

MÉLUSINE

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
SUR LE SURREALISME

PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

MÉLUSINE
N° XXVII

**LE SURREALISME
ET LA SCIENCE**

Dossier réuni par
Henri BÉHAR

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche
sur le Surréalisme

Directeur : Henri Béhar
Secrétaire de rédaction : Emmanuel Rubio

RÉDACTION : Centre de recherche sur le surréalisme
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CEDEX 05

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

Pour des informations complémentaires, voir notre site Internet :
http://www.cavi.univ-paris3.fr/Rech_sur/index.htm

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire.

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

© 2007 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

LE SURREALISME ET LA SCIENCE

UNE ÉCOLE NOUVELLE EN FAIT DE SCIENCE

Henri BÉHAR

« *La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie*. »
(I. Ducasse, Poésies II)

L'histoire qu'on lira dans le présent dossier commence par la rencontre au Val-de-Grâce, autour d'une table à dissection, de deux étudiants en médecine munis d'un parapluie, par ailleurs poètes à leurs heures. Au vrai, les choses ne se sont peut-être pas passées ainsi, du moins si l'on en croit le témoignage tardif de l'un d'eux. Mais l'essentiel y est : il me semble que le surréalisme n'aurait pas pris l'orientation que nous lui connaissons, notamment dans ses rapports avec la science, si deux de ses principaux animateurs, Aragon et Breton, n'avaient pas eux-mêmes pratiqué la médecine en temps de guerre et, parce qu'ils avaient une complexion de poètes, n'en étaient ressortis avec d'intenses frustrations.

De là leur enthousiasme, non feint, non dissimulé, pour Dada qui avait le mérite, à leurs yeux, de balayer tous les principes ayant conduit à ces ruines ambiantes. Ils approuvent absolument le dédain qu'exprime Tristan Tzara envers l'esprit scientifique dans son *Manifeste Dada 1918* : « La science me répugne dès qu'elle devient spéculative-système, perd son caractère d'utilité – tellement inutile – mais au moins individuel. » (OCI, p. 28)

Dégagé de ses langes, le surréalisme continue d'affirmer le même mépris pour une civilisation qui n'a pas su prévenir un tel désastre intellectuel et humain. À son habitude, Aragon surenchérit au cours d'une conférence madrilène : « Je maudis la science, cette sœur jumelle du travail². » Il faut dire, à sa décharge, qu'il avait été dépassé, et de loin, par Antonin Artaud dans sa Lettre aux Médecins Chefs des Asiles de Fous, publiée dans le précédent numéro de *La Révolution surréaliste*³, dont il avait eu la responsabilité totale.

1. Texte publié pour la première fois dans *Littérature*, n° 3, p. 19.

2. Aragon, « Fragments d'une conférence... », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925.

3. N° 3, première année, 15 avril 1925.

Cette attitude offensive, visant les pouvoirs d'établissement, comme aurait dit Pascal, et particulièrement les forces positivistes, était sans doute nécessaire au sortir du carnage. Il fallait absolument redonner au rêve, à l'imagination, à la pensée analogique même, la place qu'on leur avait confisquée. C'est ainsi que Breton fera état, dans le *Second Manifeste du surréalisme*, d'une prédiction du Commandant Choissnard selon lequel une conjonction d'Uranus et de Saturne, qui ne se produit que tous les quarante-cinq ans, serait susceptible d'engendrer une « une école nouvelle en fait de science » (OC I 823). Or, précise-t-il, cette conjonction caractérise le ciel de naissance d'Aragon, d'Éluard et le sien.

Toutefois, il ne faudrait pas simplifier les choses à l'excès, au point de les caricaturer. Si le surréalisme s'est extrait de la négativité dadaïste, c'était bien pour aller quelque part, vers une certaine forme de positivité, ne serait-ce qu'en greffant les découvertes freudiennes sur l'esprit poétique, en se livrant à une exploration éperdue du continent intérieur.

Pour Alain Chevrier, il convient d'étudier l'influence des travaux psychiatriques sur le surréalisme avec la même attention et les mêmes méthodes que pour la littérature. On constatera alors qu'André Breton procède à un déplacement, une translation sans déformation excessive. En somme, il apporte à la pratique de la poésie, des images visuelles et verbales comme de l'automatisme ou du récit de rêve, ses connaissances scientifiques nouvellement acquises, et il oriente l'art vers de nouvelles voies, prêtant une attention particulière à des modes d'expression ignorés ou délaissés jusqu'à lui.

Au demeurant, il est plaisant de constater que le même Breton publie un texte de Freud inédit en français, où se trouve cette mise en garde : « Et n'essayez pas de m'offrir de la littérature en place de science ». D'où résultera l'incompréhension, pour ne pas dire l'hostilité que la psychanalyse freudienne témoignera aux productions surréalistes.

Toutes proportions gardées, pour l'excellente raison que rares étaient ceux qui, en France, pouvaient à l'époque se targuer d'en avoir compris les tenants et les aboutissants, le surréalisme s'est efforcé d'ouvrir la création aux nouvelles théories physiques, à la relativité pour tout dire.

La théorie de la relativité restreinte a été formulée par Einstein en 1905. Elle postule que pour chaque observateur en mouvement, la réalité n'est plus le seul espace, mais un complexe de durées et de longueurs qu'il nomme l'espace-temps. Avec la relativité généralisée (1916), il est admis que la géométrie euclidienne ne s'applique plus dans l'espace courbe, excluant la ligne droite. Les artistes ont-ils intégré de telles données dans leur propre domaine d'activité d'une façon autre que métaphorique ? Il semble que Marcel Duchamp y ait réfléchi, et qu'elles soient à l'horizon des méditations de Tzara et de Breton dès la fin de la Grande Guerre. En témoigne l'analyse, pour le moins originale, qu'Anne-Marie Amiot nous livre tant des *Sept Manifestes Dada* que de *L'Homme approximatif* et autres textes contemporains de la période surréaliste du poète, supposé s'être rendu à Zurich pour y poursuivre des études de mathématiques, et visiblement lecteur d'Henri Poincaré.

On verra des préoccupations semblables reparaître concrètement lors des conversations qui réunirent, au château de Chemillieu, dans l'Ain, Breton, Tanguy, Onslow-Ford, Matta, Esteban Francès, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Le premier en rend compte dans son article « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » (repris dans *Le Surréalisme et la peinture*). Il importait d'y aller *voir* de plus près. Ce qu'a fait Fabrice Flahutez à propos de Matta, établissant un lien avec les figures géométriques exposées à l'Institut Poincaré, les développements de la physique moléculaire et, parallèlement, la théorie de la forme, dont la présence se fera sentir dans les méditations d'André Breton exilé aux États-Unis. Il n'est pas indifférent que le mythe des « Grands Transparents » formulé dans les « Prolégomènes à un troisième manifeste ou non » soit issu de telles discussions collectives aussi bien que des œuvres plastiques.

Dans la même perspective, Astrid Ruffa analyse l'influence des théories d'Einstein et singulièrement de Monod-Herzen sur la paranoïa-critique de Salvador Dalí, à la croisée de la psychanalyse et de la morphologie, comme l'écrit le peintre lui-même. Paradoxalement, c'est encore sur la 4^e dimension, celle de l'espace-temps, que nous débouchons, comme le prouvent les (trop) célèbres montres molles.

« On ne pourra recommencer à compter sur la science que lorsqu'elle se sera éclairée elle-même sur les moyens de remédier à l'étrange malédiction qui la frappe et semble la vouer à accumuler tellement plus de

mécrites et de malheurs que de bienfaits. Sans préjudice des mesures d'assainissement moral qui s'imposent en cette sombre veille de deux fois l'an mil, et qui sont essentiellement d'ordre social, pour l'homme pris isolément il ne saurait y avoir d'espoir plus valable et plus étendu que dans le coup d'aile » écrit André Breton dans *Arcane 17* (OC III 51), au lendemain du débarquement allié en Normandie. La réflexion sur l'espace-temps s'est-elle poursuivie de la même façon après la guerre, plus exactement après Hiroshima ? s'interroge Émilie Frémond. On conçoit que l'éclatement de la bombe atomique ait bouleversé les surréalistes qui, déjà sceptiques à l'égard des progrès scientifiques, se muent en adversaires résolus de l'impérialisme des laboratoires, et proclament plus haut que jamais l'autonomie de l'artiste, seul capable, à leurs yeux, de forger les clés qui ouvriront à la compréhension du monde, tel Paalen selon Breton, qui se réfère souvent au Docteur Pierre Mabilie, homme de haute sagesse. Cela explique l'attention qu'il porta à Malcolm de Chazal, ou, parmi les nouveaux venus, Kamrowski, explorateur de l'analogie universelle.

On a pu dire que, d'une certaine façon, la relativité d'Einstein était l'aboutissement de la physique classique, tandis que la théorie des quanta ouvrait une ère nouvelle. Or, il semble que les surréalistes, incontestablement au courant des géométries non-euclidiennes et peut-être influencés par la topologie de Riemann, par exemple, se soient préoccupés de favoriser l'émergence d'une nouvelle science ou plutôt qu'ils en aient rêvé une. « On découvrira une science nouvelle qui sera à la science et à l'art ce qu'est la poésie à toute chose⁴ » prédit Aragon au seuil de 1930.

Dans un premier temps, les poètes, les artistes, se sont préoccupés d'appliquer certaines règles scientifiques à leur création, de rendre, en quelque sorte, la poésie mathématisable.

Dressant le portrait d'un surréaliste qui a su concilier son savoir scientifique avec l'expérimentation poétique, Estrella De La Torre montre comment Paul Nougé, à l'instar de la génération précédente des Duchamp, Vitrac, Desnos, etc., mais avec une rigueur accrue, appliqua des règles mathématiques à l'exploration verbale, produisant de véritables équations de fait, ouvrant sur des espaces inconnus, ce qu'on pourrait nommer, à juste titre, l'inconscient du langage.

4. Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 58.

C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire d'ouvrir ce dossier par un panorama, confié à Marc Décimo, sur les convergences de la science et de la littérature au début du XX^e siècle, à travers Jarry, Brisset, Roussel et le Douanier Rousseau. C'est aussi, en clair, ce que Raymond Roussel donnait à entendre dans son ouvrage posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, fournissant des recettes, ou des règles de composition, si peu généralisables par ailleurs. Sjeff Houppermans dégage l'attitude du scientifique à l'œuvre, inventant une façon de concilier l'art et la vie par l'application systématique de règles de production narrative, où cependant se glisse, malgré tout, une légère variation, le *clinamen* cher au pataphysicien, par quoi le langage s'ouvre à l'inconscient et à la jouissance.

Cette science que les surréalistes postulent, marquée par les avancées conjointes des mathématiciens et des poètes, procède souvent d'une simple inversion de point de vue. S'il n'y a de science que du général, selon l'adage, pourquoi ne pas renverser la proposition afin d'ériger une science du particulier, une science de l'erreur ?

Ici même, John Westbrook montre comment, à ses débuts, Michel Leiris entend créer une telle science, ce qui nous ramène, une fois de plus, aux spéculations d'Alfred Jarry.

C'est encore l'auteur des *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien*, qu'on retrouve à la source de l'anti-positivisme des membres du Grand Jeu dont traite Alessandra Marangoni. « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. » écrit Jarry, abondamment cité par les surréalistes, notamment dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* d'Éluard et Breton (1938), ouvertement repris par Daumal et ses amis, non sans y mêler leurs aperçus relatifs à la science en cours d'élaboration, de Poincaré à Einstein. Cela nous conduit vers la 4^e dimension évoquée ci-dessus.

Forts de leurs connaissances scientifiques acquises par des pratiques différentes dans des domaines connexes, Michel Leiris et Roger Caillois auraient pu étoffer la démarche surréaliste de leurs travaux. Mais, très vite, ils ont tous deux décidé de s'éloigner du mouvement, au nom d'une certaine rigueur personnelle, et sans jamais le quitter de vue. En un rigoureux (mais non moins périlleux) parallèle, Guillaume Bridet examine leur commune évolution, celui-ci vers un scientisme de plus en plus radical, celui-là vers une mise en question de la science, école d'incertitude, dans son projet autobiographique.

À l'inverse, on peut s'interroger sur la réaction du savant devant un texte surréaliste, surtout lorsqu'il se donne pour scientifique.

Modestement, le biologiste Jean Vovelle s'en tient à une seule contribution parue dans le *Bulletin international du surréalisme* publié à Londres en 1936, et il nous livre là un modèle d'explication de texte, remplaçant la page dans son contexte historique et scientifique, situant son auteur, Sykes Davies, dans son milieu intellectuel (le voisinage avec les espions de Cambridge passés au service de Staline n'est pas le moins étonnant) et dans les débats de l'époque, notamment par rapport au freudo-marxisme. Je m'en voudrais de gâcher le plaisir du lecteur qui, comme moi, en serait resté à la fameuse loi de Haeckel (tant prisée par Jarry et reprise par Mabille dans un très curieux article de *Minotaure*, précurseur de celui-ci⁵) selon laquelle l'ontogenèse récapitule la phylogénèse, pour aller à la découverte de l'équation

$$(\text{foetalisation}) = (\text{Bolk}) / (\text{retardation}) = (\text{Roheim}),$$

ou s'éprenant de la néoténie, ce retard relatif du développement de l'homme par rapport aux espèces voisines, tout ceci pour la plus grande gloire du surréalisme.

Du côté de la physique, les perspectives ont été bouleversées par la théorie des quanta. Méthodiquement, s'aidant principalement de la réflexion conduite depuis cinquante ans par Edgar Morin dont, faut-il le préciser ici, l'attention portée au surréalisme a été constante, Graziella Photini Castellanou dégage les points de convergence entre les poètes et les physiciens, ce qui, en bonne logique, devrait les conduire à s'entendre devant la complexité du réel (à condition qu'ils se comprennent et utilisent un même langage). On le voit, cela dépasse largement le cadre de la physique, comme l'explique clairement Basarab Nicolescu, un théoricien de cette discipline, et touche à la révolution conceptuelle. Un exemple concret nous en est donné à travers la logique unitaire de Stéphane Lupasco, dont André Breton avait su distinguer dès 1950 l'ouvrage fondamental : *Logique et contradiction*. Il faut être reconnaissant à B. Nicolescu de rendre lumineuse la pensée du savant et, par une plongée dans ses archives personnelles, d'éclairer les relations entre ces deux personnalités et de nous fournir la clé de leur séparation, le savant poursuivant des échanges avec la dissidence surréaliste (ou non).

Dans le souci de rendre compte aussi bien de la pensée des savants qui se sont sentis concernés par le surréalisme que, à l'inverse, des réalisations des poètes, dont plusieurs avaient plus qu'une teinture mathématique, Arnaud Buchs s'est intéressé à l'œuvre d'Yves Bonnefoy du temps qu'il

5. Cf. Pierre Mabille, « Préface à l'éloge des préjugés populaires », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 1-3.

s'avouait surréaliste, et il a analysé son texte sur « La Nouvelle Objectivité ». On ne peut mieux faire que reprendre sa conclusion : « Le recours à la physique quantique se révèle donc paradoxal, dans la mesure où il donne au poète surréaliste les arguments nécessaires pour se détacher de l'objet classique et tourner ainsi le dos à cette "réalité" restreinte sur laquelle repose cet objet ; mais au-delà de l'objet lui-même, la physique quantique ne nous montre-t-elle pas que c'est notre manière de le saisir qui pose problème ? »

Pour clore ce dossier, nous avons demandé à un ancien du mouvement surréaliste qui fut l'un de ses amis d'esquisser un portrait de Boris Rybak, membre de *La Main à plume*, qui alliait les compétences du scientifique à l'expression poétique, les deux étant manifestement conciliables, sous certaines conditions.

Il n'était certes pas question, en un seul dossier, de couvrir la totalité du champ ouvert par l'énoncé initial. Du moins pensons-nous avoir apporté un regard nouveau et fécond sur les deux termes qui le composent, et sur leur relation d'égalité.

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

DE LA SCIENCE À LA SCIENCE UNE CIRCUMNAVIGATION ENTRE LA FIN DU XIX^E SIÈCLE ET LE DÉBUT DU XX^E SIÈCLE

Marc DÉCIMO

« *La surprise est le grand ressort
nouveau.* »

Guillaume Apollinaire¹

Quoi de plus fascinant, de plus extraordinaire et de plus captivant depuis la fin du XIX^e siècle que les progrès technologiques pour ce qu'ils offrent au public d'inventions merveilleuses : le cinéma, le téléphone, la télégraphie sans fil, l'aviation, les machines, le phonographe, la radiographie ? Désuets, – voire dépassés s'ils n'innovent pas –, l'Art (et la Littérature) doivent surprendre. C'est le sens de l'appel lancé le 26 novembre 1917 par Apollinaire. L'opinion admise dans ce cénacle, celui d'Apollinaire, et maintes fois formulée invite artistes et écrivains à construire la modernité selon de nouvelles capacités. Comment intriguer le public et l'émerveiller sinon en le surprenant ? Comment rendre comme vierges les sens du public ?

Folie, enfance ou arts d'ailleurs offrent cette ressource : la possibilité d'une confrontation inquiétante. Fait énigme ce à quoi le public se sent étranger. Est donc désormais poète celui dont le discours ou la pratique fait irruption, celui qui s'invente son propre mètre étalon quand tout le monde s'en remet au système métrique², celui qui forge sa grammaire, une parole singulière quand l'ensemble des locuteurs s'en remet à l'usage normatif d'une langue. On est en quête résolue d'individualité, en quête de « style », voire d'idiolecte. Il s'agit de s'exotiser pour être, d'inventer sa différence, de se dissocier. La figure de la *dissociation* paraît essentielle³. Elle

1. « L'Esprit nouveau et les poètes » (26 novembre 1917), *Œuvres en prose*, Gallimard, Pléiade t. II, 1991, p. 949.

2. Par allusion à l'œuvre de Duchamp intitulée « Trois stoppages-étalon » (1913-1914).

3. J'ai insisté sur cet aspect dans *Marcel Duchamp mis à nu. A propos du processus créatif*, Les presses du réel, Dijon, 2004, et aussi dans *Le Duchamp facile*, Les presses du réel, Dijon, 2005. Un index des notions facilite en fin de ces livres l'accès aux passages concernés.

est la condition de possibilité d'associations nouvelles et de trouvailles. Il faut chercher et innover.

Face à cette science (celle avec un petit « s ») qui émerveille par ses épiphanies techniques, le besoin de Science se fait sentir. Cette Science (celle avec un grand « S »), c'est la Pataphysique, la Science de l'Exception, par opposition à la science des généralités (avec un petit « s »), cette finalement pseudoscience qui, pour gagner en généralité, perd par paresse les caractéristiques du particulier. De ce point de vue, la science est une « solution imaginaire », une solution de facilité, et l'Art, pour toucher à l'individuel, est la véritable Science, que vient défendre et illustrer, par exemple, un livre phare : les *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, Roman néo-scientifique* d'Alfred Jarry (1911). Au fil des chapitres de ce livre posthume, les auteurs « pairs » se découvrent comme des îles singulières qu'on explore, archipel qui s'étire et se prolonge, à mon sens, jusqu'aux textes choisis de l'*Anthologie de l'humour noir* (1937, 1940, 1950). Cette circumnavigation et ce que l'on trouve sous la plume de maints auteurs pris dans cette tendance le fait entendre : la science n'épuise rien. On lui envie l'attraction qu'elle exerce sur les populations mais elle représente aussi ce faux absolu, ce leurre contre lequel on réagit. Il n'est véritablement de Science que du particulier. En somme, dans sa conception dix-neuviémiste finissant, la science est en creux ce qui amène un certain nombre d'esprits (des philosophes, des écrivains, des artistes) à vanter en relief ce que Sartre plus tard désignera comme « le mysticisme de l'individualité ». Pour ne citer que quelques noms parmi d'autres, Stirner (1806-1856) et Nietzsche (1844-1900)⁴ doivent être avancés et ceux aussi de Théodule Ribot (1839-1916) et de Jules de Gaultier (1858-1939). Mais encore le Mallarmé (1842-1898) des dernières années, Lautréamont (1846-1870), Rimbaud (1854-1891), Remy de Gourmont (1858-1915), Jules Laforgue (1860-1880), Maeterlinck (1862-1949), René Ghil (1862-1925), Marcel Schwob (1867-1905), Alfred Jarry (1873-1907), Victor Ségalen (1878-1919), Apollinaire (1880-1918), Brisset (1837-1919), Roussel (1877-1933), ces deux derniers surgis dans le monde littéraire en 1912. Tous ces auteurs (encore une fois) rappellent l'urgence de ne pas disparaître parmi les autres pour commencer à exister. Ou théoriquement, ou par leur façon même de s'inventer un discours propre (un idiolecte), ils insistent sur l'importance de la dissociation. Être vraiment, c'est être ce que les autres ne sont pas. Un livre aussi résolument dénigrant que celui de François

4. Le récent *Catalogue de l'exposition DADA* au Musée d'Art moderne (Centre G. Pompidou) leur consacre une notice, p. 914 et p. 760.

