures de l'exposition mais s'inscrivent dans une recherche plus large dont je les éclairerai au besoin. Elles s'attachent à l'image et à ses connotations culturelles et sym- boliques plus qu'à l'analyse technique.

## PORTÉE ONTOLOGIQUE

La voie de Gisèle Prassinos vers l'art passe obligatoirement par la filia- tion qu'elle magnifie; on ne peut aborder les tentures sans évoquer le sub- strat mythique personnel qui les sous-tend: la légende dorée de Gisèle Prassinos est d'abord familiale.

Ce qu'il faut lire des idoles du père et du frère, de *la chambre sanctuaire* tapissée de livres de Lysandre Prassinos, de la connivence du père et du fils, de la dévotion jalouse des femmes jusqu'à la rivalité, Gisèle Prassinos en a fait le récit fondateur dans *Le Temps n'est rien*, par lequel elle revient à l'écriture en 1958. Le temps retrouvé est celui de l'art, temps merveilleux, hors de l'Histoire.

Les romans de 1958 à 1966, d'inspiration autobiographique, réenchangent tous la mémoire des origines jusqu'au seuil redouté, indéfiniment repoussé, de l'âge adulte. Le passage du mythe personnel au mythe culturel affleure nettement dans *Le Grand Repas* dont le personnage central est l'absente, la mère imaginaire, archétype de la matière primordiale.

À la fin de la vague romanesque, l'urgence de la création pousse Gisèle Prassinos à s'inspirer d'une tenture africaine vue chez une amie: le tissu sera bientôt remplacé par la feutrine. Parallèlement, elle fabrique des person- nages en bois, construits de bric et de broc, de même inspiration.

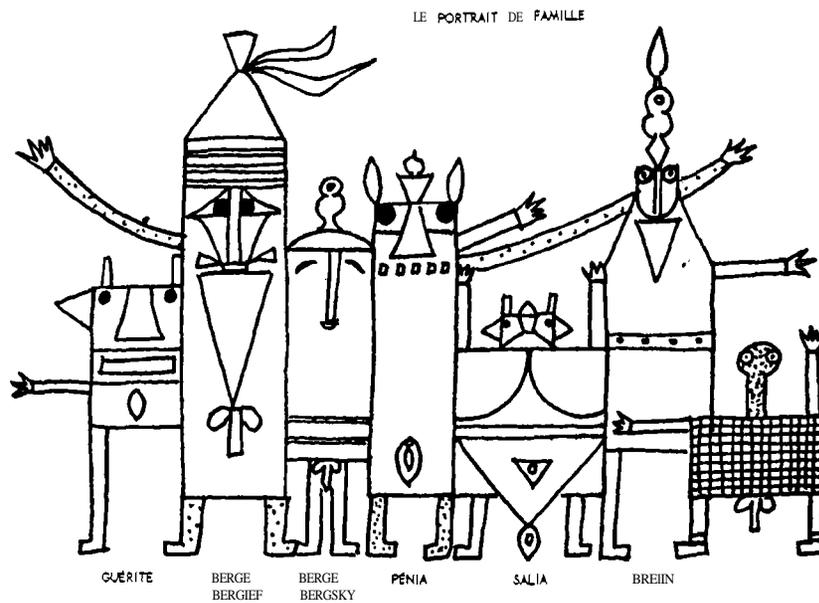
Changeant de forme, l'œuvre, dans sa cohésion profonde, ne quitte pas la légende dorée familiale: par le biais d'un aspect purement ludique et anodin, affiché d'ailleurs dans le mot *artisanat*, utilisé par l'auteur, où elle retrouve l'esprit d'enfance, les tentures en sont une reconstruction pleine d'audace et d'humour.

Cette interprétation est indiquée par un récit étonnant, accompagnant un ensemble de tentures exposées pour la première fois à la galerie Belfond, à

l'occasion de la sortie du livre chez le même éditeur, *Brelín le frou ou le Portrait defamille*, en 1974.

La série des *Brelín* est la version plastique et burlesque de la légende dorée familiale qui donne l'élan de quelque cent trente interprétations de la légende collective.

L'image-source est un « Portrait de famille », genèse psychologique de l'artisanat qu'il sera intéressant de rapprocher de la genèse chronologique, le « Saint François d'Assise », de 1967-1968.



« Le Portrait de famille »  
Dessin de Gisèle Prassinós pour *Brelín le Frou*,  
reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste

## LA LÉGENDE FAMILIALE

*Brelín le Frou* est le récit de la vie de l'illustre savant Berge. La narratrice se présente dans la préface comme une ethnologue se consacrant depuis vingt ans à un essai sur le grand physicien Berge Bersgsky.

Mais cette ethnologue signe G. P, des initiales utilisées par Gisèle Prassinós pour ses propres tentures.

Mais le document déterminant pour la chercheuse est la photographie *d'un tableau* (terme intéressant équivalant à *tenture* dans la préface), qui la mène à « Brelín, le frère aîné de Berge Bersgsky, auteur non seulement du « Portrait de famille » mais de « quantité de tableaux tous d'une étonnante beautéS ». Ce sont douze tentures dont les dessins illustrent le livre.

Mais ce frère artiste, éponyme de l'œuvre, ne paraît au premier plan qu'au dernier chapitre où il ose faire son « Portrait idéal », orné de tous les signes de gloire dont il a été dépourvu pendant son existence, lui, « le débile mental castré à l'âge de seize ans par ses parents honteux des nombreux esclandres qu'il avait provoqués par son exhibitionnisme » (B, 19).

En un mot, la liberté de l'humour donnant libre cours à l'invention verbale et plastique, construit un extraordinaire jeu de leurres. Néanmoins, les masques remplissent leur rôle de dissimulation-révélation, analogue à celui du rêve. Ce qu'il faut voir et lire est l'idéogramme espiègle, plus que l'image, de la famille légendaire de Gisèle Prassinós, la rigidité du dessin évoquant d'ailleurs les traits d'une écriture: famille soudée et ostensiblement sexuée, s'il en fut, enserrée par le long bras du père exécuté dans le même tissu que le tour du tableau, voilà pour le cadre familial, au propre et figuré. À l'intérieur de celui-ci, l'écriture de la légende est subtilement modifiée sans être trahie: ce sera le processus du traitement de la légende collective. Le père, Berge Bergieff, « bon mais assez tyrannique » (B, 23), est flanqué du fils prodige mais c'est de sa dernière fille Guérite, nerveusement fragile et « imaginative à outrance jusqu'au pessimisme » (B, 26), qu'il va privilégier l'instruction. Pour son malheur, car l'ingrate s'enfuit avec un « boucher belge » (B, 27). Est apparue d'ailleurs une autre sœur, Pénia, au surnom ambigu de Bordure, pourvue, comme la mère Salia, des qualités féminines canoniques qui les poussent l'une à se suicider et l'autre à s'effacer par fidélité conjugale.

## BRELIN OU L'HAGIOGRAPHE FAMILIAL

Le geste retrouvé du jeu enfantin caricature, comme l'a montré Madeleine Hage<sup>6</sup>, l'organisation sociale privée, la famille, et collective, la

5. G. Prassinós, *Brelín le Frou*, avec dessins de l'auteur, Belfond, 1975, p. 14. Les autres références aux pages figureront entre parenthèses, précédées de l'abréviation : B.

6. Madeleine Cottenet-Hage. « Humour, sexe et fantaisie », *La Femme s'entête. La Part du féminin dans le surréalisme* (Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle), Lachenal et Ritter, 1998, p. 173-185.

figure patriarcale dominante renvoyant au potentat du pays, « le mouron précule ». Le geste ose surtout, sans détruire l'ordre établi, y apporter de subtils changements, humour et insolence mêlés, dans la veine de l'émulation créatrice familiale. /l a scindé la petite fille du *Temps n'est rien* en personnages opposés, deux possibles états de femme, tous deux sans avenir. Il a accolé au portrait de famille, le fameux Brelin, « le poète, l'artiste authentique» (B, 19), assorti d'un « petit garçon... être minuscule... (peut-être un ultime petit frère, un enfant à lui, qu'il dorloterait, dominerait avec qui il partagerait ses jeux d'homme simple) » (B, 29).

Sous ce nouveau déguisement, transparait l'hagiographe: préparant le travail d'écriture de l'ethnologue savante, le plasticien tire des photos de famille - comme chez les Prassinos - les étapes de la vie exemplaire du frère illustre. Le schéma en est mythique depuis sa naissance de bâtard du potentat, ses exploits de nouveau-né, jusqu'à son initiation à la vie religieuse et sociale, sa nomination à l'Académie et son entrée dans la postérité.

La présence de cet hagiographe obscur s'affiche pourtant dans « Le Portrait de famille ». On ne peut pas ne pas voir sa stature et sa place en exact contrepoids du père dans le tableau ni la singularité de son manque essentiel, la marque de sexuation. Pas plus qu'on ne peut ignorer son nom éponyme du récit, lui qui n'apparaît qu'au dernier chapitre. Un Brelin existe donc dans le tableau familial, sans rivalité avec le frère génial versé dans le domaine scientifique, à égalité avec le père. Brelin dont le masque de *frou*, c'est-à-dire, en note de l'auteur, « vieillard entre 90 et 95 ans », inverse exactement les traits de sexe et d'âge de la petite Prassinos.

Un infléchissement si évident de la légende familiale - il y en a une sous le dessin - ne peut être qu'une plaisanterie ou bien, la clef nous est fournie complaisamment au dernier chapitre, l'effet de la volonté bien compréhensible de compensation d'un membre peu reconnu de la famille. Le clin d'œil complice au lecteur excuse toutes les audaces. Dès lors, dans les tentures qui suivent, l'artiste s'empare sans frein du palimpseste merveilleux de l'histoire familiale sous-jacent dans *Brelin*, sans rien de mystique ni de transcendant dans la façon dont elle traite les personnages légendaires.

Dans le domaine religieux, la créatrice s'attache à quelques épisodes du *Nouveau Testament* liés à la Vierge (« L'Annonciation »), à la Sainte Famille (« Les rois mages guidés par l'étoile », « En allant à Jérusalem, Marie, Jésus, Joseph et l'âne quelque peu déguisés en Égyptiens, fuyant la Palestine») à la parabole de « L'enfant prodigue hollandais », à la « Petite » et « Grande Trinité » ainsi qu'aux grandes figures symboliques et sacrales des patriarches prophètes et surtout des saints, ceux par qui l'ordre se perpétue. Sans doute ces figures sont-elles aussi le principal levier d'un gauchissement, d'une révolution tranquille, semblable à celle qu'a subie le « Portrait de famille ».

Il n'est pas étonnant que le premier signe avant-coureur en ait été l'intérêt de Gisèle Prassinos pour celui qui bouleverse pacifiquement le rapport du divin aux créatures, saint François d'Assise et que la dernière tenture, une scène historique profane, intitulée « Mithridate le bouvier, montrant à sa femme en pleurs le futur Cyrus qu'il doit exterminer sur l'ordre de son grand-père, le roi Astyage<sup>7</sup> » évoque la scène de la Nativité, que saint François fait jouer dans la grotte de Greccio, dans la nuit du 24 décembre 1224, peu avant sa mort.

Un chant cosmique se profile dans la première tenture exécutée à la fin de la période romanesque vers 1967-68 qui se poursuivra sur une vingtaine d'années jusqu'en 1988, parallèlement au chant poétique continu de recueils qui se succèdent.

#### LE MONDE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

« Saint François d'Assise » engage l'œuvre de Gisèle Prassinos dans une voie de création neuve et libre. La présence de Brelin, dont le surgissement dans « Le Portrait de famille » correspond à l'élan de toute la production à partir de 1974, s'y lit déjà en filigrane dans le geste d'artiste qui s'empare de l'iconographie sacrée. La série des tentures qu'il inaugure confère à l'œuvre une place prééminente dans le « *rire modernes* » de l'humour, même s'il n'est pas toujours noir.-

L'œuvre de Gisèle Prassinos, depuis le début à deux faces, écrite et visuelle, pose doublement cette question. Les tentures procèdent autant d'une réécriture que d'une transposition d'image. La genèse de « Saint François » n'échappe pas à la règle. Gisèle Prassinos n'a pas fait le voyage à Assise: elle relie principalement son inspiration à sa traduction (en collaboration avec Pierre Fridas, son mari) du *Pauvre d'Assise* de Nikos Kazantzaki en 1957.

Les autres tentures sont inspirées tout autant de textes, surtout *l'Ancien* et le *Nouveau Testament*, que d'images du culte populaire rencontrées au cours de visites d'églises.

Le *titulus* n'a pas encore, pour « Saint François d'Assise », pris toute son importance: après les Brelin, il est proprement, comme dans la tradition, la légende indispensable à l'illustration qu'il accompagne et le lieu privilégié de sa réécriture. On peut imaginer un angle inédit de la narration pour la si connue « Prédication aux oiseaux », sur le modèle de « Saint Pierre attendant le troisième cri du coq » ou « Moïse attendant d'être sauvé des eaux ».

7. Inspirée de Jacques Lacarrière, « La naissance et l'enfance merveilleuse de Cyrus », *En cheminant avec Hérodote*, Seghers, 1981.

8. Voir Daniel Grojnowsky et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*. Anthologie. José Corti, 1990, p. 8.

La prédilection pour le participe présent a pour effet majeur de suspendre la narration soit à un épisode connu mis cocassement en lumière soit à un épisode peu évoqué. Son originalité et sa force résident dans cet imperceptible et amusant tremblement de la légende sacrée au cours immuable.

L'image est un instantané que la postérité n'aurait pas retenu, en marge de la mémoire commune: saint François sans ses frères, seul devant un paysage de collines et de mer et servant de perchoir aux oiseaux, défonce la fameuse scène du sennon - l'étirement du bras en est l'effet visible - sans en trahir le sens. C'est la définition même du travestissement burlesque. À première vue, si « Saint François » et les autres tentures font sourire, ce n'est pas de la légende elle-même. Loin de tourner en dérision la figure choisie, l'image la traite avec tendresse. Le pastiche est parfaitement réussi de la naïveté de la foi populaire, avec l'inventivité que cela suppose, en dehors des voies canoniques. « Lazare se réveillant sur une plage de la Mer du Nord », pourquoi pas? L'association d'idée du seuil de la mort et d'une plage froide est dans la veine des élaborations savoureuses du culte populaire. Les tentures tirent leur attrait d'avoir retrouvé le secret des images pieuses. C'est donc à un autre niveau que l'iconoclasme banal que la parodie reprend ses droits. On s'amuse non de l'objet mais du geste même de la sacralisation: l'idole qui en résulte, risible et pourtant touchante, est d'une troublante ambiguïté qui me paraît au cœur de la portée et de la modernité de la transfiguration.

Tout est fait pour « faire joli<sup>9</sup> » dans le monde édulcoré des images pieuses, où même le sang de saint Jean-Baptiste se transforme en pétales de fleurs. A rebours d'un Voragine ou de l'iconographie de la peinture d'histoire, la violence terrible et les souffrances qui exaltent plus fréquemment la sainteté que cette scène paisible de l'histoire de François, virent au chromo. La naïveté exhibée est la juste tonalité de cette lecture humble et béate de la légende, visiblement enfantine dans le dessin des maisons, des chemins, de la montagne, du corps et du visage. Le savoir est dissimulé. Au traitement primitiviste qui simplifie les formes et le choix de couleurs s'ajoutent la pauvreté des matériaux et la connotation féminine dévalorisante de travaux de couture. Le tout englobé dans l'appellation *d'artisanat*.

Là encore le choix de saint François d'Assise est une rencontre: frère mineur si profondément en accord avec l'artiste mineur qui l'exécute.

## IMAGE ET ICÔNE

Le rire naît de cette célébration fervente et maladroite. Pastiche du culte populaire, le primitivisme de Gisèle Prassinos souligne avec humour la foi simple, sans dimension critique, la foi même de l'hagiographe. En somme sa propre foi.

9. Propos de G. Prassinos, entretien préparatoire non publié pour « Salomé ou les avatars de la femme-enfant » ; cf Annie Richard, *La Femme s'entête*, op. cit., p. 191.

Doublement hagiographiques, - ces scènes de foi mettant humoristiquement en scène la foi du geste qui les représente, renvoient comme le fera Brelin, à un jeu de miroir entre l'artiste parodié, plein de gauche dévotion et l'auteur des tentures qui signe G. P.

La pensée de la filiation est au cœur de l'œuvre de Gisèle Prassinos comme de la représentation de la vie des saints. Comme le montre dans l'histoire de l'hagiographie l'importance du concepteur, la vie du saint témoigne des grandes présences invisibles et tutélaires de la famille spirituelle, dont l'ombre portée marque le vocabulaire monacal. Or, parallèlement à l'idolâtrie naïve, populaire et enfantine, des tentures, l'épiphanie de son monde originel hante la poésie de Gisèle Prassinos: les poèmes sont du côté de l'icône: *fortune illusoire*<sup>10</sup>. les mots questionnent inlassablement l'absence.

Le faire artisanal, assimilé explicitement par Gisèle Prassinos au faire poétique<sup>11</sup> relie humoristiquement la légende dorée familiale au palimpseste mythico-religieux qui la sous-tend. Le bras démesuré de saint François d'Assise est déjà celui du père du « Portrait de famille ».

« L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique mais encore quelque chose de sublime et d'élevé », écrit Breton, reprenant la définition de Freud, dans la préface de *l'Anthologie de l'humour noir*. C'est là sans doute qu'il faut chercher la source de la fascination (voir Gorgo) exercée par les tentures. L'humour ne réduit pas la légende dorée elle-même, mais il tient à distance railleuse sa quintessence, l'aspiration à un monde rêvé, *idéal*, - pendant du « Portrait idéal de l'artiste » - en un mot, un monde merveilleux.

Comme dans *Brelin le frou*, l'humour se teinte d'ironie: la patrie imaginaire de Gisèle Prassinos opère sans bruit les corrections nécessaires à une harmonie totale. Les scènes représentées sont imprégnées d'une nostalgie iconique qui était justement celle des primitifs et des premiers peintres de saint François d'Assise, dont Giotto.

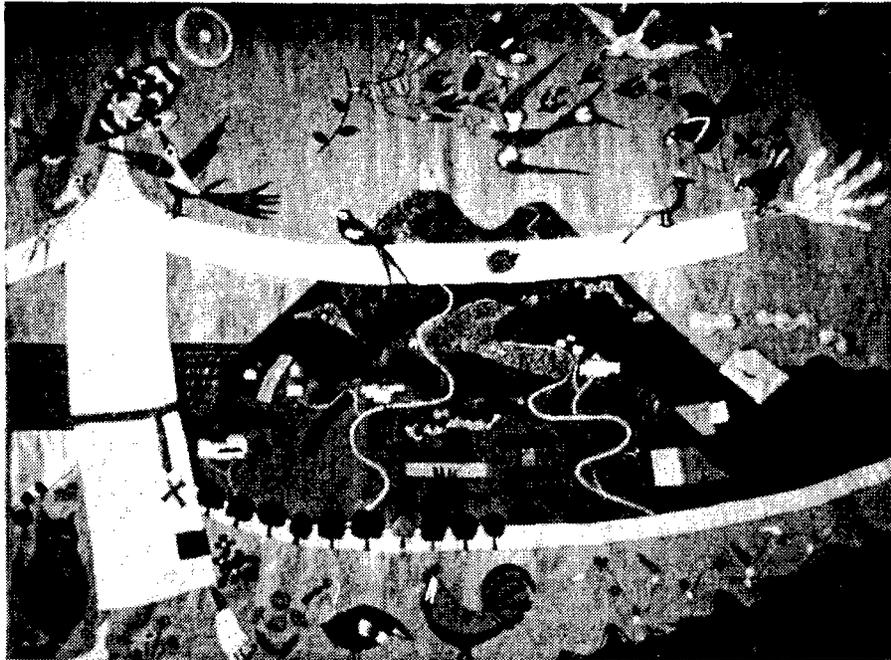
## LE CANTIQUE DES CRÉATURES

Gisèle Prassinos, dans son « Saint François », reprend le rêve d'un mythique retour à l'innocence première à travers sa symbiose avec Nikos Kazantzaki qui l'avait conduite à la forme romanesque et qu'elle retrouve quand cette veine de création s'épuise. Il y a en effet une fidélité de l'image au saint François si chamel du romancier grec, si ouvert à la beauté des paysages méditerranéens, le saint François du *Cantique du soleil* qui éclate à la fin du roman<sup>12</sup>. Gisèle Prassinos transpose dans sa première tenture ce can-

10. *La Vie la voix*, Flammarion, 1971, p. 52.

11. Lettre de G. Prassinos à son ami d'enfance Jean-Jacques, non datée.

12. Nikos Kazantzaki, *Le Pauvre d'Assise*, trad. du grec par G. Prassinos, Plon, 1957, p. 350. Les autres références aux pages seront précédées de (l'abréviation PA,



« Saint François d'Assise », n° 1. Tenture de Gisèle Prassinos  
Photo Gisèle Prassinos,  
reproduite avec j'aimable autorisation de l'artiste.

tique fédérateur des créatures, dans le merveilleux de « La Prédication aux oiseaux », liée dans le roman à l'évocation du Paradis terrestre: c'est ainsi que le saint, de retour de Rome, voit la petite ville où il s'arrête, « perchée au sommet d'un rocher pointu» (*PA*, 179), qui n'est pas nommée mais dans laquelle on reconnaît Montefalco.

Il en résulte une image composite mêlant tradition et autres passages du roman, notamment la vision d'une « mer étincelante [...] [où] flottaient les îles grecques» (*PA*, 194), lors du voyage vers les contrées des Infidèles. L'originalité de la tenture frappe au premier coup d'œil par l'invention du long bras et de la route qui lui est parallèle et a l'air de le prolonger, alors que Montefalco est ceinte de remparts.

François paraît avant tout indiquer un chemin, chemin de la joie enfantine d'exister, qui est toujours pour Gisèle Prassinos le chemin de l'art mais plus profondément un chemin de réconciliation avec la totalité de ce qui est.

Le langage sacré du cantique des créatures retrouve les symboles de l'union au niveau le plus primitif. La grande famille cosmique de saint François est fondée sur la valorisation des éléments contraires, complémen-

tairement masculins et féminins. Or la route de saint François traverse l'œuvre romanesque de Gisèle Prassinos: la légende dorée familiale du *Temps n'est rien* au *Grand repas* a accompli le même périple de la célébration du père et du fils à celle de la mère mythique. Il n'est pas jusqu'à l'humilité de l'hagiographe choisi par Kazantzaki, frère Léon, qui ne puisse convenir au rôle que l'auteur s'est assigné. Le long bras- qui lie l'auréole ou soleil à la nuit étoilée, la verticalité du corps contrebalancée par l'horizontalité de l'eau et de l'assise de la montagne soulignée par la route, c'est donc la légende de François mais c'est surtout le paysage imaginaire de Gisèle Prassinos, cosmologie revisitée par l'enfance qu'exprime le titre d'un de ses recueils poétiques, *Le ciel et la terre se marient*<sup>13</sup> dont la couverture porte en illustration une autre version du « Saint François ». Le ciel dans lequel s'élance François, attirant une nuée d'hirondelles *se marie avec la terre* qui a la place centrale: la montagne symbolise traditionnellement la proximité de Dieu, le point de rencontre entre le ciel et la terre, le volcan étant en particulier le signe de passage dans le monde surnaturel mais elle est surtout ici notre mère la terre, colline aux mamelons répétés dans la colline voisine.

Dans le mouvement du cantique, l'image, onirique et archétypique, renoue inconsciemment avec le symbolisme cosmique de la Grande Déesse archaïque, occulté par les religions monothéistes mais sous-jacent dans la mémoire, particulièrement dans la culture grecque héritière de ce que l'archéologue contemporaine américaine Marija Gimbutas appelle la vieille Europe (Europe occidentale et centrale, Balkans et centre du bassin méditerranéen<sup>14</sup>).

L'archéologue relève des ressemblances frappantes entre les figurations de la Déesse préhistorique et certains animaux, principalement les oiseaux, dont certains sont attachés à Athéna, survivance de la Grande Déesse, notamment la chouette que Gisèle Prassinos détache sur fond de nuit et dont l'olivier était l'attribut.

Les symboles qui accompagnent la figuration de la Déesse l'associent à l'élément fondamental, l'eau, schématisé par des motifs ornementaux ondulatoires: sur la tenture, l'onde omniprésente figure les flots et serpente, au sens propre, sur les flancs de la montagne. Ces méandres renvoient en effet à l'épiphanie la plus ancienne de la Déesse, le serpent, animal chthonien et aquatique, de la mère-matière originelle dont on connaît assez la fortune univoque dans les écrits bibliques. Ses ondulations gracieuses au premier plan qui suivent ici exactement celles de l'eau tiennent de la transgression, d'autant plus que, hybride par excellence, il est ici serpent à plumes, réunissant les qualités symboliques de l'oiseau et du serpent, du ciel et de la terre, à

13. G. Prassinos, *Le ciel et la terre se marient*, Les Éditions ouvrières, 1979.

14. Marija Gimbutas, *The Goddess and God of old Europ*, Thames and Hudson, London, 1982.

l'image de la tendance de la Déesse mère à l'exhaustivité, d'être tout et son contraire.

La force de l'image est d'être ambivalente: le jeu des associations, à la manière du rêve, organise une étonnante procession au premier plan, serpent-oiseau et canard encadrant le coq, animal solaire et masculin par excellence; le chat, qui d'après Gisèle Prassinos, « s'appelait François et aimait beaucoup les oiseaux », flanque le saint d'un compagnon ambigu dont les larges yeux similaires à ceux de la chouette évoquent aisément le féminin.

Saint François est lui-même travaillé par le rêve de l'androgyné<sup>15</sup>, tel l'arbre de vie, rêve de saint François où il s'assimile à un arbre dont le faite vient à la rencontre de la terre, mais aussi autre symbole de la Déesse. Il s'enracine et il lui pousse un bras-branche, sillon terrestre dont les oiseaux viennent picorer la semence. Il est même l'arbre-croix qui, au début de l'ère chrétienne, incarne le sauveur nourrissant de ses fruits les croyants, mais dont le serpent contrairement à l'image qui est sous nos yeux, ne peut s'approcher. En 1979, l'autre « Saint François» est totalement transformé en arbre.

Ici, campé à même la réserve de la tenture, toile de jute matrice du sol profond et du ciel, étiré à l'infini par le bras et la route qui fait le tour de la terre, il est le pivot d'un paysage cosmologique de réconciliation des opposés si cher au surréalisme. Mais la pensée des origines de Gisèle Prassinos remonte à ce qui peut en être considéré comme la source: le clivage généalogique des sexes. Sa légende dorée n'aura de cesse de dépasser le désaccord: je me propose de tisser le réseau des échos entre le « Saint François» et l'ensemble des tentures, dans le sens de la minimisation de la hiérarchie et de la célébration d'une unité supérieure.

Célébration où Gisèle Prassinos s'arrogé le droit de traiter du sacré: Saint François qui conquiert celui de prêcher en s'adressant aux hirondelles et joue un rôle dans l'évolution du rapport des femmes et du religieux, avait là encore indiqué le chemin.

Ce droit est proprement celui de l'artiste: les formes arrondies qu'adoptent la majorité des tentures, s'opposant à la rigidité des « Brelin », font référence à la peinture occidentale, que Gisèle Prassinos désigne explicitement dans la série des « Rois ».

Ce qu'elle appelle son *artisanat* est au cœur même de l'art, au passage de l'icône à l'imitation du réel. Celui-ci fait intrusion d'une manière moderne, par l'utilisation de la réserve ou la technique du collage de cuir pour les pattes du coq mais surtout par le sublime de l'humour: l'énorme coccinelle, *la bête à Bon Dieu*, au centre de la toile, pourrait bien être l'emblème de la

15. La deuxième tenture représente « L'Androgyné de Platon ».

réduction vertigineuse du champ transcendantal par la dérision des moyens employés, la précipitation sur terre de l'élan vers l'ailleurs.

Si les saints sont privilégiés dans la légende dorée de Gisèle Prassinos, contrairement à la grande peinture, c'est sans doute parce qu'à la fois dérisoires et magnanimes, ils rappellent l'artiste, tous plus ou moins Brelin le Frou, pauvres intercesseurs d'une vision transfiguratrice.

Derrière le saint et notamment saint François, se profile la figure du Christ que Gisèle Prassinos n'a jamais osé traiter de front parce qu'elle incarnait trop directement l'artiste, le père qui se dessinait en Christ les yeux fermés et le frère dont les dernières peintures évoquent la crucifixion.

Tant il est vrai qu'au bout de la légende dorée de Gisèle Prassinos et de la route de saint François, qui convergent à la même scène de la crèche, au bout du martyre absurde et grandiose de l'artiste, elle rejoint Mario.

En écho poétique final, écoutons ces vers du dernier recueil, *La Fièvre du /about*<sup>16</sup> :

*Sache-le  
aucune présence ne m'est plus familière  
que nos Christs de bois  
ouverts au bord des champs*

*Université de Paris III  
Sorbonne-Nouvelle*

16. G. Prassinos. *La Fièvre du labour*, Motus. 1989, p. 14.

## LE CADAVRE EXQUIS OU LA « MERVEILLE-MONSTRE»

Catherine VASSEUR

Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), l'appel au merveilleux s'ouvre sur une proclamation dont la scansion litanique n'est pas sans évoquer celle du credo: « Le merveilleux et toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau<sup>1</sup>. » Ce postulat posé par Breton répond à une nécessité immédiate: « faire justice de la haine du merveilleux qui sévit chez certains hommes<sup>2</sup> » – mais il annonce aussi un défi aux enjeux autrement difficiles à saisir: le merveilleux se caractérise essentiellement par un « souffle »; ce que « figure » le merveilleux – pour reprendre le terme appliqué par Breton au personnage de Mathilde dans *Le Moine* de Lewis – c'est la « tentation continue » du « rien n'est impossible à qui sait oser ». Cette tentation s'actualise en outre dans un unique espace de réalité, susceptible d'accueillir commodément la littérature et la vie quotidienne: le couvent du *Moine* et le château dans lequel évoluent les amis de Breton sont le théâtre d'une même sorte d'apparitions. Le merveilleux se révèle enfin dans un fourmillement de symboles hétéroclites et variables selon les époques, de signes bigarrés porteurs d'un *je ne sais quoi* rétif à toute tentative de définition préalable.

Breton en identifie *a posteriori* quelques-uns: il y a « les ruines romantiques, le *mannequin* moderne », et aussi « les potences de Villon, les grecques de Racine, les divans de Baudelaire<sup>3</sup> ». Mais l'histoire du surréalisme reste alors à écrire, ses symboles à inventer. Fécondera-t-il lui aussi quelque production d'un « genre inférieur », insoumise à la vraisemblance et au goût, portée par cette « passion de l'éternité », cette « innocente grandeur », cette « fierté sans précédent » qui distinguent les « modèles » évoqués en 1924 dans le *Manifeste*?

Il est désormais loisible de nous pencher à notre tour sur cette histoire.

1. André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), *Œuvres complètes*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 319. Abréviation utilisée: OC I.

2. OC I, p. 319.

3. *Ibid.*, p. 321.

Nous savons maintenant que l'invention du cadavre exquis a suivi de près la formulation du projet surréaliste défini dans le *Manifeste*. Au demeurant, ce jeu n'a jamais été reconnu par ses créateurs comme un de ces symboles propres à susciter une « sorte de révélation générale<sup>4</sup> » du merveilleux. Et il ne saurait être question ici de pallier à cette absence d'évaluation de leur part, ne serait-ce qu'en raison du flottement dans lequel cette notion de merveilleux n'a cessé d'être maintenue au niveau théorique.

Pourtant, quelques rapprochements s'imposent: le cadavre exquis est une figure de l'insolite. Il apparaît, au sein des œuvres surréalistes, comme une anecdote, sans dimension dramatique ni enjeux manifestes majeurs. Sa présence, en arrière-plan de l'histoire du mouvement, a tout de l'indice persistant, du symptôme. S'il est indéniable que Breton a soutenu *continûment* - jusqu'à dans le doute; - toutes les pratiques ludiques, le cadavre exquis semble avoir néanmoins acquis une dynamique et conquis un espace propres *danş* la vie du groupe, que ne lui a longtemps disputé aucune contingence.

À partir de ces constatations, peut-être y a-t-il lieu d'examiner dans quelle mesure et selon quelles modalités le cadavre exquis a répondu à la quête de merveilleux énoncée par Breton dans le *Manifeste*.

Le seul texte consacré à ce jeu jamais écrit par Breton: « Le cadavre exquis, son exaltation », est un texte tardif (1948) et de circonstance, donné à l'occasion d'une exposition éponyme à la galerie parisienne La Dragonne la même année. Seul texte de Breton, mais aussi seul texte un tant soit peu conséquent jamais écrit à ce propos par un acteur du mouvement, avant qu'Arturo Schwarz, galeriste et collectionneur milanais, ne sollicite d'autres témoignages - parfois contradictoires, d'ailleurs - de joueurs de la première heure (André Masson, Simone Collinet, Marcel Duhamel, etc.), mais aussi de Tristan Tzara, pour le catalogue de l'exposition de cadavres exquis qu'il a présentée en 1975<sup>6</sup>.

De fait, le cadavre exquis n'a fait - depuis son apparition en 1925 dans les activités collectives surréalistes - l'*objet* d'aucune mise au point théorique ou historique avant d'être soumis au regard des amateurs d'art. Les simples références à ce jeu sont elles-mêmes très rares dans les écrits surréalistes. On peut seulement relever quelques balises, attestant sa pratique effective au sein du groupe. Tout d'abord, le constat effectué par Breton de la possibilité d'une « mise en commun » des pensées par le biais de « divers jeux de société » - dont le cadavre exquis - dans le *Second Manifeste du surréalisme* (1930), puis son indexation dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, réalisé par Breton et Éluard en 1938, où il est accompagné de la définition suivante:

4. *Ibid.*, p. 321.

5. Douceur dont on relève les traces dans certaines lettres de Breton à ses amis, et même dans le manuscrit préparatoire de son texte: « Le cadavre exquis, son exaltation » (1948).

6. Cette exposition reprenait elle aussi pour intitulé le titre du texte de Breton: « Le Cadavre exquis. son exaltation ».

*Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière: Le cadavre - exquis - boira - le vin - nouveau<sup>7</sup>.*

Cette définition est une épure, comparée aux directives données par Georges Hugnet en 1934 dans sa *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Celui-ci propose une description excessivement stricte du protocole ludique, et omet la version dessinée du jeu au bénéfice de la seule version verbale<sup>8</sup>. Signalons aussi un court texte en prose publié en 1939 par Paul Éluard dans

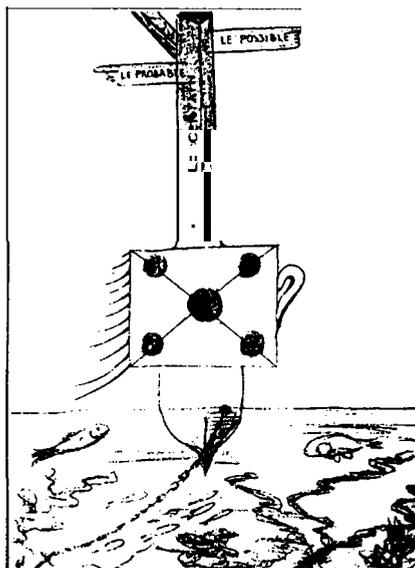


Illustration 1 : « Le cadavre exquis »  
*La Révolution surréaliste*, n09-10, oct. 1927, p. 44

7. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, 1938, p. 6. Cette définition, qui sera citée à nouveau par Breton en 1948 dans « Le Cadavre exquis, son exaltation », est elle-même une reprise de celle publiée par Hugnet en 1934 (voir note suivante).

8. Georges Hugnet, *Petite Anthologie poétique du surréalisme*, Jeanne Bûcher, Paris, 1934, p. 151 : « Vous vous asseyez à cinq autour d'une table. Chacun de vous note en se cachant des autres, autres, sur une feuille, le substantif devant servir de sujet à une phrase. Vous passez cette feuille pliée de manière à dissimuler l'écriture à votre voisin de gauche en même temps que vous recevez de votre voisin de droite la feuille qu'il a préparée de la même manière... Vous appliquez au substantif que vous ignorez un adjectif... Vous procédez ensuite de même pour le verbe, puis pour le substantif devant lui servir de complément direct, etc. L'exemple, devenu classique, et qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière: le cadavre exquis boira le vin nouveau. »

son recueil *Donner à voir*. Texte qui finit sur ces mots: « Plus aucun souci, plus aucun souvenir de la misère, de l'ennui, de l'habitude. Nous jouions avec les images et il n'y avait pas de perdants », et il conclut, comme pour confirmer sur le mode nostalgique l'hypothèse avancée par Breton sept ans auparavant au sujet de la « mise en commun » des pensées: « Et nous ne faisons qu'un<sup>9</sup>. »

D'ores et déjà, le caractère disséminé et fragmentaire de ces évocations indiquerait que la relation au jeu entretenue par ses animateurs est affaire d'implication plus que de regard. S'en tenir là serait pourtant faire fi de ce qui, par leur parcimonie même, rendent ces propos extrêmement significatifs. Car ils émergent des confins d'un grand silence. Un grand silence concerté, voire programmé, non seulement *autour* mais *à partir* de ces figures - qu'elles soient graphiques ou verbales. Là où le cadavre exquis paraît - dans tous les sens du terme - comme dans *La Révolution surréaliste*, n°s 9-10 d'octobre 1927, il s'agit moins en effet de confronter le regardeur à une illustration qu'à une présence. Chaque image ou série de phrases, invariablement accompagnées de la légende: « Le Cadavre exquis », met en place un dispositif lié à l'apparition (*voir illustration 1*). Le cadavre exquis se révèle lui-même par le truchement de son propre nom. Nom exorbitant, dont les termes obéissent à la volonté de placer sur le même plan des éléments non-concordants, et vont ici jusqu'à défier l'impossibilité d'allier la vie à la mort. Ce nom est en quelque sorte saturé par le défi poétique surréaliste et chaque cadavre exquis en constitue ni plus ni moins une manifestation exemplaire.

Le merveilleux surréaliste ne tiendrait-il pas là le symbole prophétique d'une poésie en instance de déchaînement? Ce n'est pas pourtant ainsi que l'entend Breton:

*La critique malintentionnée des années 25 à 30, qui nous a plaints de nous complaire à ces distractions puériles et en même temps, nous a suspectés d'avoir individuellement (et plus ou moins laborieusement) produit au grand jour de tels « monstres »), a donné là une mesure supplémentaire de son incurie".*

S'il est clair que la reprise du mot « monstre » est ici destinée à stigmatiser la critique en lui renvoyant ironiquement la preuve de son incurie, il n'empêche que, ce faisant, Breton choisit délibérément d'exposer son sujet à l'aide d'une antiphrase. Pour qualifier un objet dont la suite du texte tend à montrer qu'il soulève à lui seul l'énigme de la création poétique, il préfère en

9. Paul Éluard, « Dernières vues anciennes » (1937), *Donner à voir*, Gallimard, 1939, rééd. Poésie/Gallimard, 1987, p. 158-159.

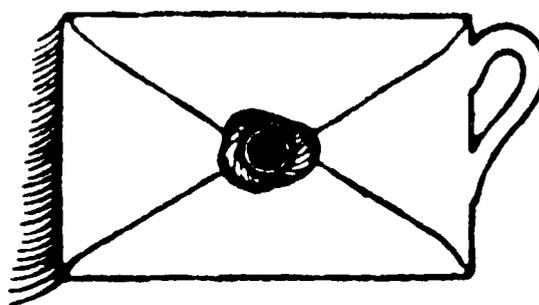
10. Les guillemets sont le fait de l'auteur.

11. André Breton, « Le cadavre exquis, son exaltation » (1948), *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 289-290.

effet le désigner par le biais de l'injure, comme si le mot « monstre » lui servait opportunément ici de paravent pour maintenir l'affirmation de ce qu'il est dans le secret d'une potentialité indicible.

Quant à l'évocation d'Eluard citée plus haut, elle repose elle aussi, en quelque sorte, sur une suite d'affirmations biaisées: il n'y est question que d'effacement (du souci, de l'ennui, de l'habitude), de disparition (des enjeux ludiques: pas de perdants, pas de gagnants non plus), de dissolution (des individualités). Le: « Et nous ne faisons qu'un » clôt le texte sur l'expression d'un sortilège, ou plutôt d'un prodige. Les joueurs ont été résorbés et incorporés à l'espace ludique: ils sont devenus eux-mêmes une entité-monstre, à l'instar de celui qu'ils ont créé. Et au-delà de ce constat, le silence s'installe.

C'est également à un silence conclusif que donne lieu le long développement consacré par Breton, en 1931, à la tentative d'interprétation d'un motif qu'il avait dessiné quelques années auparavant à l'occasion de ce jeu (*voir illustration 2*)<sup>12</sup>. Dans ce texte, intitulé « L'Objet fantôme », et paru dans le



*Illustration 2 : « L'objet fantôme »*  
*Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 3, déc. 1931, p. 20

n° 3 du *Surréalisme au service de la Révolution*, il poursuit une réflexion sur le contenu latent de certains objets poétiques, dont l'indétermination et la banalité s'avèrent à ses yeux plus fécondes sur le plan de l'interprétation que ne le sont, par exemple, les objets à fonctionnement symbolique, dont la construction lui paraît plus directement soumise aux pressions de l'intentionnalité individuelle.

L'objet qui introduit à cette réflexion est donc un dessin, passablement dérisoire et cependant chargé d'une puissance obsessionnelle qui ne laisse d'interroger son auteur sur sa signification. Ce dernier le décrit de la manière

12. Le cadavre exquis dans lequel ce dessin apparaît avait été reproduit dans le n° 9-10 de *La Révolution surréaliste*, octobre 1927, p. 44 (*voir illustration 1*).

suiuante: « une enveloppe vide, blanche ou très claire, sans adresse, fennée et cachetée de rouge [...] au bord droit piqué de cils, et présentant à gauche, une anse pouvant servir à la tenir<sup>J</sup>. » De là à nommer ce motif « L'enveloppe silence », il n'y avait qu'un pas que Breton franchit sans ambages. Au-delà du trouble intime qui le conduit à extraire ce motif du jeu pour le ramener à son propre « je », le levier de l'interprétation tient dans cette proclamation du silence dont l'objet est tout entier porteur, puisqu'il s'affinne littéralement comme l'enveloppe *du* silence. Et ce silence, que Breton s'évertue à faire parler, ne s'épuisera pas pourtant, car la fonne de l'objet poétique demeure, quant à elle, irréductible et souveraine. Il n'est qu'à voir, d'ailleurs, comment *il* a été imprimé dans le corps du texte: cerné par le discours, mais insoluble dans le discours (voir *illustration 2*).

Cette part de silence scellée à la fonne même de l'objet suggère quelques questions: la montruosité de la construction poétique n'est-elle pas d'emblée induite par le fait de son surgissement hors du silence, hors de l'insu? L'acte poétique n'est-il pas d'essence monstrueuse, tel un scandaleux fait accompli? N'est-ce pas ce qui justifie l'emploi par Breton du mot « monstre » là où les critères de la beauté surréaliste appelleraient par exemple celui, plus flatteur, de « merveille »?

Car Breton y insiste. Au début du même texte, il énumérait quelques « *monstres* »<sup>14</sup> dont la construction poétique échappe « aux conditions naturelles de tous les autres objets »: le « Joueur de clarinette » de Picasso, le « Vaticinateur » de Chirico, la « Mariée » de Duchamp, la « Femme 100 têtes » de Ernst, le « Grand masturbateur » de Dali, et « tel étrange personnage en mouvement de Giacometti ». Et il ne manquait pas d'ajouter: « Le caractère bouleversant des ces productions [...] est bien pour nous faire réfléchir sur la nécessité très particulière à laquelle ils [*i.e.* ces monstres] peuvent répondre au *xx*<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. »

Cette mise en perspective - qui introduit à l'énigme soulevée par « l'enveloppe silence » - ne concerne certes pas explicitement le cadavre exquis mais elle le replace, par J'intennédiaire de cet objet témoin, dans le creuset des productions contemporaines « échappant aux conditions naturelles de tous les autres objets » regroupées par Breton sous la dénomination de « monstres ».

Dès lors, cette dénomination ne peut plus être considérée comme anecdotique. L'emploi des italiques dans « L'objet fantôme », comme la mise entre guillemets dans « Le cadavre exquis, son exaltation », indiquent qu'ici le choix du mot « monstre » est non seulement délibéré, mais motivé. Tout

13. André Breton, « L'objet fantôme ». *Le Surréalisme au service de la Révolution*. n° 3, décembre 1931. p. 20.

14. Les italiques sont le fait de l'auteur.

15. *Ibid.*. p. 20.

se passe comme s'il s'agissait d'en précipiter et d'en intensifier le sens, d'une part en désignant l'objet poétique de manière outrageante, d'autre part en reportant cette désignation sur le mot lui-même, ce qui revient incidemment à réactiver son sens étymologique<sup>16</sup> : le « monstre » est par définition l'objet que l'on montre, que l'on signale, que l'on pointe du doigt. S'agissant de l'objet poétique, c'est celui qui offre d'abord à la perception immédiate l'affirmation de sa propre monstruosité.

Or, cette fonction démonstrative, le cadavre exquis la prend en charge pleinement, depuis son nom jusqu'aux moindres ressorts de son organisation interne. En effet, quoiqu'il en soit de la gratuité de sa pratique, la conception du cadavre exquis est loin d'être inconséquente. Son nom, cet oxymore ultime - même en admettant qu'il soit le fruit d'un hasard parfaitement objectif-coïncide remarquablement avec l'idée que les surréalistes se faisaient de la poésie. Son mode de production, ordonné une fois pour toutes par la règle du jeu, tend quant à lui à promouvoir un véritable paradigme de l'image poétique. Quant à sa structure et à son organisation, elles constituent moins une manifestation de la monstruosité qu'un discours prenant appui *sur* la monstruosité<sup>17</sup>.

- La monstruosité du cadavre exquis est systématique. Son mécanisme de production conduit obligatoirement à l'apparition de formes monstrueuses.

- L'image poétique obtenue laisse délibérément à découvert (ceci est particulièrement visible dans les dessins) les sutures, les ruptures, les greffes, les écarts entre les parties, de sorte que la mise à nu du procédé combinatoire vient redoubler la monstruosité patente du résultat. L'image donne à voir sa propre anatomie; elle délivre l'autopsie de ses organes - telle un cadavre.

D'ores et déjà, la transparence du procédé désacralise le monstre, le vide de ses secrets, le soustrait aux instances mystérieuses qui en recèlent les teneurs obscures. La familiarité s'installe avec un monstre excessivement débonnaire. On est loin de Kafka, loin de *La Métamorphose*. Le cadavre exquis ne suscite aucun malaise parce que, sans doute, l'ampleur du désordre y est trop grande, mais surtout parce que le dispositif y est intégralement dévoilé. Le mode combinatoire est l'instrument d'une stratégie exorbitante, conduisant la création à délivrer une image-clinique de ses propres ressorts poétiques.

16. Le mot latin *monstrum* désigne le fait prodigieux, et par extension ce qui est contre-nature. monstrueux, et par là même incroyable. Le verbe *monstrare* signifie: indiquer, montrer, faire voir, faire connaître.

17. Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, 1973, et plus précisément à sa typologie des diverses formes monstrueuses. Le corpus des cadavres exquis - dessins et collages - sur lequel nous avons travaillé constitue à lui seul une somme d'exemples couvrant, à une exception près, l'ensemble des catégories répertoriées par l'auteur.

- La posture du cadavre exquis est frontale et il affleure à la surface d'un espace exempt de toute profondeur. Le support sur lequel il se présente est d'ailleurs indifférent, car c'est ici le monstre qui conforme l'espace à la souveraineté de ses développements. Et nous assistons là à un renversement radical du point de vue traditionnel sur la monstruosité. Dans les chapiteaux romans, par exemple, la monstruosité des figures était largement conditionnée par l'espace qui leur était concédé. Leurs contorsions répondaient à leur rejet dans les coins, les angles morts et les vides situés au-delà de ce qui a vocation d'être vu. La monstruosité, calquée sur un espace aberrant, était en soi l'indice d'une représentation malade, à la fois menaçante, reléguée, et libre d'opérer tous les écarts vis-à-vis de la norme.

Rien de tel ici. Si la monstruosité du cadavre exquis n'implique plus la perception d'un quelconque écart vis-à-vis de la norme, c'est que celle-ci y est devenue caduque. Car le cadavre exquis détermine un angle de projection selon lequel le monstrueux - c'est-à-dire l'accessoire, l'insu, le « hors-sujet » - devient le centre de toute représentation, et l'enjeu de toute spéculation.

Il s'avère donc que, sous prétexte de « jeu désintéressé », le cadavre exquis investit l'espace dévolu au secret, à l'innommable, avec pour mission expresse de procéder à sa mise à jour. À cet égard, sa monstruosité est un manifeste: elle entend prendre la relève du silence qui entoure le discours rationnel et, en quelque sorte, lui faire rendre gorge de tout ce qui, du réel, reste informulé. Breton affirmait d'ailleurs dès 1924, « La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation<sup>18</sup>? » D'autres assertions de Breton antérieures au *Manifeste* de 1924 laissent également entrevoir que la surprenante « naissance » du cadavre exquis un jour de 1925, telle qu'il en rendra compte dans « Le Cadavre exquis, son exaltation » quelque vingt ans après, était en fait annoncée, sinon attendue, avant la formulation des principes fondateurs du surréalisme.

Toujours en 1924 paraissait *Poisson soluble*, texte automatique dans lequel on repère également ces mots: « La terre, sous mes pieds, n'est qu'un immense journal déplié<sup>19</sup>. » Cette phrase ne se donne pas pour une métaphore; elle corrobore la question posée dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité »: le monde se déplie, se déploie à mesure qu'il s'énonce. La validation du réel repose déjà sur un principe d'énonciation comparable à celui qui sera mis en œuvre dans le cadavre exquis. Breton affirme aussi dans ce texte: « Nous sommes les créateurs d'épaves<sup>20</sup>. » Cette proclamation va dans le même sens: elle appelle à la prise en compte des avatars, des poids morts, des cadavres, de tout ce qui est exclu des canaux de transmission du sens et

18. André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *Point du jour* (1934), coll. Idées, Gallimard, p. 22.

19. André Breton, « Poisson soluble » (1924), OC I, p. 356.

20. André Breton, *ibid.*, p. 360.

du savoir. Il ne s'agit pas de réhabiliter le laid ou l'invraisemblable au détriment du beau, mais de légitimer l'impensé.

On se souvient aussi des sketches conçus par Breton et Soupault à la même époque. Dans *Vous m'oublierez* (1920), les personnages sont un parapluie, une robe de chambre, une machine à coudre et un inconnu. Dans *Comme il fait beau* (1923) le personnage de Silexame a une tête de fourchette, un corps de coquillage, et des bras couverts de feuilles. L'ordre du jour consistait alors littéralement en une mise en scène du possible, que l'on retrouvera plustard, fidèlement transposée dans le cadavre exquis.

Ce jeu, dès lors, n'apparaît plus tant comme une invention fondatrice que comme un point d'aboutissement. À la perspective aventureuse d'un redéploiement généralisé du réel, il répond par la mise en place d'une machinerie « infallible », d'une recette diront certains, d'une sommation permanente, diront d'autres, capable de garantir une production d'images indéfinie et inépuisable. Le pouvoir d'énonciation est désormais promulgué par une loi. Au risque de la poésie, peut-être, si l'on considère que ces images, ainsi déterminées par avance, provoqueront toujours le même et unique scandale: à savoir l'engendrement d'un langage voué à l'auto-proclamation permanente. D'un langage véritablement monstre, cette fois.

Ainsi donc, l'hypothèse du cadavre exquis comme « mode figuré<sup>21</sup> » du merveilleux surréaliste conduit bien à mettre en évidence une figure, mais une figure rhétorique: structurellement, cette « merveille-monstre » est une allégorie de l'énonciation.

Le paradoxe auquel aboutit une telle analyse n'est pas mince, pour peu que l'on se réfère au projet initial défini par Breton dans le *Manifeste* de 1924: exprimer le « fonctionnement réel de la pensée » par un automatisme psychique pur « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison<sup>22</sup> ».

Encore peut-on contester que ce jeu donne lieu, du point-de vue formel, à une quantité illimitée de créations déraisonnables. Mais aucune d'entre elles ne saurait a priori relever de l'inconcevable:

[...] *Malheureusement, l'effort humain, qui tend sans cesse à varier la disposition d'éléments existants, ne peut être appliqué à produire un seul élément nouveau. Un paysage où rien n'entre de terrestre n'est pas à la portée de notre imagination<sup>23</sup>.*

Nonobstant le regret qui pointe chez Breton, il est saisissant de comparer ce constat avec le point de vue de Descartes:

*Les choses qui nous sont représentées dans le sommeil sont comme des*

21. André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), *op. cit.*, p. 320.

22. *Ibid.*, p. 328.

23. André Breton. « Max Ernst » (1921), « Les Pas perdus », OC I, p. 245.

*tableaux et des peintures, qui ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et véritable [...] car, de vrai, les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres des divers animaux*<sup>24</sup>.

L'imagination, l'énonciation - aussi dépravées soient-elles - ne sauraient pour l'un comme pour l'autre se nourrir d'autre chose que des données sensibles ou, pour reprendre une terminologie classique, des objets de connaissance offerts par la nature. Contre toute attente, le cadavre exquis s'inscrit dans le droit fil de cette conception rationaliste, fût-ce pour mieux la pousser jusqu'à ses ultimes conséquences. Il n'apparaît alors pas tant comme un lieu de création que comme un modèle spéculatif susceptible d'optimiser les potentialités de la pensée rationnelle et d'en élargir à l'extrême les applications. Dans ce sens-là, le monstre dont accouche le cadavre exquis est bien à l'image du réel. Conclusion qui rejoint une fois encore ce que Breton notait à propos du *Moine* de Lewis dans les pages du *Manifeste* qu'il consacrait au merveilleux: « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a plus que le réel<sup>25</sup>. »

*Université Paris I  
Panthéon-Sorbonne*

24. René Descartes. « Première méditation », *Œuvres et Lettres*, Gallimard, 1952, p. 269.

25. André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), OC I, p. 320 note.

## EMPREINTES DU MONDE, SIGNAUX D'UN AUTRE MONDE

Danièle MÉAUX

« L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référerà [...] à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas », note André Breton<sup>1</sup>. Ainsi paraît-il de prime abord surprenant que les surréalistes ne se soient pas détournés d'une image telle que la photographie, réputée ne refléter que la peau des choses; mais, loin de mépriser l'image argentique, ils manifestent un véritable engouement à son égard: « Quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies? », écrit André Breton<sup>2</sup>. *Nadja*, *L'Amour fou* ou *Les Vases communicants* associent textes et clichés; *Les Champs délicieux* rapprochent douze rayogrammes de Man Ray et un texte de Tristan Tzara. 1929 réunit quatre vues de Man Ray et des poèmes érotiques de Benjamin Péret et de Louis Aragon... La photographie est également la principale source d'images des revues surréalistes.

Toutefois, si les surréalistes témoignent un intérêt patent pour ce nouveau médium, leur réflexion en ce domaine se réduit à quelques brefs articles. Leur attirance se nourrit sans doute d'une suprématie plus généralement accordée aux arts visuels: « Les images auditives le cèdent aux images visuelles) », note André Breton. Si la vue l'emporte sur les autres sens, c'est en raison de sa sauvagerie, de son immédiateté; or, plus que toute autre représentation, la photographie paraît proche de la perception. Mais le goût pour l'image argentique participe également d'un attrait pour les sciences et les techniques, d'une curiosité pour les vecteurs nouveaux, capables de travailler au dépassement d'une vision usée du monde. Le cliché, image pauvre, banale, peu onéreuse, rencontre la sympathie d'artistes portés vers

1. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1965, p. 32.

2. *Ibid.*, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 1.

les productions mineures et populaires. Sa genèse mécanique, chimique, le situe à la marge de la création traditionnelle, lui conférant ainsi un potentiel de transgression et de renouvellement.

Dans le champ de la production photographique, la plupart des courants modernistes de cette période manifestent une même volonté de rupture et valorisent une recherche des possibilités spécifiques du médium: la nouveauté du regard porté sur le monde apparaît alors comme le moyen de transformer l'être humain. Les photographes proches du surréalisme s'inscrivent dans cette tendance, parce que leurs travaux font écho à ceux d'artistes de la même époque, mais surtout parce qu'ils assignent au dispositif photographique le rôle de révéler des réalités nouvelles; et ce continent différent auquel l'image argentique doit bien souvent, selon eux, permettre d'aborder est celui du surréel, du merveilleux. Le médium photographique a vocation à être passeur, intercesseur avec un autre monde; cette fonction est soulignée par « L'écriture automatique », photomontage réalisé en 1938 par André Breton<sup>4</sup>. Dans cette image, le microscope, qui à certains égards se rapproche de l'appareil photographique, permet la perception d'animaux fantastiques. Le photomontage met en évidence les possibilités exploratoires de l'instrument optique, tandis que le titre rapproche automatisme psychique et automatisme de la machine. Le dispositif optique est ici le truchement qui ouvre la voie du merveilleux, autorise « la voyance »; l'accès au surréel découle d'une expérimentation technique.

Dans la production photographique française des années 1920-1930, une tendance forte (sous des avatars évidemment divers) fait de la prise de vue l'outil de découverte d'une forme de merveilleux englué dans le monde matériel. Je prendrai en considération les travaux d'artistes proches du surréalisme, mais également ceux de photographes qui s'en sont démarqués, tant il est vrai qu'il existe alors, en France, une convergence importante entre la pratique de la photographie et certains traits de la quête surréaliste. L'image paraît, de fait, à même d'alimenter la réflexion des surréalistes, tandis que les thèses du mouvement nourrissent, de près ou de loin, bon nombre de photographes. Il y a, en somme, rencontre entre un médium, la façon dont il est à une époque donnée conçu, et un courant d'idées qui put lui-même subir l'influence de techniques nouvelles. Quoi qu'il en soit, la photographie propose alors une expérience des choses qui la constitue en véritable propédeutique du regard: elle se révèle apte à rendre sensible le merveilleux au sens que lui prête Louis Aragon de « contradiction qui apparaît dans le réel<sup>5</sup> ». Procédure nouvelle d'exploration des apparences, elle se fait aisément médiation avec le surréel, et ce selon des voies diverses.

4. A. Breton, « L'écriture automatique » (1938), in Rosalind Krauss. Jane Livingston, Dawn Ades, *Explosante fixe - Photographie et surréalisme*. Centre Georges-Pompidou/Hazan, Paris, 1985. p. 8.

5. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, coll. « Folio », Gallimard, 1984, p. 248,

## I. L'ALCHIMIE

Le cliché est l'empreinte, sur un support sensible, des radiations émises ou réfléchies par des objets réels qui se sont trouvés confrontés à l'appareil. Si les conditions mêmes de la prise de vue entraînent un relatif degré d'icônicité, l'image n'est pas vouée à la reproduction des apparences. Bien au contraire, la technique est responsable d'un certain nombre de métamorphoses; elle induit des transformations qui, si elles ne sont pas complètement incontrôlées, restent conditionnées par la matérialité du processus photographique et comportent une part d'aléatoire. Bon nombre de praticiens, proches des surréalistes, se livrent à l'exploration des ressources originales du nouveau médium.

Les voies concrètes que prend cette expérimentation sont multiformes. Le photogramme consiste par exemple à impressionner directement la surface sensible sur laquelle des objets ont été disposés, sans avoir recours à l'objectif, ni à la chambre obscure. Man Ray relate la découverte du procédé (ou plus exactement sa redécouverte puisque Talbot ou Bayard se livrent à des expériences analogues dans les années 1830):

*[...] Jje posai machinalement un petit entonnoir de verre, le papier gradué et le thermomètre dans la cuvette, sur le papier mouillé. J'allumai la lumière. Sous mes yeux, une image prenait forme. Ce n'était pas tout à fait une silhouette des objets: ceux-ci étaient déformés et rétractés par les verres qui avaient été plus ou moins en contact avec le papier, et la partie directement exposée à la lumière remontait, comme en relief, sur le fond noir<sup>6</sup>.*

La genèse chimique du photogramme, le caractère accidentel de sa découverte - que fait ressortir le récit - placent délibérément ce type d'image dans le champ de l'irrationnel. Ne conservant de la photographie que sa nature d'empreinte, le photogramme - ou rayogramme - n'est pas copie des apparences; il est invention fantasmagorique produite par la lumière et la chimie. Dans « La photographie à l'envers », Tristan Tzara démarque le résultat obtenu de l'œuvre élaborée par l'homme et fait ressortir son aspect fabuleux:

*Est-ce une spirale d'eau ou la lueur tragique d'un revolver, un œuf, un arc étincelant ou une écluse de la raison, une oreille subtile ou un sifflet minéral ou une turbine de formules algébriques? Comme la glace rejette l'image sans effort, et l'écho la voix sans nous demander pourquoi, la beauté de la matière n'appartient à personne, car elle est désormais un produit physico-chimique<sup>7</sup>.*

6. Man Ray, *Man Ray autoportrait*, Seghers, 1964, p. 118.

7. Tristan Tzara, « La photographie à l'envers », *Les Feuilles libres*, n° 30, décembre 1922 - janvier 1923, in Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 1993, p. 105.

La solarisation, qui entraîne une inversion partielle des valeurs accompagnée d'un liseré caractéristique, découle d'une brève exposition du négatif (ou du positif) à la lumière. Résultant de manipulations de laboratoire, la solarisation induit une lecture onirique. Man Ray - qui est avant tout artiste expérimental- inaugura ce procédé, mais il en testa bien d'autres, tels que « le brûlage » qui consiste à ramollir une partie de la couche sensible de façon à déformer ou brouiller l'image<sup>8</sup>. « le paraglyphe » qui tient au tirage simultané du négatif et de sa diapositive - ce qui amène un curieux effet de relief - , « le voilage » qui entraîne un léger gris uniforme et supprime certains détails<sup>9</sup>... La surimpression - qui fut souvent pratiquée par Tabard- résulte le plus souvent de la superposition de deux négatifs lors du tirage. Elle combine donc deux réalités séparées; par la fusion des formes et des objets, elle condense des éléments étrangers l'un à l'autre, selon une logique qui semble proche de celle du rêve. Le photomontage apparaît également comme la réunion d'éléments hétérogènes; mettant à malles catégories ordinaires de l'entendement, il ménage une part au hasard. S'il ne naît pas au laboratoire, il tient encore à une manipulation du matériau; il est démarche expérimentale qui permet l'émergence de l'irrationnel.

Les photographes proches du surréalisme mènent des explorations extrêmement variées des possibilités du médium photographique. Ces expériences permettent la découverte d'images échappant au préconçu puisqu'elles découlent de la technique utilisée. C'est l'outil, dans ses ressources intrinsèques, qui autorise l'accès au surréel. Le photographe est dès lors le premier spectateur d'une réalité née des effets de lumière, de la transparence du négatif ou des associations aléatoires. Les résultats obtenus, échappant pour partie au projet conscient, interpellent l'observateur, le surprennent. À propos des rayogrammes réalisées par Man Ray, Jean Cocteau note:

*Les quatre-vingts planches photographiques [...] que vous m'avez fait l'honneur de m'apporter [...] présentent cet avantage que leur séduction s'impose à toute personne digne de sentir. Je craignais, après Picasso, d'être privé de spectacles. Je vous en dois un. Je dirais une joie exquise, si le public connaissait le sens terrible de ce terme que les neurologues emploient pour exprimer qu'une douleur, « la douleur exquise », est à sa limite inconnue et qu'elle échappe à leur contrôle<sup>10</sup>.*

La physique et la chimie travaillent à l'extension de l'imagination. Toutefois, l'empreinte reste étonnamment trempée de réel et le merveilleux semble sourdre de la matérialité du monde et de la technique. En outre, le

8. Cette technique fut également pratiquée par Ubac.

9. Alain Fleig, *État donné l'âge de la lumière - Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*, laes et Calendes, Neuchâtel, 1997, p. 82.

10. Jean Cocteau, « Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américain », *Les Feuilles libres*, n° 26, avril-mai 1922, in Dominique Saqué, *op. cit.*, p. 108.

matériau photographique dans ses combinaisons, ses mutations et ses gau-chissements se fait métaphore des manipulations de la réalité par l'imagi-naire. Le cliché évoque l'image du rêve, dans son apparence comme dans son processus de fabrication.

La métamorphose ne présuppose pas nécessairement des manipulations complexes. Elle peut naître du simple jeu de la lumière sur les corps. C'est ainsi que l'ombre d'un rideau sur le buste de Lee Miller donne l'impression d'une fusion du corps sculptural de la jeune femme avec le milieu environnant". Grâce aux effets de l'éclairage, un torse masculin<sup>2</sup> se mue en étrange tête animale. Les doigts de pied - qui retiennent l'attention de Boiffard - deviennent de monstrueux fétiches<sup>13</sup>. L'alchimie photographique, qui transforme les objets réels en fantasmagories extraordinaires, commence avec l'élection d'un point de vue, d'un cadrage ou d'un éclairage. Les options les plus simples paraissent à même de transfigurer le réel pour engendrer des objets oniriques.

## II. LA SAISIE DE COÏNCIDENCES

« La rue que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément; j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel» écrit André Breton dans *Les Pas perdus*<sup>4</sup>. Les poètes surréalistes, fascinés par le vieux Paris, le marché aux puces ou les passages commerciaux remplis de boutiques désuètes, goûtent l'errance dans les rues de la capitale. La marche induit une certaine disponibilité; libérant des pensées quotidiennes, elle entraîne une attention avivée aux détails; la déambulation urbaine apparaît comme un exercice renouvelant la vision du banal et du quotidien afin que se révèle l'étrangeté qui reste ordinairement ignorée: « Il y a de quoi frémir à voir une famille bourgeoise qui prend son café au lait du matin, sans remarquer l'inconnaissable qui transparaît dans les carreaux rouges et blancs de la nappe';. » L'errance est préparation à la perception de cet « inconnaissable» tapi sous les apparences quotidiennes:

*Un objet se transfigurait à mes yeux, il ne prenait point l'allure allégo-  
rique ni le caractère du symbole.. il manifestait moins une idée qu'il  
n'était cette idée même. Il se prolongeait ainsi profondément dans la*

II. Man Ray. « Retour à la raison. 1923 » in Emmanuelle de l'Ecotais. Alain Sayag. *Man Ray - La Photographie à l'envers*. Centre Georges-Pompidou Seuil. 1998, p. 135.

12. Man Ray. « Minotaure, 1933 », *ibid.*, p. 226-227.

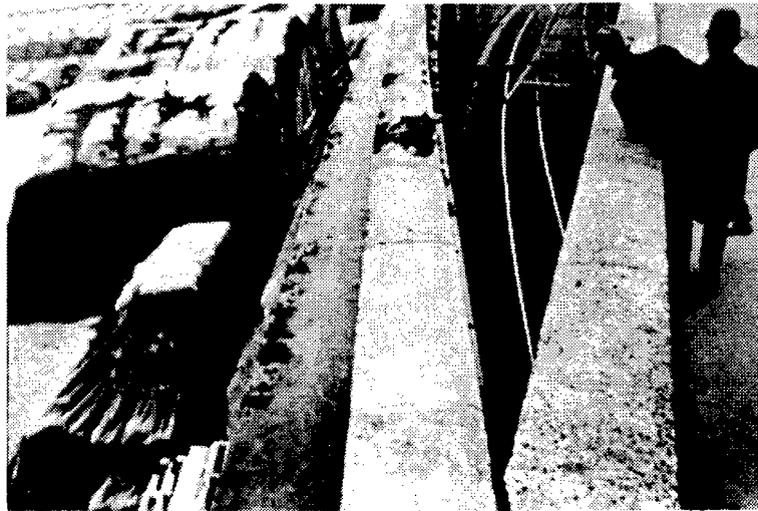
13. Jacques-André Boiffard, « Sans titre. 1929 », in Rosalind Krauss, Jane Livingston. Dawn Ades. *op. cil.*, p. 166-167.

14. A. Breton, *Les Pas perdus*, coll. « L'Imaginaire », Gallimard, 1990, p. II.

15. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cil.*, p. 215-216.

*masse du monde. Je ressentais vivement l'espoir de toucher à une serrure de l'univers: si le pêne allait tout à coup glisser*<sup>16</sup>.

Des photographes tels qu'André Kertész, Brassai ou Henri Cartier-Bresson possèdent, à cette époque, des pratiques itinérantes comparables à celles des poètes surréalistes. Ces artistes ont sans doute connu l'influence du mouvement, mais ils ont gardé avec lui une certaine distance. Nantis d'un matériel léger et maniable, ils déambulent dans les rues de Paris. L'exercice de la photographie suppose la disponibilité, il impose présence et ouverture au monde extérieur dans son surgissement aléatoire. Henri Cartier-Bresson déclare: « J'étais dans un état de disponibilité complète et je prenais un dur plaisir, mais c'était du plaisir. *Disponible*: pas de dilettantisme. Les choses et le monde m'importaient énormément<sup>17</sup>. » La photographie amène un renouvellement du regard sur le vécu, dont la magie est révélée. Le praticien doit prendre en compte l'accidentel et le contingent. Henri Cartier-Bresson remarque encore: « Il faut être sensible, essayer de deviner, être intuitif, s'en remettre au hasard objectif dont parlait Breton. Et l'appareil photographique est un merveilleux outil pour saisir ce hasard objectif<sup>18</sup>. » La prise de vue qui isole une scène de son contexte aussi bien spatial que temporel révèle l'étrangeté de certains instants quotidiens. Le



Henri Cartier-Bresson, « Quai Saint-Bernard, Paris, 1932 »  
© Magnum

16. A. Breton. *Les Pas perdus*, op. cit., p. 141.

17. Cité dans l'ouvrage de Jean-Pierre Montier, *L'Art sans art d'Henri Cartier-Bresson*, Flammarion, 1995, p. 91.

18. *Ibid.*, p. 98.

cliché a la fulgurance de certaines perceptions qui intéressent les surréalistes; dans *Le Paysan de Paris*, Louis Aragon ne note-t-il pas « Entrez, entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'instantané<sup>19</sup> »?

La photographie de la rencontre fugace de deux corps entre lesquels se produit une électricité particulière apparaît comme l'enregistrement d'un instant magique. La saisie d'une coïncidence interpelle le sujet percevant; elle le place dans une attitude de questionnement et de décryptage des apparences, tant il est vrai que certaines confrontations semblent ne pas se résoudre à être le fait de l'accident pur et obéir à une loi inconnue. Une vue réalisée en 1932 par Henri Cartier-Bresson<sup>20</sup> montre un site parisien: à gauche, la luisance des baches d'un entrepôt; le champ est fendu par une faille profonde dessinée par deux murs disposés en V, qui surplombent des rails. Le triangle sombre circonscrit par les deux barres de béton rime étrangement avec un triangle plus clair, situé plus haut à gauche, cerné par les silhouettes de deux hommes, dont l'un est debout tandis que l'autre se penche sur le parapet. Les deux angles aigus qui se trouvent ainsi dessinés se font écho; entre eux s'établit un curieux accord, une étrange vibration. Sans qu'aucune signification puisse être prêtée à cette rencontre, la coïncidence émeut et interpelle le spectateur.

Voisinage troublant encore, dans cet autre cliché d'Henri Cartier-Bresson<sup>21</sup>, d'une tête dessinée à la craie et du visage d'un homme endormi: les deux profils étrangement se reprennent et se répondent... Un cliché, réalisé à Meudon en 1928 par André Kertész<sup>22</sup>, réunit un passant traversant la rue de gauche à droite et un train avançant sur un viaduc en sens inverse. L'image, qui ramène au plan des éléments distants dans la profondeur du champ, crée autant qu'elle enregistre un tel voisinage; cependant la rencontre reste contingente, accidentelle. La co-présence des deux corps mobiles relève bien de ce qu'André Breton appelle le « magique-circostanciel<sup>23</sup>. » La scène renvoie à l'attention au monde qui a été celle du praticien. Dans l'empreinte photographique, les rencontres aléatoires se métamorphosent en une écriture de l'irrationnel; les éléments confrontés au sein du cliché se font les composants d'une syntaxe mystérieuse; à l'intérieur de l'épreuve se noue une poétique de l'irréel-étonnamment trempée de réalité.

19. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 81.

20. Henri Cartier-Bresson. « Quai Saint-Bernard, Paris, 1932 », *Henri Cartier-Bresson*, Photo Poche n° 2, Centre National de la Photographie, Paris, 1982.

21. Henri Cartier-Bresson: « Barrio Chino, Barcelone, Espagne, 1933 », *Henri Cartier-Bresson*, *op. cit.*

22. André Kertész, « Meudon, 1928 », *André Kertész*, Photo Poche n° 17, Centre National de la Photographie, Paris, 1985.

23. A. Breton, *L'Amour fou*, coll. « Métamorphoses III », Gallimard, 1937, p. 26; coll. « Folio », Gallimard. rééd. 1982, p. 32.

Sur une vue réalisée par Brassai rue de Rivoli en 1937<sup>24</sup>, une silhouette féminine voisine les clous d'un passage pour piétons. Les pastilles blanches se détachent sur le macadam luisant et la tâche pâle d'un probable mégot relie les petits ronds blancs à la passante, solidement campée sur ses deux jambes. Sans qu'il soit possible de rendre intelligible le rapprochement du sujet féminin et des clous pâles, il est patent que leur rencontre constitue le sujet même du cliché. Ces deux éléments juxtaposés composent un mystérieux syntagme, qui engage au déchiffrement. Cette rencontre fortuite rappelle les accords troublants que l'auteur de *Nadja* et sa jeune compagne quêtent dans les rues de la capitale:

*Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie [...] dans la mesure même où [...] elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres<sup>25</sup>.*

Les images citées ci-dessus peuvent difficilement être rangées dans le champ de la « photographie surréaliste », mais elles me semblent montrer combien une certaine pratique de la prise de vue vient, à un moment donné, converger avec la réflexion des poètes du mouvement. Grâce au choix d'un cadrage et d'un angle de prise de vue, le cliché enregistre certains rapprochements. Isolant certains éléments de leur contexte immédiat, il met en évidence les relations qui s'établissent dans le champ. Il fait des corps co-présents les maillons d'une mystérieuse syntaxe, dont l'organisation renvoie à une nécessité qui échappe au raisonnement. L'image argentique engage dès lors le lecteur à l'exercice d'une forme de « voyance » qui l'amène à sentir dans l'accidentel la manifestation magique du surréel. L'épreuve fonctionne comme « proposition à l'intelligence et à l'imaginaire<sup>26</sup> ». La saisie par la photographie de coïncidences aléatoires incline le spectateur à l'activité herméneutique.

### III. LA CONSTITUTION DE SIGNES ENIGMATIQUES

Brassai s'est pendant de longues années intéressé aux **graffiti**<sup>27</sup>; dans ses clichés contrastés, la lumière rasante exalte la matérialité grumeleuse du mur comme le relief des inscriptions qui se muent en mystérieuses fantasmago-

24. Brassai, « Rue de Rivoli, Paris, 1937 » in *Brassai*, Photo Poche n° 28, Centre National de la Photographie, Paris, 1987.

25. A. Breton, *Nadja*, coll. « Folio », Gallimard, p. 19.

26. Evelyne Rogniat, *André Kertész, Le Photographe à l'œuvre*, Presses Universitaires de Lyon/Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, p. 56.

27. Brassai, *Graffiti*, Flammarion, 1993.



Brassaï, « Graffiti, 1932-1933 »  
© Gilberte Brassaï, à titre gracieux

ries; le gros plan isole les dessins de leur contexte et leur ôte toute échelle si bien que les graffiti parisiens, magnifiés, se trouvent rapprochés de totems nègres ou polynésiens; ils possèdent la magie des signes cabalistiques.

Par leur automatisme et leur contingence, ces inscriptions ont tout pour fasciner les surréalistes: leurs tracés spontanés sont exempts de savoir-faire et de prévision raisonnée. L'archivage régulier de ces dessins sans importance est transgression des hiérarchies habituelles: ce sont d'humbles griffures, de précaires gribouillis que la prise de vue célèbre; l'entreprise participe donc d'une quête de l'étrange et du merveilleux au sein du banal. Le lecteur est engagé à regarder ces inscriptions autrement qu'il ne les perçoit habituellement. L'aspect enfantin, primitif, des graffiti les rapproche des arts archaïques et invite à la recherche d'une portée ésotérique.

Traces mises en abîme au sein de la trace photochimique, les graffiti se trouvent exaltés par la photographie. La luminosité oblique, qui fait ressortir la moindre rainure, la moindre concavité de la paroi râpeuse, rappelle l'action physique d'entaillage du mur, comme le cliché renvoie à l'acte qui lui a permis d'exister: le procès même de l'inscription se trouve puissam-

ment évoqué. Et cette perception des graffiti en tant qu'actions les range dans le champ des objets magiques destinés à influencer sur le destin, à provoquer ou repousser la mort, à susciter l'amour, sceller l'amitié...

Les graffiti sont des signes de rencontre, mais de simples objets trouvés - une fois élus par le cadrage photographique - peuvent se métamorphoser en symboles étranges. C'est ce qu'illustre la série des « Sculptures involontaires » réalisées par Brassai en 1933: vieux mégots, papiers froissés, détritres infonnes se présentent décontextualisés, privés d'échelle, modifiés par l'angle de prise de vue choisi et se transforment en chiffres énigmatiques. Leur valeur de traces, d'indices d'autre chose, se trouve portée au carré par la photographie, qui est elle-même trace de lumière. Ce sont des « trouvailles » au sens qu'André Breton prête à ce tenne - on pense à la curieuse petite cuillère découverte aux puces et exhibée dans *L'Amour fou*<sup>28</sup>. La « trouvaille » pennet la communication avec un au-delà; elle intervient, dans la trame du réel, comme un émissaire qui éclaire le sujet sur ses propres désirs.