Lehel, au titre suffisamment explicite, *Notre art dément* et au sous-titre non moins explicite *Quatre études sur l'art pathologique* (1926)⁵, condamne suffisamment violemment l'émergence de ce « vérisme individuel » (*ibid.*, p. 12), de ce « culte individualiste » (*ibid.*, p. 14), pour qu'on mesure la différence et la nouveauté d'une esthétique en train de s'élaborer. « Les chercheurs » (tel est le titre du premier chapitre du livre de Lehel), – à savoir les tenants de l'impressionnisme (Cézanne, Gauguin, Van Gogh), de l'expressionnisme, de l'activisme, du cubisme, du futurisme, du simultanéisme, enfin du dadaïsme –, sont ses bêtes noires. Évidents sont selon François Lehel les symptômes de leur « pathologie ». Il les traque jusque dans l'art baroque du XVII^e siècle et dans les déformations anatomiques réalisées par Ingres. S'opposer à la description anatomique et à la tradition de « la symétrie classique⁶ », appliquer des couleurs « discordantes » (*ibid.*, p. 40), font pour lui figure d'éléments de « prédisposition », signent la « désagrégation de l'âme », marque « la schizophrénie » (*ibid.*, p. 23). Et Lehel d'ajouter Rousseau puis, plus avant dans le livre, de mettre en regard à ces artistes et d'autres encore les travaux de Prinzhorn et de Vinchon (comme le feront à Munich plus tard, en 1937, les nazis dans l'exposition *Entartete Kunst* [L'art des dégénérés])⁷.

Du côté de la Poésie, une littérature du signifiant graphique (comme celle des calligrammes d'Apollinaire ou comme celle des futuristes russes ou italiens), une littérature du signifiant phonique (enchaînement par calembours à répétition, par holorimes, ou tentatives bruitistes) bénéficieraient d'appréciations semblables à celles dont on dote ci-dessus les peintres⁸. La quête d'individualisme, de Science donc, passerait pour folie. En pleine époque où la linguistique prétend se constituer comme discipline scientifique, Jarry vante les étymologies aberrantes de Victor Fournié⁹ parce qu'il manque, en définitive, à la science l'essentiel : le

5. F. Lehel, *Notre art dément. Quatre études sur l'art pathologique*, éd. H. Jonquières et Cie, 1926.

6. « L'asymétrie des XVII^e et XVIII^e siècles entraîna peu à peu un style absolument grossier », *ibid.*, p. 24.

7. Aliénistes, Prinzhorn (1886-1933) et Vinchon (1884-1964) étudièrent « l'art des fous » après notamment Emmanuel Régis (1855-1918), Auguste Marie (1865-1934) et surtout Marcel Réja (1873-1957). Sur l'« art des dégénérés » : Stephanie Barron, *Degenerate Art, The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, New York, 1991.

8. J'en ai donné quelques exemples, notamment à propos du calembour celui de Bergson, dans *Étant donné Marcel Duchamp*, n° 4, « Marcel Duchamp et Jean-Pierre Brisset, deux artistes en leur genre », second semestre 2002, p. 32-51.

9. Voir : M. Décimo, « Victor Fournié, l'Introduction à l'Histoire ancienne ou le positivisme castrateur », *Monitoires* n° 42/l'Expectateur n° 15, *Cymbalum Pataphysicum*, décembre

supplément d'âme. Les allitérations, les rimes, les assonances et les rythmes en sont la trame. Ils dénotent l'individu, la « lalangue », la propension du discours à s'organiser en force motivante¹⁰. Et Victor Fournié, – voilà qui est surprenant et empreint de Science –, de démontrer que le mot « industrie » vient de... 1, 2, 3.

Une telle *vision*, irrationnelle, paraît être une nécessité dans laquelle pourrait bien trouver place, parfois, André Breton comme, par exemple, lorsqu'il préface *Une étude sur Raymond Roussel* (1948) ou lorsqu'il organise l'exposition *Pérennité de l'Art gaulois* (1955)¹¹. Pour revenir à la fin du XIX^e siècle, un roman me paraît enfin infiniment caractéristique de ce paradoxe entre science et Science. Il s'agit de *l'Ève future* (1880) de Villiers de l'Isle-Adam.

Si l'« Ève future », Hadaly, mariée future, mise à nu, est reproductible (Lord Ewald dispose et du prototype et du Livre qui contient les plans d'Edison), il lui manque cependant cette exception qui la rend irremplaçable. Il manque ce supplément d'âme que va lui insuffler en mourant Mistress Anderson (ou plutôt Sowana) par transmigratioin. (Peut-être aux reproductions successives du *Grand Verre* de Marcel Duchamp, fait aussi défaut ce supplément d'âme ?). Pour Maeterlinck encore, en 1928, l'expérience métapsychique suppose l'existence de la quatrième dimension¹². Quatrième dimension assez énigmatique à vrai dire dans l'esprit des peintres cubistes comme dans celui de Marcel Duchamp, que la notion emprunte ses données (ou pas) à Gaston de Pawlowski¹³ ou à Maurice Princet¹⁴ ou à la toile de fond plus résolument scientifique que s'est

bre 1996, p. 41-46.

10. J'ai traité de cette question dans *Jean-Pierre Brisset, prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Les presses du réel, Dijon, 2001, p. 165 sq, en particulier le § « L'enjeu nouveau du je (u) de mots ».

11. André Breton, « Fronton-Virage » dans Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcanes, p. 23-24 ; et « Présent des Gaules », dans *Pérennité de l'Art gaulois*, Musée pédagogique, p. 69-72. Sur une étude critique de cette exposition, voir le *Catalogue de l'exposition Marcel Duchamp R Rose Sélavy*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 28 novembre 2005-29 janvier 2006, p. 5-11. À la fois dans l'art gaulois et dans l'art moderne, à la fois dans la Danseuse du Trésor de Neuvy-en-Sullias et dans Marcel Duchamp, A. Breton reconnaît comme continûment à l'œuvre, à deux millénaires de distance, l'esprit iconoclaste. La statuette en bronze d'époque gallo-romaine est reproduite en page de couverture du *Catalogue* de 1955 et p. 6 du *Catalogue* de l'exposition de 2005-2006 ci-dessus mentionné.

12. Maurice Maeterlinck, *La Vie de l'espace*, Bibliothèque Charpentier, 1928.

13. G. de Pawlowski, *Voyage dans la quatrième dimension*, Fasquelle, 1912. Dans *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, j'ai reproduit la préface de l'éd. de 1923, p. 37-82.

14. Voir Décimo, *Maurice Princet (1875-1968), le mathématicien du cubisme*, L'échoppe, 2007.

appliquée à décrire minutieusement L. D. Henderson¹⁵.

Science (avec un petit « s ») et Science (avec un grand « S ») invitent donc à tenter des expérimentations diverses. La Science devient surtout l'occasion d'ajouter à la description réductrice de l'univers un univers supplémentaire, ce qui est conforme aux attentes d'Apollinaire, appelant le poète à la prophétie et à rajouter les mythes qui feront progresser la science même par les rêves déployés. Il convient de ne pas céder à l'illusion que les phénomènes seraient parfaitement réductibles. On ne cesse donc d'en rappeler la potentialité, la part non-aperçue, ce qui échappe, la part inconnue et l'étrangeté même de ce qu'on a parfois sous les yeux. Il y a ce qui se donne à voir et le reste, la part d'ombre, cette facette avec laquelle, par exemple, Duchamp joue si souvent. Il s'agit d'en suggérer toujours davantage. Le *readymade* en rajoute et au mot du commun (qui sert de titre ou de commentaire) et à la chose usuelle exhibée (un porte-bouteilles, un urinoir, un porte-chapeaux, un peigne à chien, etc.) ; en rajoute *comme* cette quatrième dimension qui ferait défaut dans une description purement linguistique ou anatomique.

C'est comme si toute interprétation était finalement marquée toujours par ce défaut initial de l'expérience enfantine qui rate de sa relation la plus familière, celle aux parents, une part essentielle (*la* part essentielle ?), celle qui lie les parents entre eux, la part sexuelle. Il y a cette découverte que la partie se joue toujours ailleurs, non pas dans ce qui s'offre d'abord à l'interprétation dans un discours de surface, dans le jeu des pièces qu'on déplace par exemple sur l'échiquier selon des possibilités préétablies ou dans les mots que l'on agite en obéissant aux contraintes linguistiques normatives, mais l'intuition et même la conscience qu'à travers cette combinaison des pièces, des mots, des choses, l'autre, si familier il paraît, est ainsi inquiétant (inquiétante étrangeté, inquiétante familiarité), toute susceptible de double face et de jeu. Ainsi, plus le jeu est lisse, opaque, voire hermétique, plus la partie est jugée intéressante et excitante. C'est la vie qui est du côté du décryptage, de la découverte et du dépassement.

Si, en 1912, c'est dans le cénacle d'Apollinaire que la linguistique fantastique de Jean-Pierre Brisset émerge (elle se donne pour objet de démontrer que l'homme descend de la grenouille par des calembours¹⁶), c'est précisément parce que celle-ci reste d'autant plus énigmatique que la linguistique de son temps, comparatiste, indo-européenne, ne saurait la

15. Linda Dalrymple Henderson, *Duchamp in context. Science and Technology in the Large Glass and related works*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1998.

16. Jean-Pierre Brisset, *Œuvres complètes*, Les presses du réel, Dijon, 2001.

prendre en charge, et que l'aliénisme ne saurait l'expliquer (la psychiatrie d'alors s'appliquait à situer le cas dans la nomenclature des monomanies, voire d'une monomanie à définir). C'est dire que la littérature de Brisset qui à l'époque n'en est pas une, prend à parti et au dépourvu lecteur et spectateur, de même que la pièce tirée des *Impressions d'Afrique* qui se joue aussi en 1912. Comme *Ubu roi* un peu plus tôt, auquel Apollinaire fait référence tutélaire. Comme Henri Rousseau qu'on ajoute souvent en parallèle. Ou Charles Filiger¹⁷. Ces auteurs font irruption comme une découverte inopinée. Ils provoquent ce sentiment, si recherché, de la surprise.

Le curieux y découvre ce qu'il ressentait autrefois, la sensation de vie qu'il éprouvait à la découverte même du monde, l'émerveillement devant les mots, les choses et parfois les gens, un spectacle à débrouiller. C'est pourquoi Tom Tit, l'Almanach Vermot, le Catalogue Manufrance fascinent l'enfant Marcel Duchamp comme, en 1912, l'arrête la « folie de l'insolite » de Roussel et de Brisset. Ils offrent cette possibilité ineffable de sentir le monde, la vie. C'est pourquoi l'Art, dans sa forme « moderne », s'il doit surprendre, doit faire *interférence*, n'être pas compris, n'être pas reçu parmi les idées qui courent.

Ainsi l'invention du *ready-made*, en 1914, est-elle réussie pour plonger dans la perplexité le récepteur tout encore empreint des notions de beau et de laid, de bon et mauvais goût, d'idées de jugement, de normes et de pratiques sociales. Tenu en échec s'il s'en tient à ses connaissances de locuteur, à cette interprétation sociale qu'il détient du sens d'une *chose* et d'un *mot* usuels, il est figé. Il lui faut s'adapter. Prendre en compte la situation nouvelle, par exemple un urinoir dé- et re-contextualisé et un mot (le mot « fontaine ») lui aussi dé- et re-contextualisé. (La définition du dictionnaire est laissée dans le lointain, en arrière, comme l'urinoir a abandonné les toilettes.) *Ce* mot titre (*Fontaine*) sert performativement à désigner désormais *cet objet* en présence : l'Urinoir nommé *Fontaine*. Il faut donc au spectateur qu'il ait un point de vue dynamique *et* sur le signifiant [fōt ɛn ə] devenu mot titre *et* sur la *chose* triviale exposée devenue *objet*. C'est à cet effort qu'il devient *regardeur*. Il est requis de penser pour de bon et non de s'en remettre à ce qui lui tombe sous le sens, autrement dit il se doit d'adopter une attitude *néoscientifique* (au sens du docteur Faustroll), parce que ni le mot « fontaine », ni la chose urinoir ne sont ici conservés dans leur usage habituel. D'une part le mot « fontaine » s'affranchit

17. M. Décimo, décembre 2003 : « Activités brissettologiques : André Breton (Jarry. Filiger). Blaise Cendrars. Rémy de Gourmont. Furet. Christian Prigent », *Viridis Candela*, Carnets trimestriels du Collège de Pataphysique, n° 14, p. 10-12.

partiellement de son sens pour prendre sa valeur pragmatique de titre et il sert à désigner, comme souvent, l'objet ci-devant ; d'autre part, ce que l'on identifie par habitude comme un urinoir ne sert plus à pisser. Force est de constater que discours et perception de surface, qui consisterait à croire qu'on a affaire à une fontaine et à un urinoir, ne tiennent plus tout à fait, et qu'un discours autre est possible, discours qui ne se donnait pas d'emblée, tout masqué qu'il était par les habitudes interprétatives. Ainsi un même signifiant [fõt ɛn ə] sert-il à désigner un objet nouveau, *readymade*, exposé dans l'intimité d'un atelier ou dans une salle de musée. Ainsi un même signifiant [fõt ɛn ə] (« fontaine ») devient-il homophone et polysémique.

Comme aux échecs, tel un gambit, le *readymade* requiert plus d'attention et la logique qui d'emblée viendrait à l'esprit serait fatale si l'on y cédaient. Qui suivrait aveuglément la logique sociale et l'interprétation de Monsieur Tout-le-monde passerait à côté en se disant qu'on ne lui montre là qu'un urinoir mal nommé. On sait combien la jouissance est corrélative au mal qu'on se donne pour faire craquer : déceler la stratégie cachée, celle qui résiste, réfléchir, retrouver le cheminement, a quelque chose à voir avec les broyeuses qui promettent du chocolat.

Dans ce qu'il suppose être la part d'ombre de la langue, dans laquelle Brisset s'engouffre en prophète par le biais de la grande Loi de la parole et de l'homophonie généralisée (et de la paronymie), se découvre combien les mots sont pour lui une porte à la fois *ouverte et fermée*, fermée pour ceux qui ne s'en remettraient qu'aux sens du dictionnaire vulgaire, ouverte pour qui, initié, veut bien admettre qu'une fois mis en branle, mis en discours, les signifiants laissent apparaître que... « les mots font l'amour » (et pas seulement). Ce constat selon lequel, par-delà un discours de surface commun fondé sur des valeurs linguistiques établies (la langue normative), il puisse y avoir du jeu (autrement décrit comme le glissement de la langue à la *lalangue*) et selon lequel la surprise aurait quelque chose à voir non seulement avec la décomposition systématique des mots mais encore avec la découverte de la sexualité (des grenouilles il va de soi), ajoute cet univers supplémentaire tant désiré, et que développeront corps et biens à sa suite Rrose Sélavy, Robert Desnos et d'autres encore.

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

DADA, LE NOUVEL ESPRIT SCIENTIFIQUE ET L'APPARITION D'UNE ÉPISTÈMÈ MODERNE

Anne-Marie AMIOT

Au début du XX^e siècle, la communauté scientifique se trouve divisée, car il y a science et science. L'ancienne, académique, cartésienne, et la nouvelle, porteuse du Nouvel Esprit Scientifique (NES) qui opère selon une « *logique non- \tilde{A}* ». Bachelard, physicien, épistémologue, grand admirateur de Tzara, s'en fera ultérieurement l'exégète dans ses différents ouvrages : *La Formation de l'esprit Scientifique* (1934), *Le Nouvel Esprit scientifique* (1934) dont le chapitre final traite de « *L'Épistémologie non-cartésienne* », ainsi que *La Philosophie du Non* (1940).

I. L'explosion des mathématiques et de la physique mathématique

A) Un mathématicien français moderne : Henri Poincaré

Pour mesurer l'effervescence de la communauté scientifique, rappelons qu'en ce début de siècle, pour le profane cultivé, l'archétype du savant reste Léonard de Vinci. D'où le prestige de l'astronome et vulgarisateur Camille Flammarion, prototype du *génie* scientifique, incarné avec plus de rigueur par le mathématicien, physicien et philosophe Henri Poincaré, dont le modernisme critique et le talent de vulgarisateur éclaire notre enquête.

Exposant dans ses ouvrages, *Science et Hypothèse* (1902) ou *La Valeur de la Science* (1905, ci-après abrégé en *VS*), les interactions apparemment contradictoires entre ses propres domaines de recherche, mathématique et physique, Poincaré tente de les résoudre, sans annuler leurs spécificités respectives. Il expertise l'évolution, l'intégration, et l'interaction des découvertes de la physique qui remettent conjointement en question ces deux disciplines, tout en suggérant l'intuition de concepts nouveaux, tel le « *continu mathématique* »².

1. Logique non- \tilde{A} : abréviation pour logique non aristotélicienne.

2. Un poids de 10 g est différent de 12 g. Mais 11 g ne peut être différencié, par « *l'impression* » ni de l'un ni de l'autre. Ce qui donne $A = B$, $B = C$, mais $A < C$, formule du *continu physique*, tel que le donne l'expérience brute. D'où une « *contradiction intolérable* », levée par l'introduction du *continu mathématique*.

Dans le débat contemporain sur les fondements des mathématiques, Poincaré reste un intuitionniste convaincu³ qui, d'entrée de jeu, traite dans *La Valeur de la Science* de « Logique et Intuition ». Mais s'il connaît les théories modernes de l'axiomatisation des mathématiques, où s'illustrent tant des philosophes, comme Whitehead ou Russel, auteur des *Principes des mathématiques* (1903), que des mathématiciens comme David Hilbert (1862-1943), auteur des *Fondements de la géométrie* (1899), s'il contribue à *La Formation du NES*, Poincaré ne s'y convertit pas.

B. Poincaré et Dada

Toutefois, la modernité relative autant que la clarté de ses divers ouvrages contribue en France, à leur succès, voire à leur vulgarisation romanesque dans un *best-seller* de l'époque, *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1913) de G. de Pawlowski, qui en recopie textuellement certains paragraphes. On connaît l'influence de ce dernier sur Marcel Duchamp, mais, à ma connaissance, la critique ne s'est guère intéressée ni à celle que Poincaré exerça sur Tzara, ni même au rôle primordial que tiennent les théories de la « *Nouvelle Science* » dans les *Manifestes*, et plus généralement, dans l'élaboration du matérialisme philosophico-scientifique de Tzara : sa théorie du langage, par exemple. Pourtant, il semble avoir, plus que tout autre, puisé à leur source épistémologique, les références scientifiques qui non seulement jalonnent son œuvre⁴, mais qui, dès ses premières publications, fondent la folie Dada... en raison !

Ainsi en va-t-il du concept d'approximation. Son usage indu par les artistes le fait ricaner : « *L'approximation* fut inventée par les impressionnistes ». Boutade ou jugement critique liant approximation et impression⁵ ? Les deux, puisque, pour Dada, « *La vie est un jeu de mots* » (OC I, 419), et que *l'approximation* est, chez Poincaré, un concept opératoire majeur du

3. Cette remise en situation de l'intuition au sein des fondements mêmes des mathématiques et de la logique fait de Poincaré quelqu'un d'assez exceptionnel à son époque dans la mesure où, contrairement à beaucoup d'autres mathématiciens et logiciens, il tente de montrer à la communauté scientifique comment l'intuition peut être présente dans la science *dès ses prémisses*.

4. T. Tzara, « Manifeste Dada 1918 », dans les *Œuvres complètes*, éd. Flammarion, t. I, 1975, p. 360 (par la suite abrégé en OC I) voir aussi *L'Homme Approximatif* (1931), Poésie/Gallimard, 1968.

5. « Nous avons vu ce qui caractérise le continu physique, chacun des éléments de ce continu consiste en un ensemble d'impressions, et il peut arriver, ou bien qu'un élément ne peut pas être discerné d'un autre élément du même continu, si ce nouvel élément correspond à un ensemble d'impressions trop peu différentes, ou bien au contraire, que la distinction soit possible » (VS 71).

raisonnement mathématique établissant entre logique et intuition une sorte de pont, sur lequel Tzara assoira l'anthropologie exposée dans *L'Homme Approximatif* (1931).

Car si grande que soit l'imprégnation scientifique de Duchamp ou de Ribemont-Desaignes, le projet de Tzara, d'une tout autre ampleur, repose sur des théories ultra-modernes. Comme eux, il a lu Poincaré, de très près. Et la réflexion ci-dessus, sur les Impressionnistes, se réfère probablement à un passage d'« Intuition et Logique » (*VS I*), où Poincaré attaque la prééminence de la logique professée par la nouvelle école mathématique : « En devenant rigoureuse, la science mathématique prend un caractère artificiel, qui frappera tout le monde. Cela nous montre que la logique ne suffit pas ».

Aussi plaide-t-il en faveur de l'intuition, s'efforçant de concilier intuition, impression et logique, à partir d'une « étude du continu physique à plusieurs dimensions » (*VS II 71*). Pour constater : « On peut parfois, à l'observation, distinguer deux impressions l'une de l'autre, tandis que nous ne saurions jamais distinguer chacune d'elles, d'une même troisième. » Pour-suivant, Poincaré conclut : « La division infinie du continu physique est donc une *nébuleuse non résolue* » (*VS II 71*). Car :

Nous avons vu ce qui caractérise le continu physique. Chacun des éléments de ce continu consiste en un ensemble d'impressions ; et il peut arriver, ou bien, qu'un élément ne peut être discerné d'un autre élément du même continu, si ce nouvel élément correspond à un ensemble d'impressions trop peu différentes, ou bien, au contraire, que la distinction est possible.

Suit une généralisation de ce constat au phénomène de la perception :

*On voit d'ailleurs, que cette définition ne s'applique pas seulement à l'espace ; que dans tout ce qui tombe sous nos sens, nous retrouvons les caractères du continu physique. Ce qui permettrait la même classification (*VS II 74-75*).*

Cette démonstration récuse la définition classique des dimensions de l'espace par les géomètres. Poincaré la reformule autrement (cf. *inf.*) afin de la rendre applicable au continu mathématique grâce au concept d'approximation. Ce qui le conduit à une mathématisation de la physique moderne qui, par *rétroaction*, fait évoluer la mathématique.