Or le prélèvement photographique s'apparente à la « trouvaille »; l'opérateur, qui enregistre un pan de réalité, fait avec le hasard; le cliché renvoie à l'émotion qui a été celle du praticien; il engage le lecteur à investir affectivement le réel mis en image: « L'effet de fétichisation, ce serait ça: cet investissement forcé, volontairement joué, qui fait de l'objet photographié une sorte de double du spectateur ou lui renvoie sa propre capacité à investir ou à fantasmer<sup>29</sup>. » Même les photographies les plus banales - et je pense par exemple à celles que Boiffard réalise pour *Nadja* - fonctionnent comme des aiguillons à l'imagination de l'observateur. Le cadrage photographique, comme la coupe temporelle, crée une déchirure dans le continuum des apparences. Séparant la scène représentée de son contexte, il en fait une « trouvaille », un signe qui interpelle le sujet percevant<sup>30</sup>. De surcroît, l'empreinte photochimique est reproductible, et à l'effet de la découpe s'ajoute la possibilité d'une réplique infinie. La répétition, comme le détachement de l'environnement, est condition de l'émergence du signe. Mais, du fait de l'automatisme du procédé, c'est le réel qui paraît l'auteur du processus. L'idée même que le monde puisse bruire de symboles est constitutive de la notion de merveilleux, puisqu'elle amène à chercher dans les réelles traces du surréel, les indices d'un autre ordre de causalité. La photographie se révèle donc à même de conférer une fonne sensible au regard que Louis Aragon porte sur le monde lorsqu'il note: « je me mis à découvrir le visage de l'infini sous les fonnes concrètes qui m'escortaient, marchant le long des allées de la terre<sup>31</sup> ».

28. A. Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 48-50 (photographie de Man Ray).

29. Alain Fleig, op. cit., p. 51.

30. Rosalind Krauss, *Le Photographique: pour une théorie des écarts*, Macula, Paris, 1990, p.119.

31. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 142.

Les pratiques photographiques que j'ai abordées sont diverses; cependant elles exploitent toutes l'originalité du médium dont naît la nouveauté d'une perception. Cela paraît évident lorsque la surprise découle de la spécificité du procédé technique, mais c'est encore le cas quand elle sourd du réel car il revient à la photographie d'établir une telle proximité avec le monde, une telle attention aux choses dans leur être-là. L'étonnement qu'autorise le médium permet de dépasser le superficiel, le matériel, le rationnel, pour atteindre un autre ordre des choses, un au-delà sous la gangue du quotidien. Une correspondance semble s'établir avec un autre monde et renvoie à l'intériorité du sujet percevant. Mais c'est d'être ainsi immergée dans la réalité que cette surréalité tire toute sa force. La photographie apparaît ainsi comme un formidable embrayeur de la pensée surréaliste.

Certains des photographes dont j'ai parlé ont participé au mouvement, d'autres l'ont côtoyé longuement, d'autres encore l'ont seulement frôlé; mais ils ont toujours connu son influence; de la même façon, leurs travaux n'ont pu qu'intéresser les surréalistes. Il existe donc, en France entre les deux guerres, une forme de convergence entre photographie et surréalisme. Le nouveau médium - tel qu'il est alors pratiqué - se révèle à même de nourrir la réflexion des poètes car il génère une perception du monde où le merveilleux semble tapi dans les plus infimes détails, où le réel paraît fourmillier de symboles qui interpellent chacun dans son subconscient. Bien des clichés réalisés en France à cette époque engagent à porter sur le monde un regard différent, lavé de la routine, ouvert à la survenue de l'aléatoire et du magique, habité du pressentiment d'une présence du surréel affleurant à la surface des choses.

*1. U.F.M Amiens*

## VOIR LES KACHINA

Anne MORTAL

Qu'est-ce qu'un Kachina? Le Kachina, qui apparaît chez les Indiens Pueblo Hopi et Zuni, représente tout d'abord une transaction entre les générations, puisque ce terme désigne les esprits, c'est-à-dire les ancêtres, à qui l'on peut s'adresser pour qu'ils intercèdent auprès des éléments naturels, notamment en cas de sécheresse, afin que ceux-ci se montrent plus favorables. Ils reviennent périodiquement visiter leur village pour y danser, et sont alors représentés, c'est le deuxième sens du terme de Kachina, par des Indiens masqués, qui, du moment où ils revêtent masques et costumes, sont sensés devenir l'esprit même. Les Kachina permettent de cette façon le dédoublement entre le mythe et la réalité, puisqu'ils font en sorte que le premier, porté par les récits, entre dans la vie sociale et quotidienne. Cependant, les enfants non initiés ne voient en eux que les dieux sur terre, merveilleux. Enfin, ce terme de Kachina désigne la figurine que les danseurs donnent aux enfants, et qui n'a pas pour fonction d'être poupée de jeu mais vecteur de la transmission d'un mythe<sup>1</sup>. Ainsi les Kachina, en représentant la réalité des générations, sont une sorte de compromis entre la réalité et la force magique de celle-ci; ils permettent l'établissement d'un *modus vivendi* avec la nature grâce au retour des morts sur terre. Cette communication entre le monde intérieur de la demande et le monde extérieur repose sur une pensée toute fondée sur les analogies.

Les figurines, dont nous nous occuperons désormais, sont de singulières petites poupées, produites au Nouveau Mexique depuis, au moins, le XIV<sup>e</sup> siècle, d'une taille variable allant d'une dizaine de centimètres à plus de quatre-vingts centimètres, dont les motifs, symboliques, et les couleurs, très importantes, font qu'elles représentent à elles seules tout un monde qui regroupe les règnes minéral, végétal, humain et animal. Elles ont été fort prisées des surréalistes, dont bon nombre faisaient la collection, à tel point que

1. Maryse-Elisabeth Laniel Le François parle à cet égard de « propagation du patrimoine culturel de la nation », dans « Les poupées Kachina Hopis », article tiré de *Poupée-jouet - poupée-reflet*, Museum National d'Histoire Naturelle, 1983.

l'on peut se demander dans quelle part le merveilleux d'origine a pu être conservé, une fois repris et transféré en France, avec l'effet de distance qui s'ensuit nécessairement hors contexte ou démarche de type ethnographique. C'est ce passage entre un monde exotique et un monde surréaliste, étrange que nous interrogeons ici.

Les descriptions de Kachina qu'ont pu proposer certains des surréalistes sont déjà une réponse à cette question. André Breton, qui les évoqua à plusieurs reprises, et qui les collectionnait dans son atelier comme autant d'objets de fascination et d'inspiration, présente ainsi l'une d'entre elles qu'il possédait:

*Cette poupée hopi évoque la déesse du maïs: dans l'encadrement crénelé de la tête vous découvrirez les nuages sur la montagne.. dans ce petit damier, au centre du front, l'épi.. autour de la bouche, l'arc-en-ciel; dans les stries verticales de la robe, la pluie descendant dans la vallée. Est-ce là, oui ou non, la poésie telle que nous continuons à l'entendre<sup>2</sup> ?*

Derechef, il en fait un objet théorique: « Voyez quelle justification ces objets apportent à la vision surréaliste, quel nouvel essor même ils peuvent lui prêter<sup>3</sup>. »<sup>4</sup> Il les présente ainsi comme l'objet même qui touche aux sources de l'image et donc au processus de la création et de la vie surréalistes:

*L'artiste européen, au XX<sup>e</sup> siècle, n'a chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitaire qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale. [...] C'est la plastique de race rouge, tout particulièrement, qui nous permet d'accéder aujourd'hui à un nouveau système de connaissance et de relations.*

André Breton n'est pas seul à évoquer la démarche du surréalisme sous couvert des masques Kachina: Benjamin Péret va faire de même dans son introduction à *l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*. C'est à propos du « merveilleux poétique », qu'il dit ne pas vouloir définir mais essayer seulement de suggérer. Il recourt pour cela à l'image suivante, stupéfiante:

*Je pense aux poupées des Indiens Hopi du Nouveau Mexique, dont la tête figure schématiquement un château médiéval. C'est dans ce château que je vais essayer de pénétrer. Il n'a pas de porte et ses murailles ont l'épaisseur de mille siècles. Il n'est pas en ruines comme on serait tenté de le croire. Depuis le Romantisme, ses murs écroulés se sont redressés [...]. Voici qu'ils s'écartent [...].*

2. André Breton, *Entretiens* (« Interview de Jean Duché », d'abord paru dans *Le Figaro littéraire*, 5 octobre 1946), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 593, et p. 1322, note. (Abréviation: OC III).

3. *Ibidem*.

4. *Ibid.*, OC III, p. 593-594. Je souligne.

*Voici que par un phénomène d'osmose, je suis à l'intérieur, dégagant des lueurs d'aurore boréale. [...] Les armures étincelantes [...] me saluent au passage de leurs poings dressés dont les doigts se muent en un flux continu d'oiseaux - à moins que ce ne soient des étoiles filantes s'accouplant pour obtenir de leurs couleurs primaires les nuances délicates de plumage des colibris ou des paradisiers [...]. Bien que je sois apparemment seul, une foule qui m'obéit aveuglément m'entoure. Ce sont des êtres moins nets qu'un grain de poussière dans un rayon de soleil [...]*

Benjamin Péret fait ainsi prendre au masque une épaisseur de mille siècles et surtout une épaisseur d'histoire occidentale (depuis le romantisme). Il s'en revêt et commence lui-même à rayonner, invoquant l'intercession avec l'ensemble du monde merveilleux, ses créatures hybrides et la fluidité de la métamorphose de l'une en l'autre, sensible à la résonance de soi dans le monde, et accessible à cet état de vacance, si bien que le merveilleux de partout vienne le visiter. Sa description est en même temps un acte, celui de prendre un contact intime avec l'objet, qui en définitive le dote de pouvoir magique sur la foule des présences qui composent le monde. C'est dans le masque, cet objet qui permet de ne pas rester dans l'état conscient et de se replonger dans un inconscient d'images, que Benjamin Péret trouve ainsi la racine de son être merveilleux.

## JE VOIS, J'IMAGINE

De quand peut-on dater cet intérêt des surréalistes pour les Kachina et d'où provient-il? L'intérêt est ancien, mais sa nature, en dehors de ces témoignages de fascination, ne manque pas d'être problématique.

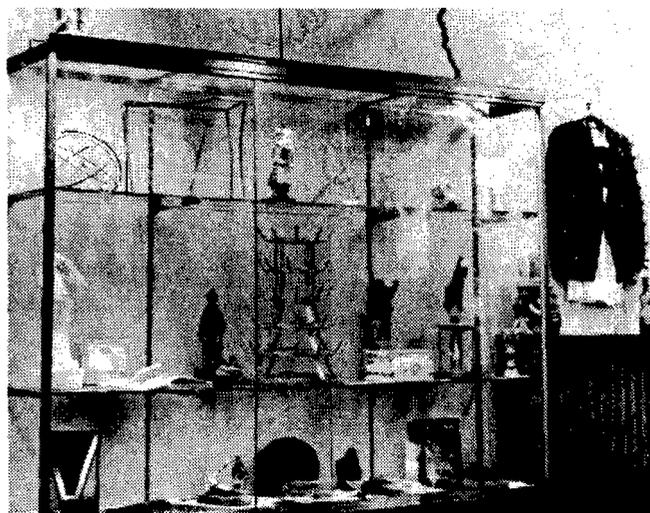
Dans les années 1920-1930, les surréalistes vont plutôt s'intéresser à l'art nègre puis océanien, mais très vite les Kachina arrivent sur le marché français, vers 1922-1924<sup>6</sup>, et les collections se constituent, précocement dans le cas de Henri-Pierre Roché qui les avait remarqués dès 1918, suite à un voyage au Nouveau-Mexique<sup>7</sup>, plus tardivement dans le cas de Max Ernst ou de Matta. André Breton et Paul Éluard les collectionnent dès 1927. En 1927 également, une poupée est reproduite au mois d'octobre dans les n°s 9-10 de *La Révolution surréaliste*. En 1928, André Breton évoque les Kachina dans *Le Surréalisme et la Peinture*. En 1931 a lieu la vente André Breton et Paul

5. Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, t. 6, José Corti, 1992, p. 19.

6. André Masson se souvient de sa « commotion » lorsqu'arrivèrent à Paris les premiers travaux des Indiens Pueblo, ainsi qu'il est rapporté dans *Chefs-d'œuvre du Musée de l'homme*, Musée de l'Homme. Caisse nationale des Monuments historiques. Paris, 1965, p. 24.

7. Voir Scarlett et Philippe Reliquet. *Henri-Pierre Roché: L'Enchanteur collectionneur*, Ramsay, 1999. Les auteurs affirment qu'il aurait été le premier européen à sensibiliser la communauté artiste, notamment surréaliste, au mystère des Kachina. Nous verrons dans quelle mesure il faut revenir sur cette assertion.

Éluard qui, panni d'autres objets primitifs, présente des Kachina. En 1936, celles-ci seront encore présentes à l'exposition internationale du surréalisme à Londres, et à la galerie de Charles Ratton<sup>8</sup>.



« Exposition surréaliste d'objets, mai 1936. Galerie Charles Ratton »  
© Collection Guy Ladrière

Cette dernière exposition qui a lieu durant une semaine en mai mérite quelques commentaires sur l'intégration des Kachina dans la démarche surréaliste. Quasi improvisée, si peu destinée à la vente, se proposant juste de donner un état d'esprit du surréalisme, qu'il n'en reste, semble-t-il, ni archives, ni échange de lettres, mais tout de même des photos prises par Man Ray et un catalogue savoureux, elle est intitulée « Exposition surréaliste d'objets » et comporte quelques-uns de ces « objets-dieux », qu'André Breton dit « distingués entre tous en raison de l'échec qu'ils infligent aux lois de représentation plastique qui sont les nôtres, dont nous jalousons tout particulièrement le pouvoir évocateur, que nous tenons pour dépositaires, en art, de la grâce même que nous voudrions conquérir ». De toute évidence, la mise en scène des objets dans l'entrée de la galerie, qui rassemble dans une vitrine un Kachina, au-dessus du porte-bouteille vide de Duchamp, au centre d'objets mathématiques, montre une pratique des « objets » qui ne les sépare pas mais au contraire les fait coexister, si bien que les Kachina valent peut-

8. Voir Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton: surréalisme et primitivisme littéraire*, l'Harmattan, 1996 et Francine Ndiaye « La révélation surréaliste » dans *La Danse des Kachina*, Catalogue de l'exposition au Pavillon des Arts, Paris, 1998.

être immédiatement pour leur pouvoir évocateur mais également pour leur coordination à la matière artistique environnante et, en définitive, moins comme objets complémentaires que comme « objets exposés perturbés ». Dans cette vitrine-valise, ils sont exposés aux perturbations mutuelles, faites d'échos et de clins d'œil, et pas seulement pour leur valeur intrinsèque. La photo de Man Ray est intéressante à cet égard, puisqu'elle est la reprise d'un cliché de la vitrine, recadré, punaisé sur une plaque de liège, ce qui fait d'elle une photo de photo qui, au lieu de ('aplatir, fait du premier cliché un objet en trompe-l'œil - et de la vitrine une miniature au vu de la taille des punaises - ce jeu sur les dimensions étant aussi une équivalence des perspectives changeantes avec lesquelles on peut considérer les objets à l'intérieur. Le Kachina est alors un objet gracieux et perturbateur.

Une autre marque de l'intérêt que les surréalistes portent aux Kachina apparaît avec les voyages que certains d'entre eux ne vont pas manquer d'entreprendre jusqu'au Nouveau Mexique, voyage qui revêt pour André Breton une valeur très forte, et même initiatique, lorsqu'il assiste aux danses Kachina, comme en fait foi son *Ode à Charles Fourier*<sup>9</sup>.

*Je te salue du bas de l'échelle qui plonge en grand mystère dans la kiwa  
hopi la chambre souterraine et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongonovi  
à l'heure où les serpents d'un nœud ultime marquent qu'ils sont prêts à  
opérer leur conjonction avec la bouche humaine  
Dufond du pacte millénaire qui dans l'angoisse a pour objet de maintenir  
l'intégrité du verbe  
Des plus lointaines ondes de l'écho qu'éveille le piedfrappant impérieu-  
sement le sol pour sceller l'alliance avec les puissances qui font lever la  
graine*

Plus que l'objet Kachina, André Breton retient ici la pensée indienne, comprise dans son continuum avec celle de Fourier, elle-même fondée sur l'analogie, comme le seul moyen de comprendre un univers où tout se tient, soit une pensée immédiatement ouverte à l'image, puisqu'elle substitue aux raisons logiques le rapport spontané qui s'établit, dans certaines conditions, entre les états surcomposés de l'existence - ce que rejetterait le sens commun, mais qui est cette analogie qu'André Breton ressent alors « entre son bonheur présent (amour, seul capable d'illuminer la réalité profonde) et

9. André Breton, *Ode à Charles Fourier*, Klincksieck, 1961, avec une introduction de Jean Gaulmier. Voir aussi José Pierre « Le Hopi, la poupée et le poète » dans *Kachina des Indiens Hopi*, M.-E. Laniel Le François, José Pierre et Jorge Camacho, Amez, 1993. José Pierre cite des extraits des notes prises par A. Breton. Le texte intégral du « Carnet de voyage chez les Indiens Hopi » est publié dans les *Œuvres complètes* d'André Breton, t. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, [oct.] 1999, « Inédits 1 ». p. 183-209.

l'avenir promis à l'humanité par Fourier<sup>10</sup>». Cette pensée, qui apparaîtrait fort opportunément comme une alternative à l'échec du marxisme dénoncé par André Breton<sup>11</sup>, fera des poupées Kachina, en-dehors de leurs propres qualités plastiques, le souvenir de cette poésie vécue, totale, qu'expriment les danses. On voit donc ici comment ces objets Hopi ont pu s'intégrer, à plus d'un titre, à la démarche de Breton. Faut-il le taxer d'une certaine complaisance à engouffrer ainsi la pensée mythologique indienne dans le sillage de sa lecture de Fourier et à voir dans les villages hopi une grandeur toute phalanstérienne? Lui-même le dit que « le destin qui a été celui de ces hommes et leur impressionnante dignité constituait pour [sa] rêverie *une toile de fond* sur laquelle était appelée à s'empreindre de tout son relief la personnalité de Fourier<sup>12</sup> ». Les Hopi, un simple décor, un moyen? Toujours est-il que c'est par l'intermédiaire de leur évocation qu'il exprime cet état de conscience, et cette recherche appelée à nourrir la réflexion surréaliste.

André Breton n'est pas seul à aller aux États-Unis; Max Ernst, quant à lui, s'y installe durablement, à Sedona, en Arizona, avec sa compagne Dorothea Tanning.

En dehors des cas personnels, la question décidément se repose, problématique, de l'origine de l'intérêt des surréalistes pour les Kachina, qui interrogera tout aussi bien le regard, plus ou moins biaisé, qu'ils ont pu porter sur les poupées. On peut immédiatement reformuler cette question qui, d'emblée, semble limiter l'impact esthétique de celles-ci, en: sur quelles bases s'est faite l'irruption, en France, des pièces Kachina pour qu'elles constituent une révélation dans notre manière de regarder?

Ce type de merveilleux insolite, que les surréalistes ont voulu, ou cru, rapatrier d'Outre-Atlantique, a en effet tout d'abord été vu par les ethnologues. Très tôt aux États-Unis, une grande documentation se développe sur les indiens Pueblo, qui va se propager en France par l'intermédiaire des réflexions de Durkheim et de Mauss, dès 1902, puis de Lévy-Bruhl<sup>13</sup>. Pourquoi cet intérêt ethnologique? La société Zuni est alors une société quasi intacte par rapport aux Blancs, et ils retiennent son conservatisme religieux en même temps qu'un type de culture très original. Ce que les ethnologues français vont mettre en valeur chez eux, c'est ce singulier système de classification qui fait qu'un Indien peut ranger dans une même caté-

10. Introduction de Jean Gaulmier, p. II.

11. José Pierre, *op. cité.*, p. 97.

12. Lettre d'André Breton à Jean Gaulmier du 21 janvier 1958, citée par celui-ci dans son introduction, p. II. C'est moi qui souligne.

13. Jean Cazeneuve, « Les Zuñis dans l'œuvre de Lévy-Bruhl », *Revue philosophique*, n° 967, oct.-déc. 1957, PUF.

Durkheim et Mauss, « De quelques formes primitives de classifications », *L'Année sociologique*, 1901-1902, p. 34-35 et, plus tardivement, *Mélanges d'histoire des religions*, Alcan, 1929.

gorie des éléments à nos yeux aussi hétéroclites que jaune, Nord, hiver, guerre, coq de bruyère, ce qui crée dans une même classe des rapports insolites et forts entre les choses. (Le fait qu'on ait voulu y voir une parenté secrète entre les choses, et donc sacrée, sera contesté par la génération suivante des ethnographes, mais repris par les surréalistes). Toujours est-il qu'en voyant dans les Kachina des visages inventés pour traduire des pensées primitives, les surréalistes vont reprendre<sup>4</sup> cette notion d'une solidarité d'éléments dans un monde ordonné autrement, qui appartient d'abord à une réflexion ethnographique contemporaine<sup>5</sup>.

Cette filiation intellectuelle, au moment où il s'agit avec les Kachina, comme avec les autres arts primitifs, de désintellectualiser son regard, s'inscrit dans une démarche morale et politique plus vaste encore, qui fait réagir les surréalistes contre toute coercition - et caractéristique sera la note de voyage de Breton chez les Hopi qui mentionne ces Indiens emprisonnés parce qu'ils ne veulent pas être enrôlés dans le conflit<sup>16</sup>.

Mais concrètement, où donc les premières poupées Kachina ont-elles pu être vues par les surréalistes? Nous avons mentionné les collections privées. N'y a-t-il rien eu auparavant? Les Kachina sont inexistantes avant la guerre dans les musées ethnologiques: la galerie américaine du Musée de l'Homme n'est inaugurée que le 20 janvier 1939 et aucune collection de Kachina n'y sera exposée avant 1946. L'introduction des Kachina en France ne passe donc pas par les institutions muséales, ce qui n'est par contre pas le cas en Allemagne ou en Suisse, puisque les musées de Berlin et de Zürich en possèdent dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Et c'est là que se profile toute une filiation artistique qu'il convient de suivre de plus près.

L. Lévy-Bruhl, *Fonctions mentales dans les sociétés*, Alcan, 1928, où il présente sa théorie de la mentalité primitive, et ses *Carnets* (1857-1934) [posth.], PUF, 1949, où il revient sur son concept de mentalité primitive et de « participation mystique » qu'il pensait avoir observé chez les Pueblo en particulier et qu'il disait, par nature, différent du principe de notre mentalité occidentale.

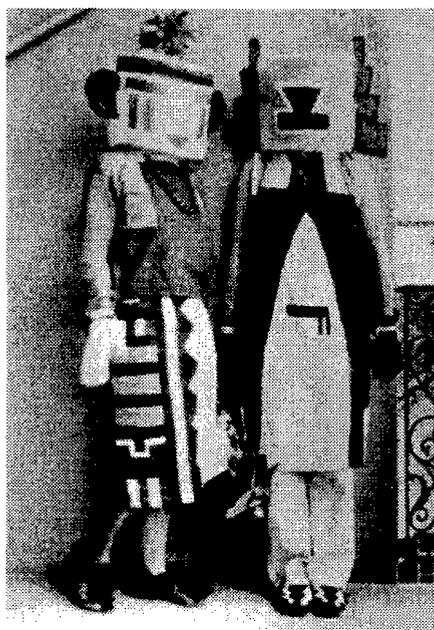
Tout autre sera la direction de l'étude de Claude Lévi-Strauss, publiée après la guerre: « Le Père Noël supplicié », *Les Temps modernes*, n° 77, mars 1952, p. 1572 sq., dans la mesure où il cherche au contraire ce qui lie le mythe de Père Noël et celui des Kachina, établissant des points de comparaison.

14. Voir, pour tout ce qui est intérêt surréaliste pour la pensée analogique des Indiens Pueblo l'article de Vincent Gilles, « Partie liée: le surréalisme et les Hopi », dans *La Danse des Kachina*, *op. cit.*, p. 19-30.

15. On pourrait, dans un autre ordre d'idées, mentionner également l'intérêt très daté qu'il y eut pour *Totem et tabou*, traduit en français en 1924, où Freud développe l'idée qu'existe encore aujourd'hui une pensée primitive, dominée par des prescriptions magiques qui sont autant d'association des idées, et où les surréalistes auront la bonne grâce de ne pas retenir la condamnation du totémisme comme infantilisme.

16. Note reproduite par José Pierre. Jean-Claude Blachère, *op. cit.*, souligne cette révolte morale inséparable de la sympathie pour les Hopi.

Les Kachina ont-ils été un objet inventé en Occident par le regard sur-réaliste? Rien de moins sûr. Il s'agit d'abord d'un héritage. Le tout premier à avoir représenté des Kachina semble être Emil Nolde, qui peignait des masques depuis 1895-1896 - masques d'Afrique, de Mélanésie, de Ceylan, de Java, de Bali, de **l'Amérique** précolombienne. En 1911, il s'empare des Kachina, et les fait apparaître dans *Figures exotiques I et II (Fétiches)*. Peut-être alors le Kachina n'est-il qu'un masque parmi beaucoup d'autres, et que plus que la civilisation indienne l'intéresse l'objet générique, toujours est-il qu'on ne peut manquer le pathos dramatique de la représentation, et la forte charge expressive des visages, qui fait de la première des peintures une « caricature saugrenue de la famille bourgeoise allemande<sup>7</sup> ». Cet esprit caricatural est également présent dans le deuxième tableau, où deux chats stupéfaits, grimaçant terriblement, considèrent une poupée Kachina, dont le modèle se trouve au *Volkerkunde Museum* de Berlin. En s'insérant ainsi dans une vision de « confrontation cauchemardesque<sup>18</sup> », les Kachina font, certes,



« Erika Schegel et Sophie Täuber en costumes kachina, production Dada Hopi, Zurich. 1917 », © Fondation ARP

17. *Le Primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*, sous la direction de William Rubin. Flammarion 1987, p. 381.

18. *Ibid.*, p. 381.

une entrée fracassante dans la peinture occidentale, mais montrent aussi que leur figure « exotique » s'intègre d'emblée dans une démarche picturale personnelle, de type expressionniste<sup>19</sup>.

Emil Nolde n'est pas seul à s'intéresser aux Kachina. Une photographie<sup>20</sup>, prise entre 1916 et 1920, montre Sophie Tauber (dont Jean Arp avait fait la connaissance en 1915) et sa sœur déguisées en costume « dada », masquées, dans une interprétation dansée d'un poème de Hugo Ball. Sophie Tauber porte un masque pour rester anonyme quand elle va danser aux soirées costumées Dada, car celles-ci ont mauvaise presse aux Beaux-Arts où elle enseigne. Costume et masque sont typiquement Kachina, ce qui montre bien leur diffusion dans ce mouvement, et aussi la valeur contestataire dont on les charge. Toutefois, ce qui a pu retenir le regard de Sophie Tauber n'est plus comme pour Nolde ce qui correspond à la déformation d'un visage, mais bien plutôt, au vu de ses propres « compositions », les motifs géométriques des poupées, cercles et carrés donnant la structure fondamentale des formes avec, donc, un ensemble limité de signes à combiner, et la segmentation de l'espace du visage en domaines de géométries différentes, usant essentiellement du rapport orthogonal, ainsi que les couleurs primaires que l'on retrouve fréquemment dans sa palette - soit une démarche assez proche de celle de Mondrian.

Selon toute probabilité, le goût pour les Kachina - et déjà certaines interprétations du regard que l'on pouvait porter sur eux - est donc arrivé en France par l'intermédiaire de l'expressionnisme et de *das Blaue Reiter*, ainsi que par Dada. L'œil des surréalistes n'est pas neuf devant les Kachina: il y a déjà un certain nombre d'écrans occidentaux. L'œil, peut-on dire, n'existe plus « à l'état sauvage » dans les années 1920. Quels seront désormais les mécanismes d'innutrition: peut-il y avoir une véritable communication à la société indienne des figurines dont on se réclame, ou n'en garde-t-on qu'un certain esprit, destiné à s'infléchir devant chacune des subjectivités? André Breton le dit avec une certaine crispation dans ses notes de voyage chez les Hopi:

[...] *sij'admire l'art hopi, je ne me tiens aucunement pour obligé de respecter la religion hopi plus qu'une autre et d'observer ses prescriptions (fanatisme, anarchie)* <sup>21</sup>.

19. Nous ne pouvons pas, pour cette raison, accepter la thèse de Francine Ndiaye, selon laquelle les Kachina n'étaient utilisées en peinture avant les surréalistes qu'en tant que « symboles primitivistes », et non pour leur propre valeur esthétique. (« La révélation surréaliste », *La Danse des Kachina*, *op. cit.*, 1998, p. 31).

20. Fondation Jean Arp de Clamart-Meudon.

21. Rapporté par José Pierre dans *Kachina des Indiens Hopi*, *op. cit.*, p. 98.

## JE VOIS, JE CRÉE

Même en dehors de l'exclusion de la religion hors de la pensée magique, si l'on admire la pensée magique, on la sépare toutefois, dans son application, de l'art magique. Et l'expérience magique acquise au contact des objets n'est pas la même pour tout le monde. C'est qu'en effet extraire un objet artistique d'une autre société pour l'introduire en Occident implique d'effectuer sur lui plusieurs transformations assez radicales<sup>22</sup> dont, tout d'abord, la séparation de l'objet de ses fins traditionnelles (par exemple la religion); puis l'on refaçonne ces objets, en les plaçant sur des socles, des étagères, dans des vitrines, notamment lors des expositions (cela dit, André Breton qui les suspend tout au long du mur de son atelier comme autant de figures porteuses de mythe agissant, est très proche de la pratique indienne); on isole les masques des costumes, on les immobilise alors qu'ils ont été conçus pour évoluer dans les danses. On efface leur passé, qui consistait à rendre hommage à des esprits particuliers: nul ancêtre hopi ne s'est jamais appelé Charles Fourier. Pourtant, les surréalistes se sont réclamés des Kachina et c'est en cherchant l'influence, plus ou moins lourde, de ces derniers sur des œuvres particulières, ou du moins les effets de conjonction, que nous pouvons sans doute le mieux préciser le regard porté sur eux. Quelle sensibilité plastique correspondante les Kachina pouvaient-ils éveiller chez les surréalistes qui leur fasse entrevoir la possibilité de développer l'esthétique primitive? En quoi cette sensibilité correspondait-elle avec les nouveaux principes imaginés pour explorer la mentalité de l'homme moderne? Pour tous était immédiatement proche de la démarche surréaliste l'aspect de ces objets étranges et joyeux - du côté du bonheur: les Kachina sont des objets de poésie, à la fois concrets et abstraits.

Chez Max Ernst, l'évocation la plus proche des Kachina date de 1958, avec *Le Gai Luron*, qui évoque directement le *paho*, bâton de prière indien demandant quelque intercession magique, dont les poupées dont la manifestation la plus connue. L'utilisation de la matière brute du bois dont on voit les veines, des plumes, et jusqu'au petit air du visage, tout cela appartient au monde des Kachina. Assez proche encore dans la configuration, *Deux et deux font un* (1956) qui présente une sorte de siège enveloppant, doté d'une figure à la Kachina, avec, devant, une petite poupée. La démarche est plus complexe, car il pourrait s'agir d'un dédoublement qui génère deux objets, l'un enserrant l'autre, d'un seul Kachina - d'où peut-être le nom de la figure. Avec *Capricorn*, réalisé alors qu'Ernst est à Sedona (sculpture en ciment de

22. Voir le débat que la notion de chef-d'œuvre a pu susciter au sein du Musée de l'Homme. avec notamment la prise de position de Michel Leiris. pour qui l'objet, fût-il considéré comme beau. doit être inséré dans sa relation aux autres éléments de la vie sociale. culturelle etc. afin qu'il ne perde pas son sémantisme. Voir *Chefs-d'œuvre du Musée de l'Homme*, Musée de l'Homme, Caisse Nationale des Monuments Historiques. Paris. 1965.

1948, bronze en 1964), l'influence Kachina paraît alors essentiellement plastique, comme encore avec *Jeune Femme en forme de lunes* (plâtre de 1949, détruit), et *Moonmad* dont les noms évoquent une coïncidence avec le monde ou une influence totémique, ou les masques des murs de la maison de Sedona (1948): huit masques dotés de membres. On ne peut dire qu'il s'agisse d'une citation directe. En revanche, c'est à un autre type d'intérêt que nous pensons devant la photo de Max Ernst, habillé d'une veste de plume au milieu de ses Kachina sur la terrasse du triplex de Peggy Guggenheim à New York, où il semble envisager sa collection comme des sortes de poupées à surprise de toutes tailles d'où ne demande qu'à jaillir le jeu, lui-même apparaissant tel le roi et sa cour, comme dans *Le Roi jouant avec la Reine* (1944), où les personnages se jouent eux-mêmes comme les pièces d'un nouvel échec. L'objet-poupée primerait, avec sa taille, petite ou grande, qui le dote d'un sens ludique auquel Max Ernst est sensible.

L'esprit commun qui permet de rapprocher Mirò des Kachina passe moins par la valeur plastique que par les couleurs ou l'expressivité poétique de certaines figures. On ne peut manquer cependant de souligner l'extraordinaire coïncidence de Mirò peignant une « courge habitée » dans le Pavillon de la compagnie du gaz japonais à Osaka, en novembre 1969, et les Kachina-courge, ou *Patung*, qui sont des figures très appréciées de l'art Kachina. Que trouve-t-il en habitant la courge? Différentes de ses peintures peuvent faire songer aux Kachina, ou à l'esprit mythologique qui les gouverne, comme la transformation d'un être en l'autre avec *Deux femmes* (1931). Si l'on regarde de plus près *La petite blonde au parc d'attraction* (1950), l'analyse qui peut en être faite par l'intermédiaire des Kachina n'est pas sans intérêt: les bras de la figurine sont curieusement inarticulés et la jambe et le pied gauche rappellent curieusement la « ponctuation » qui entoure ce qui est moins une fillette qu'une petite poupée, « blonde » métonymiquement, comme si les trois cheveux dressés avaient eu leur répercussion sur le monde, dans un univers d'« attraction », où les lois d'association pourraient être indiennes. Sans être une clé absolue bien sûr, les Kachina peuvent faciliter l'accès à l'univers de Mirò.

André Breton éprouve une véritable fascination pour ces petits objets. En les suspendant dans son atelier, il attend bien d'eux le mythe dans son expression vivante, comme les petits Hopi. Les voyant, il les écrit, et les décrit, nous l'avons vu dans certains de ses essais (auxquels il faut ajouter *L'Art magique*, qui contient une photographie de Kachina)<sup>23</sup>, et ce qu'il a vu chez les Hopi est immédiatement inséré dans sa pensée en hommage à Charles Fourier. L'insertion se fait comme un hommage, de type littéraire, dans les mots. À cela, il faut, en se souvenant de sa relation très personnelle

23. André Breton, Gérard Legrand, *L'Art magique: une histoire de "art"* (1957), Phébus, 1991, p. 28.

à l'objet - il le décrit mais également il le prend en main - mettre en relation sa quête des objets hybrides (comme la cuillère-sandale de Cendrillon, qui appartient à d'autres catégories qu'usuelle, logique, ou connue) et l'objet composite que forme la petite Kachina et son nom (parfois plusieurs noms), qui est pour les Hopi et les Zuni un nom d'ancêtre, le nom de notre famille étrange, étrangère, dans laquelle un homme peut se transformer en animal, en pierre ou en élément végétal. Parmi ces noms, et dans les poupées appartenant à sa collection: la Jeune-Fille-papillon qui est aussi la Jeune-Fille-qui-boit-l'eau, le Kachina-porteur de main, le Kachina-de-l'aube au visage d'intempérie avec, sur les joues, des motifs de nuages, d'éclairs, de pluie qui tombe, ou le Petit-Kachina-du-feu, aux couleurs en pois... Dans ces noms apparaît une « féerie d'indices vagues », pour reprendre Saint-Pol Roux<sup>24</sup>, où l'on trouve la vérification de telle ou telle cohérence secrète, insolite, effectivement « magique », par laquelle croît le contenu irrationnel, et qui marque bien le lien vital entre les poupées et les formes de vie et de pensée dont elles procèdent.

On aurait envie de mettre ces objets composites en relation avec les propres poèmes-objets d'André Breton<sup>25</sup> qui utilisent les ressources réciproques de la poésie et de la plastique, et où l'objectivation du nom participe encore de l'activité du rêve, dans son passage à la réalité. L'un de ses poèmes-objets part d'un dessin d'objets rencontrés qui sont dits par un long nom-titre où les mots s'engendrent les uns dans les autres<sup>26</sup>. On citera *Cerisesmanègetourellelangoustepiège* (1966), où l'on peut assez bien pressentir ce qui lie le manège à la tourelle ou encore la langouste au piège, mais par des voies de parenté différentes, dans ce type de pensée et d'expression associatives. De ces poèmes-objets de rencontre naît l'idée que passé et avenir sont solidaires mais transitent par tous les règnes de la nature imbriqués. On note la faculté d'attention à l'instant, et déjà aux générations qui se sont démultipliées dans le mot, où André Breton renouvelle les possibilités de contact, montrant ainsi la conjonction du désir et de la réalité existante. Si « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel », cela transite ici par un langage de l'imaginaire. On en gardera l'idée d'analogie génétique - plus, bien sûr, que toute ressemblance formelle avec les Kachina.

On pourrait citer d'autres travaux surréalistes, dont ceux de l'Argentin Jorge Camacho. Ce qui apparaît en définitive, c'est que l'expérience acquise au contact des objets n'est pas la même pour tout le monde. Rares sont les cas d'intégration totale: il s'agit plutôt d'éléments qui viennent «justifier»

24. Cité dans la préface de *L'Art magique. op. cit.*, p. 13.

25. Le premier poème-objet de Breton date de 1929. Voir André Breton, *Je vois, j'imagine.* éd. par Jean-Michel Gontier, Gallimard, 1991.

26. Jean-Claude Blachère, dans *Les Totems d'André Breton: surréalisme et primitivisme littéraire (op. cit., p. 227)*, Y voit un retentissement de la pensée totémique marquant la métamorphose de l'un en l'autre en des générations qui n'appartiennent pas au même règne.

une recherche, la prolonger vers un nouveau registre plastique, une palette de couleurs. Peut-on alors parler d'« art magique» à propos des Kachina? Oui, car ceux-ci se sont montrés féconds, même si la pensée rituelle semble s'absorber en France dans le rite de la création. Investir le masque Kachina, ou suspendre la poupée pour qu'en émane quelque chose de l'ordre de la source obscure des rêves, c'est entrer dans un jeu de rapports essentiellement affectifs, dans lequel la satisfaction surgit au profit d'une reconnaissance mentale. On ne peut en tout cas que souligner le rôle *a priori* du détournement, de la rectification de la pensée, de la justification du regard, dans une reconstruction qui laisse toute marge à l'interprétation subjective.

L'héritage et la transmission des collections de Kachina - Horst Antes reprenant notamment des poupées de Max Ernst et de Marcel Duchamp, et Jacques Lacan celles de Claude Lévi-Strauss - montrent des œuvres qui s'emplissent forcément, de par leur appropriation chargée de célébrité, d'un sens de plus en plus lourd et occidental, si bien que l'on puisse imaginer désormais une inspiration qui naisse de *l'identité* de telle collection de Kachina plutôt que d'un simple ensemble de poupées.

*Université Paris VII  
Denis-Diderot*

#### BIBLIOGRAPHIE DES KACHINA

ARTAUD (Antonin), *Les Tarahumaras* [1936], *Œuvres complètes*, t. 9, Gallimard, 1979.

BATAILLE (Georges), « L'Amérique disparue », *L'Art précolombien*, Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts, *Les Beaux-Arts*, Paris, n° 39, 1928.

BLACHÈRE (Jean-Claude), *Les Totems d'André Breton: surréalisme et primitivisme littéraire*, L'Harmattan, 1996.

BRETON (André), *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1928.

BRETON (André) et alii, *Le Surréalisme en 1947 - Exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp*, Galerie Maeght, 1947.

BRETON (André), LEGRAND (Gérard), *L'Art magique: une histoire de l'art* [1957], Phébus, 1991.

BRETON (André), *Je vois, j'imagine* (éd. par Jean-Michel Gontier), Gallimard, 1991.

BRETON (André), *Entretiens*, coll. Idées, Gallimard, 1973; repris dans *Œuvres complètes*, vol. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999.

BRETON (André), « Carnet de voyage chez les Indiens Hopi » (« Inédits 1 »), *Œuvres complètes*, vol. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999.

- BRETON (André), *Ode à Charles Fourier*, Introduction de Jean Gaulmier, Klincksieck, 1961.
- André Breton - *La Beauté convulsive*, Catalogue de l'exposition du Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.
- CAMACHO (Jorge), GRUGER (Alain), *Héraldique alchimique nouvelle*, Le Soleil noir, 1978.
- CAZENEUVE (Jean), « Les Zunis dans l'œuvre de Durkheim », *Revue philosophique*, oct.-déc. 1958, PUF.
- CAZENEUVE (Jean), « Les Zunis dans l'œuvre de Lévy-Bruhl », *Revue philosophique*, n° 967, oct.-déc. 1957, PUF.
- CAZENEUVE (Jean) *Les Indiens Zunis - Les dieux dansent à Cibola*, éditions du Rocher/Nuage Rouge, 1993.
- Chefs-d'œuvre du Musée de l'Homme*, Musée de l'Homme, Caisse nationale des monuments historiques, 1965.
- CLÉBERT (Jean-Paul), *Dictionnaire du surréalisme*, Seuil, 1996.
- Danse des Kachina (La)*, Catalogue de l'exposition du Pavillon des Arts, Paris Musée, 1998.
- DERENTHAL (Lüdger), PECH (Jürgen), *Max Ernst*, Nouvelles Éditions Françaises, 1992.
- DUMAS (Marie-Claire) (éd.), *André Breton en perspective cavalière*, Les Cahiers de la N.R.F., Gallimard, 1996.
- DUPIN (Jacques), *Miro*, Flammarion, 1993.
- ÉLIADE (Mircea), *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payothèque, 1951.
- ÉLIADE (Mircea), « Le Chamanisme et la découverte « primitive » de l'extase », *Les Corps à prodiges*, Tchou, 1957.
- ÉLUARD (Paul), *Les Sentiers et les Routes de la poésie*, Les Écrivains Réunis, 1952.
- ERNST (Max), *Histoire naturelle*, Berggruen & cie, Paris, 1925.
- Exposition surréaliste d'objets, du 22 au 29 mai 1936*, Galerie Charles Ratton, 1936.
- FRANZKE (Andreas), « Kachina in der Kunst des 20. Jahrhunderts », *Kachina-Figuren des Pueblo - Indianer Nordamerikas aus der Sammlung Horst Antes*, Kunstmuseum Karlsruhe, Karlsruhe, 1980.
- FREUD (Sigmund), *Totem et Tabou* [1913].
- GEOFFROY-SCHNE[TER (Bérénice), « Danse avec les Kachina », *Beaux-Arts*, n° 171, août 1998.
- G[ANELLI (Ida), *Max Ernst: sculptures*, Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea Charta, Milano, 1996.
- GIBSON (Michael), *Duchamp - Dada*, NefCasterman, [99].
- JAM[N (Jean), « L'ethnographie, mode d'emploi: de quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », *Gradhiva*, n° [ , 1986.
- JOUFFROY (Alain), « La collection André Breton », *L'Œil*, oct. 1955.
- LAN[EL LE FRANÇOIS (Maryse-Élisabeth), PIERRE (José), CAMACHO (Jorge), *Kachina des Indiens Hopi*, Amez, 1993.
- LANIEL LE FRANÇO[S (M.-E.), *Essai de classification des Katchinas Hopis*, dactylographié, 1979.
- LANIEL LE FRANÇO[S (M.-E.), « Les poupées Kachinas Hopi », *Poupée-jouet-*

- Poupée-reflet*, Exposition présentée au Musée de l'Homme par le laboratoire d'ethnologie, Museum national d'histoire naturelle, Paris, 1983.
- LAUDE (Jean), *L'Art primitif dans les ateliers d'artistes*, Musée de l'homme, Paris, 1967.
- LE CLÉZIO (J.M.G.), *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, N.R.F. Essais, Gallimard, 1988.
- LEHMANN (Henri), *L'Art précolombien au Musée de l'Homme* (Conférence faite à Bruxelles au Musée du cinquantenaire le 12 février 1939).
- LÉVI-STRAUSS (Claude), *Le Dédoulement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique*, Brentano's, 1945.
- LEVI-STRAUSS (Claude), « Le Père Noël supplicié », *Les Temps modernes*, n0 77, mars 1952.
- LÉVI-STRAUSS (Claude), *Le Totémisme aujourd'hui*, PUF, 1962.
- LÉVY-BRUHL (Lucien), *Les Carnets (1938-1939)*, PUF, 1949.
- MABILLE (Pierre), *Le Merveilleux* [1944], Fata Morgana, 1992.
- MANSON (Michel), *Les États généraux de la poupée*, Actes du colloque du Musée de l'Homme, C.E.R.P., nov.-déc. 1983.
- PÉRET (Benjamin), *Œuvres complètes*, t. 6 « Les Amériques... et autres lieux » (Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique), Corti, 1992.
- RELIQUET (Scarlett et Philippe) *Henri-Pierre Roché: L'enchanteur collectionneur*, Ramsay, 1999.
- REVEL (Jean-François), « Arts primitifs, art moderne », *L'Œil*, n° 123, mars 1963.
- RHODES (Colin), *Le Primitivisme et l'Art moderne*, L'univers de l'art, Thames & Hudson, 1997.
- RUBIN (William), *Le Primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Flammarion, 1987.
- SAGAR (Keith), *D. H. Lawrence and New Mexico*, « The hopi snake dance », Alyscomps Press, London, 1995.
- SPIES (Werner), *Max Ernst - Sculptures, maisons, paysages*, Centre Georges-Pompidou, Dumont, 1998.
- TALAYESVA (Don C.), *Soleil Hopi*, Terre Humaine Poche, Plon, 1997.
- TZARA (Tristan), *Œuvres complètes*, t. 4 (1947-1963), « Le pouvoir des images » (Découverte des arts dits primitifs; Arts primitifs et arts populaires; Max Ernst et les images réversibles; Joan Miró et l'interrogation naissante); « Écrits sur l'art » (La révélation de l'art africain par l'art moderne), Flammarion, 1980.
- URBAN (Martin), *Emil Nolde - Catalogue raisonné of the oil-paintings*, vol. (1895-1914), Sotheby's Publications, London, 1987.
- WATERS (Frank), *Le Livre du Hopi*, Nuage rouge, Éditions du Rocher, 1992.

# MATÉRIALISME ET/OU PARANORMAL CHEZ LES SURRÉALISTES ET LE GRAND JEU OU L'INSOUTENABLE (?) POSSIBILITÉ DE CROIRE

Viviane BARRY

Qu'il me soit tout d'abord permis d'apporter quelques précisions sur le titre de cette communication qui pourrait paraître obscur et/ou prétentieux. N'y a-t-il pas, en effet, quelque prétention à vouloir, en trente minutes, traiter de notions aussi vastes que matérialisme, paranormal, Surréalisme et Grand Jeu? Pour respecter les limites du temps qui m'est imparti, je parlerai, non de l'ensemble de ces groupes, mais de leurs représentants respectifs, André Breton et René Daumal. Mon titre paraît également prétentieux car je me suis amusée - ce qui n'est sans doute pas très sérieux - , à parodier Milan Kundera.

Obscur, il l'est sans doute car le point d'interrogation après « insoutenable », mot qu'il faut prendre, bien sûr, dans son acception la plus intellectuelle, ajoute à l'incertitude créée par le et/ou initial et indique d'emblée que je n'ai pas l'intention de résoudre ces incertitudes auxquelles bien d'autres se sont heurtés avant moi, mais simplement de les souligner. Si le *ou* oppositionnel marquant bien un antagonisme, implique la nécessité d'un choix *a priori* impossible puisque, le plus souvent, ce terme de paranormal est imprégné, d'aucuns diraient entaché, de spiritualisme et même, comme il l'a trop souvent été au début du siècle, de spiritisme, le et corrélatif semble laisser espérer une « soutenable » possibilité de coexistence et d'articulation.

Si le mot « matérialisme » est très clair pour tous ici, je ne crois pas inutile de revenir sur celui de « paranormal » auquel je préférerais, pour ma part, celui de « supra-normal » retenu d'ailleurs par Frédéric Myers auquel se réfère souvent André Breton. Myers dans *La Personnalité humaine, sa survivance. ses manifestations supranormales*, définit ainsi les phénomènes « supranormaux » :

*Je me suis permis de composer le mot supranormal pour l'appliquer aux phénomènes qui se trouvent au-delà de ce qui arrive ordinairement. Ce mot est donc formé avec anormal. Par phénomènes anormaux nous désignons non des phénomènes contraires aux lois naturelles mais ceux qui nous présentent ces lois sous une forme inusitée et inexplicable'.*

1. Myers. *La Personnalité humaine, sa survivance. ses manifestations supranormales*. Alean,

Je me permettrai d'ajouter, comme je l'ai fait lorsque j'ai étudié le rapport de Ionesco au supranormal, que paranormal ou supranormal impliquent un rapport à la norme; or qu'est-ce que la norme, sinon ce qui est établi au nom du sens commun? Celui-ci pouvant, espérons-le, évoluer, ces phénomènes sont peut-être inexplicables en l'état actuel de nos connaissances mais peut-être pas définitivement inexplicables par la science du futur.

Ces phénomènes paranormaux ou supranormaux, - et j'utiliserai par commodité le terme plus connu de « paranormaux » - si mystérieux, sont ceux qui semblent établir un réseau de ces correspondances chères à Swedenborg et Baudelaire entre le monde réel, normal, matériel, dans lequel nous vivons et un monde non perceptible, ce

[...] *temple où de vivants piliers  
laissent parfois sortir de confuses paroles*

un monde au-delà du réel, ou supposé tel. Nous pouvons comprendre la fascination qu'il exerça sur les Surréalistes et la facilité avec laquelle, ce monde étant souvent qualifié d'au-delà mystique, cette fascination entraîna à leur rencontre l'accusation d'un idéalisme choquant incompatible avec le matérialisme dont ils se réclamaient.

Je n'aurai pas la prétention de confirmer ou d'infirmer la véracité de cette accusation puisque d'éminents critiques sont restés prudents en face de ce problème. Je tenterai simplement de me demander si, à la lumière des recherches actuelles sur le plan scientifique et en matière de paranormal, ces phénomènes ne pourraient être considérés, comme l'ont pressenti André Breton et Ionesco, comme faisant partie d'un monde normal que nous ne sommes pas encore en mesure d'appréhender totalement mais que la science sous toutes ses formes pourrait bien un jour expliquer au même titre que les phénomènes matériels.

Il serait superfétatoire de s'étendre ici sur le violent débat suscité par la remise en question du matérialisme des Surréalistes. Tout le monde a présente à l'esprit la réplique d'André Breton aux accusations de Bataille dans le *Second Manifeste du surréalisme*:

*Avec M Bataille, rien que de très connu, nous assistons à un retour offensif du vieux matérialisme antidialectique qui tente, cette fois, de se frayer gratuitement un chemin à travers Freud. (( Matérialisme, dit-il, interprétation directe, excluant tout idéalisme, des phénomènes bruts, matérialisme qui, pour ne pas être regardé comme un idéalisme gâteux, devra être fondé immédiatement sur les phénomènes économiques et sociaux). »*

Paris, 1919; cité par le Dr. H. Larcher dans sa Préface au livre d'y' Duplessis, *L'Aspect expérimental du surréalisme*, I.M.G. éditions, Agnières, nov. 1998, p. 13.

2. V. Barry, « Vous avez dit "bizarre"? ou Ionesco de l'anormal au supranormal », « Ionesco », *No//ingham French Studies*, Nottingham, Spring 1996.

3. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 1.-1. Pauvert, 1972, p. 185-186.

Ce débat sera repris maintes fois par la postérité, notamment à la suite du célèbre article de Jean-Louis Houdebine « André Breton et la double ascendance du signe », dénonçant dans *La Nouvelle Critique* de février 1970, « la dominance constante du discours idéaliste dans l'idéologie de Breton<sup>4</sup> », accusation réfutée avec non moins de fenneté dans la même *Nouvelle Critique* en septembre de la même année, par Roger Navarri dans « Une autre lecture du *Signe ascendant* » :

*L'étude que J-L Houdebine consacre à André Breton et à l'idéologie du Signe ascendant dans le numéro 31 de La Nouvelle Critique, me rappelle un peu les critiques que l'entomologiste J-H. Fabre adressait à la manière dont La Fontaine parlait des animaux dans ses Fables. Tout y paraît juste, mais on a l'impression que tout y passe à côté de l'essentiel<sup>5</sup>.*

J.-L. Houdebine revient à la charge en 1971 dans le n° 46 de *Tel Quel*:

*Le discours de Myers, le discours de James, leur reprise sous forme de thème idéologique dominant dans le discours de Breton, déterminons-le précisément comme discours de l'homogène. Il s'agit d'un discours qui réinvestit, sous la forme d'une immanence spirituelle du monde, ce que, d'un côté, la religion chrétienne, et de l'autre les spirites « naïfs » marquent comme transcendance, discours qui ne peut littéralement supporter la contradiction à commencer par celle qui s'inscrit fondamentalement dans le concept philosophique de matière.*

Nous retrouvons là le double antagonisme *homogène/contradiction* et *matière/transcendance*, *immanence spirituelle*.

Cette question de l'incompatibilité présumée de l'idéologie matérialiste avec la fascination du paranormal chez André Breton, clairement posée ici, a été suffisamment étudiée par Henri Béhar et Michel Carassou dans leur ouvrage commun *Le Surréalisme*<sup>6</sup>, au cours d'une analyse étayée de nombreux textes, pour que nous ne la reprenions pas ici. Contentons-nous de rappeler, comme il ne cessa de le faire, l'affirmation constante de Breton de ne jamais avoir remis en question son adhésion et celle du groupe au matérialisme dialectique en particulier dans *Position politique du surréalisme*, cette déclaration qui résume toutes les autres, nombreuses et antérieures:

*Nous avons proclamé depuis longtemps notre adhésion au matérialisme dialectique dont nous faisons nôtres toutes les thèses: primat de la matière sur la pensée, adoption de la dialectique hégélienne comme science des*

4. J.-L. Houdebine. « André Breton et la double ascendance du signe », *La Nouvelle critique*, n° 31, fév. 1970.

5. *La Nouvelle Critique*. sept 1970 et *Les Critiques de notre temps et André Breton*, Présentation de Marguerite Bonnet, Garnier, 1974, p. 108.

6. « Biblio Essais », Livre de Poche, 1984, rééd. 1992.

*lois générales du mouvement tant du monde extérieur que de la pensée humaine, conception matérialiste de l'histoire [...] 7.*

Ceci au contraire du Grand Jeu qui, tout en se réclamant, comme Breton, de la dialectique hégélienne, et lui rappelant dans sa célèbre « Lettre ouverte » « [son] accord proclamé avec [lui] dans une attitude qui est en gros: hegelianisme de gauche rallié au marxisme » affirme sans cesse et sans ambiguïté aucune, dès le premier numéro de la revue, son inspiration spiritualiste, ce qui lui vaudra les foudres de Breton:

*[...] le Grand Jeu est un jeu de hasard, c'est-à-dire d'adresse, ou mieux de « grâce » : la grâce de Dieu et la grâce des gestes<sup>9</sup>.*

*[...] l'âme, qui sans cesse dépasse toute forme et n'est âme qu'à ce prix, est rendue à l'unité de l'essence divine, par le même acte simple d'abnégation. Cette unité retrouvée sous deux aspects et dans un seul acte qui les rassemble, je l'appelle Dieu, Dieu en trois personnes<sup>10</sup>.*

Nous connaissons tous les conséquences de ces paroles.

Le Grand Jeu et notamment Daumal, a subi, comme André Breton, la fascination du paranormal et en a même, souvent, fait la matière de sa « métaphysique expérimentale. »

Mais avant de nous livrer à une tentative de classement de ces phénomènes paranormaux dans les textes d'André Breton et du Grand jeu, il semble nécessaire de les différencier d'autres faits qui ont maintenant perdu leur caractère paranormal.

Tout d'abord, nous écarterons les célèbres sommeils hypnotiques malgré le titre paranormal sous lequel A. Breton les relate (« Entrée des médiums ») car l'hypnose, actuellement reconnue comme une technique médicale tout à fait normale, scientifique parce que renouvelable à volonté, n'a plus rien d'inexplicable. Nous sommes maintenant bien loin du mage dont les yeux de braise, dardant sur de malheureux hypnotisés leurs éclairs paralysants, les envoyaient tuer quelqu'un ou accomplir contre leur gré d'épouvantables forfaits. J'ai, dans un article intitulé « Daumal praticien de l'hypnose », assez longuement démontré ceci en m'appuyant sur de nombreux ouvrages scientifiques sur l'hypnose<sup>11</sup> pour ne pas y revenir.

7. « Interview d'"Indice" », *Position politique du surréalisme*, coll. « Médiations », Gonthier, 1972, p. 77.

8. *Le Grandjeu*, n° 3 (automne 1930), rééd. fac-similé, J.-M. Place, 1977, p. 77; éd. L'Herne, 1968, p. 162.

9. R. Gilbert-Lecomte, « Avant-propos » au n° 1 du *GrandJeu* (été 1928), rééd. J.-M. Place, p. 1.

10. R. Daumal, « Liberté sans espoir ». *Le Grand Jeu*, n° 1, rééd. J.-M. Place, p. 22; L'Herne, *op. cit.* p. 50.

11. V. Barry, « René Daumal, praticien de l'hypnose », *René Daumal*, « Les Dossiers H », L'Age d'Homme, 1993.

De même, de toute évidence, ne ferons-nous pas entrer ici l'expérience relatée par Daumal dans « Le souvenir déterminant » puisqu'elle est initiée par des prises de drogue, en l'occurrence la respiration de vapeurs de tétrachlorure de carbone. Même si l'écriture automatique ou les « voyages vers un au-delà » constituent le pain quotidien des médiums spirites, il ne s'agit pourtant que de modifications des niveaux de conscience permettant de percevoir, peut-être, une autre forme de réalité.

Daumal, par exemple, relatant, au début de « Nerval le Nyctalope », sa pratique auto-hypnotique, raconte qu'il se dédoublait alors, sortait de son corps pour effectuer ce que les spirites appellent « un voyage du corps astral » et déclare dans ces moments là « voi[r] son corps étendu quelque part ». Il dit être, dans ces équipées nocturnes, souvent accompagné du « fantôme » de Meyrat et envisage même la possibilité pour ce dernier « de mourir le lendemain si son fantôme était venu rebondir sur nos momies inertes, pour revenir trop vite, avec un choc trop brutal sur le cœur, se mouler dans sa peau de dormeur<sup>2</sup> ». J'ai déjà dit<sup>3</sup> que le Dr Charles Richet tente d'expliquer scientifiquement par « l'objectivation de [l']idée », ce phénomène dit de « bilocation » en lui enlevant tout son caractère de merveilleux spirite: « Il n'y a donc, en somme, qu'une impression faite sur le percipient, impression qu'il extériorise en disant qu'il y a un fantôme<sup>4</sup>. »

Ch. Richet précise qu'il entend par l'objectivation de l'idée, que le yoga tibétain appelle « la puissance de visualisation », celle de l'Idée platonicienne. Cette relation ne saurait se réclamer du matérialisme, mais elle ne semble, toutefois, pas vraiment paranormale.

Enfin, nous excluerons de ce propos tout ce qui touche à l'ésotérisme et l'alchimie comme n'entrant pas dans notre conception du paranormal.

Par contre, les expériences de vision paroptique tentées par Daumal avec René Maublanc, relatées par Michel Random et, à sa suite, par Yvonne Duplessis<sup>5</sup>, portent bien sur un phénomène « paranormal », le processus de cette vision se produisant sans l'intervention normale des organes visuels.

En somme, nous nous bornerons ici à l'étude de phénomènes reconnus comme « paranormaux », des cas de perception extra-sensorielle, tels la voyance ou la médiumnité mentionnées par Daumal dans la « Lettre ouverte à André Breton », la précognition ou la télékinésie. Nous ne prétendons naturellement pas les répertorier de façon exhaustive mais tenterons simplement de classer en fonction de ces catégories et, comme Breton dans *Nadja*,

12. « Nerval le Nyctalope », *Le Grand Jeu*. n° 3 (automne 1930), rééd. J.-M. Place. p. 22; L'Herne, *op. cit.* p. 155.

13. art. cit. p. 51.

14. *Traité de Métapsychique*. Alcan. 1923. p. 727; rééd. critique A. Gimenez, Bruxelles, 1994. p. 543.

15. « René Daumal et les recherches expérimentales sur un "sens paroptique en l'homme" ». René Daumal, « Les Dossiers H », *op. cit.*, p. 56-78.

*de hiérarchiser ces faits, du plus simple au plus complexe, depuis le mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel et tel lieux, accompagnées de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend [...] <sup>16</sup>*

en nous interrogeant sur la signification de ces « faits-glissades » ou de ces « faits-précipices ».

Tout le monde ici connaît la fascination incontestable qu'ils exercent sur André Breton. Dans *L'Amourfou* il reconnaît la force de leurs « appels irrésistibles » :

*Mais, si Lautréamont règne indiscutablement sur la contrée immense d'où m'arrivent aujourd'hui la plupart de ces appels irrésistibles, je n'en continue pas moins à homologuer tous ceux qui m'ont cloué sur place un jour, une fois pour toutes [...] <sup>17</sup>*

Dans ses *Entretiens avec André Parinaud*, il rappelle comme le feront à sa suite de nombreux commentateurs, l'influence importante qu'eut sur lui Frédéric Myers reconnu par Charles Richet comme l'un des « vrais fondateurs de la science métapsychique » et qui, parmi les premiers, étudia ces « faits-précipices ».

En tête de ces faits, notons tout d'abord ces coïncidences extraordinaires que Breton attribue en général au « hasard objectif » et qui abondent dans *Nadja*, qu'il s'agisse de la rencontre du timide jeune homme qui, un soir de représentation de *Couleur du temps* d'Apollinaire, s'adresse à lui le prenant pour un autre et qui s'avèrera plus tard être Paul Éluard avec qui il entre en correspondance sans le connaître<sup>18</sup> ou de la rencontre de la dame qui vient lui recommander Benjamin Péret<sup>19</sup> ou, surtout, des rencontres imprévues avec Nadja ou bien des paroles de celle-ci parlant, à propos d'un baiser, de « communion » où ses dents « tenaient lieu d'hostie » alors que le lendemain Breton reçoit d'Aragon la reproduction de *La Profanation de l'hostie* d'Uccello<sup>20</sup> ou encore dans *L'Amourfou* des rencontres d'objets convoités et des rencontres autour de ces objets d'une femme qui aura de l'importance dans la vie de Breton. Tous ces faits méritent, par leur apparence inexplicable, le qualificatif de « paranormal » ; ils pourraient cependant être « expliqués » par un autre de ces phénomènes, celui de la télépathie ou transmission de pensée entre deux êtres dans un état de psychisme privilégié, bien caractéristique de la rencontre Éluard-Breton autour du même centre d'intérêt,

16. Coll. Folio, Gallimard, p. 20-21.

17. Coll. Folio, Gallimard, p. 14-15.

18. *Nadja*, op. cit., p. 29.

19. *Ibidem*, p. 33.

20. *Ibid.*, p. 108-109.

Apollinaire et, surtout, par les rapports de Nadja et d'André Breton. Celui-ci avance lui-même dans *L'Amourfou* cette hypothèse qui ne serait pas contredite actuellement:

*La sympathie qui existe entre deux, entre plusieurs êtres, semble bien les mettre sur la voie de solutions qu'ils poursuivraient séparément en vain. Cette sympathie ne serait rien moins que de nature à faire passer dans le domaine du hasard favorable (l'antipathie dans celui du défavorable) des rencontres qui lorsqu'elles n'ont lieu que pour un seul ne sont pas prises en considération, sont rejetées dans l'accidenté<sup>21</sup>.*

De même André Breton est-il troublé par un autre phénomène, celui de la perception néfaste de « halos » des « lieux maléfiques », qu'il s'agisse de la grille du fossé de la Conciergerie, à laquelle Nadja, persuadée d'être Marie-Antoinette, s'accroche désespérément ou des « émanations délétères » de la « villa du Loch » du Pouldu ou de *La Maison du Pendu* de Cézanne longuement évoquées dans *L'Amourfou*<sup>22</sup>. Ces phénomènes constituent des « classiques » bien connus en matière de paranormal sous l'appellation d'« aura » ou « egregor ». Dans les années 70 on pensa même avoir trouvé le moyen de les photographier avec un appareil spécialement inventé mais celui-ci ne restituait en fait qu'un banal phénomène photo-électrique qui n'avait rien de mystérieux, de magique ou de paranormal.

La relation de l'influence du « halo » de la villa du Loch par Breton s'avère très complexe car si elle entraîne chez lui une de ces « dépersonnalisations » mentionnées par Daumal, avec reprise à son compte de la haine que Michel Henriot vouait à la fois à sa femme et aux oiseaux de mer qu'il massacrait comme Breton eut la tentation de le faire à ce moment-là, elle s'accompagne aussi d'un phénomène de voyance puisqu'à travers le mur parfaitement compact, il « voit » le grillage des cages à renard situées derrière<sup>23</sup>.

Ces phénomènes de voyance prennent une grande place dans la vie et l'œuvre des surréalistes, comme en témoignent la « Lettre aux voyantes » d'André Breton ou La « Lettre à la Voyante » d'Artaud dans *La Révolution surréaliste*. Breton n'hésite pas à avouer le crédit qu'ils accordent tous aux prédictions des voyantes, notamment de sa préférée, Mme Sacco:

*[...] Mme Sacco, voyante, 3 rue des Usines, qui ne s'est jamais trompée à mon sujet, m'assurait, au début de cette année, que ma pensée était grandement occupée d'une (( Hélène »). Est-ce pourquoi, à quelque temps de là, je me suis si fort intéressé à [...] Hélène Smith<sup>24</sup>?*

21. *L'Amourfou*, op. cit., p. 50.

22. *Op. cU.*, p. 151-157.

23. *Ibidem*, p. 160-164.

24. *Nadja*, op. cU., p. 93, note.

De même raconte-t-il que Max Ernst refusa de faire le portrait de Nadja parce que :

*Mme Sacco, me dit-il, a vu sur son chemin une Nadia ou Natacha qu'il n'aimerait pas et qui - ce sont à peu près ses termes - causerait un mal physique à la femme qu'il aime: cette contre-indication nous paraît sulfisante<sup>25</sup>.*

Il est intéressant de souligner l'intérêt qu'André Breton avoue porter à Hélène Smith, célèbre médium étudié par Flournoy et Myers, et qui se prenait entre autres pour une réincarnation de Marie-Antoinette.

Comme elle, Nadja voit. Non seulement elle a des visions dans le sens hallucinatoire, celle de la main de feu sur la Seine, de l'étoile, de la mort, mais elle *voit* dans la vie de Breton, sa femme qu'elle n'a jamais rencontrée: « Je vois chez vous. Votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie. Tiens, il y a près d'elle un chien. Peut-être aussi, mais ailleurs, un chat (exact) <sup>26</sup>. »

Comme Hélène Smith qui écrivait en prétendu sanskrit, langue qu'elle ne connaissait pas, Nadja utilise une image figurant dans une vignette en tête des *Dialogues entre Hylas et Philonous* de Berkeley, ouvrage qu'elle ne peut connaître mais que connaît Breton. Ceux qui se consacrent à l'étude des phénomènes paranormaux ne manqueraient pas de voir dans ces deux derniers cas un simple effet de la télépathie mentionnée précédemment, puisque Nadja parle du « pouvoir » qu'André Breton a « sur elle et de la faculté [qu'il a] de lui faire penser et faire ce [qu'il] veut<sup>27</sup> ». On pourrait donc en conclure qu'elle « voit » non dans l'espace et le temps, mais dans les pensées de Breton en raison des liens affectifs qui les unissent.

Est-il utile, tant elle est connue, de rappeler la voyance dans le futur immédiat de la fenêtre qui « va s'éclairer » et qui « sera rouge<sup>28</sup> » ? Cette voyance, dont l'authenticité pourrait être facilement contestée par un esprit rationaliste (Nadja a peut-être l'habitude de voir cette fenêtre), s'accompagne de précognition, c'est-à-dire d'anticipation sur le temps dont on tente actuellement de donner une explication scientifique.

Enfin, mentionnons un dernier cas de manifestation paranormale, l'influence de Nadja sur le garçon du restaurant qui casse les assiettes. Là encore surgit une interrogation: est-ce le charme de Nadja qui fait perdre au garçon le contrôle de ses gestes et le rend maladroit, explication normale d'un cas sans le moindre mystère ou bien sommes-nous en présence d'un cas de télékinésie ou de déplacement d'objets par influence de la pensée sur la matière puisque Nadja est consciente de ce pouvoir et de ses effets ?

25. *Ibid.* p. 124.

26. *Ibid.*, p. 85.

27. *Ibid.*, p. 92.

28. *Ibid.*, p. 96.

Dans tous ces cas, on pourrait reprendre en la modifiant et en l'appliquant à ces manifestations du paranormal, la question que se pose, après bien d'autres, Richard Danier dans *Hermétisme alchimique chez André Breton*<sup>29</sup>. « comment concilier l'intérêt qu'on y prend avec une profession de foi matérialiste et marxiste? »

Je me contenterai d'esquisser de façon sans doute téméraire et qui va paraître surprenante, sinon choquante, cette tentative de conciliation à la lumière de certains éclairages contemporains en me contentant d'ouvrir quelques pistes.

Tout d'abord, la tendance actuelle de ce qu'on appelle métapsychique ou parapsychologie qui se propose d'étudier ces phénomènes rejette violemment les interprétations spirites, voyant en eux l'intervention d'un au-delà mystique, tendance déjà existante chez Flournoy et Myers. Il est difficile de ne pas mentionner l'acharnement de tous les présidents de l'Institut Métapsychique, tous médecins, le Dr Charles Richet, prix Nobel, le Dr Marcel Martiny, anthropologue reconnu et l'un des créateurs de l'acupuncture, et, bien que je ne veuille pas faire de cette communication une affaire de famille, le dernier, le Dr Jean Barry, mon mari, créateur, avec les Professeurs Walois et Tournay, de la phlébologie et fondateur, avec le Dr Lelièvre, du Collège de podologie, tous reconnus sur le plan scientifique, à dénoncer tout charlatanisme et à tenter de trouver des explications rationnelles à ces phénomènes.

André Breton avait, lui aussi, étudié la médecine et, chez lui aussi on trouve ce souci permanent de méthode scientifique dans l'appréhension de ces phénomènes, souci exprimé en particulier dans *L'Amourfou*:

*[...] si, comme je le crois, c'est là l'amorce d'un contact, entre tous éblouissant, de l'homme avec le monde des choses, je suis pour qu'on cherche à déterminer ce qu'il peut y avoir de plus caractéristique dans un tel phénomène et aussi pour qu'on tente de provoquer le plus grand nombre possible de communications de l'ordre de celle qui va suivre. C'est seulement lorsque ces communications auront été réunies et confrontées qu'il pourra s'agir de dégager la loi de production de ces échanges mystérieux entre le matériel et le mental*<sup>30</sup>.

Rien, dans cette démarche dont tous les tenants se réfèrent à l'étude scientifique d'un objet et à l'établissement de lois, rien qui puisse choquer la pensée matérialiste. D'ailleurs, à la suite du Professeur Vassiliev, référence souvent citée en matière de paranormal, nombre de Russes ou de personnalités des pays de l'Est sous influence marxiste, se sont intéressés à ces phénomènes sans que leur adhésion au matérialisme soit mise en question. C'est juste-

29. Éd. Ramuel, Villeselve, 1998, p. 16.

30. *L'Amourfou. op. cit.*, p. 60-61.

ment pour ne pas être suspectés de cet « idéalisme » qui entachait la vieille métapsychique qu'à Prague, en 1973, on remplaça cette appellation par celle de « psychotronique » qui semblait plus proche d'une interprétation matérialiste. J'ai moi-même vu et entendu à Pékin, en 1980, sous le règne absolu du matérialisme marxiste, mais là vous devez me croire sur parole car ce n'est qu'un témoignage, des membres de l'Institut de Physique des Hautes Énergies parler avec enthousiasme de cas de télékinésie et tenter de trouver la nature de la « substance », peut-être faite de neutrinos, porteuse de cette force télékinésique sous influence de la pensée.

La première des interprétations scientifiques actuelles de ces phénomènes est d'ordre psycho-physiologique. Elle insiste sur les pouvoirs encore inconnus du cerveau qui sont au cœur des études médicales récentes. L'intérêt qu'elles portent aux nano-machines déjà capables d'aller déboucher un vaisseau dans le cerveau rend crédibles certains films de science-fiction et leur ôte tout caractère « merveilleux ». N'avons-nous pas entendu ou lu ces derniers temps que des Japonais ont créé un ordinateur obéissant à des ordres uniquement formulés par la pensée? N'est-ce pas là l'illustration du pouvoir de celle-ci sur la matière? Et cette dernière interprétation éclairant ces pouvoirs encore inconnus du cerveau par les dernières découvertes en matière de physique, mariant le neurone et le neutrino, ne s'avère-t-elle pas proche de celle du « magicien Aragon » ainsi nommé par Henri Béhar, et qui « annonçait glorieusement (dans *Une vague de rêves*) que la pensée était matière (et non esprit), une matière totalement concrétisée par les mots<sup>31</sup> »?

C'est encore par la physique et l'étude de la matière, en particulier sa transmutation à basse énergie<sup>32</sup>, que le Professeur Louis Kervran, qui passait ses vacances d'été - c'est une coïncidence extraordinaire - dans le Fort du Pouldu qu'il avait aménagé en résidence secondaire, tentait d'expliquer les phénomènes paranormaux.

- Enfin André Breton, lorsqu'il parle du matérialisme dialectique, ne cesse de se référer aux notions de temps, d'espace et de causalité, notions au cœur de la physique quantique qui les réexamine et, souvent, les bouleverse. Le Professeur Costa de Beauregard<sup>33</sup> s'intéresse de très près à l'inversion de la causalité résumée par la formule « B si A mais A si B » qu'on pourrait illustrer de façon grossière en disant que si l'existence de notre grand-mère est nécessaire à la nôtre, la nôtre détermine également celle de notre grand-mère. Alors que je demandais au professeur Olivier Costa de Beauregard s'il avait connu André Breton, il m'a répondu:

31. H. Béhar et M. Carassou, *Le Surréalisme, op. cit.*, p. 318.

32. Louis Kervran, *Preuves en géologie et physique de transmutations à faible énergie*, éd. Maloine. 1973.

33. O. Costa de Beauregard, *Le Temps déployé*, éd. du Rocher, 1988. et *Le Corps subtil de réel éclaté*, Aubin. Saint-Étienne, 1995.

*J'ai brièvement correspondu avec André Breton, à propos, notamment, d'une déclaration d'Einstein relative à la visite à Versailles de deux institutrices anglaises racontée par elles dans un livre. Elles ont « vu », « entendu » Marie-Antoinette et des personnes de son entourage et « leur ont parlé ». Le commentaire d'Einstein/ut, selon Breton, « ces personnes ont trébuché dans le temps »<sup>34</sup>.*

Les nouvelles conceptions de la propagation du temps pourraient expliquer, par des interférences, les phénomènes de précognition, de pressentiment, voire les halos dont nous avons parlé.

Au terme du temps qui m'était imparti, que dois-je conclure, et dois-je même conclure ce propos qui vous a sans doute rendus sceptiques, peut-être même soupçonneux? En effet, si les Surréalistes ont été suspectés d'idéalisme, je risque, moi, de l'être de délire.

Je ne prendrai donc pas parti et laisserai à René Daumal le soin de conclure cette querelle sur la compatibilité du matérialisme et du paranormal. En effet dans un article « Hegel, le pseudo-matérialisme et E. Meyerson » préparé pour le *Grand Jeu* n° 4 qui ne fut jamais publié, il fait la distinction entre « le matérialisme dualiste », « conception mécaniste du monde tel qu'il nous est présenté », « le matérialisme moniste [qui] ruine à tout jamais le matérialisme antique » et « le matérialisme à la noix » avec lesquels il met en parallèle, l'idéalisme dualiste ou spiritualisme qui « permet de mettre » l'esprit « en vase clos », « l'idéalisme moniste » ou « idéalisme absolu de Hegel, ennemi du précédent exactement comme le deuxième matérialisme est l'ennemi du premier » et « l'idéalisme à la noix, tout à fait comparable au matérialisme du même nom<sup>35</sup> ».

Terminant, comme j'ai commencé, par une parodie, je pourrais dire qu'il existe aussi un « paranormal à la noix » qui se produit souvent sur nos media, et qui raffolant de sensationnel, converse familièrement avec l'esprit de nos ancêtres et, par leur truchement, nous annonce de terribles catastrophes maintenant très proches. Celui-ci ne saurait être compatible ni avec une pensée matérialiste, ni avec une pensée tout court, mais, comme j'ai tenté de le faire pressentir, des gens plus sérieux, ennemis du précédent, tentent de concilier l'étude de ces phénomènes et celle de la matière et de l'esprit et pourraient peut-être un jour résoudre la question posée par ce colloque en faisant perdre à ces phénomènes dits paranormaux, ce qui les marque encore d'un caractère « merveilleux », c'est-à-dire qui suscite l'étonnement.

*Université Michel de Montaigne  
Bordeaux III*

34. Lettre personnelle d'Olivier Costa de Beaugard à V. Barry (20 août 1999), avec autorisation de publier cette réponse.