Suivent de longues démonstrations, ayant trait à la représentation du point dans l'espace ; à la position de *l'objet placé sur une table* en Λ , et

entraîné en B par la rotation de la terre ; au problème de la position *relative* de cet objet, par rapport à d'autres et à notre corps (*VS* 78sq), etc.

Interprétées par les artistes comme principes de révolution esthétique, ces références, sous la plume de Tzara, se réduisent à une technique picturale absurde :

Cézanne peignait une tasse 20 cm plus bas que ses yeux, les cubistes la regardent d'en haut, d'autres compliquent l'apparence en faisant une section perpendiculaire et en l'arrangeant sagement à côté [...] (OC I 361)⁶.

Ces quelques indications scientifiques permettent peut-être de déceler la *raison* cachée sous l'apparente folie de Tzara. Derrière sa déclaration farfelue sur les Impressionnistes, inventant l'approximation, ou l'allusion à Cézanne, relativisant les positions de l'objet, par rapport à lui-même ou à l'espace, se profile une connaissance des théories scientifiques contemporaines. Dévoquées par les artistes futuristes, cubistes ou autres, qui utilisent, à des fins purement esthétiques, voire plastiques, la « *relativité du point de vue* » ou la notion de « *déplacement* », analysées par Poincaré⁷.

Tzara réprouve cette conception *optique*⁸ et *technique* d'un art qui réduit les avancées de la pensée scientifique à un renouveau esthétique, par « dérivation-gadget » d'une pseudo-modernité scientifique, s'inspirant au mieux – (c'est le cas de Duchamp) – de Poincaré ou de ses émules. Rien n'est conceptuellement révolutionnaire chez la plupart des artistes, incapables de faire, comme Dada, le grand saut vers le monde « *surrationalnel* »,

6. Outre *Le Nu descendant un escalier* de Duchamp, on peut aussi évoquer les observations fondées sur des références à Poincaré dans les diverses *Boîtes* de Duchamp, la conception du *Grand Verre*, les « *Variations sur le mètre étalon* ». Et, plus généralement, ses ambitions de construire un nouveau langage et une « *physique amusante* ».

7. « Tout ce qu'on regarde est faux » (OC I 363) ; ou : « On observe, on regarde, d'un ou plusieurs points de vue, on les choisit parmi les millions qui existent » (OC I 364). Ces remarques de Tzara reprennent les déclarations qui mettent en doute la valeur de l'expérimentation : « Ces faits expérimentaux se vérifient souvent mais pas toujours », écrit Poincaré (*VS* 125). Duchamp s'y réfère également.

8. Tzara consacre de nombreux textes à l'œil : « Œil : bouton ouvre-toi, large, rond, pointu, pour pénétrer mes os et ma croyance ». (*Note sur l'Art nègre*, OC I 395). Cf. aussi, Duchamp, *La Boîte Blanche* (1916). Un dessin-collage de Baargeld (« *Dada Cologne* », 1920-1921), publié dans « *Die Schammade* », intitulé « *L'œil humain et un poisson celui-ci pétrifié* » reprend ironiquement ce thème. *DADA circuit total*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2005, p. 269.

sinon virtuel, où l'existence d'un « *objet-physique* » est établie à partir d'une induction purement théorique⁹.

Tout comme Poincaré d'ailleurs qui, s'il prend part aux débats de l'épistémologie historique naissante¹⁰, reste en-deçà d'une position rigoureusement non- \tilde{A} . Ce que trahit son langage démonstratif. Un parallèle entre deux théorèmes analogues, l'un de Poincaré l'autre d'un épistémologue français, J.-L. Destouches, permet de conclure à la « différence essentielle des théorèmes philosophiques de Poincaré et de Destouches » (*Pb N* 140-142)¹¹ :

Pour Poincaré, il s'agit de dire autrement la même chose. Pour Destouches, il s'agit de dire, de la même façon, autre chose. De l'un à l'autre, on passe de la philosophie du « comme si », à la « Philosophie du Non », on passe d'une épistémologie déductive à une épistémologie inductive et synthétique, qui permet d'opérer la synthèse de deux théories autrefois jugées inconciliables.

C. Le Nouvel Esprit Scientifique : axiomatique et *surrationalisme*

De fait, les théories développées par le *NES* créent une telle rupture épistémologique qu'éclate une véritable « Querelle scientifique des Anciens et des Modernes », qui fera long feu¹² : en 1940, Bachelard consacre encore un chapitre entier de *La Philosophie du Non*¹³ à « *La logique non-*

9. Bachelard, *La Philosophie du Non*, IV, V, VI. Cf. aussi : « Il semble bien qu'avec le XIXe siècle commence une pensée scientifique contre les sensations et qu'on doit construire une théorie de l'objectif contre l'objet. » (*N.E.S.* p. 250).

10. Ce que confirment les relations de Hilbert avec le philosophe mathématicien Husserl. Tous deux fréquentent la Faculté de Philosophie de Göttingen où ils résident. Husserl a publié, *La Philosophie de l'arithmétique* (1891) et Hilbert développe la « théorie des corps algébriques », problème posé par les géomètres. Plus généralement, il met en place la méthode abstraite qui caractérise les mathématiques modernes.

11. Les explications de Poincaré seraient des expressions, issues non du « terrain de la mathématique », conceptuel, mais « du terrain même de la réalité telle qu'elle est connue dans sa forme *mécanique* si immédiate ». Si bien que « les langages [...] du savant paraissent bien des traductions du langage vulgaire. » Tandis que les « explications mécaniques, dont la possibilité est démontrée, apparaissent comme *superposables* sur un même domaine de la phénoménologie ». Ce qui n'est pas le cas chez Destouches : « Ici les théories ne sont pas superposées ; mais *juxtaposées*. Car elles sont d'abord opposées puis coordonnées par une activité de la *philosophie du non* ».

12. À la fin des années trente, les théories de la relativité (restreinte et généralisée) d'Einstein étaient encore violemment contestées. Il fallut attendre les années soixante, pour qu'elles soient reconnues par l'Université et inscrites au programme d'agrégation des Sciences Physiques...

13. G. Bachelard, *La Philosophie du Non*, chap. V (1940), PUF, « Quadrige », 2005.

aristotélicienne ». Car, s'il ne dément pas les propositions de Poincaré, le NES les dépasse et les englobe dans une épistémologie inédite.

Dans *Les Fondements de la géométrie*, Hilbert remet totalement en cause l'intuitionnisme de Kant. Ce qui le conduit à faire abstraction de la nature des objets géométriques (point, droite, etc.), pour n'établir entre eux que des relations, dont les propriétés sont explicitées par des axiomes, – ce qui induit une vision non-réaliste, voire « *surrationaliste* » de la science, selon l'expression de Bachelard. Il s'ensuit une représentation axiomatique de la géométrie discutée par Poincaré, vu qu'il tient, avec d'autres, à préserver « *l'intuition du nombre pur* » : « *Qui doutera de l'arithmétique ?* », s'écrie-t-il (VS 22), faisant allusion au débat du siècle naissant, sur la vérité de l'arithmétique, posé et traité par Hilbert. En 1940, Bachelard reprendra ce sujet comme exemple d'une conception axiomatique de la science :

L'arithmétique a fait des preuves d'effcience, d'exactitude, de cohérence si nombreuses qu'on ne peut songer à abandonner son organisation. Devant une contradiction soudaine, ou plus exactement devant la nécessité soudaine d'un usage contradictoire de l'arithmétique, se poserait le problème d'une non-arithmétique, d'une panarithmétique, c'est-à-dire d'un prolongement dialectique des intuitions du nombre, qui permettrait d'englober la doctrine classique et la doctrine nouvelle. (Pbi. N 144)

Effectivement, le NES inverse les rapports d'hégémonie existant jusqu'alors entre science et raison pour résoudre le dilemme posé à la pensée scientifique contemporaine. Il faut donc :

Soit, garder l'unité spirituelle, et tenir pour contradictoires des théories divergentes, laissant à l'avenir le soin de décider si l'une était fausse, soit unifier les théories opposées, en modifiant convenablement les règles de raisonnement élémentaires qui paraissent solidaires d'une structure invariable et fondamentale de l'esprit. (Ibid. 142)

Corollaire du postulat fondamental d'une domestication de la raison à la science :

En somme la science instruit la raison. La raison doit obéir à la science, à la science la plus évoluée, à la science évolutive. La raison n'a pas le droit de majorer une expérience immédiate ; elle doit se mettre au contraire en équilibre avec l'expérience la plus richement structurée. [...] L'immédiat doit céder le pas au construit¹⁴. (Ibid. 144)

14. Le *Formalisme* et le *Constructivisme* russe peuvent s'en être inspiré.

Aussi, même si l'arithmétique qui a fait ses preuves « se révélait contradictoire, on réformerait la raison pour effacer la contradiction, et l'on garderait intacte l'arithmétique. »¹⁵ Car :

La raison, encore une fois doit obéir à la science. La géométrie, la physique, l'arithmétique sont des sciences ; la doctrine traditionnelle d'une raison absolue et immuable n'est qu'une philosophie. C'est une philosophie périmée. (Ibid. 145).

C.Q.F.D.

D. La conversion épistémologique

Autrement dit, la philosophie doit se convertir au *NES*. Ce qui oblige à une sorte de révolution copernicienne dans l'ordre de la connaissance : la science ne tourne plus autour du soleil raison, mais l'inverse.

D'où une mutation des schèmes de l'esprit humain, analysée par les scientifiques eux-mêmes, tel Hilbert¹⁶, par les philosophes logiciens Husserl, Whitehead, Russel, et, plus tardivement, par Bachelard qui propose une « Méthode pour bien diriger le *NES* » : « Pour que la connaissance ait toute son efficacité, il faut maintenant que l'esprit se transforme » (*Phi. N* 143). Dès 1934, *La Formation de l'Esprit Scientifique* portait en sous-titre : *Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*¹⁷. Tout un programme, complété par un exposé des théories de Korzybski¹⁸, ingénieur devenu linguiste.

Prônant l'effacement tant de la philosophie que de la science classique, ce dernier en appelle à des éducateurs non-aristotéliens, pour développer chez les jeunes esprits, un psychisme ouvert, audacieux, cultivant le « *shifting character* », sorte d'aptitude à changer de personnalité, à devenir autre, afin que, libre de tout *a priori*, ils soient aptes à concevoir et à *construire* de

15. Une trentaine d'années plus tard, Kurt Goedel prouva que la démonstration de la cohérence du système des nombres entiers sera toujours impossible. Ce qui provoqua un séisme dans la communauté mathématique.

16. David Hilbert (Königsberg 1862-Göttingen 1943) est un mathématicien allemand. Ses travaux portent sur la théorie des nombres (*Zahlbericht* : rapport sur les nombres), l'algèbre, l'analyse (démonstration du *principe de Dirichlet*, *espace vectoriel de fonctions*) et la géométrie (*Fondements de la géométrie*). Pour démontrer l'indépendance et la non-contradiction des axiomes, Hilbert fait appel à des *modèles*, souvent tirés de l'arithmétique considérée comme vérité première.

17. *La Formation de l'esprit scientifique*, (1934), Librairie Vrin, 1967. Cf. chap. VII, X et XII.

18. Alfred Korzybski, *Science and Sanity*, An Introduction to non-aristotélien systems and general semantics, New York, 1933. Cité in Bachelard (*Ph. N* 127).

l'inédit, grâce aux Mathématiques¹⁹. Car, vu la force et la rigueur conceptuelles de leur raisonnement, « le psychisme s'y déroule selon un *time binding*, (un lien temporel), fortement connecté ».

Or, curieusement, Tzara, réfutant l'objection de l'absurdité d'une vie n'obéissant qu'à « *un minimum personnel* » de logique, emploi, dès 1922, une expression du même ordre :

L'absurde ne m'effraie pas, car d'un point de vue plus élevé, tout dans la vie me paraît absurde. Il n'y a que l'élasticité de nos conventions qui met un lien entre les actes disparates. (OC I 422).

Être in-conséquent, in-cohérent, cultiver la faculté d'oubli, d'être autre, prêt à adopter au hasard tout ce qui s'offre à l'esprit, etc. Que de coïncidences troublantes entre *NES* et philosophie Dada ! Devons-nous, en dépit de la logique historique, établir un lien entre ces textes postérieurs aux *Manifestes* de Tzara, et même à *L'Homme Approximatif* ?

II. La conversion de Tzara : « Dada n'est pas folie » mais logique non – Æ

1. « L'art a besoin d'un nouveau chiffre... »

s'écrit Tristan Tzara. Ancien étudiant en mathématiques et en philosophie, réfugié à Zurich, vivier de théories révolutionnaires en tout genre, il semble qu'il ait, avant 1920, connu ce type de débats philosophico-scientifiques, et qu'il s'y soit engagé avec un humour²⁰ dévastateur. En effet, il insère dans deux de ses *Manifestes*²¹, la même division arithmétique... scandaleusement fautive. N'avait-il pas déclaré dès 1919, jouant sur le mot *opé-*

19. La mathématique, consciente de sa liberté de *construction* ainsi que d'une dialectique initiale, « puisqu'elle s'applique aussi bien dans le domaine *des sens* que dans le domaine de *l'esprit* » (G.B. 131 ; A.K.188-189). Récemment découvert, le fait que « la structure de leur langage soit semblable à la structure des organismes » [...] « rend possible la fusion de la géométrie et de la physique ». Autre propriété, dégagée par Korzybski : « [...] elle est le seul langage qui, à présent, a une structure similaire à celle du monde et du système nerveux » (G.B., 131, A.K. 188-189).

20. Cet humour, où « *le oui et le non se rencontrent* », est l'essence même de Dada. Disant une chose en suggérant son contraire, ou tout autre chose, il révèle l'absurdité des automatismes culturels dont il démonte les collages, dans tous les domaines, en en proposant d'autres insolites et provocateurs. D'où l'importance des collages, du *jeu de mots* pour Tzara, ou du « jeu d'objets », des *ready-made* chez Duchamp.

21. Cette opération arithmétique conclut le « Manifeste de M. Antipyrine » (1920), et interrompt le texte d'« Annexe : Comment je suis devenu charmant sympathique et délicieux » (1921), (OC I 388).

ration, chirurgicale et arithmétique : « *l'art a besoin d'une opération et d'un nouveau chiffre* » ? (*Proclamation sans prétention*, OC I 368).

Rénovation amorcée vers 1900, par le débat mathématique entre « *Intuitionnistes* » et « *Constructivistes* », logiciens tels Russel et Frege, ou scientifiques, tel Hilbert (1900). Allant à la gare prendre le train, ce dernier pensa : au lieu de dire « *point, droite et plan* », je pourrais dire : « *table, chaise, chope* ». Démarche d'axiomatisation des sens, appliquée au langage, qui existe également chez Saussure (1905). Ainsi que... chez Tzara²².

En témoigne l'exorde fracassant du *Manifeste sur l'Amour faible et l'Amour Amer* qui exalte le principe d'indifférence, d'indétermination :

Préambule = sardanapale
Un = valise
Femme = femmes, etc.

Fantaisie ou référence aux réflexions de Hilbert sur le caractère aléatoire des rapports entre le signifiant et le signifié ?

Le mot Dada lui-même, n'est-il pas choisi en fonction de cet impératif ? Il « s'applique à tout et pourtant, il n'est rien ». C'est un « état d'esprit » qui se « transforme suivant les races et les événements » (OC I 422). Un mot-valise qui reste vide, en « perpétuelle attente » d'un sens et d'une évolution future, soumise au hasard de la création, des « lois » issues de la germination « pathétique et sourde » du monde naturel²³, auquel Dada souhaite ressembler, en mimant l'anarchie vitaliste. Car telle une herbe folle, Dada « s'insinue dans tous les espaces vierges que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions » (OC I 424). Dada, mot sans référent logique ou étymologique, fruit d'un hasard créateur, s'imposera donc par « fermentation » linguistique dans le terreau des mots et le cerveau des hommes :

[...] Quand il deviendra un mot précis et habituel, et quand la répétition populaire lui donnera le sens d'un mot organique, avec son contenu nécessaire, on sera dada sans honte ni péjoration. (OC I 422)

C'est pourquoi les *Manifestes* de Tzara offrent concurremment plusieurs

22. Et, plus tard chez Paulhan, qui s'étant intéressé aux formes de langages Hay-taynies, ayant cours à Madagascar, sera proche, un temps, de Dada. Cf. *Jacob Cov, ou si les mots sont des signes* (1921). Voir : Thomas Ferenczi, « Jean Paulhan et les problèmes du langage », *Cahiers Dada-Surréalisme*, n° 4, Minard, 1970.

23. Référence au darwinisme dont on connaît l'importance sur la philosophie de Nietzsche, grand maître à penser de Dada (cf. T. Tzara, OC I 400).

définitions²⁴ également et relativement vraies du mot Dada, prouvant que :

Les mots n'ont pas la valeur morale et la force objective qu'on s'est habitué à leur donner. Leur signification change d'un individu à l'autre, d'un pays à l'autre. Les hommes sont différents, c'est leur diversité qui en crée l'intérêt. Il n'y a aucune base commune dans les cerveaux de l'humanité. L'inconscient²⁵ est inépuisable et non contrôlable. Sa force nous dépasse. Elle est aussi mystérieuse que la dernière cellule de matière cérébrale (OC I 421).

Tzara éclaire donc *a posteriori*, sans la détruire, l'étrangeté du style de ses premiers manifestes.

2. Les Manifestes de Tzara

S'emparant librement du potentiel créateur de l'ensemble des nouvelles « sciences » d'où, peu à peu, émerge ce que Michel Foucault a désigné sous le concept d'*Épistémè*, Tzara entre dans la danse sauvage de la destruction du rationalisme passéiste. Il en alimente le bûcher et le transforme en un feu de joie par des écrits qui ne démontrent pas, mais témoignent des possibilités philosophiques et expressives offertes à l'humanité par une conversion totale au *NES*.

En ce sens, Tzara rédige non des « Règles pour bien diriger son esprit », mais une suite de *propositions* qui offrent, par l'exemple personnel, « le nouveau chiffre », le résultat de l'*opération* effectuée par son adhésion au *NES* : la liberté d'exprimer sa *fantaisie*²⁶ singulière : à partir d'un schéma logique minimal²⁷.

24. Ainsi Dada est « un microbe vierge » (OC I 385) qui « travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus » (OC I 384), au point de réduire tout discours humain au cri primal, au « hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE. » (OC I 367). En 1922, « Dada s'applique à tout, et pourtant il n'est rien, il est le point où le oui et le non se rencontrent, non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement au coin des rues comme les chiens et les sauterelles. » (OC I 424)

25. Le mot « inconscient » apparaît donc chez Tzara en 1922, avant le *Manifeste du surréalisme* de Breton, où le surréalisme s'engouffre dans l'exploration de l'écriture automatique qui se révélera une impasse.

26. « Fantaisie » au sens de création personnelle où l'entendait le romantisme allemand : Hoffmann ou Schumann (*Fantasiestücke* ou *Humoresques*).

27. Duchamp aussi rêve d'un langage désensibilisé, sans référent, « une sorte de langue inventée qui ne servirait pas à communiquer des choses physiques ». Le vocabulaire, fondé sur les « mots premiers » qui seraient « naturellement apparentés aux nombres

la vérité. Dans la version dada, l'emboîtement *système/non système*, ainsi que le jeu de leur application, ou de leur non-application, par Tzara, n'inclut pas le mensonge dans un système rationnel, mais *l'impose* comme mensonge en acte, obéissant aux lois de la vie, devenues celles du langage et de l'écriture.

Quand Tzara écrit qu'il ment en écrivant qu'il ment, au moment où il reconnaît son mensonge, il affirme, par l'écriture, sa volonté de ne pas fonder de système. Et là, il ne ment pas. Il manifeste sa pensée vivante, instantanée. Comme le signifie le manifeste autoportrait : *Tristan Tzara* (OCI 373).

L'accident de vérité, à l'origine du paradoxe d'Épiménide, devient chez lui, *spontanéité*²⁹. Sur le plan personnel, puisqu'il est : « *caméléon infiltration* aux attitudes commodes – *opinions multicolores* pour toute occasion dimension et prix³⁰ ». Sur le plan de l'écriture, puisqu'il conclut : « *Je fais le contraire de ce que je propose aux autres* ». Le tout, modalisé par une note : « *Parfois* » ! (*Ibid.*).

3. Proposition d'un nouveau langage

Tzara semble donc avoir découvert, dans la révolution de la pensée et du langage scientifique, un modèle transposable à l'ensemble de la connaissance et du langage. D'où l'intention, par ses *Manifestes*, de se lancer dans une sorte de croisade exigeant de tous les intellectuels ou artistes, voire, de l'ensemble de la société, une conversion psychologique, jusqu'alors imposée à la seule communauté scientifique. « *Dada philosophe* » ne se réclame-t-il pas de « Nietzsche et de Jésus-Christ » selon Picabia ?

Aussi, de même que dans les sciences, le *NES* juxtapose, englobe et perpétue l'héritage scientifique des siècles passés en le « relativisant », (le postulat d'Euclide, comme la géométrie cartésienne restent valables dans leur ordre), Tzara propose de constituer un *métalangage* de ce type. Y coexisteraient, ou y interféreraient, en toute liberté, – et en cela il diffère sensiblement du langage scientifique – au gré du locuteur, de l'écrivain, ou de l'artiste, le langage classique, syntaxique, et d'autres formes de langages, en perpétuelle création³¹. À la manière des *Manifestes*.

29. T. Tzara : « Ce que nous voulons maintenant c'est la spontanéité. Non parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose. Mais parce que ce qui sort librement de nous-même sans l'intervention des idées spéculatives, nous représente. » (OCI 421)

30. Impossible de relever tous les jeux de mots qui embrayent le discours dans des logiques différentes : ici celle du commerce. Ce procédé est constant

31. Ce type d'écriture mêlée caractérisera le style étonnant, inaugural dans la prose philosophique, française, de *Grains et Issues* (1933).

Volontairement illogiques, ces textes, incompréhensibles pour le lecteur ordinaire, provoqueront révolte et rejet. Car Tzara y instaure, en toute conscience, les prémices d'une *nouvelle logique* régulatrice des lois d'un langage neuf, vecteur d'une pensée dont il prône le nécessaire retour à l'*inconséquence*, à l'*incohérence*³² « naturelle », d'une pensée quasi organique :

*qui les émet pense et veut ?
Le grand secret est là :
LA PENSÉE SE FAIT DANS LA BOUCHE
Je me trouve toujours très sympathique. (OC I 379)*

Et la page suivante offre, rédigé, un exemple de ce langage incongru, exprimant et prouvant, dans son graphisme même, tant les contradictions concomitantes de la pensée que la possibilité d'exprimer *plastiquement, typographiquement*, l'illogisme et l'incohérence essentiels de la pensée humaine. Écriture élaborée, métaphorique, poétique et porteuse de sens, comme celle de tous les *Manifestes* de Tzara ou de GRD, aux antipodes du spontanéisme cru des onomatopées du futurisme et des premiers textes Dada³³. Mais discours fous, idiots, pour qui les mesure à l'aune de la logique grammaticale :

Dada essaie de savoir ce que les mots signifient avant de s'en servir, non pas du point de vue grammatical, mais de celui de la représentation. Les objets et les couleurs passent par le même filtre. (OC I 422)

Dans cette ultime conférence sur Dada, Tzara se déclare, sans ambiguïté, utilisateur de toute forme de langage, y compris celui que Mallarmé qualifiait déjà de « *numéraire facile* », monnaie courante des échanges langagiers – dont cette conférence explicative est un exemple –, auquel le poète opposait le « *jeu, mais jeu suprême* » de la poésie. Ce que refuse Tzara, ennemi de toute sacralisation sociale du jeu esthétique, au profit d'une existence différenciée mais égalitaire :

Vouloir concilier un état inexplicable et momentané avec la logique me paraît un jeu amusant. La convention du langage parlé nous est ample-

32. L'incohérence est, avec l'indifférence, la relativité, l'un des concepts de la philosophie dada. Et l'une des conséquences de « l'idiotie » fondamentale de la condition humaine. Cf. *Conférence sur Dada*, 1922 : « On nous dit très souvent que nous sommes incohérents, mais on veut mettre dans ce mot une injure qu'il m'est assez difficile de saisir. Tout est incohérent. Le monsieur qui se décide de prendre un bain, mais qui va au cinéma. L'autre [...] etc. ». (OC I 421)

33. Cf. *Dada Zurich*, et l'expressionnisme allemand de K. Switters ou Hugo Ball ? Cf. *Dada circuit total*, L'Âge d'Homme, 2005.

ment suffisante, mais pour nous seuls, pour nos jeux intimes et notre littérature, nous n'en avons plus besoin. (OC I 423)

Ainsi tout ce qui prétend au statut d'œuvre d'art devra obéir à une genèse personnelle, privée même³⁴ : « L'art est une chose privée, l'artiste le fait pour lui. » (OC I 365)

Or ce qui est vrai pour l'écrivain vaut également pour l'artiste. Reprenant le débat ouvert par Baudelaire en 1855 sur l'impact de la photographie et plus largement, de la révolution technologique sur les arts plastiques, Tzara poursuit :

En peinture, les choses se passent de la même façon. Les peintres, les techniciens, qui font très bien ce qu'un appareil photographique enregistre beaucoup mieux, continueront le jeu. Nous ferons le nôtre. Nous ne savons pas pourquoi ni comment. (Ibid.)

Est-ce à cause de cette vocation ludique, intime, si opposée à celle du savant³⁵ que d'un trait de plume Tzara anéantit l'orgueil de l'artiste, personnage créé par le romantisme, ainsi que son statut, voire sa nécessité sociale ?

L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder. La vie est autrement intéressante. Dada se vante de donner la juste mesure de ce qu'il faut accorder à l'art ; il l'introduit avec des moyens subtils et perfides dans les actes de la fantaisie quotidienne. Et réciproquement. En art, dada ramène tout à une simplicité initiale mais relative. (OC I 421).

Ainsi se précise la nature des « lois naturelles, essentielles et simples », sur lesquelles Tzara entendait régler sa réflexion créative.

Comme « La Nature a eu lieu », chez Mallarmé, dès 1922, « le cataclysme Dada a eu lieu », détruisant une conception séculaire de l'art, de l'artiste, de la culture.

34. Ou : « Ce qui intéresse un dadaïste est sa propre façon de vivre » (OC I, 424).

35. Héritée de Mallarmé, la notion de *jeu* est centrale pour notre propos, car elle définit implicitement le statut de la Philosophie ou de la Science : hors-jeu par rapport à l'Art brut ou « non-dirigé », modèles du jeu poétique. Mais jeux premiers, suprêmes, par rapport au jeu logique de l'esprit, du « jeu de mots » que Tzara, et GRD pratiquent pourtant avec brio dans la plupart de leurs *manifestes*.

Désormais, l'œuvre se confond avec sa *manifestation* ; son sens, avec sa *performance*. Convier le public à voir une *Roue de bicyclette* vise à lui faire prendre conscience de son assujettissement à la technique. La *Roue* est un « *Objet-Dard* », destiné à piquer, à secouer la torpeur moutonnaire. Non un *objet-culte* voué à l'adoration muette et passiviste des visiteurs de musées, contre lesquels Dada se déchaîne, pour rendre l'art à la vie : GRD utilisera certains de ses merveilleux tableaux nabis... comme toit de son poulailler. Peu de dadas observeront cette sagesse où Art et Vie se confondent. Retiré d'un « Monde plein de bruit et de fureur », dans l'intimité de leur retraite, chacun des initiateurs de Dada, selon son choix, poursuivra ses activités, le plus souvent artistiques. Les « grains » ont été semés. Ils ont essaimé, en France et ailleurs. Aux USA particulièrement, à Black Mountain, autour de John Cage (poésie, musique), Merce Cunningham (danse), Jasper Jones et Rauschenberg (arts de l'espace).

L'important fut que la révolution de la connaissance scientifique, exigeant une conversion radicale de l'esprit humain dans sa relation au monde, apparut à Tzara comme un modèle épistémologique, seul capable de remédier à la décadence fin de siècle, d'ouvrir la voie à l'émergence de l'anthropologie et de la civilisation « *résolument moderne* », souhaitée par le poète.

Son génie est d'avoir compris que l'art est, dans l'ordre du sensible, un pouvoir naturel, biologique de création, analogue à ce qu'est, dans l'ordre intellectuel, la création appelée découverte scientifique. Leur interaction produisant sur l'évolution de l'humanité des bouleversements analogues, *mutatis mutandis*, à ceux des phénomènes naturels décrits par Darwin dans *L'Évolution des espèces*³⁶ qui inspira Nietzsche.

En ce sens le *NES* fut son Zarathoustra. Il lui offrit les concepts révolutionnaires, étudiés ici susceptibles de fonder une anthropologie conforme à des données structurelles de l'humanité, conformes à sa nature, ignorées jusqu'alors, et révélées par la science.

Centrés sur l'art qui, par sa nature sensible, « spontanée », touche un large public les *Manifestes* furent cet *Évangile*, semant le *grain*, annonçant la venue de « l'Homme Nouveau », « L'homme approximatif » exalté dans *Grains et Issues* (1933).

Après l'échec de l'« écriture automatique », le surréalisme, dans les années 30, se lance dans des expériences d'automatisme dirigé par des modèles divers. Dalí, épris de sciences, propose la paranoïa critique. Avec Éluard et Breton, dans *L'Immaculée Conception* (1930), il ouvre les grilles de

36. Les sciences de la Nature servent à cette époque de modèle à la sociologie naissante.

« l'avenue Bonne Nouvelle », – épigraphe clin d'œil à Dada Jésus-Christ –. Empruntant à divers modèles, Hegel, relations de textes d'« *aliénés* », *Kamasoutra*, etc., ils exploitent les apports de la psychanalyse. Leur but est de fonder une anthropologie surréaliste dont le référent principal demeure l'inconscient. Ne retenant que des structures de discours variés, ils poursuivent l'abrogation du « *minimum logique* » requis par Tzara.

Ce rapport quasi exclusif à la psychanalyse, « science molle », face au recours épistémologique des « sciences dures », qui fut celui de Dada, permet, sur ce point, de différencier quasi ontologiquement, Dada et surréalisme.

Dada est à la fois conscience et langage neuf du séisme épistémologique survenu à la jointure des XIX^e et XX^e siècles.

UNIVERSITÉ DE NICE

SCIE EN CE BOULEAU ! OU LE DUR LABEUR DU SAVANT ROUSSELLIEN

Sjef HOUPPERMANS

La science chez Roussel est une pratique ludique d'allure pataphysicienne. Elle a toujours une dimension esthétique et vise à conclure un mariage harmonieux avec l'art. On peut d'ailleurs inverser cette affirmation : les créations artistiques de Roussel se fabriquent suivant des procédés d'une irréprochable exactitude et elles obéissent à des règles de production soigneusement calculées. L'art et la science se rejoignent dans l'inéluctable nécessité de leurs résultats fondés sur les inventions géniales de ceux qui ont reçu « l'étoile au front ». Aux yeux de Roussel, le grand savant est autant un voyant que le poète : leur création est le fruit d'un don inné, mais elle ne saurait se parfaire que par une application rigoureuse et constante. Son admiration pour la science trouve un témoignage saisissant dans le fait qu'il conserve pieusement un petit gâteau en forme d'étoile qui lui rappelle une rencontre avec Camille Flammarion, le célèbre astronome. Il est significatif d'autre part que Flammarion soit justement un de ces savants de la fin du XIX^e siècle pour qui les observations précises n'empêchent nullement les visions grandioses et les spéculations métaphysiques les plus osées. Pareillement, le contact des astres a beau avoir des attaches encyclopédiques pour Roussel, l'affect rêve d'illuminations magiques et de fluides inspireurs si ce n'est d'un infini hallucinatoire. *Ad veritatem per scientiam* : cette devise de Flammarion est la marque d'une époque à laquelle Roussel appartient pleinement, mais où il emprunte une direction strictement personnelle. En outre l'idée qu'il se fait de la science s'est surtout construite à partir d'une double base livresque ; d'une part les ouvrages de Jules Verne, le « maître incomparable » et d'autre part des textes de (grande) vulgarisation allant d'une revue sérieuse comme *La Nature* aux articles d'almanach (Vermot et autres).

Roussel rêve d'être entouré de machines qu'il peut construire et maîtriser lui-même et qui auraient l'incommensurable avantage de permettre un contrôle parfait de la vie, d'exclure les surprises et tout ce qui risque de perturber les habitudes. Dans l'existence quotidienne Raymond Roussel aspire à retrouver partout et toujours ce qu'il connaît, il est grand amateur de répétitions et raffole de doubles et de ressemblances. Il mènera donc

de plus en plus une vie machinée, obéissant à un ordre strict où notamment la curieuse organisation des repas ou encore les soins maniaques apportés à sa garde-robe ajoutent une note pittoresque. Mais cette *réglomanie* n'est que le signe le plus manifeste d'une profonde tendance à dominer l'éphémère par la science et la technique. Il n'hésite pas par exemple à se lancer lui-même dans la pratique scientifique. À partir de septembre 1922 il dépose plusieurs brevets concernant l'isolation des bâtiments afin de conserver la fraîcheur ou la chaleur. Ainsi les vitres ordinaires se remplacent par « des carreaux doubles, joints hermétiquement, entre lesquels régnera le vide¹ ». Il va même jusqu'à faire bâtir un pavillon modèle dans son parc de Neuilly.

Autre invention qui lui a procuré une certaine publicité : la caravane-roulotte qu'il fait construire suivant des indications minutieuses. C'est une véritable maison roulante pourvue de tout le confort qu'un gentleman peut désirer. Roussel fait plusieurs voyages avec sa caravane que la *Revue du Touring-Club de France* décrit longuement en 1926, photos à l'appui. Le fait le plus remarquable est peut-être qu'il préfère voyager hermétiquement enfermé à l'intérieur du véhicule, les rideaux soigneusement tirés. Le but principal paraît être encore de conserver intégralement son milieu vital à quelque endroit qu'il se trouve. Dans un autre domaine, mais qui témoigne également de l'esprit d'invention de Roussel, il faut mentionner dans ce contexte la formule qu'il propose aux joueurs d'échecs². « Le mat du fou et du cavalier » se conçoit à partir d'une structure stratégique très précisément calculée qui est une preuve de plus de l'organisation scientifique de la pensée de Roussel.

Dans ses textes littéraires, le savant occupe également une place d'honneur. Souvent il s'agit de génies universels tel Canterel dont nous ferons bientôt plus ample connaissance. L'idée d'une organisation mécanique du travail du poète se révèle d'ailleurs dès ce fort étonnant poème de jeunesse qu'est *Mon Âme*³. Le for intérieur de l'écrivain y est représenté en tant qu'une « étrange usine » et une « gigantesque mine » où « un peuple d'ouvriers grimace/pour sortir de ce gouffre en feu/les rimes jaillissant en masse/des profondeurs de son milieu » (strophe 3 des 136). Mythe, industrie et science se rejoignent dans ce laboratoire titanesque d'où

1. Cité par François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Fayard, 1997, p. 299.

2. Cf. Sjef Houppermans, « Échecs et autres réussites ; la relation mouvementée entre Raymond Roussel et Caissa » in *Échiquiers d'encre. Le Jeu d'échecs et les Lettres (19^e-20^e s.)*, dir. Jacques Berchtold, Droz, Genève, 1998, p. 303-319.

3. Ultérieurement combiné avec *Nouvelles Impressions d'Afrique* sous le titre « L'âme de Victor Hugo ».

résultera une devinette naïve et émouvante à la fois dans l'avant-dernière strophe où nous lisons : « À cette explosion voisine/de mon génie universel/je vois le monde qui s'incline/devant ce nom : Victor Hugo ». C'est pourtant dans *Impressions d'Afrique*, son grand roman de 1910 que les plus fameuses figures d'inventeurs-savants-artistes se rencontrent. Pour le Grand Gala qui doit occuper les loisirs des otages du roi Talou, les passagers du *Lyncée* qui a fait naufrage sur les côtes d'Afrique, ont préparé les numéros les plus merveilleux de leur répertoire professionnel, qu'ils soient saltimbanques, universitaires en déplacement ou infatigables inventeurs cherchant à faire la promotion de leurs trouvailles. Parmi les plus étonnantes réalisations on peut compter l'*escrimeuse* de la Billaudière-Maisonniel, machine qui inmanquablement pare les *bottes* les plus osées. Plus artiste encore se présente l'orchestre automatique de Bex, une machine qui fonctionne grâce au *bexium* et produit ainsi les mélodies les plus variées. Et que penser du « métier à aubes⁴ », un énorme métier à tisser installé sur le fleuve le Tez qui, à l'aide de ses aubes et d'un programme très sophistiqué, procède à l'*aquafacture* de la robe impériale de Talou ? D'autre part le plus doué des fils de Talou, Fogar, actionne une installation compliquée à laquelle participent des plantes ainsi que des animaux et qui fait fonctionner entre autres une sorte de magnétoscope avant la lettre. Cette tendance à combiner le savoir humain et les curiosités ingénieuses de la nature caractérisera encore davantage la matière de *Locus Solus*. Le créateur humain prend ainsi la relève du Grand Créateur. Pour *Impressions d'Afrique*, on doit pourtant encore mentionner la présence d'une exploratrice savante d'un prestige supérieur, une espèce de Marie Curie vagabonde, en la personne de Louise Montalescaut. Celle-ci est en effet partie « à l'attaque » en poursuivant ses recherches dans la forêt vierge au grand risque de ses poumons qui ont subi des lésions. Dans le parc de Talou elle exhibe sa machine à peindre à l'intérieur de laquelle un mécanisme secret et compliqué régit la représentation parfaite de l'objet à fixer⁵.

Locus Solus nous met en présence d'autres inventeurs que préside Maître Canterel. Ainsi Lucius Egroïzard qui se sert d'un tissu très spécial ou encore l'ingénieur Gérard Lauweryss. Il est significatif que leurs inventions servent avant tout à conserver ou à regagner des éléments capitaux de leur passé. C'est aussi le cas dans deux des constructions majeures de

4. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* nous apprend qu'un ouvrier « lève tôt » a engendré cet instrument par sécrétion homophonique...

5. Cf. Sjef Houppermans, « La fabrication des images dans *Impressions d'Afrique* », *Raymond Roussel 2 : formes, images et figures du texte roussellien*, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 7-22.

Canterel : le diamant où évoluent dans une eau spéciale des êtres muséaux (dont par exemple la tête de Danton qui, stimulée électriquement, recommence l'un de ses grands discours publics) et les glaciers dans lesquelles une série de personnages morts revivent, grâce à des préparations spécifiques, tel épisode majeur de leur vie antérieure. L'art de dompter domine largement la gamme des performances : dompter le hasard, contrôler la vie, vaincre ainsi la mort. Mais cette obsession du maître de chantier ne nous fera pas oublier que c'est aussi toujours un hymne à la gloire du génial inventeur qui se profère de la sorte.

Pour Roussel, la science telle qu'elle se manifeste dans les grandes œuvres de ses personnages-créateurs reflète généralement l'inspiration et les grands efforts de celui qui soumet la langue à un traitement de la même nature. Il y a donc une vaste tendance à la mise en abyme selon laquelle les réalisations des héros romanesques donnent une image du travail de l'auteur. On peut voir une double orientation : d'une part une conception très matérielle et concrète du langage où l'écrivain apprend des techniques et s'applique totalement ; d'autre part une sorte de mystique langagière qui se rapproche de la « Science de Dieu » de Jean-Pierre Brisset (ou de certaines idées de Mallarmé). Une application méticuleuse et consciencieuse du savoir et des connaissances en lettres mènera à la découverte d'une cohérence cachée de l'univers que le livre peut mettre en scène. C'est aussi la raison pour laquelle l'explication que donnent les savants de leur travail comporte souvent deux aspects : une énumération (quasi) technique fort détaillée et complète où le moindre élément est signalé tandis qu'en dernière instance il y aura tout de même toujours un reste, une boîte noire, un réceptacle fermé, une matière inédite, une formule magique. C'est aussi ce qui peut expliquer la nature curieuse de ce faux testament qu'est *Comment j'ai écrit certains de mes livres* : l'exposé technique a été sans doute surévalué car on n'y trouve que quelques indications pratiques. Un deuxième volet raconte la vie de Roussel et c'est dans ces données que l'auteur découvre la justification de sa méthode : c'est un procédé à la portée de tous mais dont il faut encore savoir se servir. Il a connu une extase inspiratrice à l'âge de 18 ans au moment où *La Doublure* vit le jour et allait répandre sa lumière aveuglante (aux yeux du jeune auteur qui se hâte de fermer les rideaux). Et c'est dans la marge entre les règles exposées et la vérité de sa vocation dans un univers mythique que s'ouvre le mystère Roussel. C'est la dimension inconnue du texte dont la rigidité mécanique fait écran

devant un monde supposé secret, là où les vraies énigmes consistent dans le charme de leur force suggestive. Le savant roussellien donne son ordre au monde mais il est surtout en contact avec cet immense champ chaotique où se conquiert durement la moindre certitude.

Résumons brièvement cette pratique pseudo-scientifique telle que Roussel l'applique à la langue : pour lui il s'agit d'abord d'une sorte de continuation de sa pratique de poète, à savoir de régler la langue par le rythme des vers et surtout par les rimes qui pour lui paraissent non seulement suggérer un lien entre les termes à la rime, mais redécouvrir une profonde parenté entre les signifiants qui se ressemblent. C'est la science de Cratyle qui va s'imposer massivement dans la suite de l'œuvre roussellienne. Pour systématiser son travail de poète en tant que constructeur de rimes, il va choisir deux mots qui sont des paronymes qu'il va placer aux deux bouts d'un récit servant à raconter l'histoire de leur réunion. Le plus connu de ces « contes de genèse » est certainement « Parmi les noirs » où « les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » s'élancent afin de rejoindre les ultimes « lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », faisant naître de la sorte, à partir de carambolages soigneusement préparés, ces hordes de Talou qui sont également à la base d'*Impressions d'Afrique*. Mais pour ce roman Roussel est déjà allé un pas plus loin : il se sert dans le texte de la fiction exclusivement d'un des pôles du couple homophonique : « bandes à billard » forme la matrice, mais dans le livre on ne rencontrera plus que les « bandes à pillard ». Roussel donne une bonne vingtaine d'exemples allant des fameux « rails en mou de veau » (sous le texte le personnage faible dont on se moque) à la charmante « louche à envie » (la jeune princesse en question trouve ses marques d'origine dans la soupe qui fait saliver). Autant que la découverte de ces cas révélés compte la certitude que tout ce monde curieux et bariolé repose sur des vestiges inconnus qui prêtent un caractère de mystère et de secret à l'ensemble de la fiction et de l'écriture dans leur liaison périlleuse même. Mais le cheminement va se poursuivre encore : le procédé va connaître une nouvelle étape quand Roussel entreprend de prendre des phrases toutes faites qu'il découpe de manière pseudo-homophonique pour en extraire les matériaux de la fiction programmée. Ainsi « J'ai du bon tabac dans ma tabatière » qui donne « jade tube onde aubade en mat à basse tierce » résultant « logiquement » en une histoire orientale d'adultère, de poésie et d'horreur. On conçoit que de tels exemples découragent fortement le chercheur d'autant plus que Roussel est très parcimonieux et termine même par deux remarques concluantes : il a oublié la plupart des combinaisons et il a pris comme point de départ « n'importe quoi ». On voit où mène la science :

ce n'est plus à une complète domination de l'univers qu'il aspire mais à la maîtrise que permettra l'élaboration diégétique qui en prend la relève. N'est-ce pas ainsi que l'évolution de la science au passage des siècles se profile ? La science en tant que découverte de l'ordre secret de l'univers et des vérités idéologiques est remplacée par la technique qui nivelle et égalise le monde. Roussel en exprime la réalité tout en laissant transparaître partout la nostalgie de la croyance métaphysique. La plus totale crise provoquée par cet état de choses se manifestera dans les fascismes des années trente.