35. *Le Grand Jeu*, n° 4 (automne 1932), rééd. J.-M. Place, p. 25; L'Herne, *op. cit.*, p. 211.

# MERVEILLEUX SPIRITE ET OCCULTISME DANS L'EXPÉRIENCE SURRÉALISTE

Michel Vital LE BOSSÉ

*En hommage posthume à Henri Pastoureau, avec toute ma reconnaissance à Maurice Nadeau, Jean Starobinski et Roger Otahi.*

Ennemi de l'académisme, le surréalisme s'insurge contre les conceptions traditionnelles de l'art et affirme son adhésion de principe au matérialisme dialectique, mais il n'est pas pour autant écarté de l'univers occulte et de la pensée hermétique. Il côtoie la parapsychologie après avoir rencontré la pensée « scientifique » à travers la psychanalyse puis le marxisme. L'épisode des sommeils hypnotiques (fin septembre-décembre 1922) n'est donc pas une parenthèse sans rapport avec les données fondamentales, bien qu'il se situe entre la révolte Dada et les aspirations révolutionnaires du mouvement. Dans « Entrée des médiums », Breton en souligne aussitôt l'importance, sans pour autant adopter le point de vue spirite<sup>1</sup>. En effet, il considère qu'il s'agit là d'une « troisième solution du problème » (OC 1,276), dans le prolongement de l'écriture automatique et des récits de rêves. Lors de ces séances, observe-t-il, les « plus blasés [...] d'entre nous demeurent confondus, tremblants de reconnaissance et de peur, autant dire ont perdu contenance devant la merveille » (*ibidem*). Dix ans avant la théorie du hasard objectif et trente ans avant la création de la revue *Médium*, cette brève expérience ne révèle-t-elle pas à ses débuts la possibilité d'instaurer une interaction communicative, insolite et bouleversante, enjeu essentiel d'une approche surréaliste du langage ?

Dans les deux *Manifestes*, Breton rappelle comment, dès 1919, sous l'influence de Freud, il s'est mis à l'écoute d'une voix intérieure, libérée de la censure psychique, pour « affranchir définitivement [l']imagination par le long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens<sup>2</sup> ». Mais tandis que la psychanalyse est une méthode, une étude clinique de l'inconscient, les sur-

1. André Breton, « Entrée des médiums » (1922), *Œuvres complètes*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 274-279 (Abréviation: OC 1).

2. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, OC 1, p. 819.

réalistes revalorisent cette part fantastique de l'expression spontanée, et cherchent à capter par « l'automatisme psychique pur », aussi objectivement que possible, la dictée surnaturelle de l'inspiration poétique. Interviennent alors le monde « occulte », la parapsychologie et la recherche des structures primordiales: en quoi ces références, fondées sur des analogies, sont-elles adaptées à leur objet de connaissance?

## DE L'AUTOMATISME PSYCHIQUE À L'UNIVERS MAGIQUE

Comment caractériser tout d'abord l'influence « dada » sinon par une lutte contre l'hannonie préétablie qui peut être réactivée dans certaines circonstances, comme en témoigne cette définition humoristique du surréalisme en 1929?

*les objets bouleversants  
le cassage de gueules  
la peinture fantastique  
la poésie de demi-sommeil  
le genre mal élevé  
les révolutionnaires de café  
le snobisme de la folie  
l'écriture automatique  
l'anticléricalisme primaire  
la discipline allemande  
l'exhibitionnisme  
les plaisanteries pas drôles)*

Selon les « tabous » négatifs de Dada, l'esprit de provocation joue de l'incohérence logique pour court-circuiter les idéologies et les poncifs. Il s'exerce très tôt aux dépens des beaux-arts (d'où par exemple, l'urinoir exhibé dans certaines expositions) tandis que le recours à l'image en poésie tend à rapprocher des réalités aussi éloignées que possible... Loin de vouloir construire une œuvre par des moyens fonnels, l'esthétique surréaliste tend à susciter une forte commotion, comme l'annonce le dernier mot de *Nadja*: « La beauté sera convulsive ou ne sera pas. » Instance suprême du surréalisme: torpiller le « peu de réalité », dépasser les limites des apparences visibles. Dès lors, la valeur accordée traditionnellement à la *mimesis* et à l'élaboration de l'œuvre d'art est récusée pour laisser place à une part de projection fantastique: « Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau; il n'y a même que le merveilleux qui soit beau », assure Breton dans le premier *Manifeste*. Alors que l'inauthenticité de la fabrication esthétique est disqualifiée, cette apologie du Beau tend à pro-

3. Annonce du n° spécial de *Variétés*, « Le Surréalisme en 1929 », voir avant-propos de Philippe Dewolf, rééd. coll. Fac similé, Didier Devillez, Bruxelles, 1994, p. 9.

mouvoir un mode d'appréhension d'une entière spontanéité, propice à l'esthétique du merveilleux:

*L'œuvre d'art, au même titre d'ailleurs que tel fragment de la vie humaine considérée dans sa signification la plus grave, me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal. [...]. Je ne cesse pas, au contraire, d'être porté à l'apologie de la création, de l'action spontanée et cela dans la mesure même où le cristal, par définition non améliorable, en est l'expression parfaite<sup>4</sup>.*

Évacuation de l'esthétisme formel, langage issu des profondeurs du psychisme, libéré du contrôle de la raison, images oniriques, états seconds, voyance, télépathie: tous les paramètres de l'automatisme inconscient, en tant qu'instance suprême du désir, conduisent à assimiler la poésie surréaliste aux prophéties, aux mancies, à l'art magique. Mais un précurseur comme Lautréamont s'inscrit sans doute déjà au zénith de cette trajectoire... Voici en effet ce que Breton, dans son *Anthologie de l'humour noir*, écrit à propos de l'auteur des *Chants de Maldoror*: « Son décor glisse [...] en proie au rayonnement cristallin du centre de la terre. [...]. Tout ce qui, durant des siècles, se pensera et s'entreprendra de plus audacieux a trouvé ici à se formuler par avance dans sa loi magique<sup>5</sup>. »

Dans le *Second Manifeste*, Breton précise ce qui le rapproche de l'investigation psychanalytique: « chercher à percevoir de plus en plus clairement ce qui se trame à l'insu de l'homme dans les profondeurs de son esprit » (OC J, 808). Le dialogue sous hypnose, les rêves, leur déchiffrement par auto-analyse<sup>6</sup>, autant de possibilités qui contribuent à la nouvelle méthode surréaliste de libération du langage et par là même du rapport au monde. Mais quels sont les arcanes de ce processus exploratoire que le Manifeste de 1924 livre comme s'il s'agissait des « Secrets de l'art magique » (OC J, 331)? On sait qu'il s'agit fondamentalement de l'

*automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verticalement, 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.*  
(OC J, 328)

Or, avant d'énoncer cette célèbre définition, Breton remonte à des faits de 1922 puis de 1919 qui se rapportent indéniablement à des trances médiumniques, des trances surréalistes de type paragnostique:

4. A. Breton. *L'Amour fou*. repris dans *Œuvres complètes*, t. II. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. 1992. p. 681. (Abréviation: OC II).

5. A. Breton. *Anthologie de l'humour noir*. OC II, p. 987.

6. Voir notamment *Les Vases communicants* (1932). OC II. p. 113-187.

*J'ai pris soin de raconter, au cours d'une étude sur le cas de Robert Desnos, intitulée: Entrée des médiums, que j'avais été amené à fixer mon attention sur des phrases plus ou moins partielles qui, en pleine solitude, à l'approche du sommeil, deviennent perceptibles pour l'esprit sans qu'il soit possible de leur découvrir une détermination préalable.*

[...]

*Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus, nettement articulée au point qu'il était impossible d'y changer un mot, mais distraite cependant du bruit de toute voix, une assez bizarre phrase qui me parvenait sans porter trace des événements auxquels de l'aveu de ma conscience, je me trouvais mêlé à cet instant là, phrase qui me parut insistante, phrase oserais-je dire qui cognait à la vitre. J'en pris rapidement notion et me disposais à passer outre quand son caractère organique me retint. En vérité cette phrase m'étonnait.. je ne l'ai malheureusement pas retenue jusqu'à ce jour, c'était quelque chose comme: « Il y a un homme coupé en deux par lafenêtre » [...]. (OC 1,323-324)*

Certes, André Breton estimera en 1933 que dans le groupe surréaliste « J'histoire de J'écriture automatique [...] serait [...] celle d'une infortune continue»; il reconnaît que cette méthode, lorsqu'elle est détournée de ses finalités, n'aboutit qu'à des résultats décevants; c'est pourquoi il demande « un complet retour aux principes<sup>7</sup> ».

Quant aux jeux verbaux produits par le rêve ou dans l'écriture automatique, ils ne seraient pas étrangers à certaines pratiques divinatoires. Qui veut créer du sens a recours à l'initiative du signifiant: « ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au prochain mot qui suivra » (OC 1,332). Ainsi, par divers moyens, le surréalisme fait intervenir le hasard dans les anfractuosités d'un langage arraché à toute substance matérielle et rationnelle. Le renversement des usages et des finalités du discours marque un jaillissement par-delà un seuil, le franchissement d'une limite – *le saut* dans le monde nouveau, selon Jung.

Parallèlement, pour aborder la parapsychologie, il s'agit de poser, à partir d'un monde brisé, la reviviscence possible, la libération de tout processus créatif, la découverte d'un univers magique, peuplé d'images fantastiques, oniriques, hallucinatoires, *stylisées* dans la figuration hermétique. Cet univers, nous pouvons le cerner notamment par les travaux de Hans Prinzhorn<sup>8</sup> sur la production esthétique et psychopathologique.

## **BRETON ET LA PSYCHICAL RESEARCH**

Jean Starobinski a montré que tout un courant de cosmologie pré-scienti-

7. A. Breton, « Le Message automatique », *Point dujour*, OC II, p. 380-381.

8. Hans Prinzhorn, *Büdenerei der Geisteskranken. ein Betrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer, Berlin, 1922. Sur 361 pages, ce livre contient 187

tique, de productions théosophiques attire beaucoup de poètes, d'écrivains, de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles. Des peintres, de graveurs, tels que Goya, Gustave Doré, Fussli, John Martin, Rodolphe Bredin annoncent une reviviscence du fantastique, la résurgence d'un monde supra-naturel.

Autour de ce phénomène culturel gravite un champ expérimental dont la généalogie part de Mesmer (1734-1815), fondateur du magnétisme animal, et passe notamment par le marquis de Puységur (1751-1825), pour aboutir à la *Psychical Research* anglaise<sup>9</sup> pratiquée par Sidgwick, Podmore, Myers et leur homologue français Charles Richet.

Considérons essentiellement le cas de Myers puisque Breton, dans « Le Message automatique » (*Point d'aujourd'hui*), construit sa théorie du moi subliminal en référence à la cristalloscopie, aux hallucinations visuelles d'Herschel et aux intuitions de Watt (*OC II*, 376) : toutes ces références sont extraites de l'œuvre posthume de Myers, *La Personnalité humaine*.

Le concept de *moi subliminal* chez Myers retient essentiellement l'attention de Breton, dans la mesure où il lui permet de dépasser le stade d'autres théories psychologiques (*OC II*, 387, 391). En effet, pour Myers, le *moi subliminal* jouit d'une plus grande authenticité que le *moi supra-liminal*, le moi extérieur constitutif de la personnalité. Le *moi subliminal* est « un inconscient valorisé » (J. Starobinski).

Reportons-nous aussi à l'explication du psychologue genevois Théodore Floumoy que Breton admirait pour ses études sur le médium Helen Smith publiées dans *J'essaie Des Indes à la Planète Mars*. Théodore Floumoy résume les théories de Myers en ces termes :

*Pour Myers, chacun est en réalité une entité spirituelle permanente - disons une âme - dont notre personnalité ordinaire, notre moi conscient, n'est qu'une minime parcelle... [...]. Notre individualité réelle, notre moi complet et total, notre âme en un mot, dépasse donc infiniment ce que nous en révèle la conscience empirique de l'état de veille.. d'un côté nous plongeons nos racines jusque dans l'intimité obscure de nos tissus et de nos fonctions organiques, et de l'autre, nous participons, en une mesure insondable, aux réalités d'un ordre des choses supérieur, d'un monde méta-éthétique (metetherial) comme dit Myers, c'est-à-dire transcendantal et spirituel existant au-delà de cet univers matériel baigné dans l'éther des physiciens*<sup>10</sup>.

illustrations; voir notamment gravures n° 41: *L'abreuvoir aux chevaux*; n° 57: *Météores*; n° 68: *Ecce homo*; n° 72: *Ravissement dans la semelle intérieure du chausson*; n° 123: *Le Berger merveilleux*; n° 133: *Deux figures*; n° 140: *Cycle idéique d'un homme*; n° 159: *Dessinfantastique*; n° 167: *L'Ange exterminateur*.

9. Jean Starobinski, « Freud. Myers, Breton », *L'Arc*, n° 34, octobre 1968, p. 87-96; sur la lecture de Myers par Breton, voir aussi la notice sur « Le message automatique » dans *OC II*, p. 1525-1531.

10. Th. Floumoy cité par J. Starobinski, article cité en note 9, p. 93.

Cette survalorisation de l'inconscient ne va pas sans restriction, car le surréalisme reste étranger au transcendantalisme. Disponible aux sortilèges de l'inconscient, curieux de paranormalité - « le Surréalisme est à la portée de tous les inconscients » - Breton refuse toute spiritualité qui naîtrait de cette quête de l'univers magique :

*Tout ce qui ressortit au domaine du spiritisme et s'est arrogé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, une grande part [du] merveilleux, était tenu par nous en grande suspicion. Plus exactement nous en révoquions sans appel le principe (pas de communication possible entre les vivants et les morts) tout en marquant un très vif intérêt à certains phénomènes dont il avait permis la manifestation. En dépit de son point de départ erroné, aberrant, il avait décelé certains pouvoirs de l'esprit, d'un caractère fort singulier et d'une portée nullement négligeable. Pour se faire une idée de notre attitude nuancée à son égard, je crois qu'il faudrait la considérer à mi-distance de celles qui ont pu être respectivement observées, aux environs de 1855, par Victor Hugo (voir les procès-verbaux des séances de tables tournantes de Guernesey) et par Robert Browning, telle qu'elle s'exprime dans son poème « Sludge le médium ». Entre les points de vue de Victor Hugo et de Browning, la contradiction (au moins en apparence) est totale. Cette contradiction, le surréalisme la résoudra en mettant en valeur ce qui reste de la communication médianimique, une fois celle-ci dégagée des folles implications métaphysiques qu'elle comportait jusqu'alors ».*

#### *L'ambiguïté dans le refus*

Mais le scepticisme de Breton n'exclut pas une certaine évolution, comme il l'admet en 1948 : « Quel rôle j'accorde à la tradition initiatique ? De plus en plus considérable, n'en déplaise à ces bons apôtres qui s'inquiètent hypocritement à mon sujet<sup>13</sup>. » Le surréalisme se reconnaît donc plutôt des affinités avec les *savoirs* ésotériques, certes distincts des *pouvoirs* occultes, médiumniques, encore que ceux-ci puissent être accrédités par ceux-là. En tout état de cause, les références à l'univers hermétique sont nombreuses dès le *Second Manifeste*, où Breton s'intéresse à l'alchimiste Nicolas Flamel, à l'astrologie, au métapsychique, et demande « l'occultation profonde, véritable du surréalisme<sup>14</sup> ».

En fait, l'ambiguïté se situe, à l'origine, dans le refus de l'extra-sensoriel, de sorte que la parapsychologie ne constitue plus qu'une métaphore fantas-

11. *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, t. 1, éd. José Pierre, Losfeld, 1980, p. 32.  
12. A. Breton, *Entretiens* (1952), *Œuvres complètes*, t. III, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1999, p. 478. (Abréviation: OC III).  
13. A. Breton, « Interview d'Aimé Patri » (*Paru*, mai 1948), OC III, p. 607.  
14. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme* (Kra, 1930), OC I, p. 821.

tique où la conscience disparaît dans le chaos des images: c'est le *merveilleux* considéré comme un matérialisme magique, selon Jean Starobinski:

*Je n'ai jamais cessé d'être persuadé que rien de ce qui se dit ou se fait ne vaut hors de l'obéissance à cette dictée magique. Il y a là le secret de l'attraction irrésistible qu'exercent certains êtres dont le seul intérêt est de s'être un jour faits l'écho de ce qu'on est tenté de prendre pour la conscience universelle, ou, si l'on préfère, d'avoir recueilli, sans en pénétrer le sens à la rigueur, quelques mots qui tombaient de la « bouche d'ombre »<sup>15</sup>.*

Jean Starobinski ajoute que l'extrême réceptivité d'un sujet qui perçoit des signaux empiriques, qui capte des indices tangibles, pourrait être rapprochée de la conception lacanienne selon laquelle « *ça parle en moi* ». En effet, il s'agit d'éliminer tout processus réflexif pour se soumettre aux structures inconscientes d'un langage qui reflète l'extériorité magique, en perpétuelle transformation, d'une réalité *occulte*, c'est-à-dire d'une réalité qui agit par hasard, au profit du *survenir* du *surréal*. Ce surgissement du hasard objectif permet au poète d'abolir toute distance entre lui et le monde, de participer de la substance des objets, de la matière, comme dans *L'Amour fou* où Breton raconte l'épisode du masque de métal acheté en compagnie de Giacometti: le masque devient objet animé (cuiller, pénis, cendrillon, bal, amour...), par association d'idées, correspondance analogique, projection interprétative. C'est *l'équation de l'objet trouvé*, dont le monde de la non-spatialité, du *hasard objectif* propose la résolution.

#### *Le hasard objectif*

Quelques dates parallèles suffiront à rappeler le contexte. En 1919, lorsque Breton, à l'aide du référent psychanalytique, commence à utiliser l'écriture automatique, l'Institut Métapsychique International, fondé par Jean Meyer, est décrété d'utilité publique. En 1924 est créé le Bureau de Recherches surréalistes dont le but est « de recueillir par tous les moyens appropriés les communications relatives aux diverses formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit ». René Warcollier, président de 1950 à 1962 de l'Institut Métapsychique International, fut le spécialiste de la télépathie provoquée, des transmissions para-sensorielles. Quant aux *jeux* pratiqués et recueillis dans le groupe surréaliste d'après 1945<sup>16</sup>, ils reposent sur ce procédé des concomitants psycho-sensoriels de la transmission.

*Le survenir* et le *hasard objectif* sont issus de communications entre les êtres, comme le permet la scène du « bain », dans le *Château d'Argol* de

15. A. Breton, « Entrée des médiums » (1922), *Les Pas perdus*, OC 1, p. 275; voir aussi p. 1304, note 2.

16. Cf. *Les Jeux surréalistes*, Archives du surréalisme, n° 5, Gallimard, 1995, p. 176-269.

Julien Gracq, ou de communications entre les êtres et les objets: Breton et le masque de fer, Giacometti et la statue qui se transforme<sup>17</sup>. Cette communication directe être-objet par le *hasard objectif* unit simultanément les êtres à la quête de cet objet. En achetant le masque de fer avec Giacometti, Breton est incité à transgresser l'objectivité du masque et de la statue inachevée; il se rend compte qu'ils fusionnent dans la même situation, un problème sentimental, nouvelle signification qui les rapproche l'un de l'autre:

*Rappelons-nous que Giacometti était alors en proie à un tourment très semblable à celui que j'avais enduré quelques mois plus tôt. Elle [la trouvaille] est le pont indispensable jeté entre nous sur le temps, pont qui relie le moment où je cherchais sans espoir l'être que je devais aimer et celui où il le cherche lui-même sans espoir<sup>18</sup>.*

Le *hasard objectif* a donc pour résultat de libérer le psychisme, de le propulser du temps et de l'espace linéaires. Le hasard n'est plus, comme le simple rêve, dépositaire des désirs, mais force de dilatation du futur; il est le mode d'enclenchement d'un monde total où s'abolissent les contingences. Veille et rêve ne souffrent plus de distanciation mais s'inter-activent dans une même dislocation-totalisation du devenir, selon le principe des *Vases communicants* où les traces mnésiques peuvent engendrer le survenir.

## PROLÉGOMÈNES À UNE HERMÉNEUTIQUE DU SURREALISME

Lorsque la poésie devient prémonition, rêve, hasard objectif, tout porte à croire que « la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme<sup>19</sup> ». En effet, les coïncidences analogiques qui relient les faits les plus inattendus, selon une étrange nécessité, subliment les messages du surréel. Alain Jouffroy en témoigne lorsqu'il rappelle dans quelles circonstances il rencontre, en 1946, André Breton, avec qui il noue une amitié de vingt années:

*Comment ne pas prendre en considération [00'] la convergence de ce livre ouvert avec la phrase de Macbeth qui me servit, en quelque sorte, de mot de passe involontaire pour entrer en contact avec le théoricien et poète du surréalisme? [00'] il Y a là quelques répétitions fort troublantes qui n'interdisent pas de penser que ce qu'il a appelé lui-même le hasard objectif a fonctionné des premiers aux derniers jours de notre amitié comme une machine d'une inquiétante précision<sup>20</sup>.*

Dès lors, il appartient au hasard objectif d'opérer la transmission constante de deux êtres, fait de télépathie. Cette communication affective, ce lien sym-

17. A. Breton, « Équation de l'objet trouvé », *Documents* 34 (« Intervention surréaliste »), rééd. fac-similé, Didier Devillez, Bruxelles, 1998, p. 17-24.

18. *Ibidem*, p. 24 (dernier paragraphe, non repris dans *L'Amour fou*).

19. A. Breton, *Nadja*, OC I, p. 716.

20. Alain Jouffroy, « La Fin des alternances », n° spécial « A. Breton » de *La Nouvelle Revue*

bolique devient indéfectible en dépit des perturbations et des situations arbitraires qui peuvent s'y introduire.

Ainsi, par le hasard objectif, le surréalisme ne prospecte-t-il pas, selon l'expression de Roger Otahi, les mêmes *terrae incognitae* que la parapsychologie? Ne pourrions-nous pas, dès lors, rapprocher du *hasard objectif* la recherche parapsychologique? Il faut en revenir au réel *surréalisé* par des rencontres fortuites, ce fil conducteur; à titre d'exemple, nous analyserons le problème de la répétition des « A » et du nombre 19 dans *La Fin des alternances* d'Alain Jouffroy.

Du point de vue de la parapsychologie, Roger Otahi répond que cette *réalité* d'apparence surréelle, surnaturelle, peut être saisie à travers *l'illumination poétique*; il considère Breton comme un précurseur qui abolit les distances traditionnelles entre animé et inanimé et qui entre en relation avec l'hyperphysique, l'hyper-psychique par les phénomènes de contagion mentale que l'on relève aussi dans certains jeux surréalistes.

En effet, dans *La Fin des alternances*, Alain Jouffroy rencontre toujours la lettre « A », initiale de son prénom « Alain » ainsi que de celui de Breton, « André » (FA, 39-40). Pour ce dernier, le « A » s'accompagne d'un « B », conformément au parchemin de la chapelle des Pénitents noirs de Villefranche-de-Rouergue (FA, 45), de même que le moule à gaufres du XVI<sup>e</sup> siècle qui frappe Jouffroy à Saint-Cirq-Ia-Popie, porte calligraphiées les initiales de Breton et d'Élisa avec en plus la forme d'un « X » (FA, 46). Cette multitude de coïncidences est-elle le fruit d'un hasard pur? Pour Jouffroy, ce moule à gaufres du XVI<sup>e</sup> siècle n.'aboutit qu'à une interrogation sans réponse: « je contemplai en silence cet objet en forme d'X; il ne me dit rien qui vaille » (FA, 46). Mais Breton, qui vient d'acquérir cet objet chez un antiquaire des environs (nous sommes alors en 1966) l'a probablement choisi parce qu'il en savait la signification, ayant une connaissance approfondie du domaine hermétique, à la différence de Jouffroy. En effet, dans son ouvrage *De la nature des symboles*, René Alleau se livre à une étude synthémologique du « X » et à l'analyse synthématique différentielle de la Croix de Saint-André. Prémonition mystérieuse de Breton, le « A » suivi du « X » signifie martyr de Saint-André. Signe qui aurait signifié la mort prochaine et la reviviscence de la poésie. Cette explication donne la substance du texte entier de Jouffroy et, par ailleurs, Breton et René Alleau se connaissaient très bien<sup>21</sup>.

Quelques années auparavant, Jean Richer avait donné une interprétation

française. 1967, p. 646; repris dans *La Fin des alternances*, N.R.F., Gallimard, 1970, p. 36. Les autres références, qui renvoient aux pages de l'ouvrage de 1970, seront indiquées entre parenthèses, précédées de "abréviation FA.

21. Voir Marie-Claire Dumas, « Notes sur André Breton et la pensée traditionnelle », *A. Breton*, L'Herne, 1998, p. 125-127, et René Alleau, « Les conférences hermétiques », *ibidem*, p. 131-133.

arithmosophique de la vie de Nerval à laquelle Breton fait référence dans « Ajours III »<sup>22</sup>. Il propose de l'appliquer à l'auteur d'*Arcane* 17:

*Pour comprendre pleinement ce qu'a voulu dire Breton, il faut se livrer au même petit calcul simple sur sa date de naissance, 18 février 1896:*

$$18 + 2 + 24 = 9 + 2 + 6 = 17$$

*André Breton, sans le dire explicitement, avait, évidemment, remarqué cela [...].*

*Au cours d'une de nos premières conversations [...] il fut ravi de découvrir l'étroite correspondance existant entre cette addition arithmosophique et la position du soleil dans son Ciel de naissance*<sup>23</sup>.

Certains interprètes du Tarot considèrent à bon droit que la plus grosse des étoiles représentée sur la figure de l'Arcane XVII est non la planète Vénus mais Fomalhaut du Poisson astral situé de nos jours vers 3 - 4° du signe des Poissons. Jean Richer ajoute:

*Je signale aussi les affinités [...] entre l'horoscope de Breton et celui de Rimbaud: les Ascendants sont situés au même degré du Zodiaque, à la fin du signe de la balance, ce qui traduit chez les deux personnalités une nature qui participe à la fois de la Balance et du Scorpion*<sup>N</sup>.

Ainsi se confirment entre les deux poètes, Breton et Rimbaud, de curieuses coïncidences astrologiques dans leurs destinées respectives. Une étrange similitude encore: la succession du nombre 19 dans la vie de Breton et le choix d'Arcane XVII, comparables à la symbolique du « A » et du « X », synthème de la Croix de Saint-André. Tout concorde à donner de Breton l'image d'un précurseur, poète voyant, habité par une certaine prédisposition au suicide ou à l'idée de mort.

À l'instar de Victor Hugo qui voyait dans la lettre « H », dessinée par les tours et le porche de Notre-Dame de Paris ou les mâts du bateau de Gilliat dans *Les Travailleurs de la mer*, l'intersigne de sa vocation de poète, prophète et visionnaire<sup>25</sup>, André Breton, dans la seconde partie de sa vie, connaît une semblable métamorphose, lorsqu'il s'intéresse à l'exégèse de son prénom André. En effet, il maîtrisait l'ésotérisme et l'hermétisme alexandrin issu du *Corpus hermeticum* d'Hermès le Trismégiste. Il connaissait très bien le rarissime opéra alchimique de Michael Maier, *l'Atalanta fugiens*<sup>26</sup>, cité dans *L'Art Magique*.

22. Voir Jean Richer, *G. de Nerval et les doctrines ésotériques*, éd. du Griffon d'or, 1947, p. 107: *Arcane* /7, « Ajours III », OC III, p. 111-113 et p. 1198-1199, notes.

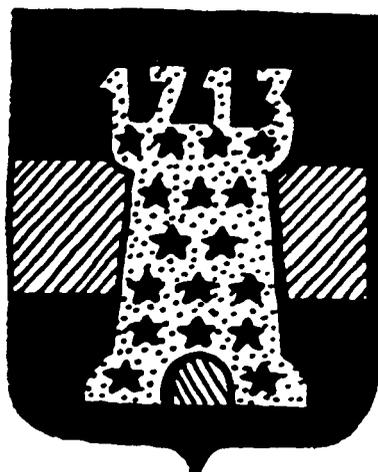
23. J. Richer, « Dans la forêt des signes », *André Breton et le mouvement surréaliste*, n° spécial de *La Nouvelle Revue française*, 1967, p. 827.

24. J. Richer, *ibidem*, p. 828.

25. Vocation qui se dessine lors de l'exil à Hauteville House.

26. Voir « Hennétisme et alchimie dans la bibliothèque d'André Breton », A. Breton, L'Herne,

Dans la tradition biblique, André est le frère aîné de Simon Pierre le pêcheur du Lac de Tibériade, c'est lui qui annonce le Messie. L'immense érudition d'André Breton, son éclectisme esthétique nous éclairent sur les références symboliques de ses œuvres. Robert Abirached m'avait mis en relation avec René Alleau à propos de la syntémologie dans l'œuvre d'André Breton que celui-ci connaissait fort bien.



## II. BRETON

Blason d'André Breton, par Marcel Jean (« Les quinzaines héraldiques », *Almanach surréaliste du demi-siècle*, n° spécial de *La Nef*, mars-avril 1950)

Michel Pastoureau héraldiste, fils d'Henri Pastoureau, ami de Breton jusqu'à l'affaire Carrouges, a étudié les blasons et annoiries des surréalistes<sup>17</sup>. Celui de Breton apparaît comme un cryptogramme de son œuvre sur le plan de la numéromagie. En effet, André Breton le passionné de châteaux a pour emblème héraldique une tour de nature bérécyntienne dont les créneaux portent les nombres tarologiques 17 et 13, transcription de ses initiales « A » et « B » (signature suggérée à l'origine par la date « 1713 »). Or, la tour préfigure aussi l'Arcane XVII du Tarot de Marseille, puisque l'Arcane XVI représente la Maison Dieu, c'est-à-dire la Tour Foudroyée. L'emblème de Saint-André est la croix, fourchue dans la tradition byzantine; *Andreus*, *Andreos* dont la racine est *Anel*, *Andros* c'est-à-dire l'homme ou plus précisément l'homme de cœur. S'il est vrai que le « X » de la Croix de Saint-

*op. cit.*, p. 137. *L'Atalante fugitive* a été récemment traduit et adapté par Jocelyn Godwin et Antoine Faivre.

27. Voir n° spécial de *L'Orne littéraire*, « Le surréalisme vingt ans après », 1987.

André est indissociable du croisillon des suppliciés, la croix (voir *La Symbolique de la Croix* de René Guénon) est symbole du dualisme universel, elle implique donc la *coincidentia oppositorum*, l'antagonisme, l'esprit de lutte, de combat, mais aussi de triomphe, de gloire. La Croix de Saint-André, croix de Bourgogne, signifie la souveraineté universelle (on peut la rapprocher de la *Toison d'Or* ou de la *Pomme d'or* du Jardin des Hespérides).

Mais revenons aux Arcanes XVI et XVII. Si l'Arcane XVI est l'anti-figure du blason de Breton, la tour est la première présence minuscule dans le Tarot, elle est de briques et de chair, elle est aussi crénelée d'or, la lettre hébraïque est Aïn, 16<sup>e</sup> lettre de l'alphabet sacré des Hébreux. Deux personnages sont représentés; le maître de la Tour dominée par le bleu auquel s'ajoutait le rouge du bras droit et le vert du cœur. La jambe droite est bleue (fidélité), la gauche jaune (convoitise et concupiscence).

Vient ensuite l'architecte, le demiurge du processus bâtisseur, le maître d'œuvre de *l'U-Sprung* dans le processus d'individuation selon Jung. Le second personnage est vêtu de rouge, gardien chevalier et grand architecte de la Tour, c'est l'agent demiurgique de l'édification individuelle et universelle. Toute œuvre menace son créateur et inspire prudence et vigilance.

Arrive l'arcane XVII, « celle des chevaliers de l'esprit, fleur qui sera posée sur la croix dont l'acacia fournit le bois », ainsi Oswald Wirth résume-t-il le Chevalier Rose + Croix dans son *Tarot des imagiers du Moyen Âge*; cette lame signifie en profondeur à l'instar de l'arcane XVI, un franchissement sur le plan initiatique. L'étoile flamboyante à cinq branches est celle de la Gnose, le pentagramme intègre l'Homme Parfait de Léonard de Vinci. Vénus surdétermine ce signe malgré les inclinaisons vers Mercure, Mars, Jupiter et Saturne.

L'image de la femme est mythologique: c'est celle d'Andromède, fille de Céphir et de Cassiopée, enchaînée nue au rocher, sauvée du monstre marin par Persée. Arcane XVII, c'est l'arcane aux deux voies qui impliquent le choix définitif à l'âme mystique guidée par les étoiles, comme en Galilée, c'est l'arcane du sommeil, Savasana en Inde et de l'univers onirique, du corps allongé sur la Pierre de l'Onction du Sépulcre, celle de l'adepte du Bardo Todôl pour le Voyage cosmique relié au microcosme par la Corde d'Argent.

André Breton sort lui-même du cosmos freudien pour interroger la clef des songes et ses symboles sur le plan ésotérique, qui ouvre sur la dimension herméneutique du merveilleux. Il est vrai que la gnose poétique court le risque de glisser de la pensée totalisante vers la pensée totalitaire: ne l'oublions jamais, la voie hermétique et l'ésotérisme ont parfois secrété les idéologies les plus obscures... Mais Breton a su, quant à lui, briser le schéma de cette sinistre fatalité. Il empruntera ce qu'Antoine Faivre appelle la *voie*

*sévère* de René Guénon et de Julius Evola, répertorié dans *L'Art magique*, sans tomber comme Julius Evola, le théoricien ami de Rosenberg au *Studienkreis* de 1938, de la métaphysique dans la métapolitique élitiste. Il a dirigé le groupe surréaliste de manière autoritaire mais reste un libertaire. C'est là tout son génie de poète prophète et visionnaire.

*Société des Gens de Lettres de France*

## LE CONTE MERVEILLEUX CHEZ JULES SUPERVIELLE: UNE QUÊTE DE LA SURRÉALITÉ?

Nicole PIGNIER

L'un des axes de ce colloque repose sur *l'intertextualité*: l'espace-temps, les objets, les sujets, les formes génériques du discours surréaliste ont-ils des antécédents culturels dans les productions du Merveilleux? Cette question revient à considérer que « tout texte est un montage de textes cités, mentionnés, évoqués, et qui sont disposés dans une sorte de profondeur textuelle<sup>2</sup> ». Or, si l'on se réfère au premier *Manifeste du surréalisme*, l'on a l'impression qu'au-delà d'une reprise formelle, la tentation du merveilleux repose aussi, plus profondément, sur des valeurs, sur « un engagement axiologique des différents sujets convoqués dans le discours<sup>3</sup> ». En effet, il s'agit de réhabiliter un « mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage<sup>4</sup> », pour accéder à « cette révélation générale dont le détail seul nous parvient; ». Ainsi, dans la mesure où le merveilleux permet de retrouver une « grande virginité d'esprit », selon André Breton, il constitue essentiellement une expérience neuve et originaire.

C'est dans cette perspective que la sensibilité et l'esthétique de Supervielle s'apparentent, à certains égards, à une quête de la surréalité. Bien que cet écrivain n'ait jamais fait partie du mouvement surréaliste, il est parfois considéré comme l'un de ses marginaux<sup>6</sup>. En effet, le lyrisme du conteur fait appel aux sentiments nés du rêve et de l'inconscient. Son goût

1. Le conte est en effet une forme caractéristique des productions du merveilleux, comme le rappelle Jacques Goimard dans l'*Encyclopedia universalis* (article « Merveilleux », Corpus, vol. XIV, éd. 1994, p. 1023-1027).

2. Jacques Fontanille, chap. « L'intertextualité », *Sémiotique et littérature*, P.U.F., 1999.

3. *Ibidem*.

4. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, rééd. coll. Folio, Gallimard, rééd. 1988, p. 20.

5. *Ibid.*, p. 26.

6. Voir l'article de Michel Collot sur Jules Supervielle, dans le *Nouveau Dictionnaire des auteurs* (1980), collection Bouquins, Robert Laffont, rééd. 1998; voir aussi précédemment une discussion sur ce point dans l'essai de Paul Viallaneix, *Le Hors-Venu ou le personnage poétique de Supervielle* (chap. III « À la dérêve », Klincksieck, 1972, p. 36-42).

pour une imagination proche de la « folie », selon certains, lui inspire des récits fabuleux dans lesquels tout survient de façon inattendue. Le rapport de l'homme au monde s'y accomplit à travers une aventure mentale, qui « engage l'affectivité tout entière<sup>7</sup> » et où l'attention portée à l'existence des choses tente de conjurer la menace du non-être<sup>S</sup>. La présence de valeurs et de traits discursifs proches du surréalisme sera vérifiée par une comparaison avec des contes de Paul Éluard, de Robert Desnos et de Georges Limbour. La notion de surréel implique essentiellement ici des mécanismes d'écriture qui soulignent l'exploration de l'activité psychique.

Enfin, il convient de déterminer en quoi les contes de Jules Supervielle se différencient du merveilleux traditionnel, c'est-à-dire dans quelle mesure leurs modalités énonciatives, leurs configurations sensibles engendrent une « forme de vie » particulière<sup>8</sup>. Nous nous demanderons dès lors comment s'opère le travail intertextuel pour aboutir aux effets de sens d'un langage nouveau.

## UNE COHÉRENCE DISCURSIVE TROUBLÉE

La production du contenu narratif<sup>O</sup> soulève plusieurs remarques. Dans notre corpus, les valeurs fondamentales et universelles vie/mort sont, comme dans le conte merveilleux, prédominantes. Au début du conte de Jules Supervielle, « L'Enfant de la haute mer », des questions récurrentes portent d'emblée sur la présence mystérieuse de la « vie » :

*Comment s'était formée cette rue flottante ? Quels marins, avec l'aide de quels architectes, l'avaient construite dans le haut Atlantique à la surface de la mer, au-dessus d'un gouffre de six mille mètres ? [...] Et cet enfant de dix ans si seule [...] Comment se faisait-il ?*

Cette orientation du récit révèle une « forme de vie » spécifique, figurée par un lieu déterminé : au lieu d'expliquer la genèse du monde, le narrateur s'interroge sur la configuration des différents éléments de l'univers fictionnel et leur devenir<sup>2</sup>. La vie et la mort relèvent moins d'une origine divine que d'une élaboration humaine et imaginative.

De la même manière, dans le récit de Georges Limbour, « À quatre cou-

7. Pour reprendre une expression de Breton dans *Perspective cavalière*, coll. L'Imaginaire, Gallimard, p. 219.

8. Pour une vision d'ensemble de l'œuvre de Jules Supervielle, voir René Etiemble. *Supervielle*, coll. « Bibliothèque idéale », N.R.F., 1960; James A. Hiddleston, *L'Univers de Jules Supervielle*, Corti, 1965; Robert Vivier, *Lire Supervielle*, Corti, 1971.

9. Jacques Fontanille, *Sémiotique et Littérature*, op. cit.

10. La génération d'un discours se fonde sur des valeurs, des actants, un parcours spatio-temporel, un parcours narratif et figuratif.

II. Jules Supervielle, *L'Enfant de la haute mer* (N.R.F., 1931), rééd. Gallimard, 1958, p. 7.

12. Le conteur écrit en effet : « Comment cela tenait-il debout sans même être ballotté par les vagues ? » (*Ibid.*)

leurs<sup>3</sup> », le merveilleux ne se définit plus par un univers divin. Il provient de l'écriture, fontaine jaillissant du stylo à quatre couleurs. Inspiré par un bout de papier peint qu'il avait décollé en refaisant sa chambre et qu'il avait glissé dans un vieux cahier jauni, le narrateur nous fait part de cette merveilleuse expérience, sensible et mnésique que la contemplation de la fleur ornant la tapisserie lui procure<sup>14</sup>, ainsi qu'énonciative, grâce au flux de la couleur verte: « J'avais de mon carrousel argenté, de ma quadruple fontaine, fait descendre la fleur enchantée [...] <sup>15</sup>. » De fait, la vie et la mort renvoient à un univers sensible et énonciatif particulier, se substituant au réel. L'expérience de l'écriture prend ainsi un pouvoir démiurgique. Le sujet peut faire en sorte que « cette fleur pourrie dans son corset de plâtre [puisse] s'abreuver des sèves de la résurrection<sup>16</sup> ».

Une disposition à se souvenir et à écrire spontanément est perceptible: d'un côté, la fleur assure le déclic de la mémoire, et de l'autre, le stylo à quatre couleurs, avec sa fontaine verte, celui de la création. Le surréalisme recherche aussi un langage nouveau duquel émergera un sentiment d'intense régénération, *d'esthésie*<sup>17</sup>. En effet, comme le notait déjà Ferdinand Alquié dans ses *Entretiens sur le surréalisme*, « quand Breton déclare que seul le merveilleux est beau, il veut dépasser l'esthétique et remplacer une émotion de pure jouissance par l'émotion du pressentiment d'une découverte<sup>18</sup> ».

C'est bien cet état d'âme que nous retrace le narrateur, dans « À quatre couleurs », quand il précise que désormais, il « entre » sur la presqu'île où il se trouve « comme le flûtiste moyenâgeux », la fleur amenant « derrière elle, dans son parfum de salpêtre et de moisi, tant de fantômes, en quelque sorte [ses] ancêtres<sup>9</sup> ». On se rend compte alors que les valeurs vie/mort relèvent ici d'un certain effet de *présence*<sup>20</sup>, la « vie » résultant de la rencontre magique entre une perception intense et un monde qui comble l'attente subjective. La découverte de la Merveille est à ce prix.

Quant à l'axiologie morale Bien/Mal, prépondérante dans le conte mer-

13. Georges Limbour, « À quatre couleurs », dans *Le Carnaval et les Civilisés*, éd. L'Élucobron, Paris, 1986, p. 83-88.

14. Le narrateur explique: « Et sans doute avais-je gardé cette fleur comme parvenant d'un très vieux tombeau, et même d'une civilisation disparue. » (*ibid.*, p. 86).

15. *Ibid.*, p. 87.

16. *Ibid.*

17. Pierre Ouellet définit cette notion comme un « ensemble de processus esthétiques dans le domaine des représentations ». Pour lui, une collectivité exprime ou représente une *esthésie* particulière qui révèle un certain rapport entre le sujet perceptif et le monde. Cf *Voir et Savoir*, Balzac, Montréal, 1992.

18. Voir *Le Surréalisme. Entretiens dirigés par Ferdinand Alquié*, Mouton, Paris-La Haye, 1968, p. 214.

19. Georges Limbour, « À quatre couleurs », *op. cit.*, p. 86-87.

20. La *présence* est une catégorie fondée sur une relation réciproque entre, d'une part, le domaine spatio-temporel où se met en œuvre la perception, et, d'autre part, les fluctuations

veilleux traditionnel, elle disparaît, laissant place aux catégories contraires du manque ou de la plénitude dans le rapport au monde. Ainsi, dans le conte de Jules Supervielle « Le Bœuf et l'âne de la crèche », le sens de l'épisode de la naissance de l'enfant-Jésus ne repose plus sur la venue du Sauveur pour faire triompher le Bien en rachetant les péchés du monde, mais sur les impressions de l'animaF'. Il s'agit là encore d'atteindre une certaine qualité de *présence* au monde. Le récit souligne tour à tour le chagrin, forme affective de l'attente déçue, et la joie, forme expressive de l'attente comblée. « Grain-d'aile », un conte de Paul Éluard, rejoint ici parfaitement les aspirations au merveilleux qui caractérisent les héros de Supervielle. La petite fille rêvait de voler, de partager la vie des oiseaux. Son rêve, exaucé par un écureuil doré, ne s'est pourtant révélé que bonheur précaire et illusoire. Elle comprend alors que la plénitude d'être au monde ne reposait pas sur un simple changement d'état, mais sur le partage total de valeurs entre soi et les autres, sur une sorte d'empathie réconciliatrice. La fin du conte évoque, par sa musicalité, un instant magique de présence au monde, la promesse d'un état de grâce:

*Lentement, Grain-d'Aile descendit, de branche en branche, sur la terre, avec les autres, tous les autres, ceux qui sont légers et ceux qui le sont moins, ceux qui marchent en regardant les cailloux du chemin, et ceux qui regardent le ciel, ceux qui savent que les petites filles ne peuvent pas voler et ceux qui pensent qu'un jour, s'ils le désirent vraiment, tous les petits garçons et toutes les petites filles pourront, en restant eux-mêmes, avoir des ailes et des bras, être à la fois sur la terre et au ciel*<sup>22</sup>.

La douceur apaisante de l'assonance en «-an» au début du paragraphe, l'allongement progressif du nombre de syllabes dans les mots et groupes de mots, miment la plénitude qui gagne le cœur et le corps de la petite fille. Les reprises anaphoriques (« ceux qui », « autres ») révèlent un lien d'intense sympathie entre les êtres. Enfin, à la force du Vouloir, soulignée à l'apogée de la période avec « s'ils le désirent vraiment », répond, en harmonie totale, un Pouvoir-être au monde dans la phase descendante. L'eurythmie suggérée par la période laisse se substituer au réel un monde vrai, où les êtres vivent un lien esthésique avec l'univers. Sur la forme d'une fin moralisante, le conte, d'évidence, souligne autre chose que le retour à la raison, à la sagesse. Il s'agit de retrouver la joie d'être au monde.

(entrées, sorties, séjours) qui s'y exercent. Autrement dit, la présence repose sur l'intensité avec laquelle le sujet instaure sa relation à l'objet visé, et sur la délimitation d'une étendue du domaine fenné où l'objet est circonscrit. Cf 1. Fontanille et C. Zilberberg, *Tension et signification*, chapitre « Présence », éditions Margada, Hayen, 1998, p. 90-111.

21. Le sujet du conte n'est plus l'enfant Jésus mais le bœuf que la Vierge abandonne dans l'étable. L'histoire fait apparaître le chagrin profond de l'animal qui finit par mourir de son abandon, le monde ne comble plus du tout son attente. Cf Jules Supervielle, *op. cit.*, p. 59.

22. Paul Éluard, « Grain-d'aile », dans *Œuvres complètes*, tome 2, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard. 1968. p. 418.

Enfin, sur le plan des valeurs véridictoires, on retrouve une forte attente de vérité des choses et du monde, mais si dans le Merveilleux il s'agit de combinaisons entre être et paraître (la vérité ressortant de l'être et se manifestant par des apparitions)<sup>23</sup> et d'opposition avec la fausseté, dans notre corpus, la vérité ne prend plus sa place dans une logique vrai/faux car elle ne peut en aucun cas se manifester. Elle reste à l'état latent. Tout au plus, elle se laisse percevoir. Lorsque Grain-d'Aile vole avec les oiseaux, elle éprouve un merveilleux encore bien illusoire<sup>24</sup>. La révélation de la vérité, et non sa manifestation, passe, dans le récit, par la musicalité de la période finale. Elle est à peine suggérée, elle se fait sentir sans se montrer. Ces moments uniques sont exprimés par l'étirement progressif des phrases, par l'harmonie entre les phases ascendante puis descendante des périodes.

Tandis que le sujet vit cette expérience capitale dans un état émotionnel intense, prolongé, étendu, l'apparaître, lui, se prononce dans une tension concentrée. En ce sens, le terme « merveille » se définit par l'être qui « fait sentir sa présence et son énergie, et sollicite la sensibilité, sans emprunter aucune apparence perceptible<sup>25</sup> ». L'être tient alors du secret, de l'invisible et de l'indicible, défini, dans « Le bœuf et l'âne de la crèche » par « une concentration et une sécurité miraculeuses ».

L'être se distingue désormais du *paraître* par son énergie maximale et son étendue minimale; le *secret* est en rupture avec toutes les autres valeurs de type « existentiel » dont *l'illusion*<sup>26</sup>. Dans « Chiline », le narrateur revit sa rencontre avec cet être surnaturel, personnage éponyme du conte, dans un cadre féérique, mais l'être reste invisible, repérable seul à l'intensité du clapotis de l'eau « comme au remous d'une barque invisible<sup>27</sup> ». Profond, intense, concentré, c'est dans l'épaisseur de la nuit qu'il émerge. Cet effet de véridiction fonde alors une appréhension sensible du monde, différente du merveilleux traditionnelle<sup>28</sup>.

Toutes ces nuances, sur le plan des valeurs, ont une conséquence sur celui de la narration. Dans le conte merveilleux, comme dans tout récit, on sait que la logique narrative repose sur la mise à mal de la vie et du Bien avec la force perturbatrice, ces valeurs étant rétablies avec la force équilibrante pour triompher dans l'étape finale. Dans la dynamique de l'action, le héros lutte contre la mort et le Mal. Son parcours narratif suppose une vision d'ensemble des étapes, chacune d'elles construisant l'évolution cohérente du

23. Voir A.-J. Greimas, *op. cit.*, p. 32.

24. Le narrateur le souligne par l'emploi du verbe « paraître »: « 1.. ] cela lui parut merveilleux » (Paul Éluard, « Grain-d'aile », *op. cit.*, p. 417).

25. Voir Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 154.

26. Il convient de se référer, pour ce nouveau modèle de la véridiction, *ibidem*, p. 155.

27. Georges Limbour, « Chiline », *op. cit.*, p. 32.

28. Les écrivains surréalistes tentent, pourtant, par le biais du merveilleux, de pratiquer une écriture qui ressemble à un rêve éveillé, de capter et de manifester ainsi ce qui reste caché.

récit<sup>29</sup>. Cela nécessite une lecture à rebours, une fois l'histoire close. En revanche, dans la mesure où le conte surréaliste ou « surréalisant » repose sur l'attente d'un sentiment original de présence au monde, il exige plutôt une lecture au fur et à mesure que le récit se construit, une attention particulière à ce qui se passe dans le champ du sujet énonciatif. Le conte « A quatre couleurs » en constitue à cet égard une illustration exemplaire :

*Le bleu qui coule de cette fontaine, déçoit un peu.. n'a-t-il pas la vulgarité du Bleu des pointes Bic dont se servent les garçons livreurs pour rédiger leur facture? [00] Allons! Il est temps de changer de couleur. Déclic. Le rouge descend, le bleu remonte. Ce rouge n'est pas professoral, c'est le rouge, comme dans les petits champs, entre les maisons de granit, du coquelicot<sup>30</sup>.*

On bascule du conte à la poésie. Les événements arrivent quand le discours prend forme; l'émergence du sens advient progressivement, le sentiment d'un rapport privilégié au monde se fait et se défait, indépendamment de l'évolution des étapes canoniques, inexistantes dans « Chiline » ou dans « À quatre couleurs ». Dans certains contes de Jules Supervielle, on ne retrouve pas toutes les étapes narratives (ainsi « L'Enfant de la haute mer » ne fait pas intervenir de force équilibrante et la fin ne dénote aucune progression narrative par rapport au début), ou alors, on les retrouve à l'état fragmentaire, ou encore, inversé. La logique du conte merveilleux se trouve ainsi subvertie; c'est ailleurs que le sens naît, dans une certaine présence au monde.

C'est avec une autre cohérence discursive que le conte surréalisant réécrit le merveilleux traditionnel. Ces transformations révèlent que le sens émerge, au fur et à mesure que se construit le discours, suscitant des états d'âme particuliers. Le recours au merveilleux permet alors de figurer le parcours d'une écriture qui conduit à cet instant fugace où le récit permettrait de toucher du doigt le monde dans son être même. Dans quelle mesure le recours au merveilleux permet-il la création d'un discours nouveau, libérateur, qui redonnera du sens à la vie et de la vie à l'écriture?

## LE PROCESSUS INTERTEXTUEL DANS LES CONTES DE JULES SUPERVIELLE

La figuration de l'espace-temps, dans les exemples étudiés, rompt avec une littérature fondée sur la vraisemblance entre récit et réel. D'emblée, le voyage spatio-temporel coupe les liens avec une linéarité rationnelle. Le héros s'évade de l'apparence réelle pour dépasser le paraître et l'illusion. Dans son parcours solitaire, il s'initie. Le chemin qu'il cherche le conduira

29. La cohérence discursive « procure une lecture homogène du discours, en lui reconnaissant une intentionalité ». (J. Fontanille, *Sémiotique et Littérature, op. cit.*, chap.1., p. 37).

30. Georges Limbour, « À quatre couleurs », *op. cit.*, p. 84-85.

à son être même, figuré par l'accès à un espace-temps en quelque sorte « sur-réel », d'où surgissent la lumière et, avec elle, la reconnaissance de vraies valeurs parfaitement assumées par le héros. Ce moment d'exception ne peut advenir que si, d'une part, le personnage est prêt, intérieurement, à accéder à la sagesse, et si, d'autre part, l'espace-temps est, extérieurement, pleinement adéquat à l'attente du sujet. Le conteur merveilleux relate cette aventure *via* une énonciation impersonnelle. Subjugué par un monde où l'énonciateur ne se reconnaît pas, il cherche un langage « nouveau ». Nous remarquons que le merveilleux figure, à merveille, l'aventure énonciative surréaliste. Le recours au rêve, aux métamorphoses incessantes, aux images déroutantes, suggère que l'énonciateur refuse de faire appel aux « grands » genres littéraires, ou du moins à leurs formes canoniques perçues comme impuissantes, inadéquates. Cependant, le domaine passionnel du Moi, qui conduirait à une écriture trop intime, est rejeté. Invoquer la Fée-imagination, c'est invoquer non seulement un autre plan que le réel mais aussi une autre dimension que le lyrisme.

Sur le plan énonciatif, s'initier suppose de trouver comment sortir des aléas réels, mais aussi, chemin faisant, comment se débarrasser du Moi intime, être « esseulé » de son Je (la solitude du héros figure ce trait) afin d'aller vers le *logos*. Le parcours, parsemé d'épreuves et de rites à respecter, figure la double contrainte, pour l'énonciateur, de passer par des codes, des techniques de construction discursive, sans jamais s'y perdre. C'est à l'énonciateur de contrôler le contenu énoncé en assumant pleinement les valeurs. Le conte, soumis à une narration à la troisième personne, *hétérodiégétique*<sup>31</sup>, impersonnelle, doit faire sentir un lien unique et privilégié entre l'énonciateur et son discours. Quand Jules Supervielle déclare, « Je suis d'une autre vie et d'un autre monde », il exprime ce paradoxal surgissement du vrai « Je » au sein d'un répertoire du merveilleux antérieur, un « Je » débarrassé du Je réel et reconnaissant les valeurs issues d'une source<sup>32</sup> autre. Dans le corpus qui nous intéresse, cela se traduit par une histoire sous-tendue d'un subtil réseau de correspondances: correspondances entre les genres de la poésie où s'exprime d'ordinaire l'énonciateur surréaliste, et le conte populaire merveilleux, qui ouvre la voie sur une littérature disparue. Comme la fleur dessinée sur la vieille tapisserie du narrateur de « À quatre couleurs », le merveilleux conduit l'énonciateur dans les profondeurs de la mémoire collective. Cet échange générique crée une alternance entre prose narrative et formes rythmées et rimées où se condense l'exaltation lyrique. Dans « Longtemps après, hier », conte de Robert Desnos, le narrateur fixe les instants éprouvés par Paul, qui revient, seize ans plus tard, dans une ville où vient de se dérouler un spectacle de cirque, miroir des événements de sa vie:

31. Tenne de Gérard Genette, introduit dans *Figures III* (coll. Poétique, Seuil, 1972) pour indiquer que le narrateur ne joue pas de rôle dans l'histoire.

32. Nous appelons *texte-source* l'ensemble discursif auquel l'énonciateur se réfère.

*Il faisait l'école buissonnière des souvenirs, s'arrêtant à chaque étape de son existence, et reconstruisant d'autres dénouements, suivant une autre route imaginaire. [...] C'est dans une nuit profonde que minuit descendit du ciel sur la place avec ses fanfreluches de fées et son escorte de légendes et de superstitions [...]* 33.

Le rapport à *l'intertexte* merveilleux se fait alors dialectiquement et le discours qui se forme devient « nouveau », n'étant ni tout à fait le Même (celui du Je) ni tout à fait un Autre (celui du merveilleux, comme nous l'avons vu dans la première partie). Le merveilleux désignerait ce moment privilégié, unique, qui repose essentiellement, selon André Breton, sur la « résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoire, que sont le rêve et la réalité [...] une sorte de réalité absolue, de surréalité<sup>34</sup> ». Ce rapport fusionnel au monde permet donc de dépasser le peu de réalité, « l'apparence », pour rejoindre le vrai, *l'apparaître*, pour être au contact de l'être même.

Le merveilleux, selon la définition précédente, ouvre donc sur une impression de naissance au monde, il révèle un état de plénitude vers lequel tend le sujet. Cet échange de valeurs passe par une écriture narrative condensée. Il ne s'agit pas de tout dire, dans l'étendue, mais il convient de dire les choses intensément, profondément et de façon brève. C'est pourquoi le conte surréaliste fait appel aux ressources de l'image. Il fait jaillir le plus de sens possible dans la profondeur d'une métonymie, d'une comparaison ou d'une métaphore. Dans notre corpus, la métaphore caractéristique de l'efficacité de la vérité (qui peut se faire sentir et non se manifester, rappelons-le), est ignée ou solaire. Quand la rencontre entre l'énonciateur et le merveilleux se produit, l'image naissante illumine et régénère. Dans « L'Enfant de la haute mer », la petite fille, seule, dans l'attente de ce rapport privilégié au monde aperçoit un cargo, sans que, comme à son ordinaire, celui-ci ne fasse disparaître le village marin sous les flots:

*Un autre jour il y eut comme une distraction du destin, une fêlure dans sa volonté. Un vrai petit cargo tout fumant, têtu comme un bull-dog et tenant bien la mer quoiqu'il fût peu chargé (une belle bande rouge éclatait au soleil sous la ligne de flottaison), un cargo passa dans la rue marine du village sans que les maisons disparussent sous les flots ni que la fillette fût prise de sommeil<sup>35</sup>.*

Au sein d'un texte à l'imparfait à valeur itérative, le passage au passé simple souligne l'aspect inchoatif et bref, mais intense, de l'événement qui, selon le vœu de Rimbaud, parviendrait potentiellement à *changer la vie*. L'accès à la

33. Robert Desnos, « Longtemps après... hier ». *Œuvres posthumes de Robert Desnos*, Les 13 épis. Paris. 1947, p. 15-16.

34. *Ibid.*, p. 24.

35. Jules Supervielle. *op. cit.*, p. 18.

lumière, à la vérité (notons l'adjectif « vrai »), est figuré par l'élément intense et non étendu qu'est le feu. La « distraction » du destin souligne la rupture par rapport à des contraintes intertextuelles, au moment où l'image du cargo émerge. La « fêlure » dénote une distorsion de l'espace-temps; l'accès au secret poétique, à l'être même, se dévoile. À un état de léthargie se substitue alors le sentiment vif d'une échappée sur la « vraie vie<sup>36</sup> ».

Mais les contes de Jules Supervielle suggèrent aussi la fuite incessante, l'entropie de cet instant proprement esthétique où la perception du merveilleux atteignait son plus haut degré d'intensité. En effet dans « L'Enfant de la haute mer », le récit se poursuit en ces termes:

*Lafillette descendit très vite dans la rue, se coucha sur les traces du navire et embrassa si longuement son sillage que celui-ci n'était plus, quand elle se releva. qu'un bout de mer sans mémoire, et vierge<sup>37</sup>.*

L'intensité des mouvements inscrit la douleur, l'état d'âme du manque quand l'image secrète, singulière, se dérobe. L'expression restrictive souligne l'impossibilité d'accéder de nouveau à l'instant esthétique.

Dans « Les trois solitaires », l'énonciateur nous explique que de minuit à deux heures, exclusivement, l'apparaître peut, dans toute sa profondeur, se substituer aux apparences. Le temps linéaire, ainsi que l'espace, laissent place à des couches spatio-temporelles successives au fond desquelles le sujet se glissera pour vivre sur le mode de la plénitude son rapport au monde:

*Profite du passage des trois solitaires et des bienfaits qu'ils multiplient. C'est ici le comble de la nuit et des ténèbres absolues. Deux heures durant, [...] le monde roule dans un carnaval échevelé d'étoiles et de lunes<sup>38</sup>.*

En dehors de ces trois solitaires (minuit et demi, une heure, et une heure et demie), le sujet se retrouve dans un espace-temps coupé de l'accomplissement esthétique. Il a perdu contact avec l'être, il se retrouve dans le manifesté, dans le paraître. Si, dans le merveilleux, l'image ouvrant l'espace-temps de l'être se forme, se déforme et se reforme, dans le corpus étudié, excepté le conte « Grain-d'aile », l'image apparaît et se décompose aussi, finalement. Le moment *hyperesthétique* échappe, puis la révélation lumineuse, point focal de l'énonciation, meurt.

36. « Le surréalisme [...] s'est trouvé [...] découvrir des échappées sur ce que pourrait être la "vraie vie" » (A. Breton, « Interview de Claudine Chonez », *Entretiens*, coll. Idées, Gallimard, p. 273). Dans « Longtemps après... hier ». Paul, lorsqu'il assiste au spectacle du cirque, est frappé par le monstre, Lucile: « Une grande lueur vint le frapper au visage. Il entendit une porte claquer. Il se retourna. [...] Puis la lueur ne fut plus qu'un beau rectangle mystique au sens obscur et précis, annonceurs d'événements insolites. Toute l'attention de Paul se concentrait sur lui. Il voyait tour à tour venir s'y inscrire des figures connues ». (Robert Desnos, « Longtemps après... hier », *op. cit.*, p. 14-15).

37. *ibid.*, p. 19.

38. Robert Desnos, « Les trois solitaires », *op. cit.*, p. 5.

Le rapport du conte surréaliste à *l'intertexte* merveilleux souligne un certain nombre de valeurs partagées (une même conception de l'énonciation créatrice, porteuse de « merveille », c'est-à-dire d'être), mais aussi une transformation d'autres valeurs au profit de l'attente d'une vérité secrète, de sorte que l'écriture se fonde sur une logique de la présence, à l'aube du sens, plutôt que sur le canevas narratif de la quête traditionnelle. Cependant, le conte merveilleux reste une des rares formes, avec la poésie, qui se prête tout particulièrement à projeter l'énonciation surréaliste et à figurer son aventure. L'imagination s'y montre libre mais non débridée; elle est en quelque sorte « cadrée » par l'intertextualité qui lui donne une épaisseur de mémoire collective. Cette circulation *intersémiotique* entre merveilleux et surréalisme nous permet de lire autrement les contes bleus d'enfant<sup>39</sup>, comme la trace d'une présence énonciative qui définit le rapport du narrateur avec l'univers nouveau qu'il tente d'imaginer. Entre le merveilleux antérieur et les contes « surréalisants » circule alors une forme de vie à la fois identique et différente. Le passage d'un sentiment de manque à un sentiment de présence pleine n'est plus assuré. L'énonciateur ne trouve pas toujours l'accès, en passant par le merveilleux, à une écriture révélatrice, finalement, de la rencontre avec l'être même. Le rapport à l'intertexte implique que le sujet de l'écriture, voulant offrir l'entière originalité d'une nouvelle manière d'être au monde, s'éloigne néanmoins d'une énonciation trop personnelle. La quête de la surréalité consiste à croire qu'ainsi, émergera la lumière fulgurante, mais certes fugace, *éphémère*, de la vraie vie. Le merveilleux s'avère donc impossible, durablement. La menace sur l'identité de l'être fait naître entre la vie et la non-vie, voire la mort, une tension perpétuelle.

*I U.T. de Limoges*

39. « Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes. des contes encore presque bleus », écrit A. Breton dès 1924, de manière significative pour notre propos (*Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 26).

## DE LA FIGURATION NARRATIVE COMME OSCILLATION ENTRE MERVEILLEUX ET SURREALISME: *LE CYCLE DE PHILÉMON*, DE FRED

Jean-Pierre PICOT et Laurie VIALA

« *La carte n'est pas le territoire* »; et certes, l'art de la cartographie ne va pas sans renouveler la question de la *mimèsis* et du référent. De là à ce qu'en tennes de *poiésis*, la carte devienne un monde autoréférentiel, il n'y a qu'un pas. C'est peut-être d'une rêverie très baudelairienne qu'est né le cycle de *Philémon*. Mais le héros n'est pas ici un « enfant amoureux de cartes et d'estampes », c'est bien plutôt une sorte de Candide mâtiné de Petit Prince, vivant heureux dans un Thunder-Ten-Tronck sans Cunégonde ni entropies guerrières. Les quinze albums parus à ce jour fonctionnent fidèlement sur le principe du récit-cadre, avec le lieu de départ et du retour que constitue cette Arcadie paysanne d'un territoire plus rustique que nature: la fenne paternelle. Monde de l'enfance, monde d'un âge d'or, d'un avant la puberté, d'où les femmes, d'où la mère elle-même, sont étrangement absentes. En revanche, Philémon est flanqué d'un *brother in soul*, l'âne Anatole, aussi fidèle que grincheux, dont la voix, album après album, ne cesse de jouer un contrepoint carnavalesque.

Air connu: c'était au temps où les bêtes parlaient. Mais l'ensemble du cycle superpose les masques, et joue sur les emboîtages génériques. À peine le conte rustique est-il posé comme tel, qu'il suffit qu'Anatole se fasse invectiver par un de ces hérissons qu'il a la fâcheuse habitude de prendre pour des chardons - et le conte rustique se mue en conte merveilleux. Mais celui-ci n'a que la fonction de seuil, de prétexte, de prologue; car la campagne si maternelle et si maternante où vit Philémon s'avère trouée de portes, de trappes, de couloirs d'ascenseurs, de conduits pour monte-charge. Du lit de la rivière - et là, Perrault et Héraclite se donnent la main! - sort une diligence venue de 1868, puis un chronoscaphe surgi de l'an 2068, tous deux se rendant en 1768 pour y porter une galette et un petit pot de beurre à l'aïeule commune aux deux voyageurs. Une autre fois, c'est un Pygmalion forain, et d'autant plus emblématique de la figure de l'artiste qu'il joue de l'orgue de Barbarie, qui permet à ses animaux de bois de se

dégourdir les pattes dans la forêt, délaissant un instant le manège dont ils sont les montures.

Donc, nous attendons le mythe. Le voici: c'est le naufragé du « A », le puisatier Barthélémy, vêtu en Robinson Crusoë. Dès lors nous voici, littéralement, dans le *monde des Lettres*: Océan Atlantique. Chacune de ces lettres capitales est une île, et celle où vit depuis quarante ans le puisatier est peuplée de centaures, dont l'un est devenu son Vendredi, ainsi nommé parce qu'il rit le vendredi et pleure le dimanche! Et nous voici, également, dans l'entre-deux MerveilleuxiSurréalisme.

Car le monde du « A », en terme de faune, de flore, de *realia* divers, s'avère peuplé de cadavres exquis, de collages, de métaphores picturales: arbres à bouteilles, horloges végétales dépourvues d'aiguilles, arbres à roulettes, plantes gramophones au superbe pavillon-calice, noirs et piaffants pianos de concert qu'il faut affronter lors de corridas sans pitié, et, *last but not the least*, les féroces lampes naufrageuses, plantes électriques en forme de lampes-guéridons; et que dire du ramassage scolaire qui, en un superbe hommage à Méliès, devient un ramassage *solaire*? Exemple ici parmi d'autres d'un glissement sémantique matérialisé sous forme de merveille tératologique. Le monde très roussellien d'un Carelman auteur, on le sait, du *Catalogue d'objets introuvables*, prend place à l'intérieur du *Wonderland* d'Alice; et Barthélémy, parvenu en ces lieux de manière analogue à celle de l'héroïne chère à Lewis Carroll, ne se fait pas faute d'énoncer l'axiome fondateur de ce monde des Lettres: « Il faut bien te mettre dans la tête que, sur une île qui n'existe pas, TOUT peut exister. »

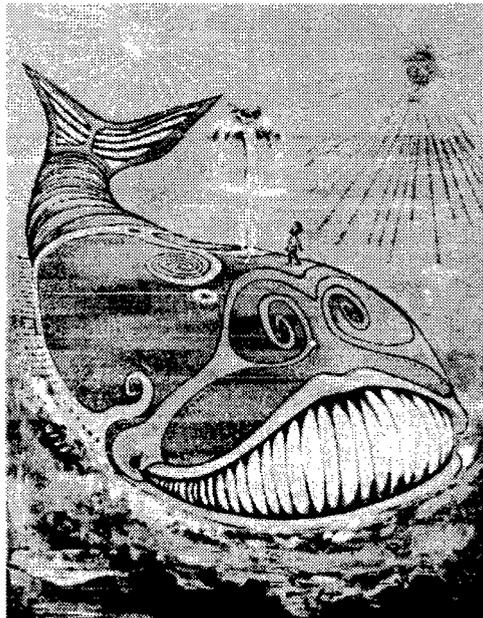
L'apport des techniques surréalistes est donc aisé à cerner. Sur le plan pictural, Fred use fréquemment du détournement d'image par collage, procédé cher à Max Ernst; mais qui a été systématiquement mis à contribution, à des fins parodiques et satiriques, dans la revue *Hara-Kiri*, où l'auteur a fait ses débuts. Ainsi des gravures sur cuivre empruntées aux revues du siècle dernier, comme *L'Illustration*, deviennent-elles élément d'un couple métaphorique pictural particulièrement détonnant; et l'image ainsi obtenue fait figure *d'événement inouï* et répond aussi au vœu d'un certain Isidore Ducasse de voir la poésie surgir de la rencontre sur une table à disséquer d'un parapluie et d'une machine à coudre.

En termes de processus créateur, il ne fait pas de doute que nombre de séquences, voire d'albums entiers, résultent *d'un jeu de prise au pied de la lettre* de telle ou telle expression lexicalisée, à partir de laquelle la rêverie de Fred a pu s'épanouir en filant la métaphore ainsi obtenue par simple déplacement sémantique. Dans l'album *La Mémoire*, un savoureux pastiche de *l'Enfer* de Dante selon Gustave Doré fait à Barthélémy traverser une *vallée de larmes* - mais ce sont des larmes de *rire*, car les anges qui le hantent sont tous des clowns particulièrement farceurs, tandis que le guide obligé de cette

vallée n'est certes pas le bon Virgile, mais un vieux crocodile plein de bon sens. Dans *Le Chat à neuf queues*, les chanteurs du *show-business* qui ont eu trop de succès en créant quelque chansonnette se retrouvent bel et bien enfermés dans leur propre *tube*. Par référence au suicide de Vatel, le chef des « enrôleurs de mer » déclare à Philémon que « quand la marée n'arrive pas, les cuisiniers se donnent la mort - et alors, qui fera la cuisine? » Le superbe phare-hibou qui, picturalement, semble un hommage au Gustave Doré (encore lui!) illustrateur des *Voyages de Sindbad le marin*, ne résulterait-il pas de quelque accident « capital » survenu au *caribou*? Et comment douter que la très imagée locution « faire couler un spectacle » ne soit la matrice poétique du si superbe *Voyage de l'Incrédule*? Mais le *clou* de tels procédés, à coup sûr, est représenté dans le *Château suspendu*: c'est cette baleine à rames, qui, d'un strict point de vue diégétique et mythique, réunit le cachalot de *Pinocchio*, le *Nautilus* de Verne, la baleine du premier *Voyage de Sindbad*, voire le poisson du Jonas biblique, mais qui, surtout, joue sur une double dérivation:

*baleine à rames* = galère = galériens;  
*rames* = métro (rame de métro) = « boulot/dodo »,

C'est à Yves Vadé que nous devons cette seconde *clé*, qui relève des procédés rousselliens - moyennant quoi ce qui se passe dans cette baleine si peu



« Baleines à rames » (Fred, *Le Château suspendu*)

maternelle nous semble à l'évidence inspiré en droite ligne de Jarry et de son *Ubu enchaîné*.

Mais la problématique du merveilleux dans son articulation avec le surréalisme implique d'emblée une interrogation quant au statut du mythe. On aura compris que l'originalité du *cycle de Philémon* ne réside pas seulement dans ces jeux de l'image et de l'écrit, mais aussi dans la mise en place, cohérente et progressive, d'une mythologie originale. Une mythologie, l'époque du classicisme français le montre assez, peut n'avoir plus qu'une valeur décorative totalement déconnectée du sens originel; or, l'ensemble du *Monde des lettres* procède d'une alchimie de mythes, dont la finalité pourrait bien être la célébration des fastes de cette si singulière forme de mimèsis, la B.D., en tant qu'elle constitue un art *apparemment* inséparable d'un support et d'un vecteur qui a nom papier, et qui a nom *bidimensionnalité*.

Si l'on s'en tient à la définition la plus simple, à savoir que tout mythe serait un  *récit des origines*, on ne s'étonnera pas de retrouver ici nombre de figures et de schémas fondamentaux. On se contentera ici de les énumérer:

1. Le rituel du passage et du franchissement d'un seuil; les albums de Fred offrent de beaux exemples de catabase et de *regressus ad uterum*.
2. Le « complexe » de Jonas et le baptême crypto-amniotique; rien d'étonnant, dès lors que, le monde des lettres étant un monde *d'îles*, l'océan s'y fait omniprésent.
3. Les animaux cosmophores; un seul exemple suffira, mais il est de taille: c'est le « chien qui fume » (!) présent dans *Simbabbad de Batbad*.
4. Orphée; on comprendra que dans un univers à ce point syncrétique, la catabase se doit, tout de même, d'aboutir à une *nekuia*. Dans *l'Arche du A*, Philémon, à la recherche de Barthélémy, rencontre bel et bien Hadès et Cerbère.
5. Le Sphinx; bel exemple ici de mythe revivifié. Ce sphinx est une tapette à souris géante qui, devant son échec, se suicide à la manière d'un scorpion. Sa devinette, telle qu'elle est posée, implique d'elle-même la réponse, comme celle de son aïeul thébain. Mais cette devinette suppose le passage par une symbolisation typographique du langage - par une civilisation de l'écrit, et même de l'imprimé. Question implicite, en complément: quel rapport y a-t-il entre l'écriture (et la B.D. est une écriture) et la représentation du réel? La place est libre, dès lors, pour les mythes *littéraires*.

Sans prétendre à l'exhaustivité, il suffira de citer pêle-mêle, outre Alice, Robinson, Sindbad, Ulysse, déjà nommés ou sous-entendus, Swift, Verne, Jarry, Cervantès, et Rimbaud lui-même, qui fait une apparition fulgurante dans *l'Âne en Atoll*, à bord de son *bateau-ivrogne* tout secoué de hoquets éthyliques. Le titre du cycle, le *Monde des lettres*, ne cesse donc, page après page, album après album, de s'affirmer ostensiblement comme programmatique.

« Terre!... Enfin, je veux dire LETTRE! » s'exclame le héros alors qu'il nage, perdu dans l'océan. Effet proprement postmoderne, mais qui concourt aussi à la constitution d'un mythe du créateur en sa création, mythe traditionnel, certes, mais rénové aussi par la spécificité du genre de la B.D. Chaque album se transmute en *théâtre de papier*. Car il y a du Méliès, chez Fred, c'est-à-dire du bateleur, du forain, du camelot. La photographie de l'auteur qui orne chaque album le représente devant un manège de la Foire du Trône. Le forain, c'est l'artiste qui assume l'humilité de son rang, celui de membre du bas-clergé du monde des machines de rêves. Ainsi, l'île du « T » est un vaste Luna-Park, qu'il convient selon nous de lire et de regarder comme une mise en abîme, rayonnante, de l'ensemble de l'entreprise esthétique. Il faut commencer par la Fête, et cette Fête se doit de commencer par l'enfance. Par-dessus les Surréalistes, Fred rejoint le Rimbaud d'*Alchimie du Verbe*: « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ».

Il y a donc du théâtre de marionnettes dans *l'Île des Brigadiers*, apparemment cauchemar contre-utopique, mais qui, érigeant la main droite - celle qui tient le pinceau et la plume - en créature autonome capable de la plus insoumise des *wilderness*, se fait hommage à la matérialité de *l'artisanat* du dessinateur. Dans le *Monde des lettres* en effet, Dieu n'a pas à être Trinité, il suffit qu'il soit cet organe préhensile et gigotant, par où et par qui naît la *fiction*. Fiction, du latin *FINGERE*, *modeler avec le pouce* (*FINGER* en anglais). Si cette main confère l'illusion de la vie aux marionnettes, elle n'en est ainsi que plus emblématique.

Car Fred se mue en machiniste merveilleux, en démiurge de la figuration narrative. Le cadre, la marge, la vignette, la planche, autant de contraintes pour un dessinateur. Mais très tôt, Fred secoue les vignettes, joue sur les surprises du panneau détachable, réversible, mal fixé. Les cases se décollent, s'envolent comme autant de feuilles mortes - et quelquefois surgissent les machinistes excédés, qui viennent revisser une planche dont les vignettes ne tiennent pas droit ou se décollent comme du papier peint. Avec Fred, Escher et Moebius (celui de l'anneau!) ne sont jamais très loin.

Donc cette conquête de la tridimensionnalité passe aussi par le dévoilement des coulisses. Mais puisqu'à l'origine surface plane il y a, rien n'empêche, à l'inverse, de transformer la profondeur en une simple surface. La mer est un tapis de sol qui s'enroule ou se déroule, selon les marées. La nuit est un rideau de scène étoilé qui se relève selon câbles et poulies, puisque ce n'est pas le jour en l'occurrence qui se lève, mais la nuit. Même un sympathique « tigre de papier » n'est plus qu'une carpe qui s'inquiète de savoir si Philémon n'est pas en train de le *rouler*. Passe encore pour la mer, le ciel ou l'épouvantail chinois de n'être que des toiles. Mais les personnages, eux, revendiquent leur statut de personnage. Car pour être crédible, un personna-

ge, par définition, doit avoir de la *profondeur*! Et ce sera donc l'enfer de Barthélémy, dans *l'Enfer des épouvantails*, que d'être réduit, le sachant, à une image immobile.

Onirisme, fantaisie, création verbale et picturale, collages, cadavres exquis, *nonsense* à la Edward Bond, c'est donc tout le cycle de Philémon qui ne cesse d'osciller entre merveilleux et surréalisme.