Mais revenons à *Locus Solus* pour préciser la position de Roussel à partir d'un cas exemplaire. Un *je* narrateur qui restera anonyme raconte comment un groupe d'amis va rencontrer le savant Martial Canterel dans son domaine « Locus Solus » où il a organisé une exposition de ses travaux. Le nom de la propriété indique déjà un aspect important de la vie d'un scientifique : il œuvre seul, se consacrant entièrement à son travail comme un prêtre, un de ces grands inspirés qui créent l'avenir « aplanissant d'emblée, avec sa fortune de célibataire exempt de charges, toutes difficultés matérielles suscitées au cours de son labeur acharné par les divers buts qu'il s'assigne » (p. 10). Cette situation rappelle celle de Raymond Roussel et quand plus tard le psychiatre Pierre Janet décrit le traitement de son « petit malade », il lui donne également le nom de Martial, reconnaissant les indubitables ressemblances entre les deux. Dans la meilleure tradition romanesque, son portrait complète parfaitement l'image ainsi dressée : « Grand, brun, la physionomie ouverte, les traits réguliers, Canterel, avec sa fine moustache et ses yeux vifs où brillait sa merveilleuse intelligence, accusait à peine ses quarante-quatre ans. Sa voix chaude et persuasive donnait beaucoup d'attrait à son éloquence prenante, dont la séduction et la clarté faisaient de lui un des champions de la parole » (p. 10). Ce portrait trop beau prédit la gloire future de celui qui s'y mire, le *je* apprenti-scribe⁶.

Suivra une promenade-démonstration en huit étapes où les pièces muséales se mêlent aux inventions scientifiques, chacune suscitant une histoire dévoilant tantôt l'origine tantôt le fonctionnement. Toutes sont génératrices d'histoires et le maître expose chaque fois son double rôle selon lequel dans un premier moment il découvre, invente, déplie pour ensuite (re) composer un nouvel ensemble, liant, branchant, connectant. C'est à l'image encore du travail de Roussel sur la langue. Après avoir visité un groupe statuaire rappelant la guérison d'une reine africaine souffrant

6. Que ce soit en effet un pays de merveilles serait indiqué par l'ombrage des vieux arbres qui enveloppe l'endroit où arrive le 'je', « ce jeudi de commençant avril » p. 10.

d'aménorrhée et la récupération de ses droits par la princesse Hello (encore deux récits reflétant vie et carrière rêvées de Roussel), on arrive au début du chapitre deux sur une esplanade élevée devant « une sorte d'instrument de pavage » (p. 31). C'est la *hie*⁷ ou *demoiselle* dont Canterel va exposer le fonctionnement.

Suivant la structure constante des différentes présentations nous assistons d'abord à une démonstration avant que Canterel livre son commentaire⁸. La hie est surmontée d'un aérostat qui permet qu'elle se déplace. Ces déplacements sont réglés par un système de miroirs qui captent la lumière du soleil afin de la diriger sur un plat rempli d'une matière ocre fournissant le gaz nécessaire à l'envol ; une soupape permet de dégonfler l'espèce de montgolfière. La première preuve du génie de Canterel se montre dans le fait qu'il ait calculé avec une extrême précision tous les phénomènes météorologiques à cet endroit dix jours à l'avance. L'intégration de ces données dans les chronomètres de l'appareil permet une longue série de vols exactement déterminés. Pour bien faire apparaître la qualité de son travail, Canterel a choisi de faire composer une mosaïque par la hie. Celle-ci sera faite de dents dont il a une belle collection étant l'inventeur d'une méthode d'extraction indolore. Cette technique consiste à exercer sur la matière calcaire une force magnétique particulière inhérente à un métal que le maître a fabriqué. En bas de la hie se trouvent deux rondelles qui, collées l'une sur l'autre, enlèvent telle dent pour ensuite, après envol, la déposer à un endroit précis de la mosaïque. Un système de rallonges programmées permet de garder toujours une parfaite stabilité. On voit comment science (construction), alchimie (matière ocre – métal neuf), mythe (envols créateurs) et magie (prédiction du futur) se jouxtent dans cette production. Mais il y a plus, car Canterel est aussi un fin esthète et il désire frapper son public par une représentation artistique : l'image créée par la demoiselle doit convaincre encore par la complexité de son dessin et la richesse de son coloris, de même qu'elle veut susciter l'émotion par ce qu'elle exprime. C'est pourquoi le maître a eu recours à un récit pris dans les *Friithofs Saga* de Tegner. La vraisemblabilisation roussellienne se montre ici à l'œuvre de manière exemplaire : ce recueil suédois

7. Le Grand Robert cite pour 'hie' le texte de Roussel comme exemple. On y apprend également que le mot vient du néerlandais « heien » : enfoncer des poteaux de soubassement.

8. Ainsi Roussel change de méthode en comparaison avec *Impressions d'Afrique* où la première partie du livre présente l'intégralité du spectacle, alors que la seconde fournit l'ensemble des explications (ce qui l'amène à ajouter une notice conseillant de commencer la lecture par le deuxième volet).

existe bel et bien, mais l'histoire qu'on devrait y trouver est parfaitement apocryphe. Ce trait est analogue à la position de la science : sous une couverture objective c'est le règne de Prométhée. L'histoire raconte comment un reître au service d'un grand seigneur essaie d'enlever la femme d'un noble voisin. Arrêté et emprisonné dans une crypte profonde, Aag, c'est le nom du reître, sera sauvé par celle-là même qui devait être sa victime. La mosaïque montre le moment où Christel, la dame en question, arrive auprès du prisonnier endormi. Pour augmenter le charme de ce tableau on voit encore au-dessus de la tête d'Aag une bulle représentant son rêve de ce moment. Ce rêve consiste justement en une scène où une jeune princesse sauve ses frères malgré le fait que ceux-ci menaçaient sa vie et son avenir.

Toute une panoplie de prédicats souligne d'une part l'extrême précision ainsi que la parfaite performance de l'appareil, et d'autre part l'étonnement de l'assistance devant cet « étrange véhicule aérien » et ses prestations. L'utile et l'agréable se rejoignent, le concret et le ludique, la science et l'art. Cette maîtrise élégante, cette beauté minutieusement construite, ce charme et cette grâce calculés reflètent et projettent la manipulation de la langue par l'auteur. Dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* il insiste sur le long labeur qui consiste à peaufiner l'histoire à partir des données initiales, à viser la concision la plus grande, à chercher la cohérence la plus parfaite, et cela se retrouve également dans son souci d'arriver à des surdéterminations et à des effets de miroirs multiples. Concrètement le livre posthume donne les indications suivantes concernant le passage en question dans *Locus Solus* :

Une fois, le procédé y reparait dans sa formule primitive avec le mot demoiselle considéré dans deux sens différents ; encore le second mot a-t-il subi une dislocation qui se rattache au procédé évolué : 1° Demoiselle (jeune fille) à prétendant ; 2° demoiselle (hie) à reître en dents. Je me trouvais donc en face de ce problème : l'exécution d'une mosaïque par une hie. D'où l'appareil si compliqué décrit pages 35 et suivantes. C'était d'ailleurs le propre du procédé de faire surgir des sortes d'équations de faits [...] qu'il s'agissait de résoudre logiquement.

Donc, écrit-il, on pourrait dire aussi que l'expression *logicus solus* ferait un jeu de mots intéressant. Il continue :

Je sais que j'ajoutai à prétendant des mots dont je tirai tout ce qui se rapporte au reître ; je ne me souviens que du premier : prétendant refusé dont je fis rêve usé (rêve flou) ; d'où le rêve du reître. (23-24)

On aperçoit donc comment le noyau générateur enfoui (demoiselle à prétendant) revient dans la mosaïque et resurgit significativement dans les profondeurs d'une grotte. Un système compliqué de ressorts et de leviers permet d'en bloquer ou d'en libérer l'accès (par voie de connexion avec un lac adjacent) : lisons qu'il s'agit des manipulations savantes appliquées au corps de la langue où les (re) mises à niveau se conçoivent en tant que ces équations dont parle *Comment*. Le récit du rêve répète et entérine ce processus où l'égalisation permet la libération, où les fruits d'une technique perfectionnée promettent le bonheur. L'action d'égaliser et d'ajuster est partout exécutée avec une persistance presque maniaque : égalisation du sol ; mise au niveau des miroirs ; conservation de l'horizontalité lors de l'extraction et de la remise des dents et des racines dentaires. Ne sera pas oublié tel contrepoids achevant les « subtiles accointances » :

Assurant la stabilité de l'ensemble, une tige métallique horizontale, terminée comme un demi-baltère par un contrepoids en boule, était vissée dans le poteau d'aluminium du côté juste opposé à la lentille et aux miroirs. (p. 36)

Et à ce niveau profond des mythes se profilent sous forme de contes montrant le sauvetage par sacrifice ; pareillement le scribe sera l'élus bénéficiant des dons célestes. On pourrait même détecter dans la superposition des deux histoires « encryptées » une ressemblance avec cette analogie fondamentale que proposent l'Ancien et le Nouveau Testament : Ulfra dans le rêve appartient à un règne plus ancien avec sa métamorphose en oiseau (alors que les frères ennemis rappellent l'histoire biblique de Joseph), tandis que Christel salvatrice devient plutôt légendaire (et son nom avance une anagramme évidente). Le savoir et la technique permettent de monter cette machine célibataire qui secrète des récits élémentaires.

On peut aller un peu plus loin en se concentrant sur l'essentiel des pré-occupations de Martial Canterel (qui combine dans son nom l'œuvre de Mars et le chant d'Orphée). De manière très brissettienne, il s'occupe de dents (nommées ainsi puisqu'elles se trouvent dans la bouche) et d'extraction. Roussel est (surtout dans le procédé évolué) pareillement un extracteur (et l'action se reflète encore dans l'enlèvement projeté par le reître). Les dents réintègrent donc dans un sens leur caverne et les racines (sanguinolentes) y inscrivent leur dessin d'origine. Pourtant la maîtrise majeure de Canterel s'exerce à l'endroit d'un paronyme des dents à savoir « le temps ». On peut aller jusqu'à poser que ce sont même les deux significations du mot temps, un cas essentiel d'homonymie, qui sont en jeu

dans cette aventure de la langue. Canterel domine le temps météorologique ce qui lui permet également de maîtriser le temps chronologique (à l'aide de toute une batterie de chronomètres) et de vaincre le temps perdu par l'établissement de mythes littéraires et artistiques où la chronologie du passage historique perd ses droits devant une extra-temporalité extatique. La hie tend ses griffes et pointe vers la demoiselle *tendant*, elle, sa main porteuse de bonheur et de gloire.

Si Canterel a calculé parfaitement tout passage de chaque nuage, tout moment d'obscurité, toute brise quelque légère qu'elle soit, il y aura tout de même un manque dans le collage, un défaut s'y creusera, un clinamen entamant la merveilleuse régularité. Cette marge chaotique semble être la retombée inévitable de la complexité, témoignant d'une fissure dans la perfection technologique. Quand le maître a réglé l'horaire complet des dix journées de vol et semé « sciemment aux alentours les éléments dentaires de toutes nuances » ainsi que les racines « toujours séparées de la couronne, séance tenante, par une section faite avec une petite scie *ad hoc*⁹ » (p. 56), il s'avère qu'il n'y aura pas une totale correspondance entre le temps disponible et le stock de dents. Il est précisé par Canterel que

En tirant parti de tous les caprices possibles du vent, la hie achèverait sa mosaïque à la brune du dixième jour, reproduisant strictement, en plus grand, le modèle fait à l'huile, sauf quatre minces bandes extérieures qui manqueraient individuellement à chacun des côtés, sans porter par leur insignifiante absence, choisie à bon escient de préférence à toute autre, nul préjudice à l'ensemble du sujet. Forcément inemployées, les dents d'abord destinées à l'extrême bordure du tableau furent supprimées en tant que déchet [...]. (p. 58)

Comme dans les « Contes de Jeunesse » il y a telle minime différence qui attire le regard, qui crève même les yeux¹⁰. Quoiqu'elle puisse très bien être destinée par Roussel à accentuer justement l'harmonie de l'image à la manière d'une mouche sur le sein d'une belle courtisane, la faille risque néanmoins de faire douter de toute possibilité d'unité et de reproduction complète. On pourrait voir dans cette bande rétrécie une défaillance du désir mimant l'échec d'Aag, imitant la faillite du projet des frères d'Ulfra (et la mort de leur oiselet). Débandade désindividualisante qui signe le

9 Traduisons *ad hoc* par 'en ce'. Cf. Nicolas Bouleau, « Les scientifiques à l'aventure », *Ecologie Politique* n° 6, 1993.

10. Régulièrement la dernière phrase paronymique y est amenée par une exclamation signalant telle incongruité dans un dessin par exemple (cf. « La régularité des mailles »).

caractère provisoire de tout enchaînement du temps et qui trouvera une ultime confirmation ce 14 juillet 1933 quand le jour de gloire se tendra vers un au-delà de tout plaisir¹¹. Cette réflexion nous amène naturellement à considérer dans quelle mesure l'épisode en question traverse la science pour atteindre une autre vérité, celle de l'inconscient. Le texte parle d'histoires de parenté, d'une sorte de roman familial dont la vérité se compte dans les profondeurs suivant les lois de la langue. Rappelons que le rêve « usé » qui constitue le niveau le plus enfoncé provient de « refusé » : ce qui se trace sur la voie royale de l'expérience onirique est une histoire archaïque. Les récits du désir toujours en suspens sont déterminés par la langue et ses lois secrètes ; c'est l'ordre symbolique qui impose ses obligations aux sujets dont le désir est d'être le désir de l'autre. Mais ce que Roussel montre à merveille, c'est que l'appareil de la langue se laisse infiltrer ou même envahir par l'imaginaire (« chez moi l'imagination est tout », *Comment*, p. 27). L'ordre de la langue – ici extrapolé selon le fantasme de son absence d'arbitraire jusqu'au niveau des signifiants – se laisse manipuler par les substitutions et les déplacements que le désir chérit. La crypte constitue cette niche dans le moi où le deuil se cache et se crispe (cf. Abraham et Torok, *Le Verbier du Loup*, Flammarion, 1980). Ici la crypte du château enterre la débauche du reître, mais par ce magnifique sésame où l'image du rêve fait court-circuit avec l'objet du désir, les bandes se relâchent et permettent d'extérioriser en œuvre plastique le mimétique sacrifice mortuaire. Martial, dit Pierre Janet, avait ce fantastique sentiment de gloire qui ne le quitte jamais (et en effet il fut inguérissable), et c'est cette certitude (le sentiment d'être Tannhäuser au Venusberg) qui le fait brûler au fond de la mine de *Mon Âme*, qui le fait remonter sur l'esplanade de Locus Solus pour rejoindre le savant Canterel. La construction langagière est une vaste machine, mais comme *Le Grand Verre* de Duchamp (ou son *Étant donné*) son aspect célibataire mue en dynamique désirante.

Cet univers de l'inconscient où le trésor de la langue est traversé par le désir qui d'une part lance l'imagination et de l'autre puise dans le fond culturel le plus hétéroclite, est mis en scène par Roussel comme la plateforme de rencontre de deux mondes. C'est la grande confrontation entre la science du passé qui cherche à découvrir la vérité d'un ordre caché tout en frémissant devant l'infini et le chaos d'un côté, et de l'autre la science du vingtième siècle qui progressivement va se limiter de plus en plus à

11. Roussel meurt cette nuit-là à l'Hôtel des Palmes à Palerme, à la suite d'une overdose, suppose-t-on (cf. Leonardo Sciascia, *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, l'Herne, 1972).

démontrer la justesse et l'adéquation des choses dans sa visée technologique. Cette confrontation entre *homoiosis* et *aletheia*, entre les équations et la vérité, trouve le lieu de sa manifestation, les mots pour le dire, dans une fiction qui mime partout les qualités de l'inconscient, son extra-temporalité, son espace nivelé, son langage crypté, ses substitutions de signifiant, ses doublures et ses répétitions obsessionnelles. Le désir de repérer un monde qui fait sens au-delà de son fonctionnement sans faille mobilise un étonnant matériel culturel et mythique. Ce qui se montre après tout c'est d'une part un monde qui meurt irrémédiablement, une (post) modernité naissante qui balaie les grandes croyances, mais d'autre part on aperçoit que l'univers de la technologie est déconstruit également : les essences pures et les fonctions simples sont renvoyées dos à dos suivant certaine lecture qui ose valoriser le côté constructif, ludique, dynamique. C'est dans ce champ-là que Roussel nous revient après maint détour. Martial Canterel, lui, emmène ses hôtes vers la curiosité suivante, et il arrivera bientôt devant la loge de Lucius Egroizard qui s'adonne aux inventions et aux constructions les plus extravagantes afin de retrouver des traces de sa fille Gillette comme des cheveux qui dansent une gigue endiablée. La science est un dur labeur, comme Roussel ne cesse de l'affirmer, mais c'est aussi un jeu et un théâtre où la jouissance peut vaincre la mort.

UNIVERSITÉ DE LEIDEN

ANDRÉ BRETON ET LES SOURCES PSYCHIATRIQUES DU SURREALISME

Alain CHEVRIER

Dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton, après avoir évoqué le « supernaturalisme » de Nerval, et, en note, l'« idéoréalisme » de Saint-Pol-Roux, ressort tout prêt ce mot d'Apollinaire, réactivé dans un autre sens dans la revue qui vient de paraître du poète non nommé Yvan Goll. Sa forme d'article de dictionnaire est en même temps parodique et à destination de la postérité. Il est trop connu pour être cité ici¹.

Le surréalisme de Breton est né de l'interférence entre la littérature et les propos des malades mentaux tels qu'il a pu les entendre pendant la guerre et, plus encore, les lire dans des ouvrages des psychiatres qui les ont recueillis et commentés : l'ensemble a formé une « masse critique ».

Par la suite, le surréalisme, ce sera beaucoup plus que le surréalisme : un mouvement esthétique ou culturel, puis un mouvement politique s'accrochant, pour le meilleur et pour le pire, à l'avant-garde révolutionnaire.

Les sources psychiatriques de Breton ont contribué à sa création, au même titre et au moins autant que la littérature pure : Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, Jarry... Il convient donc de les explorer à l'aide de l'histoire de la psychiatrie, avec la même légitimité et les mêmes méthodes que l'histoire littéraire. Or tout ce riche massif a été recouvert par le développement même du surréalisme, qui a prélevé, prolongé, corrigé les bases psychiatriques dont il est parti. Il faut retourner aux textes même avec lesquels Breton est entré en contact, qui sont extra-littéraires.

Breton a fait connaissance avec la psychiatrie de son temps, à savoir un domaine que nous appelons maintenant la neuropsychiatrie. C'est commettre un anachronisme et un contresens absolu que d'y projeter l'idée que nous nous faisons de l'actuelle psychiatrie, celle d'après Freud. Il a connu cette neuropsychiatrie en tant qu'étudiant en médecine, pour les nécessités de l'action (le programme de ses examens à passer, les articles décrivant les soins à apporter), et en même temps il a lu en poète certains

1. A. Breton, *Œuvres complètes*, « Pléiade », Gallimard, 1988, t. I, p. 328 (par la suite OC suivi du tome et de la pagination).

de ces textes. De même qu'il portait un casque et une tenue bleu horizon, de même son bagage psychiatrique était celui de l'aliénisme des années 14-18. C'est une réduction et un appauvrissement total que de le ramener à la psychanalyse, comme le font la plupart de ses commentateurs, car la psychanalyse n'est apparue en France qu'à ce moment, pour se développer dans les années vingt, et Breton l'accompagna comme un de ses vecteurs.

L'article au titre programmatique « Freud, Breton, Myers » de Jean Starobinski avait ouvert le débat², mais ce titre ne faisait que reprendre là une bibliographie suggérée par Breton lui-même dans ses *Entretiens*. À sa suite, l'article althussérien de Jean-Louis Houdebine dans *Tel quel*, était purement idéologique et sans base historique³. L'ouvrage de Bernard-Paul Robert, *Le Surréalisme désoculté* (1975) a traité notamment de Freud, Myers, Maury, Janet, mais ses informations collent trop aux textes cités et sont de seconde main (un « Que sais-je » sur l'inconscient)⁴.

À de rares et toutes récentes exceptions près⁵, les travaux sur les rapports du surréalisme et de la psychiatrie (psychanalyse incluse) sont des exercices littéraires déconnectés de la littérature spécialisée de l'époque.

Nous rappellerons ici les courants et les ouvrages de psychiatrie qui tenaient le haut du pavé, parfois sous la forme de quelques excursus bibliographiques, car la place est limitée. Pour les domaines où nous avons déjà publié des études de détail, nous nous limiterons à donner leurs références.

Le service du Dr Leroy à Saint-Dizier

Tout jeune étudiant en médecine (il a passé son PCN en 1913), Breton est mobilisé en février 1915. Il est versé comme infirmier puis interne provisoire en juillet à l'hôpital auxiliaire de Nantes, où il fera la connaissance d'un soldat blessé, Jacques Vaché, dandy qui l'introduira à l'esprit moderne⁶.

2. J. Starobinski, « Freud, Breton, Myers », *L'Arc*, « Freud », n° 34, 1968, p. 87-96. (Repris in *La Relation critique*, Gallimard, 1970, 341 p.)

3. Jean-Louis Houdebine, « Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste », *Tel Quel*, n° 46, 1971.

4. Bernard-Paul Robert, *Le Surréalisme désoculté : « Manifeste du Surréalisme », 1924*, Éditions de l'université d'Ottawa, 1975.

5. P. Scopelliti, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, « Bibliothèque Mélusine », L'Âge d'homme, 2002. ; Soraya Tatli, *La folie lyrique : Essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, L'Harmattan, 2004 ; Anouk Cape, *Représentations et imaginaire de la folie dans la littérature d'avant-garde 1900-1950*, thèse en cours.

6. A. Chevrier, « À propos de Breton, de Vaché, et d'un verre de fourmis », *Mélusine*, n°XVIII, 1998, p. 274-283.

En juillet 1916, il est nommé interne provisoire au Centre neuropsychiatrique de la II^e armée de Saint-Dizier que dirige le Dr Raoul Leroy, qui a été médecin à Évreux puis à Ville-Évrard. Il y restera jusqu'à la mi-novembre.

L'influence du Dr Leroy et de son service⁷ a été séminale, comme il l'a dit tardivement à Gérard Legrand⁸ et dans ses *Entretiens radiophoniques* (1952) :

C'est là — bien que ce fût encore très loin d'avoir cours — que j'ai pu expérimenter sur les malades les procédés d'investigation de la psychanalyse, en particulier l'enregistrement, aux fins d'interprétation, des rêves et des associations incontrôlés. On peut déjà observer en passant que ces rêves, ces catégories d'associations constitueront, au départ, presque tout le matériel surréaliste. (OC III 442)

C'est là qu'il rédige des observations, dont il reparlera avec ironie : « Les rapports médico-légaux, belles rédactions du type scolaire... ».

Le Dr Raoul Leroy lui prête des livres, discute avec lui longuement de la grande période de Charcot et de ses élèves, ajoute Marguerite Bonnet. Or ces livres⁹ sont l'état le plus achevé de la science de son temps, qui furent également l'acmé de la psychiatrie et de la neurologie française, une époque de découvertes et de leur systématisation : les leçons de Charcot (mort en 1893) et celles de Magnan, qui vient de mourir en 1916. En consultant cette brève liste (qui n'est qu'un reste minimal), on s'aperçoit qu'il s'agit du manuel le plus lu de l'époque : le Régis (1906), du manuel le plus complet, et le traité de Gilbert Ballet. Dans cette liste d'ouvrages très techniques, seule l'*Introduction à la médecine de l'esprit* de Maurice de Fleury était un livre de vulgarisation mondaine (si l'on peut dire). Enfin, l'ouvrage sur la démence précoce de Constanza Pascal appliquait les idées de Kraepelin, dont l'*Introduction à la psychiatrie clinique* a été traduite en 1907.

Dans une lettre de septembre 1916, il s'écrie : « Démence précoce, paranoïa, états crépusculaires, O poésie allemande, Freud et Kraepelin¹⁰ ! » Il se présentera ainsi dans sa lettre à Tristan Tzara du 4 avril 1919 : « J'ai fait un peu de philosophie : une classe de collègue et quelques lectures, mais la psychiatrie m'est très familière (je suis étudiant en médecine, quoique de

7. Ne pas confondre le Dr Raoul Leroy avec Eugène-Bernard Leroy, *Les Visions du demi-sommeil (hallucinations hypnagogiques)*, Librairie Félix Alcan, 1926. — Sur son activité ultérieure à Sainte-Anne, cf. Louis Roubaud, *Démons et déments*, Gallimard, 1933.

8. G. Legrand, *André Breton en son temps*, Le Soleil Noir, 1976, p. 27.

9. M. Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*. Librairie José Corti, 1988, p. 99.

10. M. Bonnet, *André Breton. op. cit.*, p. 99.

moins en moins). Kräpelin et Freud m'ont donné des émotions très fortes¹¹. »

Breton donne du Dr Leroy un portrait cubiste et monochrome, comme tel camaïeu « bleu » de Derain, qui témoigne de sa sympathie à l'égard de son « patron » (comme plus tard envers Babinski) : « C'est une figure étrange, avec ses cheveux bleus en vieille brosse, ses yeux d'azur clair, sa tête en cube, ses creux sillons naso-labiés, sa vareuse défraîchie. Il est doux, superbement lucide, blasphème avec élégance et lit *La Croix*¹². »

Le Dr Leroy est un médecin très représentatif de la psychiatrie française de cette époque, fondée sur une clinique minutieuse de la description de grands syndromes, et organiciste quant à l'étiologie. En 1896, sa thèse de médecine avait porté sur les « persécutés-persécuteurs ». Il a donné une contribution à l'étude de l'alcoolisme dans l'Eure (1902), et il est l'auteur d'un rapport faisant autorité en médecine légale sur « *La responsabilité des hystériques* » (Rapport au Congrès de Lille, 1906), où il dépiste les mythomanies, les simulations, chez les hystériques des deux sexes. Ses compétences seront mises à profit pendant la guerre.

À titre documentaire, voici un passage en « salade de mots » extrait de son article sur la démence précoce :

À partir de cette époque, l'état mental de Marthe ne fait qu'empirer et nous assistons peu à peu à une perte de l'attention de plus en plus grande, à une dissociation intellectuelle rapide. La fuite des idées se change en incohérence automatique, c'est une véritable salade de mots dont voici un échantillon : « J'ai pensé à Terminus, nous voici à la noce, c'est peut-être le lapin ou la moisson. Engrand a vu des fous en pensant au pie de chez Philippe. On s'est cassé la gueule sur moi. Mon père était notaire. J'ai manqué d'amour parce qu'il manquait d'aliments. Je louche aussi. C'est la tour Eiffel. Il est du chemin, c'est pas de la route, c'est international, j'ai entendu, bu et vu. On a oublié les tortures pour les cincerelles. Tu as pensé au cochon »¹³.

Cette présentation de cas est suivie d'une discussion cardinale pour la nosologie de l'époque : cette « incohérence », d'origine « automatique » est-elle le symptôme d'une démence précoce, comme le pense Leroy, ou bien d'une manie chronique (avec sa « fuite des idées ») sombrant dans la

11. M. Sanouillet, *Dada à Paris*, J. J. Pauvert, 1965, p. 461 et p. 464.

12. *Ibid.*, p. 98.

13. Dr Leroy, « Un cas de démence précoce chez une malade ayant présenté antérieurement des accès de délire intermittent », Séance du 28 octobre 1912, à la Société médico-psychologique, *Annales médico-psychologiques*, 1912, p. 413.

vraie démente, comme le lui objecte Vigouroux dans la discussion ? Leroy propose un diagnostic novateur : la « schizophrénie » de Bleuler, dont il cite l'étude *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien* qui venait de paraître en 1911, du fait de sa « dissociation » complète des facultés intellectuelles.

Comme tout étudiant en médecine, Breton devait lire des articles de ce type et s'imprégner de cette séméiologie et des débats théoriques du temps sur le fonctionnement normal et pathologique de l'esprit.

En ce qui concerne ses rencontres avec des patients, nous renvoyons à notre étude sur ce patient qui l'avait frappé par son « discours sur le peu de réalité » de la guerre¹⁴.

Le Dr Leroy s'est intéressé également aux documents plastiques produits par les malades mentaux, comme dans l'article « Dessins d'un dément précoce avec état maniaque » : l'automatisme se retrouve en plus dans les stéréotypies, dans les ellipses, les associations d'idées par assonance, les calembours. En voici des exemples : « le geai... Sü, Eugène Sue ; la matière fait cale à Kan-Kalles ; je serai remarié... au restaurant Lemarié¹⁵ ».

Rappelons que des collections d'« art pathologique » avaient été constituées, notamment celles du Dr Chambard, du Dr Auguste Marie, du Dr Paul Sérieux et du Dr Blin, qui ont fourni les illustrations de la première édition du livre de Jean Vinchon, *L'Art et la folie* (1924). L'ouvrage de Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken* (1922) interviendra bien plus tard. Quand Breton rompra avec Jean Dubuffet et sa Compagnie de l'Art brut, il pourra écrire en connaissance de cause : « Or chacun sait que, depuis longtemps, cet art n'est plus à découvrir¹⁶. »

Parmi les très nombreux articles du Dr Leroy parus dans le *Bulletin de la société clinique de médecine mentale*, certains méritent le détour : « Les amoureuses de prêtres » (avec Juquelier, 1910), discrètement blasphématoire, « Un cas de puérilisme mental chez une hystérique. Guérison par suggestion » (1905), « Curieux cas de collectionnisme et moyens de protection chez une démente persécutée » (1904), où il dresse la liste interminable des objets qu'une de ses patientes a dissimulés dans son vagin, « Délire

14. A. Chevrier, « André Breton et la psychopathologie de son temps : deux exemples », *Mélusine*, n° XXI, 2001, p. 213-226.

15. Dr Leroy, « Dessins d'un dément précoce avec état maniaque », *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale*, 1911, et compte-rendu dans les *Annales médico-psychologiques*, 1912.

16. Lettre adressée par M. André Breton aux membres du conseil d'administration de la Compagnie de l'art brut. 20 sept 1951, citée in André Breton, *La Beauté convulsive*, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, 1991, p. 407.

d'interprétation chez les deux sœurs » (avec Fassou, 1908-1909), « Symbolisme dans une psychose interprétative » (avec Capgras, 1911), où il cite Strindberg et ses illusions : la malade voit de multiples figures dans les taches d'encre renversée par mégarde, ou dans son sang menstruel.

Leroy suggérera à son élève de faire une thèse sur « Le délire d'interprétation dans Freud¹⁷ », formule pas forcément ambiguë car le thème était d'actualité.

Dans son service, des interrogations surgissent à l'intersection de l'esthétique et de la folie chez le jeune interne et poète, dont témoignent les carnets de Théodore Fraenkel¹⁸ : — Le 19 août 1916 : « Br. dans son hôpital de fous s'émeut et s'épouvante de voir des aliénés plus grands poètes que lui. » — Le 26 août : « Br. évolue vers le plus terrible drame : abandon de sa jeunesse, abjuration de l'art. Pourquoi ? » — 5 septembre : « Mes supplications n'empêchent pas A. B. de prétendre avoir abjuré. Son diagnostic : dégénéré supérieur, la règle : incurabilité, mais il semble y échapper, multiplie les affirmations d'indifférent dédain pour son passé. L'art est à ses yeux une femme lâchée [...] ».

Il recopie le portrait type du « désharmonique » donné par Régis dans son *Précis de Psychiatrie* (Doin, 1906), à la rubrique des « Déséquilibres (dégénérés supérieurs, dégénérescents)¹⁹ ». Le « désharmonique » (ainsi appelé à cause de la « désharmonie », du « déséquilibre » de ses facultés mentales) correspond au « dégénéré supérieur », décrit par Magnan, appelé aussi « déséquilibré mental ». Cette notion permettait d'intégrer tous les types de troubles que nous décrivons après Freud dans les « névroses » au sens actuel (obsessions, impulsions). Surtout, elle permettait une continuité entre la normalité et la pathologie, et de réduire le génie à celle-ci, comme le fit Lombroso.

Comme tout étudiant en médecine, et plus encore en psychiatrie, André Breton est passé par le stade où il se reconnaît dans les maladies décrites dans ses livres.

Théodore Fraenkel témoigne de ce bouleversement intellectuel non moins qu'affectif : « Depuis, j'ai connu la psychanalyse. Remué puis attiré par cette étonnante systématisation d'une folie, je l'ai quittée mais blessé. A. B., qui me l'a fait connaître, a été témoin de ma singulière réaction. Mais c'est une folie, je n'y pense plus. » (7 oct.). Nous verrons quel

17. M. Bonnet, *André Breton...*, p. 113.

18. T. Fraenkel, *Carnets 1916-1918*. Éditions des Cendres, 1990.

19. É. Régis, *Précis de Psychiatrie*, 6^e éd., Gaston Doin, 1923, p. 498.

ouvrage a pu servir d'initiateur, car cette rencontre avec la psychanalyse ne pouvait être que livresque.

Breton a changé et théorise en psychiatrie. Le 29 octobre : « La transformation d'A. B. est effrayante. il me contraignit toute la soirée à l'écouter sur la démence précoce, et m'intéressa, — moi passif ! comme toujours... » Le 10 décembre, André Breton « revient à la poésie ».

Pour ce qui est de son cursus médical antérieur (Val-de-Grâce, Babinski), nous renvoyons à notre étude sur les sources concernant Charcot, l'hypnose et l'hystérie²⁰.

Les recherches sur les associations

À cette époque de nombreux ouvrages traitent de l'association des idées, c'est-à-dire des représentations mentales, comme la somme déjà ancienne de Taine (*De l'Intelligence*, 1870) et la série d'essais de psychologie de Théodule Ribot. Le livre d'Édouard Claparède, *L'Association des idées* (1903), permet de faire le point²¹.

Les lois de l'association remontent à Aristote : « Quand nous poursuivons, dit l'auteur du *De Memoria*, une pensée qui ne s'offre pas immédiatement à nous, nous y sommes conduits en partant d'une autre idée, par le moyen de la *ressemblance*, ou du *contraste*, ou de la *contiguïté*. »

L'enchaînement des idées a été repris par Descartes et Malebranche, Spinoza et Leibniz. Mais ce sont surtout les philosophes anglais qui étudient les causes de la liaison des idées et leurs liens aux actes. L'associationnisme est développé par Hobbes, Locke (le premier à avoir employé l'expression « associations des idées »), Berkeley, Hume (pour qui il y a ressemblance, contiguïté dans le temps et dans l'espace, et causalité). Le médecin Hartley, le chimiste Priestley, le naturaliste Erasmus Darwin, le naturaliste genevois Charles Bonnet, en font un domaine d'étude de la mécanique cérébrale et insistent sur le principe de contiguïté, auquel on peut ramener la ressemblance, le contraste et la causalité.

La tradition allemande s'intéresse plus à l'imagination qu'à la raison. Ses ouvrages portent sur les rêveries, les songes ou l'imagination effrénée des aliénés. La tradition sensualiste (Condillac), matérialiste (La Mettrie) en parle peu, quoique l'associationnisme s'accorde avec leur idéologie. L'école écossaise, Reid et Dugald Stewart, et Hamilton au XIX^e siècle, critiquent ces lois. Ce dernier propose une « loi de réintégration » : « Deux

20. A. Chevrier, « Charcot et l'hystérie dans l'œuvre d'André Breton », in M. Gauchet et Gladys Swain, *Le Vrai Charcot*, Calmann-Lévy, 1997, p. 239-282.

21. É. Claparède, *L'Association des idées*, Octave Doin, 1903, 426 p.

idées qui ont fait précédemment partie du même acte intégral de cognition se suggèrent mutuellement.» Les philosophes anglais du XIX^e siècle (Stuart Mill, Bain, Spencer) utilisent le concept mais ne l'étudient pas en lui-même. C'est au savant allemand Wundt que revient le mérite d'avoir le premier soumis le processus de l'association d'idées à une expérimentation scientifique rigoureuse.

Les deux lois de l'association des idées : de similarité et de contiguïté sont tantôt jugées irréductibles, tantôt se réduisent l'une à l'autre, et vice-versa.

Claparède rapporte ces discussions que le jeune André Breton a dû lire avec passion, car c'est la création de nouvelles associations qui est discutée.

Le paradigme est courant à l'époque dans les sciences humaines. Arsène Darmesteter utilise cette double clé dans *La Vie des mots* (1887) et dans sa préface avec Hatzfeld du *Dictionnaire de la langue française*. Les catégories de similarité et de contiguïté sont utilisées dans l'analyse de la magie par Durkheim et Mauss, par Frazer, par Lévy-Bruhl dans *La Mentalité primitive*, etc. (On retrouve ces lois de similarité et de contiguïté dans l'analyse de l'aphasie par Jakobson en termes de rhétorique : métaphore et métonymie, que Lacan reprendra à son compte).

On peut lire une analyse clinique selon ces catégories dans une observation de *L'association des idées dans la manie aiguë et dans la débilité mentale* de Pelletier (1903)²².

Le « cours de la pensée », l'« enchaînement des faits de conscience » (la pensée est perpétuellement changeante), sont étudiés dans le livre de Claparède avec un grand luxe de détails et d'exemples. L'exemple de l'arbre est souvent cité (qui entraîne feuille, ou tronc, branche, fruit, etc.)

Un problème important est celui de l'« association médiate » : une représentation A évoque B par l'intermédiaire de C, qui n'est pas consciente. Hamilton a attiré l'attention sur lui avec un exemple devenu classique : une montagne d'Écosse — le système d'éducation prussien. Le terme intermédiaire : un allemand rencontré auparavant sur cette montagne. (En stylistique, Michel Riffaterre retrouvera cette idée avec le tiers commun à deux propositions jugées incohérentes dans l'écriture automatique²³.)

22. *Écrits inspirés et langue fondamentale*. Éd. Béatrice Hérouard, E. P. E. L., supplément au n° 4 de la revue *L'Unebvue*, automne/hiver 1993, 1994, p. 54-59.

23. M. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, « La stylistique », n° 3, septembre 1969, p. 46-60 ; et « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte*, Seuil, « Poétique », p. 235-249.

Les associations « verbo-idéale » ou « idéo-verbale » — le mot « arbre » et l'image ou le concept d'arbre — sont distinguées (l'opposition du « signifiant » et du « signifié » que Saussure professe à l'époque). De même l'action de la « constellation » (qui correspond aux actuelles « connotations ») :

Nous avons dit tout à l'heure que le même mot arbre, suivant que l'on parlait mécanique, botanique, ou généalogie, évoquait en nous des idées bien différentes. [...]. En d'autres termes, l'évocation d'une idée dépend de ses rapports de contiguïté non seulement avec l'idée immédiatement précédente, mais encore avec toutes les idées qui ont été précédemment présentes, ou qui, actuellement, sont subconscientes. Ce réseau de représentations dont la subexcitation constitue, on le voit, un facteur important de l'évocation, a été appelé la constellation des idées.

Ce peut être une connotation du titre *Constellations*, non moins que les tableaux de Miro, avec leurs lignes et leurs étoiles...

Le mécanisme de la création de l'association et de l'évocation n'est pas pour Flournoy (qui étudie son médium Hélène Smith) la contiguïté (qui est présente partout), mais la « constellation » et ce qu'il appelle « l'intérêt » (*id est* les connotations affectives). Il fait des expériences comme celle d'écrire 10 mots à la suite. Les associations s'enchaînent selon le « type en série », « type en étoile », « type mixte », « type en y », etc. On voit l'influence de la « constellation ».

Ex : BLEU-ciel- oiseau- hirondelle -vol
noir-pie-fruit-pomme-poire, etc.

Les études sur l'association des idées voient un glissement s'opérer vers l'affectivité et les « complexus » (futurs « complexes »).

Les classifications des formes de l'association sont nombreuses. La première est celle de Wundt (1883), qui oppose les associations externes (dans le monde extérieur : nez-visage) et les associations internes (charité-bonté). Deux classifications psychiatriques en dérivent, celle de Kraepelin (1892) et celle d'Aschaffenburg.

Voici celle de Kraepelin (1883) : I. Ass. externes : 1. Par coexistence : spatiale, ou temporelle. 2. Par réminiscences verbales. 3. Par assonances. II. Ass. Internes 1. Par coordination et subordination. 2. Avec rapport prédicatif.

Bien d'autres classifications (linguistiques, logiques) furent proposées dans la dernière décennie du XIX^e siècle, dont celle de Claparède.

Claparède donne en note un exemple : « Le mot-signal peut en effet agir suivant la *signification* (ex. poison-mort) ou au contraire n'agir que par

le *son* (poison-poisson) ». (Ce rapprochement n'est pas sans évoquer le titre de Breton *Poisson soluble*, dérivé manifestement de « poison soluble ».)

Rappelons que le terme d'« associations libres », déjà présent chez Wundt et chez Herbart, se maintiendra dans la psychanalyse, cette « talking cure » issue de l'hypnose.

L'influence de la fatigue, de la faim, de quelques toxiques comme l'alcool, a été étudiée, notamment par le biais des temps de réaction, mais aussi l'influence des maladies mentales. À cette date (1903), c'est un domaine d'étude à conquérir.

Sommer a proposé une liste type de mots inducteurs qu'il soumet au même malade à différentes reprises (« méthode des répétitions » de Kraepelin) ou à des malades atteints de différentes maladies mentales. Les associations des catatoniques se caractériseraient par des réponses bizarres au milieu des associations. Jung développera ces tests au début de sa carrière, lorsque Bleuler définira la « schizophrénie » par la *Spaltung*, la désagrégation des associations.

Claparède consacre un chapitre à la vitesse de l'association. Pour mesurer le « temps d'association », il existe des appareils nombreux et perfectionnés. Ce paramètre a pu jouer dans l'utilisation des différentes vitesses d'écriture des *Champs magnétiques*. Mais l'observation clinique de la vitesse de la parole dans l'excitation verbale de la manie (« la fuite des idées ») nous paraît avoir été un autre modèle probable.