Le merveilleux est-il un type littéraire, un style ou un ton? Le colloque s'est longuement interrogé sur ce point. De même, le surréalisme est-il seulement un courant artistique et philosophique? N'est-il pas aussi une forme d'ontologie basée à la fois sur l'acte poétique et politique? Ces questions méritent d'être posées, puisque le merveilleux comme le surréalisme sont des concepts qui s'épanouissent dans un entre-deux abstrait. C'est aussi la raison pour laquelle ils regardent souvent dans la même direction.

Introduire une œuvre de bande dessinée dans cette discussion, déjà destinée à définir ces deux termes, risque peut-être d'apparaître comme une source supplémentaire de confusion. En effet, la nature de ce type narratif pose elle-même problème. Elle n'est ni un genre ni un style, elle est un langage. Ceci dit, le cycle des *Philémon* de Fred propose un certain nombre d'objets merveilleux et surréalistes que ce langage B.D., combinatoire par essence, associe naturellement.

En mettant en présence texte et image, ce dernier présuppose un accord tacite entre auteur et lecteur, un contrat de lecture, fonctionnant selon des règles bien précises, et même sans doute un rituel initiatique consistant à assimiler empiriquement ce fonctionnement. Il s'agit de prendre en charge de façon simultanée le signe pictural et le symbole écrit. Ce réflexe acquis permet d'offrir une parfaite illusion de l'oralité, alors que l'album est et demeure une trace écrite. Cette dualité écrit/oral fait de la bande dessinée un support privilégié pour la transmission du mythe et plus largement du merveilleux.

Tout comme lui, elle se complaît dans un entre-deux qui dépasse la simple combinatoire texte/image. Elle rejoint en ceci le *Space Writing* de Man Ray: les frontières entre les genres s'effacent pour les surréalistes, et les auteurs de bande dessinée revendiqueront en grande partie cet héritage.

La morphosyntaxe de ce langage utilise un triple procédé, fondé sur la segmentation, le choix et l'ellipse. L'image-B.D. diffère de l'œuvre purement plastique en ce qu'elle n'est pas seulement synthétique. Elle combine le cadre fermé de la page avec la multiplicité des unités-cases. Fred en particulier semble se délecter de cette ambivalence. Il démolit sans cesse les limites (de la planche, de la case, de l'album même) pour construire de la synthèse à partir d'un cheminement et en puisant des éléments narratifs dans la planche considérée dans son entièreté.

Le merveilleux de *Philémon* naît de ce va-et-vient permanent entre le temps et l'espace de la page, et celui de l'action suggérée: l'illusion de l'aventure est proposée comme telle: le merveilleux n'est pas le fruit d'une duperie, il est la révélation d'une réalité extraordinaire.

Fred est un prestidigitateur qui révèle ses secrets. La merveille (au sens de *mirabilia*), ce n'est pas ce que l'on croit voir, mais bien ce que l'on voit.

Prenons l'exemple extraordinaire de la planche dans laquelle Philémon part en voyage accompagné d'une sorcière et où la page semble se doubler<sup>1</sup>. Elle apparaît en trois dimensions, gagne une profondeur et offre une nouvelle voie d'accès aux personnages qui passent « derrière elle ». Fred adapte, non plus l'espace de la page au récit comme dans une mise en page traditionnelle, mais bien le récit à l'espace de cette même page. La troisième dimension place le lecteur dans la surréalité. Le réel est contaminé par l'imaginaire. Le temps de la lecture finit par devenir un non-sens.

L'image est l'objet magique par lequel arrive le merveilleux. Quant au texte, son cas est intéressant. Les Italiens nomment la bulle (ou phylactère) *fumetto*. Ce terme au sens propre désigne la condensation de l'haleine qui se produit par temps froid; puis, par dérivation, le mot devient synonyme de fantôme. Prisonnier de sa bulle, de cet ectoplasme qui n'est qu'une suggestion de corps, le texte investit l'espace dans l'intersection exacte entre *pictura* et *scriptura*. Il flotte dans l'image et se fond en elle, tout en conservant sa nature dialectique.

Le texte de la B.D. est en réalité une image parlant une autre langue. Chez Fred, le signe et le symbole se mêlent: son écriture très stylisée s'assimile à son trait. Dans *La Mémoire*<sup>2</sup>, l'oncle Félicien fait apparaître le son BOUM en tapant sur un arbre creux. Le bruit qui s'amplifie est représenté par l'élargissement d'une case à l'autre, des lettres B, O, U, M. Or Philémon et Barthélémy, en s'accrochant à la lettre O, commencent à s'élever dans les airs, puis finissent par quitter le contexte de la case, pour passer une nouvelle fois dans le monde des lettres. Image et texte sont des traces d'encre sur une feuille blanche: voilà la seule magie...

Le procédé lui-même est une merveille. Il peut créer, de façon excellente, l'illusion que le lecteur a vécu l'histoire racontée. En effet, case après case, celui-ci mémorise un certain nombre d'éléments narratifs qui lui permettent de comprendre l'action: personnages, décors, transformations, mouvements. Même si elle peut être considérée comme un art plastique, la bande dessinée ne peut pas donner à voir la réalité, pas plus que la peinture ou la photographie. Elle ne peut que la suggérer. L'ellipse permet de lire l'histoire allégée au maximum, pendant qu'un choix probant des épisodes la rend compréhensible.

1. *Simbabbad de Batbad*. Album n° 6. éd. Dargaud. p. 52.

2. *La Mémoire*. Album n° 11. Dargaud. p. 15.

sible. La succession des cases est donc une sorte de fil d'Ariane, qui fournit les indices de compréhension au compte-gouttes. C'est l'intercase blanc qui est le lieu effectif de l'action et non les cases qui ne sont que des instants figés d'un tout irréprésentable dans sa globalité.

Fred utilise une autre tactique pour faire surgir le merveilleux. Ce nouvel objet magique était déjà connu de Max Ernst ou de Joseph Cornell. Il s'agit du collage. Celui-ci est un excellent déclencheur du décalage merveilleux qu'affectionnaient tant les surréalistes. L'utilisation de l'image, empruntée comme lieu à réinvestir, s'inspire directement du cadavre exquis. Elle remplace le chaînon manquant de la narration et, par la surprise qu'elle crée, démultiplie incontestablement la portée du merveilleux<sup>3</sup>. On ne peut pas véritablement parler de recyclage du sens premier de ces gravures, empruntées à des articles traitant des expositions universelles ou de manifestations mondaines, même pas d'une parodie. Les seuls éléments qui soient conservés durant la transmutation de l'original jusqu'au final, ce sont seulement et globalement les signes de l'impression en noir et blanc, autrement dit, une représentation vide. Les personnages perdent leur identité initiale. Le signifiant change de signifié. Ces témoignages plus ou moins historiques, produits directs du réel, sont réinvestis, et une fois de plus le merveilleux naît du réel. Cette présence inattendue va bouleverser l'ordre logique de la page, le réseau de repères du lecteur, et, par la suite, son système de résistance à la contagion onirique.

Fred exploite toutes les facettes de ce langage, fondé sur la référence bilatérale permanente du réel à l'art, et de l'artificiel au réel. Ainsi, l'objet-B.D. lui-même est exploité comme une boîte magique. Il contient le merveilleux et le dévoile partiellement avant même le début de la lecture, d'où l'importance de l'illustration de la couverture, de la quatrième de couverture, de la texture des pages, de la reliure, du cartonnage, *etc.* Le lecteur en possédant cet objet devient un des acteurs de l'histoire en cours. Il va donner le rythme de la narration (en lisant plus ou moins vite), il décidera d'un commencement et d'une fin. Les rapports qu'il peut entretenir avec les autres personnages peuvent aller de la crainte à l'admiration, en passant par l'affection ou le mépris. Il réagit ainsi physiquement à la lecture: « Le lecteur a un corps, il lit avec<sup>4</sup>. » La théorie de Michel Picard sur le roman peut sans doute s'appliquer également à la bande dessinée. Le *triumvir* « liseur », « lu », « lectant » est effectif dans ce type de relation au texte. Chaque album, chaque auteur et chaque genre accorde une part plus ou moins importante à chacune de ces instances. Il faut donc faire la distinction entre le lecteur éventuel, potentiel, pour lequel l'auteur compose son œuvre, et le lecteur effectif qui, tout en partageant avec d'autres un certain nombre de constantes psychologiques, possède un imaginaire et une expérience propres.

3. Voir par exemple *L'Arche du A*, Album n° 9, Dargaud, p. 33, 34 et 42.

4. Michel Picard, *Lire le temps*, éd. de Minuit, 1989, p. 113.

Pour qu'il y ait adéquation entre ces deux aspects de la même personne, il faut que la bande dessinée offre un va-et-vient constant entre deux *topoi*<sup>5</sup>: celui de la narration que contient l'album et qui contient le lecteur en tant que récepteur, et celui du temps de la lecture dans lequel se meut le corps du lecteur effectif.

La bande dessinée devient donc un jeu de coïncidences nécessaires et magiques (entre réel et imaginaire), que Fred met en scène dans son récit sous la forme de passages du monde paysan de Philémon au monde onirique des lettres. Un des visages du réel est effectivement représenté dans le cycle. Il s'agit d'un monde bucolique et plutôt accueillant, sur lequel règne toutefois un père tyrannique et incrédule. Hector est un personnage qui possède un bon nombre de caractères réalistes: il est extrêmement autoritaire, obsédé par le travail, il incarne tous les stéréotypes physiques et moraux d'un monde paysan archaïque et sublimé.

Hector, pourtant, par son incrédulité excessive, est déjà un personnage surréaliste. Lorsqu'il est lui-même immergé dans le *Monde des lettres*, il se trouve confronté à des personnages merveilleux (les *souffleurs*, les *géants* de l'opéra, les *criticakouatiques*<sup>5</sup>...). Pourtant il persiste à croire qu'il s'agit d'une farce. Dans ce monde où toutes les valeurs sont inversées, Hector lui-même devient marginal.

Les notions de réel, de réalité, d'imaginaire, sont donc toutes relatives pour Fred. Un certain nombre d'éléments de l'histoire proviennent de l'interpénétration des deux mondes, ou plus exactement des deux faces d'un même monde. Ces « animaux » fabuleux sont le produit fantasque d'un accouplement merveilleux entre réel et surréalité, traversés par un *pneuma* régénérant, celui de l'humour et du décalage, et qui fait d'eux des créatures à l'individualité souvent marquante, et aux réactions inattendues.

Fonctionnant selon le principe de l'autarcie naturelle, les îles-lettres sont peuplées par ces créatures adaptées à leur milieu. Le *Manu-manu*, animal-main apparaît à trois reprises au cours du cycle. Les objets les plus habituels se transforment, grâce à lui, en êtres animés. Une fois de plus, l'imaginaire déborde le cadre de la narration, puisque l'auteur lui-même se signifie à travers ce « personnage ». La main-démiurge, objet de la création, laisse ses traces sur le sol de l'île sous la forme d'empreintes forcément digitales, élément de la reconnaissance individuelle par excellence. Fred s'émerveille devant les possibilités de cet étrange animal vivant au bout de son bras et qui semble posséder une existence autonome. Il est à noter que dans le bestiaire de Fred, les espèces menaçantes sont souvent ces objets du quotidien doués de vie (et parfois disproportionnés), telles que les lampes naufrageuses, le terrifiant piano sauvage, le chat à neuf queues, qui est en réalité un fouet

5. Cf *Le Voyage de l'incrédule*, Album n° 5, Dargaud.

géant, *l'attrape-nigaud*' (double du Sphinx de Thèbes ayant l'apparence d'une énonne tapette à souris), les coupe-ongles géants ou encore les buffets-carnivores qui « *ne se sont rien mis dans le tiroir* » depuis fort longtemps...

De même les chemins qu'empruntent Barthélémy, Philémon, Anatole, Hector ou Félicien, sont de véritables constructions surréalistes. À la suite de Duchamp ou de Magritte, Fred envisage l'objet du quotidien comme le lieu de toutes les magies. Chaque passage rituel du monde réel au *Monde des lettres* prend ainsi la forme d'une *ode à la chose de peu d'importance*. À chaque tentative de passage, provoquée ou involontaire, un objet *a priori* inoffensif, se révèle être une porte vers l'imaginaire. Il s'agit tantôt d'un globe terrestre, tantôt d'un puits, tantôt d'un coquillage, tantôt d'une cage à souffleur.

En revanche, le retour au monde « nonnal » semble souvent dû au hasard. Dans *La Défense de l'infini*, Aragon rappelle aussi qu'il n'instaure peut-être qu'une illusion provisoire: « L'abîme un peu partout s'ouvre aux pieds insouciant de l'homme. [00] Il y a quelque chose qui boite légèrement dans l'univers [00] Attention à la raison, mon cher ami: cela bascule<sup>7</sup>. » En effet, il existe une multitude de brèches entre les deux mondes, et la frontière entre mirage et réel est parfois bien ténue. Les deux espaces en s'interpénétrant créent un champ quasi-magnétique où la coexistence est possible, puisque le parasitage, le bruit onirique, en créant du merveilleux, est aussi le moteur de la narration. Ainsi, dans tel album de *Philémon*, on croise pêle-mêle, sur les lettres de l'Océan Atlantique, le Faust de Goethe, devenu peintre de talent et se jouant d'un Méphistophélès de seconde catégorie, Daniel de Foe, qui fut le premier habitant du « A », une Mona Lisa de Léonard, pittoresque et barbue (encore un clin d'œil au surréalisme<sup>8</sup>, *un radeau de la Méduse* métamorphosé<sup>9</sup>, un tribunal révolutionnaire réinterprété<sup>10</sup>, ou encore le mystérieux Gustave Ness, incorruptible et cadet du célèbre Elliot...

Fred s'amuse à nous projeter sans cesse dans son monde bilatéral, en tissant autour de nous une trame de références à la fois déstabilisantes et drôlatiques. La lecture du merveilleux est donc identifiable chez Fred à cette alternance de passages entre réel et imaginaire, à la perte des repères supprimant les niveaux d'implication et la réticence coupable du lecteur ancré à son propre cosme. Fred construit ainsi de voyage en voyage, de départ en retour, une structure en spirale qui accentue efficacement ce plongeon dans les profondeurs de la merveille. Chaque voyage donnera lieu à des ren-

6. Cf *L'Île des brigadiers*, Album n° 7, Dargaud.

7. Aragon, *La Défense de l'infini*, éd, Lionel Follet, Les Cahiers de la nrf, Gallimard, 1997, p.225.

8. Cf le célèbre collage dadaïste de Marcel Duchamp, « L.H.O.O.Q. » (1919), où la Joconde est affublée d'une moustache.

9. Cf *Le Naufragé du A*, Album n° 2, Dargaud.

10. Cf *Le Piano sauvage*, Album n° 3, Dargaud.

contres, des épreuves et des coïncidences, qui, au-delà de l'aspect ludique et esthétique de la lecture, permettent le questionnement au sujet du merveilleux, du mythe et de la fantaisie. Car il est difficile de cataloguer l'univers magique de Philémon. Fred aime manipuler le mythe. Mais son goût amusé de la transgression des grands thèmes fait déborder le signifiant, jusqu'au point où l'élément mythique prend son indépendance. Il utilise le fond mythologique comme une inépuisable réserve de fantaisie créatrice. En invoquant le souvenir des histoires que lui racontait sa mère, il en vient à considérer leurs personnages comme des camarades de rêves, comme autant d'heureux rappels d'une enfance sublimée, dont ils restent les témoins « vivants ». L'œuvre de Fred représente donc une « interface » entre le mythe antique et la créativité surréaliste. Ainsi, si pour Breton il n'y avait que peu d'Italie et pas de Grèce, Fred quant à lui, revendique cet héritage et s'en délecte. La légitimité de la captation du mythe est une fois de plus problématisée. Effectivement, qu'est-ce qui permet à l'auteur de détourner le mythe, de le forcer parfois à assumer des significations autres que les siennes propres? Doit-on (peut-on) encore considérer la *Brocéliande* d'Aragon comme une extension du mythe? Ne s'est-elle pas trop éloignée du modèle initial? Fred fait-il du détournement de mythe? Il semblerait que non. Selon lui, il vaut mieux apprivoiser ce mythe, l'attirer avec modestie et tendresse. Ne se livre-t-il pas alors de lui-même, comme une évidence? N'accepte-t-il pas la transformation merveilleuse et humoristique?

À travers un cryptage mythique (ou pseudo-mythique), Fred se permet d'aborder les grands thèmes problématiques de l'Humanité, de la *praxis*, de la *poésis* et de la *théoria*<sup>12</sup>. S'éloignant considérablement de la théorie marxiste, Fred considère que l'activité humaine n'a pas de rôle positif dans son histoire. Quand l'humain intervient, il parasite un fonctionnement parfaitement rôdé dans lequel il n'a pas sa place de sorte que le merveilleux a aussi un aspect angoissant. L'interpénétration des deux mondes peut également se lire en termes de contamination. C'est pourquoi le voyage vers l'imaginaire nécessite un rite de passage. Ce terme emprunté à l'ethnologie s'explique par la présence d'un tabou. Il est interdit d'emprunter deux fois la même porte vers le *Monde des lettres*. Quand Barthélémy commet le sacrilège suprême en passant à nouveau par le puits, il rompt l'équilibre cosmique imaginaire: la marée se déchaîne, alors, un terrible déluge s'abat sur l'Océan, et tous les personnages perdent la mémoire<sup>13</sup>.

Ainsi, même si le cycle de Philémon est une œuvre fondamentalement jubilatoire, elle pose les *bonnes questions*, et c'est en cela qu'elle est à rapprocher du mythe. De façon subtile, l'univers onirique se dégrade, les per-

II. Aragon, « Brocéliande » (1942), repris dans *La Diane française*, Seghers.

12. Selon la définition classique d'Aristote.

13. Cf *Simbabbad de Batbad* et *La Mémoire*.



« Criticakouatiques » (Fred, *Le Voyage de l'incrédule*)

sonnages vieillissent et le monde se transforme. Un passé plus heureux est souvent évoqué. Un channeur de mirage, sosie d'Aristide Bruant, que Philémon rencontre dans le désert, se fait le héraut de l'opinion publique:

*Ça, c'est le bouquet alors! Ah là là... Depuis que le barbu a utilisé le même passage, rien n'est plus comme avant ici-bas. Où allons-nous? Mais où allons-nous? Quelle tristesse! Les gens ne croient même plus aux mirages! Les affaires étaient déjà dures. Les clients se faisaient de plus en plus rares et maintenant que j'en tiens un, il ne croit pas aux mirages! Ah là là là là là... Pourtant j'en ai fait apparaître des mirages, moi! Oui, je n'ai pas peur de le dire! Des charmeurs de mirages comme moi, ça ne court pas les déserts<sup>14</sup>.*

14. Simbabbad de Batbad, *op. cit.*, p. 42.

Le constat est assez sombre. Barthélémy, en introduisant du réel dans l'imaginaire, puisque telle est la faute originelle, a entamé l'inévitable faillite du monde onirique. L'interface est aussi une contagion. La merveille nous est interdite. Elle s'autodétruit. Quand nous croyons la tenir, la définir et la manipuler, elle tombe en poussière et glisse entre nos doigts. Le merveilleux semble donc être une aporie. Mais si sa nature nous échappe, on peut toutefois étudier sa source car l'œuvre d'art, en tant qu'objet, est la boîte magique de la démultiplication des possibles. On ne la fouille pas, c'est elle qui se dévoile. Le jeu du sujet à l'objet est délectable, puisqu'il se présente comme une quête fabuleuse et se résout dans l'acceptation sereine et joyeuse de l'échec. La quête est en somme elle-même son propre motif. Sans doute, la révélation merveilleuse est une illusion. La lecture serait donc une sorte de révélation spontanée faite de plaisir et de découverte, dont les indices sont aussi la source et l'aboutissement. Le plaisir d'être abusé redevient fondamental. On réaffirme son droit à la naïveté qui donne accès à un monde où la chose montrée n'est autre que la chose elle-même. Dans le *Second Manifeste*, André Breton écrivait ces lignes, fulguration programmatique et promesse merveilleuse :

*[...] rappelons que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite et que son activité ne court aucune chance sérieuse de prendre fin tant que l'homme parviendra à distinguer un animal d'une femme ou d'une pierre [...]*<sup>15</sup>.

Il est certes douteux que Breton eût reconnu Fred comme l'un des siens. Mais qu'en auraient pensé Ernst, Magritte ou même Apollinaire? Pour nous, lecteurs, restent la surprise, l'émerveillement, et la certitude indiscutable d'être en présence, souvent, de ce qu'il faut bien appeler par son nom: le génie.

*Université Paul-Valéry  
Montpellier III*

15. A. Breton, « Second Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 791.

## ENTRETIEN DE GEORGES BERTIN AVEC HENRI PASTOUREAU (INÉDIT)

11-01-1991, Saint-Céneri-le-Gérei (Orne).

### *Avant-propos*

En 1986, nous avons édité un numéro spécial de la revue *L'Orne littéraire* intitulé « Le Surréalisme, vingt ans après... »<sup>1</sup> que nous réalisions comme directeur de l'Office départemental de la Culture de l'Orne. Sa direction en avait été confiée à un enfant du pays ornais, Henri Pastoureau, ancien membre du groupe surréaliste de Paris, né à Alençon, venu se retirer à Saint-Céneri-le-Gérei. Outre ses intérêts culturels et philosophiques, Henri Pastoureau partageait en effet avec Breton, né à Tinchebray, le privilège d'avoir vu le jour au Pays d'Orne. L'entretien qui va suivre, le second que nous ait accordé Henri Pastoureau, le premier étant paru dans le numéro susmentionné<sup>2</sup>, s'inscrit sur fond de guerre du Golfe, laquelle venait d'éclater. Nous l'avons recueilli le 11 janvier 1991.

*N'ayant pu nous réduire par assimilation à une secte religieuse. à un parti politique ou à une chapelle littéraire - ni, au long des années. briser réellement notre unité et notre renouvellement - ceux que nous inquiétons ne peuvent plus espérer que noyer le surréalisme dans la confusion dont ils tirent gloire et profit.*

André Breton, « Tranchons-en », Exposition internationale du surréalisme, Paris, décembre 1965.

1. « Le Surréalisme vingt ans après », sous la direction de Henri Pastoureau, *L'Orne littéraire*, n° 10, Alençon, 1987, 99 p. On trouve dans cette livraison des contributions de Dominique Achard, André Breton (« Générique » et « Tranchons-en » présentés par Gilles Susong), Roland Giguère, Tom Gutt, Édouard Jaguer, Marcel Jean, Marcel Mariën, Henri Pastoureau, Michel Pastoureau, Louis Scutenaire, Michel Vital Le Bossé.

2. Henri Pastoureau, « Entretien avec Georges Bertin sur le surréalisme », *Le Surréalisme vingt ans après*, op. cit., p. 24-30.

## Entretien

GEORGES BERTIN: Un sociologue contemporain, Michel Maffesoli, professeur à la Sorbonne, décrit, dans *Le Temps des tribus*<sup>3</sup>, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse en montrant qu'aujourd'hui, dans les sociétés occidentales, les gens se retrouvent par affinités intellectuelles ou culturelles, par réseaux d'appartenance, par tribus, et fonctionnent plus sur le mode proxémique que sur celui d'une organisation sociale rationnelle et hiérarchisée, privilégiant le flou, la mobilité, l'affectuel, le « groupisme ». Je me suis **demandé** si le groupe surréaliste n'avait pas quelques chose à voir avec cela. Était-ce une tribu?

HENRI PASTOUREAU: Breton s'érigeait contre la notion de groupe qu'il aurait voulu remplacer par la notion de mouvement. Dans son esprit, il y avait une différence. Moi, je ne la vois pas très bien. Un mouvement par définition, c'est positif, alors qu'un groupe c'est plutôt mixé, il s'agit toujours d'un certain nombre de personnes qui œuvrent en fonction d'un certain but: il faut aller de l'avant, donc, il faut être en mouvement.

GEORGES BERTIN: La notion de mouvement n'est elle pas plus politique alors que celle de groupe serait plus psycho-affective?

HENRI PASTOUREAU: Oui, il y a de cela.

GEORGES BERTIN: À partir du *Second Manifeste*, Breton semble avoir plutôt mis le groupe surréaliste au service de la Révolution, c'est pour cela qu'il préférerait le mot mouvement?

HENRI PASTOUREAU: Non, c'était, en fait, pour lui permettre de choisir, de faire un choix non rationnel entre les personnes, d'admettre qui il voulait, de rejeter qui il voulait, sans donner de raisons précises. Il y avait des raisons, - des prétextes, on en trouve toujours -, pour admettre ou exclure.

GEORGES BERTIN: Cela restait donc centré autour de sa personne?

HENRI PASTOUREAU: Oui, s'il n'avait pas été là, il n'y aurait pas eu de Surréalisme. Si d'autres gens avaient fait un surréalisme, cela n'aurait été qu'une école littéraire...

GEORGES BERTIN: À propos d'école, au début de sa vie littéraire, Breton voisine aux côtés d'un mouvement qui s'appelle *Le Grand Jeu*, avec Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland... Il semblerait que la scission se soit faite assez vite, pourquoi?

HENRI PASTOUREAU: La scission s'est faite le 11 mars 1929.

GEORGES BERTIN: C'est très précis?

HENRI PASTOUREAU: [rire...] Oui, au Bar du Château... Il y a eu une assemblée générale du groupe surréaliste où le Grand Jeu avait été invité. C'était une réunion du tonnerre de Dieu, cela a duré toute la nuit. Je n'y étais

3. Michel Maffesoli. *Le Temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Méridiens-Klincksieck. 1988.

pas, j'étais trop jeune, mais d'après ce que m'ont raconté et écrit Aragon et Breton, cela a duré toute la nuit. Cela s'est compliqué du fait que c'était au moment où Breton se séparait de Simone, il était marié avec Simone Kahn et avait d'abord fait, en 1925, la connaissance de Lise Meyer, je ne raconte pas cela là-dedans [montrant le manuscrit de son ouvrage *André Breton, les femmes et l'amour*<sup>4</sup>] c'est dans la suite, avec Lise Meyer, cela n'a pas marché, elle n'a pas voulu de lui. Après, il y a eu l'aventure Nadja; Lise Meyer, là dedans, ne s'y retrouvait pas. Il a arrangé les affaires avec Simone et là dessus il a rencontré Suzanne... ; alors, là, c'était le grand amour, bien qu'elle soit mariée à ce moment-là avec Emmanuel Berl. Simone et Breton ont divorcé juste au moment où il y a eu cette réunion du Bar du Château où le Grand Jeu avait été invité.

C'est Roger Vailland qui a été mis en cause pour des articles alimentaires qu'il avait écrits dans un journal de l'époque, *Paris-Soir*, ça s'appellerait maintenant *France-Soir*, où il faisait l'apologie du préfet de Police Chiappe.

Il n'a pas été content, il a dit que ce n'était pas sa prose, qu'il ne l'avait pas signé et a contre-attaqué en attaquant Breton sur autre chose. Déjà, il y avait les partisans de Simone, de Breton... Il y avait les trotskystes, les stalinien, les souvariniens, cela a été le grand schisme...

Il y a eu trois grands schismes dans le surréalisme:

- celui-là: 1929, avant le *Second Manifeste*,

- il y a eu l'affaire Aragon en 1932,

- et puis, il y a eu mon affaire à moi en 1951. Toutes proportions gardées, cela était moins important car je ne représentais pas grand-chose.

GEORGES BERTIN: Vous vous êtes opposé à Breton sur des questions politiques?

HENRI PASTOUREAU: Non, enfin, si on veut, mais surtout sur une question religieuse. Breton avait admis dans le surréalisme, ou tout près, Michel Carrouges, un écrivain qui avait dit des choses sur le surréalisme. En même temps, il était catholique et non seulement catholique mais catholique de profession puisqu'il était dans la rédaction de la revue des dominicains. Nous avons trouvé que c'était quand même incompatible, lui prétendait que non. Moi, je n'étais pas mal avec lui, et je ne demandais qu'à rester bien avec lui, comme homme, mais cela m'embêtait et il n'y avait pas que moi, il y en avait quelques autres avec moi que cela embêtait qu'il se dise surréaliste, et qu'il fasse l'apologie du surréalisme. Le fait qu'il soit catholique, personne ne le lui reprochait, mais qu'il mêle catholicisme et surréalisme 'en faisant une espèce de mayonnaise, cela ne nous paraissait pas aller. Et Breton voulait le garder.

Un jour Carrouges a dit qu'il allait faire une conférence au Cercle des intel-

4. Henri Pastoureau. *Ma vie surréaliste* suivi de « André Breton, les femmes et l'Amour », éd. Maurice Nadeau, 1992.

lectuels catholiques, à Saint-Séverin. Nous avons demandé à Breton d'aller le contredire et présenter un autre point de vue. Breton n'avait pas l'air disposé du tout à y aller. Alors j'ai dit: « si tu n'y vas pas, moi, j'y vais ». Ce qui fait que j'y suis allé, pas avec beaucoup, à trois ou quatre, et à trois ou quatre on n'a pas le même appui. Les choses en seraient restées là si Breton ne nous avait pas critiqués en disant qu'il y avait d'autres moyens. Je lui ai dit: « Il y a peut-être d'autres moyens, mais il aurait fallu que tu les emploies, tu n'as rien fait. » Les choses se sont envenimées et nous avons été sept ou huit à être exclus.

Cela faisait déjà un moment que cela tirait un peu entre lui et moi. C'était au moment du R.P.F., Breton avait écrit dans *Combat* un article qui était antiparlementaire. Être antiparlementaire, dans le sens anarcho-syndicaliste, au sens XIX<sup>e</sup>, cela peut être compatible avec le surréalisme, mais être antiparlementaire à un moment où l'on pouvait supposer que de Gaulle avait des aspirations à un pouvoir personnel, cela n'était pas le moment d'être antiparlementaire d'autant plus que, dans son article, il nommait les partis politiques et avait fait des objections à tous sauf à un seul, le R.P.F., évidemment. Alors, je lui ai écrit à ce sujet, j'étais encore en vacances, à Alençon, à ce moment-là. Je lui ai écrit et il ne m'a pas répondu.

Alors je lui ai dit un jour, quand je suis rentré à Paris: « mais tu n'as pas répondu à ma lettre », il m'a dit non: « Non excuse-moi, je ne t'ai pas répondu, je vais le faire un de ces jours. » Il ne l'a pas fait, et c'est là-dessus qu'est survenue l'affaire Carrouges. Je craignais qu'il se dirige vers la droite ou même davantage, il était très pro-américain à ce moment-là.

Mais après l'affaire Carrouges, il n'a pas poursuivi dans ce sens, il est devenu anarchiste, il a tout de suite écrit dans *Le Libertaire*. Et il a continué jusqu'à sa mort, il a donc pris un chemin, l'anarchisme, qui, politiquement, ne va pas à grand chose, mais moralement est défendable. Cela signifie que l'on n'a rien à faire des politiciens sans se désintéresser pour autant du sort de la société.

GEORGES BERTIN: Et votre exclusion a eu lieu comme pour celle de Dali: il a réuni le groupe et institué une espèce de tribunal?

HENRI PASTOUREAU: Oui, j'en ai le compte-rendu, ma mise en cause par Breton et l'exclusion.

GEORGES BERTIN: Et vous avez pu présenter votre défense?

HENRI PASTOUREAU: Je voulais y aller, mais ceux qui ont été attaqués avec moi n'ont pas voulu y aller. Oui, [*montrant des papiers*] il y a des comptes rendus, cela fonctionnait comme un parti, il y a la liste des présents, des absents, des excusés par lettre, et il y a même des commentaires.

GEORGES BERTIN: Cela se passe à une époque de bouillonnement intellectuel intense. Avant guerre, il y a eu la montée du fascisme qui vous a

mobilisés, et après guerre la question de la reconstruction de la société également objet de polémique?

HENRI PASTOUREAU: Oui, mais on n'était pas tellement disposés à reconstruire quelque chose.

GEORGES BERTIN: Oui, il s'agissait aussi des idées du surréalisme en rapport avec tout ce qui se passait. Mais rétrospectivement, quelle est la période qui vous a semblé la plus féconde par rapport aux thèses du surréalisme? Avant ou après guerre?

HENRI PASTOUREAU: C'est entre 1924 et 1929. Oui, c'est peut-être parce que je n'y étais pas. C'est-à-dire que n'y étant pas, les choses qui ne me plaisaient pas, je ne les ai pas vécues. Tandis qu'après quand j'ai été dans le coup, les choses qui ne me plaisaient pas, je les ai vécues. Et cela fait des ombres. Ce qui s'est passé après moi, je ne m'en suis pas beaucoup occupé. J'ai recommencé à m'y intéresser après la mort de Breton.

GEORGES BERTIN: Et vous avez côtoyé d'autres mouvements littéraires ou philosophiques?

HENRI PASTOUREAU: Un peu, Cobra, oui, qui était surtout une école de peinture. En ce moment, je suis encore les gens de Chicago, dans la mouvance du surréalisme.

GEORGES BERTIN: Le surréalisme a-t-il encore un avenir?

HENRI PASTOUREAU: Non, une fois qu'une chose est morte, c'est mort.

GEORGES BERTIN: Mais d'une façon générale, les idées émises dans le cadre du surréalisme on les trouve aujourd'hui partout? Tel l'intérêt pour l'Imaginaire?

HENRI PASTOUREAU: Oui, oui, oui, maintenant, c'est vulgarisé.

GEORGES BERTIN: Il a réussi, d'une certaine façon?

HENRI PASTOUREAU: Ce n'était pas ce que nous voulions. De plus, personne que je connaisse ne m'a signalé quoi que ce soit qui ressemble à ce qu'il y a eu avant: La Pléiade, la Renaissance, le Classicisme, la période des Lumières, le Romantisme, le Symbolisme, rien de semblable avec le Surréalisme, maintenant. Je ne vois rien. En peinture, les gens font une espèce de post-surréalisme qui n'a rien de surréaliste. Et puis cela n'a pas été l'essentiel du surréalisme. D'ailleurs quand Breton a écrit ses livres sur la peinture, il en a intitulé un *Le Surréalisme et la Peinture*, alors, parler de peinture surréaliste, jusqu'à un certain point, cela a un sens, dans la mesure où le surréalisme c'est la mise en œuvre de l'automatisme psychique, c'est un point de départ, cela existe, oui, il y a de très bonnes peintures mais ce ne sont pas des peintures surréalistes. Dans la vie intellectuelle, ce n'est pas parce qu'on se dit surréaliste qu'on en fait.

GEORGES BERTIN: Nous vivons une époque dangereuse, la guerre menace. Est-ce qu'avant la seconde guerre mondiale, vous sentiez des choses du même ordre?

HENRI PASTOUREAU: Exactement pareil. Cela se passe de la même façon, il y a eu dans la période qui a précédé, un système de compressions et de décompressions successives que l'on retrouve exactement maintenant. La même chose. Comme préparation psychologique, c'est tout à fait la même chose. Cela peut aller très loin.

GEORGES BERTIN: Cela ne se limitera pas à l'affaire du Golfe?

HENRI PASTOUREAU: Les États arabes qui sont maintenant contre l'Irak ne le seront pas longtemps. L'unité arabe se fera contre Israël qui n'a pas beaucoup de moyens.

GEORGES BERTIN: Pour en revenir au groupe surréaliste, pouvait-on s'opposer à André Breton?

HENRI PASTOUREAU: Il y avait des affrontements, mais ils étaient toujours calculés, il y a toujours eu beaucoup de calcul dans le Surréalisme sur les conséquences des propos et des actes... on ne disait pas n'importe quoi. On faisait bien attention à ce que l'on disait.

GEORGES BERTIN: Cela restait donc une démarche très intellectuelle.

HENRI PASTOUREAU: Oui, et d'ailleurs, Breton ne le dissimulait pas. Avant 50, en 48-49, il y a eu un espèce de sous-groupe qui s'est constitué autour d'une femme qui s'appelait Vera — cela n'était pas son vrai nom, d'ailleurs.

Dans ce sous-groupe il y avait Brauner, le peintre, Alexandrian, qui a écrit des livres, un groupe fondé sur l'amitié affective. Moi, j'étais en vacances à Alençon et j'ai reçu un numéro de la revue *Néon*, qui était bourré d'explications « affectivistes » fondant tout sur le sentiment, sur la sensibilité, ainsi de suite. Breton était aussi en vacances à Paimpont, je lui ai écrit que j'avais reçu le numéro de *Néon* et que je n'étais pas du tout d'accord, que l'amitié entre surréalistes devait être une amitié intellectuelle, fondée sur des principes et non pas sur des sentiments, et il m'a répondu, — j'ai une lettre de lui — que le surréalisme était fondé sur le monde sensible... la question était réglée, et le sous-groupe a été exclu, ils ont été réintégrés après.

GEORGES BERTIN: En même temps il ne pouvait pas ignorer que l'œuvre de Freud vise à redonner un statut à l'affectivité?

HENRI PASTOUREAU: Oui, à mon avis, cela n'est pas tout à fait comme cela, chez Freud. À mon avis, ce qui importe chez Freud, c'est l'érotisme, la libido. L'affectivité y est un genre tout à fait particulier, ce n'est pas n'importe quelle affectivité. Il y en a toutes sortes, par exemple, l'amitié, l'amitié entre vous et moi, par exemple, on peut bien dire qu'elle est plus intellectuelle qu'affective?

GEORGES BERTIN: Oui.

HENRI PASTOUREAU: L'amitié entre mon fils et moi, bien qu'elle soit affec-

tive par la force de la nature, est aussi intellectuelle, ce n'est pas la même chose. L'amitié pour ma femme, la dernière en date, c'est encore autre chose, il y a à faire une classification des affectivités, Freud ne s'est occupé que d'Eros...

GEORGES BERTIN: Oui, mais, pour lui, cela détermine quand même un peu tout le reste?

HENRI PASTOUREAU: Cela détermine tout le reste, oui, le pansexualisme, oui, bien sûr, mais il va en diminuant, c'est une courbe avec une asymptote. Dans une amitié intellectuelle, il y a peut-être de l'Éros, mais il y en a de moins en moins, et plus on se rapproche de la base érotique plus il y en a, je ne sais si Freud a exprimé cela quelque part?

GEORGES BERTIN: Je ne sais. Il est de fait beaucoup plus centré sur le traitement des névroses, sur l'ego et les rapports individuels, il extrapole cependant ce problème de l'inassouvissement des passions aux sociétés humaines dans leur ensemble?

HENRI PASTOUREAU: Oui, psychanalyser un groupe entier comme le groupe surréaliste, cela me paraît une utopie [*rires...*]. Évidemment, il y a la liaison avec le père, mais ce n'est pas comparable avec une famille. Évidemment, il y a toutes sortes de familles. Ce ne sont pas les mêmes. Psychanalyser un individu ou psychanalyser Breton..., c'est déjà très difficile. Si on lui avait proposé de le livrer à l'analyse, je crois qu'il n'aurait pas consenti. Il m'est arrivé d'être avec Lacan chez lui, et, quand même, Lacan connaissait bien la question.