L'« étude psychoanalytique des associations d'idées » est un grand apport de la « psychoanalyse » présenté dans un des articles de Régis et Hesnard dans *l'Encéphale* en 1913. Elle se divise en deux parts :

1) « L'étude des associations d'idées libres ou spontanées », qui est originale chez Freud :

*Elle consiste à s'adresser au courant spontané des phénomènes de conscience, au flot naturel des associations d'idées, tel qu'il se produit dans toutes les circonstances où l'attention volontaire n'intervient pas pour en indiquer une orientation : rêverie, inspirations, conversation vulgaire dite « à bâtons rompus ». Pour provoquer cette exégèse des inspirations devant le médecin, il s'agit de faire dire au malade ce qu'il veut, ce qui lui passe par la tête, sans aucun contrôle de sa part ; [...]*²⁴

24. Régis et Hesnard, série de 3 articles dans *l'Encéphale* (avril, mai, juin 1913) repris avec des modifications dans *La Psychoanalyse des Névroses et des Psychoses. Ses applications médicales et extramédicales*. 3^e éd. , Librairie Félix Alcan, 1929, p. 161.

2) « L'étude expérimentale des associations », déjà pratiquée avant Freud et appliquée surtout par ses élèves (Jung). Ley et Menezers ont résumé la technique dans « L'étude expérimentale des associations d'idées dans les maladies mentales » (Rapport au Congrès de Bruges, sept.-oct. 1911).

Elle repose sur ce principe : quand on présente au sujet un mot quelconque — par la voie auditive, ou mieux visuelle — et qu'on l'invite à répondre aussitôt par le mot que le premier, dit mot inducteur, mais suggère (mot réaction), on déclenche un réflexe cérébral associatif, qui suppose, entre autres mécanismes, une association de faits psychiques sous-jacente à l'association sensori-motrice des deux mots. On note alors le mot réaction lui-même, les circonstances qui accompagnent ou suivent son émission — répétition de ce mot, associations avec d'autres mots ou phrases, état émotif objectif accompagnant le phénomène, etc. — et surtout temps de réaction, mesuré au chronographe électrique.

Les élèves de Freud ont déplacé l'intérêt sur la nature de l'émotion, et non pas sa présence détectée par le temps de réaction (biophysique).

Les auteurs donnent un tableau, traduit de Maeder, obtenu chez un dément précoce pour déceler ses « complexes délirants » en 1910. Le mot inducteur est « Tige » (choisi car érotique). Le mot réaction est « pousser ». Le temps de réaction est de 7 cinquièmes de seconde. La reproduction et les associations secondaires sont : « Canne à sucre, pistil, tige de l'homme, même ». Et ils émettent une remarque très juste :

La plus grande partie des associations, surtout au début et chez les névropathes, plus ou moins réticents, sont dues à des actes psycho réflexes très superficiels, dont le mécanisme ne saurait être en rapport avec les racines mêmes du psychisme : fautes d'attention, distractions, assonances, ressemblance par la silhouette générale du mot, associations complétives, verbalisme courant associant les parties d'un tout, des contraires ou oppositions, l'usage et l'objet ; persévérations de l'idée exprimée par le mot antérieur, etc.²⁵.

Le poème *Forêt Noire*, très bien commenté par Henri Pastoureau²⁶, nous paraît un tournant, une expérience sur la transposition poétique des associations d'idées par Breton, dans le sillage de son interprétation du texte de Rimbaud, « Rêve ».

25. *Ibid.* p. 175.

26. H. Pastoureau, « Des influences dans la poésie présurréaliste d'André Breton », in *Ma vie surréaliste*, Maurice Nadeau, 1992, p. 38-78.

Le sens psychologique du mot « image »

La comparaison et la métaphore ne relèvent pas seulement de la vieille rhétorique ou de la neuve stylistique. Le jeune Breton avait fréquenté le domaine médico-psychologique, voire psycho pathologique, de l'« image » mentale et de l'imagination créatrice

Les « images », qui peuvent être fortes, telles les hallucinations ou celles du rêve, s'entendent le plus souvent comme des représentations plastiques ou comme des associations de mots (comme les phrases lors de l'entrée ou de la sortie du sommeil).

Le terme d'« images visuelles », « images auditives », « image motrices », faisait partie du vocabulaire de base de la neuropsychiatrie, notamment pour l'aphasie dans ses rapports avec les localisations cérébrales.

Ainsi Jules Séglas sur *Les Troubles du langage chez les aliénés* (1892), après avoir rappelé le schéma de l'aphasie (la cloche de Charcot) explique : 1. que l'idée est indépendante du mot qui n'est que son auxiliaire ; 2. que le mot, comme l'idée d'ailleurs, n'est qu'un complexus d'images mentales, au nombre de quatre : l'image mentale auditive (mot entendu mentalement) ; l'image visuelle (mot lu mentalement) ; l'image motrice d'articulation (mot parlé mentalement) ; l'image graphique (mot écrit) ; 3) que ces différentes images du mot sont associées ensemble et à celles de l'idée, et que par suite elles peuvent toutes se réveiller l'une l'autre²⁷.

Breton met en avant la « théorie » de l'image exprimée par Reverdy, d'origine psychologique (« L'image est une création pure de l'esprit », etc.) et que celui-ci n'a d'ailleurs guère mise en application dans son propre œuvre²⁸. Il n'a pris que les trois premiers alinéas, car les suivants sont la critique de ce qu'il préconise. En effet, Reverdy insiste non moins sur le caractère « juste » que le caractère « lointain » du rapprochement des deux réalités.

Dans le *Manifeste*, Breton classe les images surréalistes, en citant des exemples marqués par diverses déviations : contradiction apparente, existence d'un terme dérobé, justification formelle dérisoire (calembour), d'ordre hallucinatoire (exemple personnel), abstrait pour concret et vice versa, impossibilité physique, déclenchement du rire.

Ce classement nous paraît une réponse à des ouvrages comme celui d'Émile Laurent, *La Poésie décadente devant la science psychiatrique* (Alexandre Maloine, 1897), au chapitre sur « l'excessivité des images et l'incohérence

27. J. Séglas, *Les Troubles du langage chez les aliénés*, J. Rueff et Cie, 1892, p. 7.

28. P. Reverdy, cité par A. Breton, OC I 324. (Paru en tête de *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918, recueilli, modifié, dans *Le Gant de crin* en 1926).

des idées », celui de Max Nordau (*Dégénérescence*, Félix Alcan, 1894, t. I) et celui d'Antheaume et Dromard, *Poésie et Folie. Essai de psychologie et de critique* (Octave Doin, éditeur, 1908)²⁹. Breton reprend les images jugées déviantes pour au contraire les magnifier : au lieu de réduire l'artiste à un aliéné en proie au délire, il exhausse la folie comme une révélation de l'inconscient et un moyen d'enrichir l'œuvre d'art.

À l'époque de sa formation, la psychiatrie s'intéresse aussi beaucoup à l'« imagination » : les ouvrages sont nombreux, de Paul-Max Simon, *L'Imagination dans la folie, étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés* (E. Donnaud, 1876) et Henri Joly, *L'Imagination, étude psychologique* (« Bibliothèque des merveilles », Hachette, 1877), à la synthèse de Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (Alcan, 1900), L. Dugas, *L'Imagination* (Doin, 1903) et Joseph Segond, *L'Imagination, étude critique* (Flammarion, 1922). En 1910, le psychiatre Ernest Dupré décrira les « délires d'imagination » à l'instar des délires d'interprétation de Sérieux et Capgras en 1910 (*Pathologie de l'imagination et de l'émotivité*, Payot, 1925). Rappelons le titre du manifeste de Marinetti : *L'Imagination sans fils et les mots en liberté, manifeste futuriste* (1913). L'invention scientifique fait partie de l'imagination dans la plupart de ces ouvrages, et est traitée dans celui de Frédéric Paulhan, *Psychologie de l'invention* (Alcan, 1901). Le « merveilleux scientifique » était accessible dans les revues de vulgarisation scientifique et la collection « La Bibliothèque des Merveilles ».

Poésie et folie

Jacques-Joseph Moreau de Tours, dans *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'Influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel* (1859) fut l'un des premiers à assimiler le génie à une pathologie. Après celles du criminel et de la prostituée, Cesare Lombroso, dans *Génie et Folie* (1864, trad. fr., Alcan, 1903), est à l'origine de l'étude médicale, anthropologique, « scientifique », de l'artiste, considéré comme un dégénéré, une résurgence de l'homme primitif par atavisme. Dans sa lignée, mais avec beaucoup plus de finesse et de culture, Max Nordau publiera son monument contre la « décadence » fin de siècle, *Dégénérescence* (trad. fr., 1894).

Si Breton qualifie Régis de « Faguet de la psychiatrie³⁰ », c'est à cause de ses articles sur « la poésie des aliénés », et du chapitre de son *Précis*, où l'aliéniste joue le rôle d'un critique aux goûts très classiques. Les poèmes

29. A. Antheaume et G. Dromard, *Poésie et Folie. Essai de psychologie et de critique*. Doin, 1908.

30. M. Bonnet, *André Breton. op. cit.*, 99.

cités, comme celui, souvent repris, du malade de Quercy, sont d'une facture régulière, en nombre de syllabes et rimes, mais le contenu en est d'un hermétisme qui les a fait qualifier de mallarméen.

Tout récent pour le jeune André Breton, *Poésie et Folie* (cité ci-dessus), est le livre qui fait le point sur les recherches des aliénistes dans le domaine de la création littéraire.

Sa bibliographie montre la concentration de ces travaux à cette époque : Marcé, « De la valeur des écrits des aliénés » (*Journal de médecine mentale*, 1864) — Régis, « Les aliénés peints par eux-mêmes » (*L'Encéphale*, 1882) — Rogues de Fursac, *Les Dessins et les écrits dans les maladies mentales et nerveuses* (Paris, Masson, 1904) — Octave Delepière, *Histoire littéraire des fous*, 1866. — H. Sentoux : *De la surexcitation des facultés intellectuelles dans la folie* (Delahaye, 1867) — C. Lauzit, *Écrits des aliénés*, (thèse Paris, 87-88) — E. Garnier, *Écrits des aliénés* (thèse Paris, 94-95) — Régis, « Poésie et folie » (*Revue philomathique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 9^e année, n^o 2, 1^{er} février 1906) — Vigen [un élève de Régis], *Le Talent poétique chez les dégénérés* (thèse Bordeaux, 1904) — Et sur les écrits de prisonniers : Lombroso, *Palimpsestes des prisons*, et *Souvenirs de la grande et de la petite Roquette* de l'abbé Moreau.

Antheaume et Dromard passent en revue de façon approfondie la question de l'« automatisme et l'inspiration », les conditions mentales de la création poétique, à savoir la sensibilité et l'imagination, « la pensée rimée », la poésie chez les dégénérés, la poésie chez les fous, la « critique scientifique » de la poésie d'hier (le mysticisme et l'égotisme) dont la technique est le symbolisme, la poésie de demain.

Les attaques en 1919 contre Paul Dermée ayant assimilé dans une conférence sur « Max Jacob et son œuvre » certaines œuvres d'avant-garde aux élucubrations des aliénés, ce qui n'avait rien d'original, sont pour Breton un moyen de légitimer son champ³¹.

Quercy a prolongé ces travaux peu avant le *Manifeste* : « Sur le diagnostic et la fréquence des hallucinations auditives verbales. Vieil aliéné — Son langage et ses néologismes — Ses monologues et ses hallucinations » (*L'Encéphale*, 1920), et surtout « Langage et poésie d'un aliéné » (*L'Encéphale*, 1920)³².

Les néologismes n'ont donné lieu qu'à de rares essais de Breton, très respectueux des formes du langage : à la fin du texte simulant la démence précoce dans *L'Immaculée conception*, dans *Mot à mante* surtout³³, et en

31. M. Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 463-464.

32. Reproduit in Béatrice Hérouard, *Écrits inspirés et langue fondamentale*, *op. cit.*, p. 26-32.

33. « Les mots-valises chez André Breton », *Psychologie médicale*. 1992, n^o 24-10, 1071-1073.

complément de ses dessins de 1966, qui semblent être une série d'images associées dessinées les yeux fermés³⁴.

Remarque sur le primitivisme

La trinité de l'homme primitif, du sauvage, et du fou a été bien étudiée pour l'art moderne. Le primitivisme était un opérateur épistémologique, à l'intersection de deux champs : l'atavisme, issu de la dégénération, et la loi de la récapitulation de Haeckel (d'où vient le concept de régression chez Freud), qui provient de l'évolutionnisme darwinien.

Les rapprochements entre les fous, les sauvages et les enfants, éclairent la genèse de la création artistique, car les mécanismes sont les mêmes mais exagérés, selon la conception positiviste. Cette idée est à la base de l'ouvrage pionnier de Marcel Réja, *L'Art chez les Fous. Le dessin, la prose, la poésie* (1907)³⁵. On la retrouve dans les travaux de Georges-Henri Luquet sur l'art primitif et sur le dessin d'enfant³⁶. Ces rapprochements se sont étendus aussi au criminel, au médium, voire à la femme (et la femme enfant...). Ces présupposés font comprendre la fascination de Breton et de ses amis pour les créations évoquant l'« écriture automatique » de l'enfant-poète Gisèle Prassinos³⁷.

De l'écholalie et du syndrome de Ganser au dialogue surréaliste

Breton parle du dialogue dans le *Manifeste du surréalisme* :

Cela est si vrai que dans certains états mentaux pathologiques où les troubles sensoriels disposent de toute l'attention du malade, celui-ci, qui continue à répondre aux questions, se borne à s'emparer du dernier mot prononcé devant lui ou du dernier membre de la phrase surréaliste dont il trouve trace dans son esprit :

« *Quel âge avez-vous ? — vous.* » (Écholalie.)

« *Comment vous appelez-vous ? — Quarante-cinq maisons.* » (Symptôme de Ganser ou des réponses à côté.)→.....]. Dans le très court dialogue que j'improvise plus haut entre le médecin et l'aliéné, c'est d'ailleurs ce dernier qui a le dessus. Puisqu'il s'impose par ses réponses à l'attention du médecin qui l'examine — et qu'il n'est pas celui qui in-

34. Jean-Claude Blachère, *Emboîtements singuliers*, *Mélusine*, n° XXVI, 2006, p. 207-22.

35. M. Réja [Dr Paul Meunier], *L'Art chez les Fous. Le dessin, la prose, la poésie*. Société du Mercure de France, 1907. (Réédité en 2000 chez l'Harmattan.)

36. A. Chevrier, « Quelques aperçus historiques sur le dessin d'enfants », *Psychiatrie de l'enfant*, XXXIV, 2, 1991, p. 613-657.

37. *Correspondance Henri Parisot avec Gisèle et Mario Prassinos*, Éd. Joëlle Losfeld, 2003. p. 16.

terroge. Est-ce à dire que sa pensée est à ce moment la plus forte ? Peut-être. Il est libre de ne plus tenir compte de son âge et de son nom.
(OC I 327)

Passons sur son interprétation paradoxale de ce lecteur d'Hegel qui semble proposer une « dialectique du médecin et de l'aliéné », où ce dernier s'avère plus fort et plus libre. Et retenons la formule qui suivra : « Le surréalisme poétique, auquel je consacre cette étude... ». Il existe donc un surréalisme autre que poétique, à l'état naturel en quelque sorte, qui est celui des associations de l'activité onirique normale ou du délire.

Le fait n'a jamais été signalé, mais nous prenons Breton en flagrant délit de collage ducassien et d'ironie métatextuelle : car il n'« improvise » nullement, comme il l'affirme dans son texte, mais au contraire il cite un extrait du livre de Constanza Pascal, un de ses livres de chevet.

Ce livre paru en 1911 est un ouvrage de référence sur la démence précoce, et sur l'introduction de la conception de Kraepelin en France. Il en avait recopié un passage dans une lettre à Théodore Fraenkel, d'après Marguerite Bonnet.

Au chapitre sur les « troubles du langage parlé » du livre de M^{lle} Pascal, on trouve ce passage sur l'écholalie :

4° Écholalie. — La forme la plus habituelle de l'écholalie se traduit par la répétition automatique, à la manière d'un écho, des derniers mots ou des derniers sons qui frappent les oreilles des malades.
« Quel âge avez-vous ? » — « Vous ».
« Avez-vous des enfants ? » — « Ants ».
L'écholalie est le réflexe cortical le plus simple que peut produire l'excitation du lobe temporal par l'articulation des mots ; c'est une manifestation de l'activité imitative et de l'association par assonances³⁸.

Et, plus loin dans cet ouvrage, sur les réponses « à côté » (ce qu'on appelle plutôt actuellement le « syndrome de Ganser » en psychiatrie clinique, et qu'on ne décrit plus seulement dans la schizophrénie mais dans l'hystérie et dans la simulation) :

Symptôme de Ganser. — Le symptôme de Ganser, c'est le symptôme des réponses « à côté ». Les malades entendent et comprennent ce qu'on leur dit, mais ils n'en font pas moins des réponses absurdes aux questions les plus simples.

38. Dr Constanza Pascal, *La Démence précoce. Étude psychologique, médicale et médico-légale*. Félix Alcan, 1911, p. 139.

« *Quel âge avez-vous ?* — « *Deux millions.* »
« *Quel est votre nom ?* « *Quarante-cinq maisons.* »

Ziehen considère ce phénomène comme une espèce de sursimulation ; Nissl, Kraepelin, Hey, comme une modalité du négativisme ; Dupré et Gelma comme une « tournure d'esprit particulière ».

*Pour nous, le symptôme de Ganser est un phénomène paraphasique très complexe. L'absence absolue d'adaptation aux questions participe à la fois du puérilisme, du maniérisme, du négativisme, de l'indifférence et de la sursimulation. Dans chaque cas, un ou plusieurs de ces troubles prédominent*³⁹.

Le sujet était ancien et toujours d'actualité⁴⁰.

On voit que les deux exemples choisis par Breton sont ceux où la réponse est la plus éloignée de la question, comme pour les images dans la conception retenue de Reverdy. (Elle-même servant de caution théorique au goût de Breton pour les propos et écrits incohérents).

Ce passage du livre de M^{lle} Pascal est suivi de l'étude des néologismes actifs et passifs, puis de la « fuite des idées » et de la « salade de mots » :

Fuite des idées. Psittacisme. Incohérence. Salade de mots. Verbigération. — *Aucun langage ne mérite mieux le nom de psittacisme que la fuite des idées des déments précoces composée de mots sans suite se répondant comme un écho ou retenus accidentellement ensemble et jetés par hasard dans le moule d'une même phrase.*

Les images verbales se groupent d'elles-mêmes suivant les lois qui ne sont plus celles de la pensée. Elles s'appellent les unes les autres par contiguïté, par similitude, suivant le hasard du souvenir et l'analogie des sons. L'association par assonances crée les calembours, les allitérations, les rimes, l'écholalie, les néologismes passifs.

La « fuite des idées » mériterait mieux le nom de « fuite des mots ».

L'incohérence des déments précoces est le chaos verbal le plus invraisemblable et le plus incompréhensible. C'est une véritable « salade de mots », suivant l'expression de Forel.

Tandis que dans la fuite des idées les images sont encore associées suivant des rapports automatiques, dans l'incohérence elles se succèdent sans

39. Dr Constanza Pascal, *La Démence précoce*, op. cit., p. 140-141.

40. Dupré et Gelma, « Syndrome de Ganser chez un hébéphrénique », *L'Encéphale*, discussion du 17 mars 1910 ; D'Hollander, « Syndrome de Ganser et délire d'interprétation », *L'Encéphale*, 1909, n° 2 ; Henri Claude et Gilbert Robin, « Considérations sur le symptôme des 'réponses à côté' et ses rapports avec les complexes affectifs », *L'Encéphale*, 1924.

aucun lien apparent. La fuite des idées se combine souvent avec l'incohérence, mais elle disparaît avec les phénomènes automatiques déterminés par l'incoordination fonctionnelle.

L'incohérence démentielle se manifeste indépendamment de tout phénomène d'excitation ; elle est le meilleur témoignage de la désagrégation fragmentaire, de l'incoordination avec destruction des liens associatifs et autonomie psychique.

La verbigération est une incohérence émaillée de stéréotypies. Le malade répète sans cesse et sans fatigue pendant des heures entières les mêmes phrases, les mêmes mots dénués de sens⁴¹.

C'est à un passage Constanza Pascal comme celui-ci que peut se rapporter cette analyse du jeune Breton dans sa lettre à Théodore Fraenkel du 27 septembre 1916 :

Les troubles des associations des idées chez les déments précoces se réduisent aux troubles de la puissance de cohésion des éléments psychiques. Dans la poésie, il y a souvent des associations par assonances, par contraste, etc., et des stéréotypies, mais chaque mot reste en harmonie avec l'idée principale. [Encore pas toujours⁴²].

Il recopiait alors pour Fraenkel les images étonnantes qu'il notait dans les paroles, écrits et dessins de ses malades, comme « Jolies courses et touchante putain : l'Étoile filante en plein jour⁴³ ».

L'interrogatoire clinique en psychiatrie, avec les réponses à côté du malade, nous paraît un des antécédents du « dialogue surréaliste ». Nous renvoyons à notre article qui replace les « Bocaux dada » comme une observation de soldat atteint d'une psychose de guerre⁴⁴.

L'interrogatoire est initié dans « Barrières », titre antithétique de « dialogues », dans les *Champs magnétiques*. Voici un autre exemple de ces réponses à côté, tiré d'un ouvrage sur *La Psychologie de la démence précoce* (1902) par le Dr René Basselon, qui le qualifie d'« incohérence » :

« Comment vous appelez-vous ? » — « La bénédiction de Rosine Bloch ».