GEORGES BERTIN: Il est difficile d'être plus freudien que Lacan?

HENRI PASTOUREAU: Oui, remarquez, Lacan cherchait surtout à le heurter. Il y allait fort: un jour chez lui, il s'est mis à lui faire l'apologie d'Anatole France. Moi, je ne disais rien, j'attendais ce qui allait se passer. On pouvait penser que Breton allait réagir, il y avait eu l'affaire du *Cadavre*, et pour lui, Anatole France, c'était l'abomination de la désolation. Et pourtant il ne s'est pas fâché, il a répondu à côté, il a parlé d'autre chose.

GEORGES BERTIN: Il ne voulait pas se heurter à Lacan?

HENRI PASTOUREAU: Ah ! non, non, non, non!

GEORGES BERTIN: Est-ce parce que Lacan était le seul à ne pas avoir eu avec lui, à un moment, une relation filiale?

HENRI PASTOUREAU: Lacan avait été présenté à Breton par Crevel, c'est Crevel qui a remarqué le premier la thèse de Lacan et l'a fait lire à Breton. Sans cela c'est une thèse qui serait passée complètement inaperçue.

GEORGES BERTIN: Ah bon, Breton a servi de révélateur à Lacan?

HENRI PASTOUREAU: Oh oui, c'est sûr. Je me souviens, le premier article de Lacan a été pour *Le Surréalisme au service de la révolution*.

GEORGES BERTIN: Il est resté combien de temps dans le groupe surréaliste, Lacan?

HENRI PASTOUREAU: Il n'y a jamais été. Il était correspondant, il ne se consi-

dérait pas comme surréaliste. Il était plus proche de Bataille. D'une manière affective, d'ailleurs.

GEORGES BERTIN: Bataille et Breton, cela n'avait pas l'air d'aller très bien non plus?

HENRI PASTOUREAU: Bien, c'est-à-dire qu'il y a eu deux rapprochements, j'en ai connu deux, en 35 et début 36 sur le plan politique. Je suis revenu du service militaire en octobre 35. Ils avaient pensé tous les deux à... disons qu'au mois d'août ou septembre, Breton s'était remis bien avec Bataille. Leur projet était de combattre le fascisme - l'italien était toujours là, l'espagnol pas encore - avec les moyens du fascisme, c'est à dire en activant la passion. Cela allait très bien à Bataille qui était capable de faire des discours devant un auditoire assez restreint, il en était capable, il avait une voix très bien avec des arguments sentimentaux, il faisait tout le temps allusion à la mort, aux valeurs, aux malheurs de la conscience, à des choses comme cela et cela prenait. Breton pensait que cela pourrait marcher sur les masses, mais sur les masses cela ne marchait pas.

GEORGES BERTIN: Et sur Lacan cela marchait?

HENRI PASTOUREAU: Ah non cela n'était pas au même moment. Lacan s'est mis bien avec Bataille après cela, en 37-38. Pour des raisons de femmes, Lacan a trouvé dans l'entourage de Bataille des femmes qui lui convenaient. Bataille savait très bien rassembler autour de lui un certain genre de femmes qui était exactement celui que Lacan cherchait. Alors... Georgette Masson, cela avait marché comme cela.

GEORGES BERTIN: Et les autres membres du groupe y étaient sensibles? Vous avez rappelé que Breton avait, par exemple, un faible pour les objets océaniques, qu'il était sensible aux démarches ethnologiques, aux travaux sur les tribus primitives, à la socialité primitive. Je ne le vois pas trop ressortir dans les deux manifestes, cela n'apparaît pas clairement?

HENRI PASTOUREAU: Il était sensible à l'art océanien, du **point** de vue esthétique, à la vie des tribus, par la suite, quand il est allé aux États-Unis, dans les tribus indiennes des États-Unis, du Canada. Mais cela a commencé par le « collectionnisme » des objets d'Océanie, d'Afrique, mais sans rapport avec les populations elles-mêmes. Le côté ethnologique de la chose n'est apparu qu'après.

GEORGES BERTIN: Et il n'a jamais considéré le groupe surréaliste comme une tribu dont il aurait été le chef ou le sorcier?

HENRI PASTOUREAU: Non, l'idée lui en est peut-être venue dans les années 45-50, pas de façon si précise que cela. Il ne se mettait pas en avant de cette façon là, on dit maintenant que c'était le père, on disait que c'était le pape. Il n'est jamais venu à l'idée de personne de lui dire « papa », si quelqu'un par extraordinaire le lui avait dit, il se serait fâché, j'en suis sûr. Pourtant, il l'était, de fait. *[Fin de l'entretien]*

## INDEX DES NOMS

- Abildgaard, Nicolaj Abraham: 227  
Abirached, Robert: 307  
Ades, Dawn: 226  
Agrippa, Corneille (Cornelius) : 87  
Alain-Fournier (Henri-Alain Fournier, dit): 192, 194  
Albert, dit le Grand Albert: 220  
Alexandrian, Sarane : 150, 340  
Alleau, René: 305, 307  
Allendy, Roger: 135  
Alquié, Ferdinand: 72, 314  
Ambelain, Robert: 139  
Aneurin: 54  
Antes, Horst: 281  
Apollinaire, Guillaume: 46, 106-107, 111, 113, 115, 117-118, 155-157, 159-163, 290-291, 333  
Aragon, Louis: 13, 18-20, 33, 37-41, 63-64, 71-72, 76-78, 149, 155-168, 169-179, 186, 190, 213, 257-258, 263, 266, 290, 294, 330-331, 337  
Aristote: 85  
Arnim, Achim von: 62  
Arp, Jean: 277  
Arras, Jean d': 107, 138  
Artaud, Antonin: 13, 34, 40, 83, 150, 291  
Aulnoy (Mm, Marie-Catherine de Barneville, Baronne d'): 32  
Auric, Georges: 149  
Aury, Dominique: 153  
Aveline, Claude: 194  
  
Bachelard, Gaston: 196, 213  
Bail, Hugo: 277  
Baron, Jacques: 150, 173  
Barry, Jean: 293  
  
Bataille, Georges: 54, 84, 86-89, 91, 286, 342  
Baudelaire, Charles: 42, 52, 74, 152, 209, 247, 286  
Baudry, Robert: 193  
Bavière, Isabeau de : 107, 118-119  
Bayard, Hippolyte: 259  
Béhar, Henri: 287, 294  
Benabou, Marcel: 204  
Berkeley, George: 292  
Berl, Emmanuel: 337  
Bernstein, Henry: 170  
Bertin, Georges: 335-342  
Bettelheim, Bruno: 205-206  
Bichet, René: 194  
Bjerke Petersen, Vilhelm: 226-227, 229-232  
Blanchot, Maurice: 184  
Boiffard, Jacques-André: 39, 150, 261, 266  
Bona (de Mandiargues, née Tibertelli de Pisis, dite) : 232  
Bond, Edward: 326  
Bonnefoy, Yves: 203  
Bonnet, Marguerite: 34, 41  
Borel, Adrien: 85  
Borges, José Luis: 54  
Bosch, Jérôme: 94  
Bougnoux, Daniel: 178  
Braque, Georges: 156  
Brassaï (Gyula Halasz, dit) : 262, 264, 266  
Brauner, Victor: 340  
Bredin, Rodolphe: 300  
Breton, André: 12-13, 15-18, 20-24, 26-27, 31-36, 38-43, 45-57, 59-68, 69-74, 77-78, 84-88, 91, 100-102, 105-

120, 121-133, 135-143, 145-153, 159-160, 167, 174-175, 181-182, 184-186, 188, 190,203, 205, 209, 211-212, 220-221,224,226,230-234,241, 247-256, 257-258,261-263,266,270-275,277-280, 285-295, 297-309, 311, 313, 318, 331,333, 335-342  
Breton, Aube: 55  
Breton, Éliisa: 122-123, 135, 137,305  
Breton, Jacqueline: voir Lamba, Jacqueline  
Breton, Simone: voir Kahn, Simone  
Browning, Robert: 302  
Bruant, Aristide: 331  
Burbank, Luther: 231  
Bume-Jones (Sir Edward Coley) : 192, 220  
Bury, Pol: 212  
Butor, Michel: 225

Caillois, Roger: 32  
Calet, Henri : 203  
Camacho, Jorge: 280  
Carassou, Michel: 287  
Carelman, Jacques: 322  
Carrington, Leonora : 232  
Carrive, Jean: 149  
Carroll, Lewis (Pseud. de Charles Lutwidge Dodgson): 83, 199,207,322  
Carrouges, Michel: 307, 337-338  
Cartier-Bresson, Henri: 262-263  
Castelli, Horace: 119  
Cavour, Camille Benso (Comte de) : 38  
Cervantès, Miguel de : 324  
Césaire, Aimé: 45  
Césaire, Suzanne: 36  
Cézanne, Paul : 291  
Chadwick, Whitney: 229, 230  
Chagall, Marc: 71, 99  
Chaplin, Charlie (dit Charlot) : 19, 71  
Chapsal, Madeleine: 86  
Char, René: 27, 131,233  
Charcot, Jean Martin: 64  
Charles VI (Roi de France) : 107, 116-117,119  
Chateaubriand, René de : 22, 52  
Cheval, Ferdinand (dit le Facteur Cheval): 146  
Chiappe, Jean: 337  
Cioran, Émile-Michel: 124

Clair, Jean: 225  
Clier-Colombani, Françoise: 140  
Cocteau, Jean: 167,260  
Collinet, Simone: voir Kahn Simone  
Colomb, Christophe: 148  
Colonna, Francesco: 219  
Colquhoun, Ithell : 231-232  
Corbière, Tristan: 51-52  
Comell, Joseph: 328  
Costa de Beauregard, Olivier: 294  
Court de Gébelin, Antoine: 116  
Cousin, Jean: 219  
Crevel, René: 16, 34, 341  
Cunard, Nancy: 169

Dali, Salvador: 64, 98, 132,222-223, 252, 338  
Danier, Richard: 293  
Dante Alighieri: 148,220,322  
Daumal, René: 285, 288-289, 291  
De Chirico, Giorgio: 38, 63-64, 149, 252  
Decottignies, Jean: 127  
Defoe, Daniel: 330  
Delaunay, Robert: 71  
Delteil, Joseph: 149  
Delvaux, André: 194, 224-225, 229, 232  
Delvaux, René: 99  
Derain, André: 186  
Descartes, René: 255  
Desnos, Robert: 36-37, 40, 130, 149, 204,300,312,317  
Dolet, Étienne: 101  
Doré, Gustave: 300, 322-323  
Dotremont, Christian: 13, 209-217  
Doucet, Jacques: 83  
Dreyer, Carl : 191  
Du Bellay, Joachim: 225  
Ducasse, Isidore (voir aussi Lautréaumont) : 23, 52, 160,322  
Duchamp, Marcel: 54, 99, 150, 216, 252,257,272,330  
Duhamel, Marcel : 248  
Duits, Charles: 55  
Duplessis, Yvonne: 289  
Durand, Gilbert: 117  
Dürer, Albert: 94  
Durkheim, Émile: 274

Einstein, Albert: 295

Elléouët, Yves: 55  
 Éluard, Gala: 152  
 Éluard, Paul: 21, 23, 27-28, 39, 46, 101, 149, 152, 214, 221, 233, 248-249, 251, 271-272, 290, 312, 314  
 Engels, Friedrich: 65, 106, 108  
 Ernst, Max : 64, 97-98, 116, 222, 252, 255, 271, 274, 278-279, 281, 292, 322, 328, 333  
 Escher, Maurice Cornelis : 325  
 Estienne, Charles: 54  
 Evola, Julius (Giulio, dit) : 308  
  
 Fabre, Jean-Henri: 287  
 Faivre, Antoine: 308  
 Fénelon (François de Salignac de la Mothe-Fénelon, dit): 155, 165-166  
 Ferry, Jean: 42, 47  
 Fichte, Johann Gottlieb: 62-63  
 Filiger, Charles: 46-47  
 Fini, Leonor: 97  
 Flamel, Nicolas: 38, 302  
 Flammarion, Camille: 110  
 Flournoy, Théodore: 292-293, 301  
 Follet, Lionel : 169-170  
 Fourier, Charles: III, 116, 121-133, 273-274, 278-279  
 Fourré, Maurice: 47  
 Fraenkel, Théodore: 150  
 France, Anatole: 341  
 François d'Assise, saint: 239-245  
 Fred (Pseud.) : 321-333  
 Freud, Sigmund: 28, 64-66, 84, 100-101, 108, 211, 286, 297, 340-341  
 Fridas, Pierre: 239  
 Füssli, Johann Heinrich: 300  
  
 Gablik, Suzi : 222  
 Galilée (Galileo Galilei, dit) : 148  
 Gauguin, Paul: 46-47  
 Gaille, Charles de : 338  
 Gaulmier, Jean: 121, 123, 125  
 Gauthier, Xavière : 221, 225  
 Gengenbach, Ernest (Pseud. de Gengenbach, Jean) : 20  
 Gérard, Francis: 150  
 Giacometti, Alberto: 66, 102, 252, 303-304  
 Gilbert-Lecomte, Roger: 336  
 Gimbutas, Marija : 243  
 Giraud, Yves F.-A. : 219-221  
  
 Goethe, Johann Wolfgang von: 50, 52, 222, 330  
 Gordon, Pierre: 138-139  
 Gorky, Arshile : 212  
 Goujon, Jean: 219  
 Goya (Francisco de Goya y Lucientes) : 192, 300  
 Gracq, Julien: 17, 20, 22, 24, 26, 28, 46, 50-52, 54-55, 112, 133, 135, 152, 191-198, 304  
 Graverol, Jane: 226, 232  
 Grillot de Givry, Émile-Jules: 88-89  
 Grimberg, Salomon: 231  
 Guénon, René: 307-308  
 Guggenheim, Peggy: 279  
 Guillevic, Eugène: 81  
 Guiomar, Michel: 191  
  
 Hage, Madeleine: 237  
 Hammacher, Abraham-Marie: 223  
 Havrenne, Marcel: 212-213  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 29, 133, 288, 295  
 Henein, Georges: 199-208  
 Henriot, Michel: 291  
 Héraclite: 321  
 Hermès Trismégiste: 117, 306  
 Hérold, Jacques: 222  
 Herschel, Sir John: 300  
 Hitler, Adolf: 25  
 Holberg, Ludvig, Baron: 227  
 Hollier, Denis: 87  
 Homère: 220, 223  
 Hopi(s) (Indiens) : 40, 48, 123, 130, 269-283  
 Houdebine, Jean-Louis: 287  
 Hubert, Étienne-Alain: 110  
 Hugnet, Georges: 249  
 Hugo, Valentine: 46  
 Hugo, Victor: 302, 306  
 Huysmans, Joris-Karl: 145  
  
 Ionesco, Eugène: 286  
 Ivoi, Paul d': 37  
  
 Jaccottet, Philippe: 121-122, 133  
 Jacob, Max: 93  
 Jaguer, Edmond: 212  
 Jakobson, Roman: 179  
 James, William: 287  
 Jarry, Alfred: 45, 51, 55, 159, 323-324  
 Jean, Marcel: 151

Jésus-Christ: 245  
 Jorn, Asger: 210-212  
 Jouffroy, Alain: 47, 304-305  
 Joyce, James: 54  
 Jung, Carl Gustav: 191,300,307  
  
 Kafka, Franz: 253  
 Kahlo, Frida: 221, 230-232  
 Kahn, Simone: : 34, 40, 137,248,337  
 Kant, Emmanuel : 62  
 Kazantzaki, Nikos : 239, 241, 243  
 Kernn Larsen, Rita: 229-230, 231  
 Kertész, André: 262-263  
 Kervran, Louis: 294  
 Kingsford, Anna: 142  
 Klee, Paul : 221  
 Kristeva, Julia: 172  
 Kundera, Milan: 285  
  
 Labisse, Félix: 223-224, 232  
 Laborit, Henri: 138  
 La Bruyère, Jean de : 207  
 Lacan, Jacques: 281, 303, 341-342  
 La Fontaine, Jean de : 207, 287  
 Lam, Wifredo : 105, 107, 110  
 Lamba, Jacqueline: 105-107, 110  
 Lambert, Jean-Clarence: 213  
 Larousse, Pierre: 110  
 Lascault, Gilbert: 220  
 La Tour, Georges de : 52  
 Lautréamont, Comte de (Pseud. d'Isidore Ducasse) : 23, 25, 28, 31, 33-34, 42-43,48, 71-72, 115, 155-156, 163, 172,222,290,299  
 Le Bernin (Gian Lorenzo Bernini, dit) : 232  
 Lefebvre, Henri: 209-214, 216  
 Léger, Fernand: 230  
 Leiris, Michel: 13, 33, 36-37, 55, 83-91, 173  
 Lejeune, Philippe: 84  
 Lelièvre, Jean: 293  
 Lély, Gilbert: 223  
 LeJgyel, Lancelot: 53-54  
 Le Tasse (Torquato Tasso, dit) : 220  
 Letellier, Claude: 11  
 Lévy, Éliphas (Abbé Constant) : 142  
 Lévy-Bruhl, Lucien: 274  
 Lévi-Strauss, Claude: 281  
 Lewis, Matthew Gregory: 17,61,84, 87, 145,247,256  
  
 Liabeuf: 114  
 Limbour, Georges: 149,312  
 Limbourg, Pol de : 132  
 Littré, Émile: 16,  
 Llywarch, Hen : 54  
 Lorentzon, Waldemar : 226  
 Lorrain, Jean: 192  
  
 Mabile, Pierre: 12, 24-26, 48, 50-5 \, 55,67,74-75,108,219,221  
 Maffesoli, Michel: 336  
 Magritte, René: 98, 146, 212, 223-225,330,333  
 Maier, Michael: 306  
 Malkine, Georges: 150  
 Mallarmé, Stéphane: 42  
 Mandiargues: voir Pieyre de Mandiargues  
 Marcotoune, Serge : 135  
 Marie-Antoinette (Reine de France) : 291-292,295  
 Markale, Jean: 54  
 Martin, John: 300  
 Martiny, Marcel: 293  
 Marx, Karl: 28, 100, 116  
 Masson, André: 86, 221-223, 248, 342  
 Matisse, Henri : 156  
 Matta, Roberto: 271  
 Matthews, Harry: 204  
 Maubel, Renée: 101  
 Maublanc, René: 289  
 Maubon, Catherine: 84  
 Mauss, Marcel: 274  
 Meliès, Georges: 322, 325  
 Mellery, Xavier: 221  
 Mesmer, Franz Anton: 300  
 Meyer, Jean: 303  
 Meyer, Lise: 337  
 Meyerson, Émile: 295  
 Meyrat, Robert: 289  
 Michelet, Jules: 49  
 Miller, Lee: 261  
 Minasi, Antonio: 110  
 Miró, Joan: 48, 97, 221, 279  
 Möbius, August Ferdinand: 325  
 Mondrian (Mondriaan), Piet : 277  
 Monnerot, Jules: 125  
 Moreau, Gustave: 113  
 Morise, Max : 149  
 Musidora: 19

Myers, Frederic W. H. : 285, 287, 290, 292-293, 300  
 Myrrdin: 54  
 Muzard, Suzanne: 46, 337

Nadeau, Maurice: 297  
 Nadja: 101, 189, 205, 290-292, 337  
 Napoléon III (Charles-Louis, empereur) : 38  
 Navarri, Roger: 287  
 Naville, Pierre: 19, 34, 149-150  
 Nerval, Gérard de: 36, 42, 145-146, 289, 306  
 Ness, Elliott : 330  
 Newton, Isaac: 148  
 Nietzsche, Friedrich: 50, 117, 120  
 Nodier, Charles: 145  
 Noël, Bernard: 121  
 Nolde, Emil: 276-277  
 Noll, Marcel: 149  
 Nostradamus (Michel de Nostredame, dit) : 223  
 Novalis (Pseud. de Friedrich von Hardenberg) : 22

Otahi, Roger: 297, 305  
 Ovide: 219, 220-223, 225, 231

Paalen, Wolfgang: 107  
 Parinaud, André: 290  
 Parisot, Henri: 233-234  
 Pastoureau, Henri: 297,307,335-342  
 Pastoureau, Michel: 307  
 Paulhan, Jean: 149, 153  
 Pauwels, Louis: 226  
 Péret, Benjamin: 20-22, 25-26, 34, 36, 40,47, 149,233,257,270-271,290  
 Perrault, Charles: 171, 206, 321  
 Perros, Georges : 47  
 Picabia, Francis: 150  
 Picard, Michel: 328  
 Picasso, Pablo: 28,91, 150, 156, 167, 221, 252, 260  
 Piégay-Gros, Nathalie: 78  
 Pieyre de Mandiargues, André: 46, 74  
 Pline l'Ancien: 114  
 Podmore, Franck: 300  
 Poirion, Daniel: 32  
 Postel, Guillaume: 142  
 Prassinos, Gisèle: II, 233-245  
 Prassinos, Lysandre: 233, 235

Prassinos, Mario: 233, 245  
 Prinzhorn, Hans: 300  
 Proust, Marcel: 102, 170  
 Puységur, Armand-Jacques (de Chastenot, Marquis de) : 300

Queneau, Raymond: 93

Racine, Jean: 247  
 Random, Michel: 289  
 Ratton, Charles: 272  
 Ray, Man: 233-234, 257, 259-260, 272-273, 326  
 Reich, Wilhelm: 66  
 Rembrandt (Harmens Zoon Van Rijn, dit) : 52  
 Reverdy, Pierre: 15-16, 152, 156  
 Richard, Annie: II  
 Richet, Charles: 289-290, 293, 300, 305-306  
 Ricœur, Paul: 179  
 Riese-Hubert, Renée: 226  
 Rigaut, Jacques: 183-184  
 Rimbaud, Arthur: 23, 28, 42, 47-48, 50,55,71,86,100,120,155,160-163, 306, 318, 324-325  
 Rivera, Diego: 231  
 Robert, Paul : 29  
 Roché, Henri-Pierre: 271  
 Rosenberg, Alfred: 308  
 Rosolato, Guy: 85  
 Rousseau, Henri (dit le Douanier) : 45, 71,124  
 Ruyer, Raymond: 124

Sacco, M<sup>me</sup> : 291-292  
 Sade, Donatien Alfonse François, Marquis de : 28,65, 120, 133, 145-146  
 Sadoul, Georges: 46  
 Saint-Pol Roux (Pierre-Paul Roux, dit) : 23, 53, 146, 148, 280  
 Savinio, Alberto: 36  
 Schaeffer, Gérald: 122-123, 125  
 Shakespeare, William: 192  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: 63  
 Schlegel, Friedrich: 25  
 Schwarz, Arturo: 248  
 Schwind, Moritz Ludwig von: 222  
 Scott, David: 225  
 Segalen, Victor: 47

Segantini, Giovanni: 221, 225  
 Senghor, Léopold Sedar : 45  
 Shakespeare, William: 220  
 Sidgwick, Henry: 300  
 Simon, Armand: 226, 232  
 Smith, Helen: 291-292,301  
 Soupault, Philippe: 13, 69-82, 149,  
 181-190,255  
 Staline, Joseph: 25  
 Starobinski, Jean: 297, 300-301, 303  
 Supervielle, Jules: 311-320  
 Surya, Michel: 87  
 Swedenborg, Emmanuel: 286  
 Swift, Jonathan: 324

Tabard, Maurice: 260  
 Taine, Hippolyte: 60-62  
 Talbot, William Henry Fox: 259  
 Taliesin: 54  
 Tanguy, Yves: 46, 49-52  
 Tanning, Dorothea: 226, 232, 274  
 Täuber, Sophie: 277  
 Tennyson, Alfred, Baron: 192  
 Thoren, Esaias : 226  
 Thoresen, Elsa: 227  
 Todorov, Tzvetan : 122, 130  
 Tournay, Raymond: 293  
 Tournier, Michel: II  
 Toyen (Marie Cerminova, dite) : 232  
 Trotsky, Léon: 230  
 Tzara, Tristan: 22, 28, 181, 248, 257,  
 259

Ucello (Uccello), Paolo di Dono, dit:  
 290

Vaché, Jacques: 46, 159-160  
 Vadé, Yves: 198, 323  
 Vailland, Roger: 336-337  
 Valéry, Paul: 48  
 Vassiliev, Leonid Leonidovitch : 293  
 Vatel, François: 323  
 Véra: 340  
 Verne, Jules: 323-324  
 Villon, François: 247  
 Vinci, Léonard de : 223, 308, 330  
 Virgile: 323  
 Visconti, Valentine de : 119  
 Vitrac, Roger: 39, 149  
 Voltaire (Pseud. de François-Marie  
 Arouet): 32  
 Voragine, Jacques de : 240

Wagner, Richard: 51  
 Walois, Pierre: 293  
 Walpole, Horace: 145  
 Warcollier, René: 303  
 Watt, James: 300  
 Watteau, Monique: 226  
 Winnicott, Donald Woods: 102  
 Wirth, Oswald: 307-308  
 Wittenburg, Bente : 214  
 Wotling Patrick: 89

Zuni(s) (Indiens) : 269-283

# TABLE DES MATIÈRES

Claude LETELLIER et Nathalie LIMAT-LETELLIER : Avant-propos	II
I. NOTIONS	
Henri BÉHAR : Le merveilleux dans le discours surréaliste, essai de terminologie	15
Yves VADÉ : Nitroglycérine: le merveilleux et la révolte dans le surréalisme des années 20	31
Jean-Luc STEINMETZ : André Breton et la celtitude	45
Emmanuel RUBIO : André Breton et les redéfinitions philosophiques du merveilleux (1924-1937)	59
Myriam BOUCHARENC : Le trouble du merveilleux dans l'œuvre de Philippe Soupault	69
Joëlle DE SERMET : Michel Leiris, le cauchemar et la merveille	83
Jacques LÉVINE : Surréalisme pictural et surréalisme littéraire: deux approches complémentaires du merveilleux	93
II. LECTURES	
Claude LETELLIER : Le déploiement du mythe et du merveilleux dans <i>Fata Morgana</i>	105
Jeanne-Marie BAUDE : Utopie, merveilleux et histoire dans <i>l'Ode à Charles Fourier</i>	121
Georges BERTIN: Le mythe de Mélusine dans <i>Arcane 17</i>	135
Dora BIENAIMÉ RIGO : André Breton: « un château à la place de la tête »	145
Nathalie LIMAT-LETELLIER : Les récits de prodiges dans <i>Anicet et Les Aventures de Télémaque</i>	155
Maryse VASSEVIÈRE : La part du rêve dans le réel: <i>La Défense de l'infini</i>	169
Olivier PENOT-LACASSAGNE: Philippe Soupault, l'envers de signes	181
Claude HERZFELD: <i>Orphée</i> et <i>Le Roi Cophetua</i> de Julien Gracq	191
Marc KOBER : Georges Henein : de nouveaux contes de fées	199
Alain MASCAROU : Nadja/Gloria (À propos de Christian Dotremont)	209

### III. IMAGES

José VOVELLE : Métamorphoses et merveilleux, rencontres de la femme et du végétal dans la peinture surréaliste	219
Annie RICHARD: La Légende dorée de Gisèle Prassinos	233
Catherine VASSEUR: Le cadavre exquis ou la « merveille-monstre»	247
Danielle MÉAUX : Empreintes du monde, signaux d'un autre monde	257

### IV. RÉSONANCES

Anne MORTAL : Voir les Kachina	269
Viviane BARRY: Matérialisme et/ou paranormal chez les surréalistes et le Grand Jeu, ou l'insoutenable (7) possibilité de croire	285
Michel Vital LE BOSSÉ: Merveilleux spirite et occultisme dans l'expérience surréaliste	297
Nicole PIGNIER: Le conte merveilleux chez Jules Supervielle: une quête de la surréalité 7	311
Jean-Pierre PICOT et Laurie VIALA: De la figuration narrative comme oscillation entre merveilleux et surréalisme: <i>Le cycle de Philémon</i> , de Fred	321
Document inédit: Entretien de Georges BERTIN avec Henri PASTOUREAU	335
Index des noms	343

## Centre Culturel International de Cerisy la Salle

Le Centre Culturel International de Cerisy organise, chaque année, de juin à septembre, dans le cadre accueillant d'un château du XVIIème, monument historique, des colloques réunissant artistes, chercheurs, enseignants, étudiants, mais aussi un vaste public intéressé par les échanges culturels.

### Une longue tradition culturelle

- Entre 1910 et 1939, Paul Desjardins organise à l'abbaye de Pontigny les célèbres **décades**, qui réunissent d'éminentes personnalités de l'époque pour débattre de thèmes artistiques, littéraires, sociaux, politiques. Entre autres: Bachelard, Curtius, Gide, Groethuyzen, Koyré, Malraux, Martin du Gard, Oppenheimer, Sartre, Schlumberger, Valéry, Wells.

- En 1952, Anne Heurgon-Desjardins, remettant le château en état, crée le Centre Culturel de Cerisy et, grâce au soutien des 'Amis de Pontigny-Cerisy', poursuit, en lui donnant sa marque personnelle, l'œuvre de son père.

- Depuis 1977, ses filles, Edith Heurgon et Catherine Peyrou, ont repris le flambeau et donnent une nouvelle ampleur aux activités du Centre. Les sujets se sont diversifiés, les formules de travail perfectionnées et les installations modernisées.

### Un même projet original

- Accueillir dans un cadre prestigieux, éloigné des agitations urbaines, pendant une période assez longue, des personnes qu'anime un même attrait pour les échanges, afin que se nouent, dans la réflexion commune, des liens durables. Ainsi, la caractéristique de Cerisy, comme de Pontigny autrefois, hors l'intérêt, certes, des thèmes choisis, c'est la qualité de l'accueil ainsi que la convivialité des rencontres, 'le génie du lieu' en somme, où tout est fait pour l'agrément de chacun.

- Les propriétaires, qui assurent aussi la direction du Centre, mettent gracieusement les lieux à la disposition de l'Association des Amis de Pontigny-Cerisy, sans but lucratif et reconnue d'utilité publique, dont le Conseil d'Administration est présidé par Jacques Vistel, conseiller d'Etat.

### Une régulière action soutenue

- Le Centre Culturel a organisé près de 400 colloques abordant aussi bien les œuvres et la pensée d'autrefois que les mouvements intellectuels et les pratiques artistiques d'aujourd'hui, avec le concours de personnalités éminentes. Ces colloques ont donné lieu, chez divers éditeurs, à plus de 200 ouvrages, dont certains, en collection de poche, accessibles à un large public.

- Le Centre National du Livre assure une aide continue pour l'organisation et l'édition des colloques. Les collectivités territoriales (Conseil Régional de Basse Normandie, Conseil Général de la Manche, Communauté de Communes de Cerisy) ainsi que la Direction Régionale d'Action Culturelle, apportent leur soutien au fonctionnement du centre. Ne se limitant pas à son audience internationale, l'Association peut ainsi accueillir un public local nombreux dans le cadre de sa coopération avec l'Université de Caen qui organise et publie au moins deux rencontres annuelles.

Renseignements: CCIC, 27 rue de Boulainvilliers, F • 75016 PARIS  
(Tél. 01 45 20 42 03, le vendredi a.m.), Cerisy (Tél. 02 33 46 91 66, Fax. 02 33 46 11 39)

Paris Internet: [www.ccic-cerisy.asso.fr](http://www.ccic-cerisy.asso.fr) ; E-mail : [info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr](mailto:info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr)



---

## LITTÉRATURE, THÉÂTRE ET POÉSIE A CERISY

---

### PRINCIPALES PUBLICATIONS

---

• Alain-Fournier (Nizet) • L'Androgyne (Albin Michel) • Artaud (10118). Audiberti (J.-M. Place) • Balzac (Belfond) • L'Auteur (PU Caen) • Barbey d'Aurevilly: *autour de l'Ensorcelée* (Revue de la Manche) • Barbey d'Aurevilly: *Ce qui ne meurt pas* (ODAC) • Roland Barthes (10118) • Baillie (10118) • Benveniste (Lynx) • Bernanos (Plon) • P. Albert-Birot (J.-M. Place) • Bonnefoy (SUD). Borges (Bedou-Àotigramme) • Bousquet, Jouve, Reverdy (SUD) • Butor (10118) • Camus (Oallimard) • Celan (Cerf) • Cendrars (Sud) • Chateaubriand (PU du Mirail) • Clancier, Guillevic, Tortel (SUD) • Le Corps souffrant entre médecine et littérature (AGORA) • Dramaturgie claudélienne (Klincksieck) • Colette (Cahiers Colette) • B. Dort (Revue Théâtre Public) • J. Delleil (La Jonque) • Duras (Écriture) • L'écriture et son sujet (PU Caen) • L'Épistolarité (Steiner Verlag Stuttgart) • La part du féminin dans le Surréalisme (Lachenal & Ritter) • Follain (J.-M. Place) • Frénaud, Tardieu (SUD) • Le génie du lecteur (École des Lettres) • Gide (Mouton) • L'écriture d'A... Gide (Minard, 2 vol.) • Ile des Merveilles (L'Harmattan) • Lorand Gaspar (J.-M. Place). Graal e' Modernité (Dervy) • Oracq (Minard) • Orand siècle russe (Plon)-Ouilloux (Calligrammes) • Hugo (Seghers) • L'Imagination infonnatique de la Littérature (PUV). Ecrire le livre: *autour de Jabès* (Champ Vallon) • La Jalousie (L'Harmattan) • Lautréamont/ Rimbaud (LEZ Valenciennes) • Mallarmé (Hermann) • Littérature fantastique (Dervy) • Littérature latino-américaine (10118) • Larbaud, Suarès (Amateurs du livre) • Malraux (Documentation française) • Maritain (PU du Mirail) • Le Masculin (L'Harmattan) • Maupassant miroir de la Nouvelle (PUV) • Le Messie (In Press) • Mythe et mythique (Dervy) • Mythes et psychanalyse (In Press) • Pensée mythique et Surréalisme (Lachenal & Ritter) • Le Naturalisme (10118)- Paulhan (10118). Paulhan: le clair et l'obscur (Oallimard)-Perec (POL) • Pessca (Bourgeois) • Ponge (10118) • Ponge (10118) • Proust 1 (Minard) • Récit amoureux (Champ Vallon) • Rimbaud (Bedou-Touzot) • Robbe-Orillet (10118). Roman reuilleton et théâtre (Centre Unesco de Besançon) • Rousset (PU Rennes) • George Sand (SEDES-CDU) • Sarraute (U. Besançon) • Sartre (Cahiers de Sémiotique Textuelle)- Saussure (Lynx) • Lire Cl. Simon (Les Impressions Nouvelles) • Ph. Soupault (PU Caen) • Stendhal (Amateurs du Livre) • S. Stétié (U. de Pau) • Stéréotype (PU Caen) • Droit et littérature dans le contexte suédois (Aies France) • M. Tournier (Oallimard) • Valéry (Minard) • Les Vampires (Dervy) • Vertaine (Champion). Verne (10118). Boris Vian (10118). La Terre e. le souffle (C. Vigée) (Albin Michel). Elie Wiesel (Odile Jacob) • Virginia Woolf (10118).

---

### PROCHAINS COLLOQUES

---

**2001** • Mo Foucault et l'art, dir. P. Artières (juin) • Virginia Woolf, dir. C. Reynier (juillet) • Henry Bauchau, dir. A. Neuschäfer (juillet) • Le livre imaginaire, dir. Ph. Bonnefis, O. Farasse, J.-L. Steinmetz (aoQt)-Textique: logique du RAPT, dir. J. Ricardou (aoOt). Écritures et lectures à contraintes, dir. J. Baclens, B. Schiavena (aoOt) • Claude Sellinolle et le fantastique, dir. R. Bozzetto, J. Manigny (0001) • André Malraux, dir. J. Lecarme (aoOt) • Le récit d'enfance et ... modèles, dir. C. Domier (septembre).

**2002** • L'espace de la relation, dir. A. Bucalo, J.-M. Gauthier, J. Oorot (juillet) • Les Atlantides, dir. L. Ouillaud (juillet) • Hugo et la langue, dir. G. Rosa (aoOt) • Textique, dir. J. Ricardou (aoQt) • Alphonse Daudet, pluriel et singulier, dir. C. Chelebourg (aoQt) • L'analyse de discours: un tournant dans les études littéraires, dir. R. Amessy, D. Maingueneau (aoOt). Conrad: l'écrivain et la langue, dir. J. Paccard-Huguet (aoQt) • Michel Lolita, dir. O. Cogez, J. Jamin (septembre) • Raymond Abbé, dir. J.-B. De Foucauld, A. Faivre (septembre)

---

Achévé d'imprimer en décembre 2000  
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery - 58500 Clamecy  
Dépôt légal: décembre 2000      Numéro d'impression: 011136

*Imprimé en France*

Le premier *Manifeste* du surréalisme réhabilite le merveilleux dans l'espoir de mettre fin au règne du rationalisme absolu. Pourquoi un mouvement d'avant-garde du **XX** siècle, porteur d'un potentiel de rupture, exalte-t-il un vivier de l'imaginaire, héritage de contes et des mythes? Faut-il interpréter cette quête de la merveille comme la **défense** et illustration d'un art magique, dont témoignent aussi certaines influences médiumniques ou hermétiques? Cependant, en quoi le sentiment du « merveilleux moderne », selon l'expression de Breton, diffère-t-il du merveilleux traditionnel? Il appartient en effet aux pratiques expérimentales et aux théories du groupe de faire intervenir le grand ressort nouveau de la surprise, l'esprit de **révolte**, ou encore le hasard objectif, de sorte que le dépaysement coïncide avec l'invention subversive d'un autre rapport au monde.

Ces questions ont conduit le colloque du CERMEIL, qui s'est tenu au château de Cerisy-la-Salle, du 2 au 12 août 1999, à analyser les sources culturelles, les **références** majeures et un répertoire **varié** d'activités créatrices, littéraires ou plastiques, **où** se manifesterait, dans sa **spécificité** relative, le *merveilleux surréaliste*. Les contributions réunies dans le présent volume se proposent ainsi de déterminer les contenus d'un concept, ses liens avec d'autres données, et le devenir d'une valeur fondamentale, dont les divergences entre les surréalistes constituent historiquement plusieurs versions possibles.

*Contribution* : Viviane **BARRY**, Jeanne-Marie **BARDE**, Henri **BEHAR**, Georges BERTI, Dora BIEBERG, Myriam BACHRECH, Claude HERZELD, Marc KOBER, Michel Vital LE BASTARD, Claude LELIÈVRE, Jacques LELIÈVRE, Nathalie LIAT-LETELLIER, Alain **MARCAROU**, Danièle MATHIEU, Anne **MORTAL**, Olivier **NOT-LACASSAGNE**, Jean-Pierre PICOT, Nicole PIGNER, Annie RICHERD, Emmanuel RUBIN, Joëlle de SERMET, Jean-Luc STEINMETZ, Yves **VASSEUR**, Catherine **VASSEUR**, Maryse VASSEUR, Laurie VILLARD, **José** VOVELLE.

Illustration de couverture :  
*La stella vicina è irraggiungibile*, de son original de  
**Solvejg** (1981), encre de Chine, printemps  
2000.

1 B : 2- 251-1475-

9 782825 114759