« Quel est votre nom ? » — « Albert Ulpian W... La bénédiction de Rosine Bloch ».

41. Dr Constanza Pascal, *La Démence précoce. op. cit.*, p. 142-143.

42. M. Bonnet, *André Breton, op. cit.*, p. 109.

43. *Id.*, *ibid.*, p. 109.

44. A. Chevrier, « André Breton et la psychopathologie de son temps : deux exemples », *Mélanie*, n° XXI, 2001, L'Âge d'Homme, p. 213-226.

« *Que faites-vous ici ?* » — « *Sans s'agiter, on attend qu'on s'en aille, sans obligation* ».
 « *Désirez-vous sortir ?* » — « *Non sans céder* ».
 « *Pourquoi êtes-vous ici ?* » — « *Parce que je ne suis pas docteur, sans se déranger* ». [...].
 « *Quelle est la capitale de la France ?* » — « *Pa... Rennes, non, Moyssac.* »
 « *Vous êtes de Moyssac.* » — « *Oui, puisque je suis de Toulouse (exact) du côté d'Autun* ».
 « *Où est Autun ?* » — « *Près de Saint-Pétersbourg, Moscou, Nijni-Novgorod⁴⁵* ».

On peut comprendre le début de ce texte comme un essai de réponse aux questions du médecin, qui explore ensuite l'orientation dans le temps et l'espace.

Le « jeu des définitions » : « Qu'est-ce que c'est ? — C'est... » est une variante du « dialogue surréaliste », combinée à l'interrogatoire psychiatrique. On en trouve les premiers exemples dans le sketch « *Vous m'oubliez* » (1920) : *Qu'est-ce que l'acacia ? un animal crevé sous un meuble*. Plus loin : *Qu'est-ce que l'honneur ? un animal crevé sous un meuble*. Plus loin encore : *Qu'est-ce que l'avenir ? un animal crevé sous un meuble*. Mais il est ici associé à la simulation de la persévération, de la stéréotypie (signes de démence ou d'« idiotie »). On en trouve aussi deux occurrences dans un poème d'Aragon dans *Le Mouvement perpétuel* (1920-1924), « Une fois pour toutes », qui est un long interrogatoire, avec des réponses « surréalistes », c'est-à-dire mimant la folie.

L'écriture automatique

À propos de la genèse des *Champs magnétiques*, Soupault a donné la fausse piste de leur découverte, « par hasard » du livre de Pierre Janet, *L'automatisme psychologique*, qu'il dit à l'origine de « l'écriture automatique⁴⁶ ».

Mais Pierre Janet (1889), dont Breton connaissait évidemment les idées auparavant, n'a pas inventé le terme. Sa thèse de philosophie traite du magnétisme, des médiums et du somnambulisme, donne une histoire du

45. Dr René Basselon. *La Psychologie de la démence précoce*, thèse de Paris, 1902, p. 204-205. — Rééd : *La Démence précoce*, A. Joanin, 1904.

46. Ph. Soupault, Préface pour l'exposition « Collections fantômes » (Galerie de Seine, Paris, 1973), in M. Lancelot, *Le Jeune Lion dort avec ses dents : génies et faussaires de la contre-culture*, « J'ai lu ». 1976, p. 49 ; *Mémoires de l'Oubli 1914-1923*, Lachenal & Ritter, 1981, p. 71.

spiritisme, et ne parle qu'à très peu d'occasions, et sans donner d'exemple, de l'écriture automatique des spirites. Il en parle essentiellement à propos de son cas Léonie, en donnant un passage tronqué de Taine, souvent cité⁴⁷.

L'« écriture automatique » était une expression courante employée depuis longtemps. Ce nom et cette technique sont nés au sein des « recherches psychiques », c'est-à-dire de l'étude des médiums spirites. Puis elle s'est étendue à l'étude « expérimentale » de l'hypnose des hystériques chez Charcot. Alfred Binet lui consacre tout un chapitre, « L'écriture automatique chez les hystériques », dans son ouvrage fondamental sur ces expériences de suggestion : elle était utilisée dans les « somnambulismes provoqués » et du dédoublement entre une personnalité « subconsciente » et une personnalité consciente⁴⁸. Ils en distinguent trois formes : la répétition automatique d'un mot par l'écriture, la réponse automatique à une question, et l'écriture spontanée.

Le livre très pratique de Jules Séglas sur *Les Troubles du langage chez les aliénés* (1892) l'intègre dans la séméiologie et rappelle son histoire :

3° Écriture automatique et inconsciente. — Dans les cas d'hallucination et d'impulsion graphiques que nous venons surtout d'examiner, le sujet peut avoir pleine conscience des mouvements qu'il accomplit, ou bien, tout en se rendant compte qu'ils existent, se borne à leur donner une interprétation erronée. Mais il est encore d'autres cas où l'inconscience est absolue : c'est l'écriture automatique proprement dite, l'écriture inconsciente. Non seulement alors le sujet n'a pas conscience des mots qu'il trace involontairement ; mais souvent même, il ne se rend pas compte qu'il exécute des mouvements d'écriture. Ce phénomène est d'autant plus curieux, lorsqu'on voit que les mots ainsi tracés ne sont pas incohérents, mais constituent souvent des phrases très intelligibles.

Cette écriture inconsciente et intelligente n'est pas rare chez certains médiums (médiums mécaniques) qui écrivent sans avoir conscience des mots tracés, ou même des mouvements graphiques. De plus, son existence a pu être expérimentalement constatée en particulier chez les hystériques.

47. P. Janet, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*. Félix Alcan, 1889. [Rééd. Société Pierre Janet et al., 1973, p. 239-240.]

48. A. Binet et Ch. Féré, *Les Altérations de la personnalité*, Félix Alcan, « Bibliothèque scientifique internationale », 1902, p. 76-77, p. 108-109, chap. VI, et p. 205.

L'étude expérimentale la plus spéciale et la plus complète sur l'écriture automatique est le travail de MM. Binet et Féré. Des recherches du même genre ont été également faites par MM. Pierre Janet, Charles Richet, M. Myers, Binet, Gley, P. Blocq. De notre côté, nous avons pu faire les mêmes constatations sur différentes hystériques aliénées, internées à la Salpêtrière⁴⁹.

Breton s'est expliqué sur la spécificité de son « écriture automatique » et sur les divers automatismes (verbal, visuel, etc.) dans *Le message automatique* (1933), où il se réfère aussi bien à des travaux de métapsychique comme ceux de Flournoy, Myers ou *l'Introduction à la métapsychique humaine de René Sudre* (Payot, 1926), en se démarquant du spiritisme, qu'à la thèse de Georges Petit, *Essai sur une variété de pseudo-hallucination. Les autoreprésentations aperceptives* (Bordeaux, 1913), et à la thèse récente de Pierre Quercy, *Études sur l'hallucination* (2 volumes, Alcan, 1930).

Le titre *Les Champs magnétiques* aurait été suggéré à Breton par la vision, dans une exposition scientifique, de dessins de champs électromagnétiques⁵⁰. Mais on peut penser qu'il s'est référé au magnétisme animal de Messmer, avec ses révélations magnétiques : il est l'ancêtre du somnambulisme provoqué, et l'on a assisté à un retour de l'influence des aimants dans l'hypnose⁵¹.

Lors de la « période des sommeils » (hypnotiques) Desnos, plongé dans un « état second » comme les hystériques au temps de Charcot, se livrera à l'écriture et aux dessins automatiques, comme à la grande époque du théâtre de la Salpêtrière.

Automatisme psychique, psychologique, mental, intellectuel, etc.

Certes, on peut sciemment parler de l'automatisme en faisant totalement l'impasse sur son origine psychiatrique⁵². On peut aussi reprendre, comme l'a fait une étude littéraire⁵³, l'affirmation de Marguerite Bonnet, selon qui l'adjectif « psychique » s'oppose à « psychologique » chez Janet et à la « métapsychique » de Richet⁵⁴. Or Breton prenait « psychique » dans

49. J. Séglas, *Les Troubles du langage chez les aliénés*, op. cit., p. 253-254.

50. M. Sanouillet, *Dada à Paris*, op. cit., n. 2, p. 129.

51. A. Binet et Charles Féré, *Le Magnétisme animal*, Félix Alcan, 1888.

52. Paule Thévenin, « L'automatisme en question », in Fabienne Hulak (dir.), *Folie et psychanalyse dans l'expression surréaliste*, « Le Singleton », Z'Éditions, 1992, p. 35-73.

53. Michel Murat et Marie-Paule Béranger (dir.), *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*. Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 8.

54. A. Breton, OCI 1 125.

le sens ancien de « psychologique », et non au sens nouveau d'« occulte », comme l'a fait Grasset, qui le définit avec l'« automatisme » au début de son livre sur *Le Psychisme inférieur*, en précisant à quoi il s'oppose, ou ce qu'il englobe : « le psychique » n'est pas « le conscient⁵⁵ ».

Surtout, « automatisme psychique » est un syntagme des plus courant dans la psychiatrie de l'époque, même si on ne le trouve plus chez les psychiatres contemporains⁵⁶ qui ne traitent que de « l'inconscient psychodynamique⁵⁷ ». Et il est strictement équivalent à « automatisme psychologique », utilisé par Janet, à « automatisme intellectuel », à « automatisme mental » et à « automatisme cérébral » (ou « cérébration inconsciente »), tous ancêtres de l'inconscient freudien, pour faire très court⁵⁸.

Le problème est qu'« automatisme mental » fut pris dans un sens restreint par de Clérambault dans la genèse du délire. Celle notion fut critiquée par Henri Ey, mais elle connut un regain de fortune dans le monde culturel grâce à Jacques Lacan et à sa séquelle.

L'ouvrage de Réja parle de « L'automatisme intellectuel : absence de logique et rôle prépondérant du jeu de mots », « Leurs productions sont le fruit d'un automatisme psychologique à peu près pur⁵⁹ » (à rapprocher d'« automatisme psychique pur »).

L'ouvrage du Dr J. Rogues de Fursac, *Les Écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales (essai clinique)* (Masson et cie, 1905) comporte un chapitre intitulé : « Le déficit de l'attention. L'automatisme mental⁶⁰ ».

Un exemple d'un peu avant le *Manifeste*, de Quercy : « "Langage automatique", "langage involontaire", "activité-automatique-des-centres-du-langage", autant de mots, autant de questions perpétuellement à l'ordre du jour⁶¹ ».

Un autre exemple, un peu postérieur au *Manifeste*, est la communication d'André Ceillier « Recherches sur l'automatisme psychique » : « J'entendrai dorénavant l'automatisme psychique dans le sens que lui donne l'immense majorité des psychologues. [...] Je proposerai donc cette définition :

55. Dr Grasset, *Le Psychisme inférieur*, *op. cit.*, p. 7-9.

56. Anne-Marie Amiot, « Le champ du ψ », *Mélysine*, n° XIII, 1992, n. 18, p. 19.

57. Dr G. Dwelshauvers, *L'Inconscient*, Flammarion, 1928., chap. V.

58. M. Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, Seuil, 1992, p. 120.

59. M. Réja, *L'Art chez les Fous*, *op. cit.*, p. 165 et p. 168.

60. Dr J. Rogues de Fursac, *Les Écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales (essai clinique)*, Masson et Cie, 1905, p. 41.

61. « Sur le langage "automatique" », par M. Quercy (asile de St-Meen, Rennes), Société médico-psychologique, Séance du lundi 30 octobre 1922, *Annales médico-psychologiques*, p. 331.

L'automatisme psychique consiste dans la reproduction involontaire d'un phénomène qui a été, à un moment, volontaire⁶². » Il rappelle le rôle de Séglas et attaque l'« automatisme mental » de Gaétan Gatien de Clérambault. Il critique les théories « mécanistes », « associationnistes », de l'« atomisme psychique », comme celle de Taine dans *De l'intelligence*, et son esprit conçu comme « polypier d'images », en s'appuyant sur tous les philosophes spiritualistes du temps (Ravaisson, Lachelier, Boutroux, et surtout Bergson).

Conclusion

Dans ses « souvenirs », Philippe Soupault nous a livré un témoignage en direct sur André Breton à la croisée des chemins, abandonnant la médecine et choisissant la poésie⁶³. Il n'empêche que cet évadé de la médecine a emporté quelques-uns des bagages accumulés lors de ses études et de ses séjours auprès des malades et blessés de guerre. C'est même son originalité : aucun animateur de mouvement littéraire n'a eu plus que lui partie liée avec la psychiatrie, même si par la suite il en a dénoncé littérairement la pratique et la fonction sociale. Ses compagnons, à l'exception d'Aragon, ignoraient tout de son background psycho pathologique. Ils l'ont suivi dans ses expériences sur les associations, le rêve, la résurgence de l'hypnose, la simulation des maladies mentales, — toutes ces « relances » du mouvement, pour reprendre une expression d'Anne-Marie Amiot, qui puisaient dans ce fonds. Parallèlement à l'installation de la psychanalyse en France, le surréalisme a incarné des valeurs libératoires en matière de mœurs.

Pour de multiples raisons, la critique littéraire française considère comme taboues la psychologie, depuis le structuralisme, et la psychiatrie, depuis la vogue antipsychiatrique. La connaissance de ces domaines est pourtant indispensable pour comprendre le surréalisme d'André Breton. Il convient de connaître les sources de Breton, si l'on veut montrer comment il les transcende.

André Breton est le théoricien et l'expérimentateur qui a valorisé esthétiquement les productions des malades mentaux en les confrontant avec la poésie fin de siècle du symbolisme, ainsi qu'avec toute une partie du cou-

62. A. Ceillier « Recherches sur l'automatisme psychique », *L'Encéphale*, 1927 (Séance du 17 mars 1927, compte-rendu officiel de la Société de Psychiatrie de Paris, (Présidence de Henri Claude).

63. Ph. Soupault, « Souvenirs », *La Nouvelle Revue française*, « André Breton 1896-1966 et le mouvement surréaliste », avril 1967. n° 172, p. 80-82.

rant moderniste ouvert par Apollinaire ou Reverdy, mais aussi par Cendrars ou Max Jacob. Les *Champs magnétiques* doivent autant à l'associationnisme qu'à Rimbaud et à Lautréamont, de même que les récits de rêve relèvent autant de la littérature psychiatrique que de la littérature romantique. Quant au dadaïsme, dont les sources psychopathologiques sont différentes, il a confirmé à Breton ses découvertes en matière de nouvelles associations de mots et d'images : à la disparition de Dada, il a pu manifester son « surréalisme » *expressis verbis*⁶⁴.

64. La suite de cette étude, concernant le rêve, la métapsychique et d'autres données psychiatriques est reportée à un numéro ultérieur.

MICHEL LEIRIS ET LES « SCIENCES DE L'ERREUR »

John WESTBROOK

*Je ne veux plus me retenir des erreurs de
mes doigts, des erreurs de mes yeux.
Louis Aragon, Préface à une mythologie
moderne*

*Il n'y a de beauté que dans l'erreur,
l'erreur à qui l'on sait donner autant
d'évidence qu'à la vérité...
Michel Leiris, Journal*

Depuis une dizaine d'années, le concept de *surréalisme ethnographique* – avancé par James Clifford pour rendre compte de la présence dans la revue *Documents* d'anciens surréalistes et de jeunes ou futurs ethnologues – a perdu du terrain face à la position de Jean Jamin, selon laquelle la contiguïté du surréalisme et de l'ethnographie dans *Documents* résultait du hasard biographique et non d'une quelconque convergence épistémologique. Au primitivisme surréaliste de Breton, Jamin oppose une science ethnographique fondée sur un « principe de réalité » qui « viendra attester que ce paradis était bien perdu et que la pensée sauvage n'avait rien de cette force d'agression, de déraison, voire de dérision qu'on lui avait prêtée¹. » Seul collaborateur de la revue à avoir été à la fois surréaliste et ethnologue, le cas de Leiris est un enjeu important. Pour Annie Pibarot,

*si Leiris est devenu ethnologue, après avoir été surréaliste, c'est sans
continuité directe entre ces deux engagements. [...] La biographie
prouve, par ailleurs, que son évolution vers l'ethnographie s'est faite,
après sa rupture avec le surréalisme, par « passage à l'acte », projection*

1. Jean Jamin, « L'Ethnographie mode d'emploi : De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », *Le Mal et la douleur*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1986, p. 60.

*sur le terrain, sans constituer aucunement un prolongement de recherches
qu'il situait sur le plan du langage, de l'onirisme, voire de la politique².*

Rupture existentielle, le passage à l'ethnographie serait aussi une rupture épistémologique. Or, s'il est vrai que Leiris l'ethnologue déchanté par rapport au « mythe des édens de couleur qui devait [le] mener jusqu'en Afrique et, par-delà, jusqu'à l'ethnographie³ », il est moins clair qu'il y eût une coupure épistémologique aussi nette avec ses préoccupations « sur le plan du langage, de l'onirisme, voire de la politique ». Il est aisé de voir que certaines formes poétiques, l'engagement anticolonial, et une préoccupation avec le sacré accompagnent Leiris tout au long de sa vie.

À cet égard, on a noté, sans l'interroger suffisamment, que le dernier article de Leiris dans *La Révolution surréaliste* ainsi que ses premiers articles dans *Documents* traitent de l'alchimie. De fait, y pointe une interrogation qui, dès avant 1924, le mobilise. Sous le signe de l'alchimie, Leiris s'attache à fonder une « science de l'erreur », où l'erreur constitue à la fois un objet de savoir et un moyen de connaissance. La double nature objective et subjective de cette science paradoxale, fondée sur une poétique de l'humain et du concret, fait écho au merveilleux aragonien et en même temps, fraye un passage des projets poétiques et autobiographiques vers l'ethnographie.

« Une science de l'erreur »

Leiris se préoccupe de l'occulte dès ses études de chimie, qui l'intéressent seulement « en fonction de l'alchimie et des transmutations⁴ ». Fin 1922, au moment où Leiris s'intègre au groupe de la rue Blomet, la tradition ésotérique mobilise les membres de l'atelier et la première publication de Leiris en 1924, la traduction commentée d'un poème de Sir Thomas Brown, souligne les liens de celui-ci avec l'hermétisme⁵. Entre son dernier article pour *La Révolution surréaliste* en 1927 et ses premiers articles ésotériques dans *Documents* en 1929, Leiris termine son roman « alchimique », *Aurora*. À cette époque, son *Journal* atteste de ses liens d'amitié avec Georges Tamos, rédacteur à la revue ésotérique, *Le Voile d'Isis*. Quelques semaines avant de publier ses *Instructions sommaires pour les collectionneurs d'objets ethnographiques* et de se consacrer presque

2. Annie Pibarot, *Michel Leiris : Des premiers écrits à L'Âge d'homme*, Nîmes, Théétète Éditions, 2004, p. 101.

3. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Gallimard, Folio, 1939, p. 162.

4. Michel Leiris, *Biffures*, Gallimard, 1975, p. 227.

5. Voir Alette Armel, *Michel Leiris*, Fayard, 1997, chapitre IV.

exclusivement aux publications scientifiques – qui traitent surtout de formes de savoir « ésotériques » –, son dernier article pour *Documents*, « Le “Caput mortuum” ou la femme de l’alchimiste », y fait encore référence. Comment rendre compte de cette fidélité ?

Le 30 septembre 1924, au moment où Michel Leiris se rapproche du mouvement surréaliste, il note dans son journal son désir de « créer une science de l’erreur » :

[. . .] c’est-à-dire une science dont l’objet serait l’étude des hypothèses rejetées par l’actuelle science orthodoxe. Étudier avec soin toutes les cosmogonies passées et les hypothèses biologiques, – l’astrologie, l’alchimie, la magie, etc. Généraliser l’étude que certains ont faite de la psychologie du primitif. Un fil d’Ariane pour le labyrinthe de l’absurde. Il s’agit de remplacer le $\pi\epsilon\tau\alpha$ ζ par le $\alpha\pi\epsilon\tau$ $\omicron\nu$.

La science de l’erreur englobe donc les domaines de l’ésotérisme et de l’ethnologie. Les deux domaines se lient dans son premier article pour *Documents*, où Leiris décrit les sciences occultes comme une survivance de la conception anthropomorphique de l’univers et l’astrologie comme celle du totémisme étudié par Lévy-Bruhl. Les analyses psychanalytiques et ethnographiques font encore des sciences occultes « un miroir, meilleur même que celui du folklore et de la science des religions, où découvrir les reflets des grandes tendances instinctives humaines⁷ ».

Plus encore, au *fini* de la science orthodoxe, dont les règles basées sur un rationalisme étroit limitent « l’intervention du hasard mystique imprévisible » (J. 66-67), il faut donc substituer l’ $\alpha\pi\epsilon\tau$ $\omicron\nu$, cet *infini* auquel les présocratiques attribuaient la source de toute création. Lorsque Leiris recopie ce passage dans son cahier bleu, il ajoute l’idée qu’il faut *réhabiliter* ces sciences de l’erreur. Les sciences modernes non orthodoxes, telle la psychanalyse, ne font que confirmer ce que la tradition laissait apparaître aux adeptes. Ainsi, si la vérité du rapport entre Dieu ou Lucifer et le phallus, souligné dans la tradition ésotérique par l’utilisation de la lettre phallique *iod*, « a été si longtemps dédaignée, après que les anciens l’eussent nettement pressentie, la faute en est à ce rationalisme étroit qui prédomina durant les siècles derniers, s’obstinant à nier l’influence des “parties basses” sur la pensée⁸ ». L’étude de l’occulte, tout comme celle du primitif et de la psychanalyse, s’ouvre sur une compréhension élargie de

6. M. Leiris, *Journal, 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 66-67 (ci-après abrégé en J.)

7. M. Leiris, « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », *Documents*, n° 1, 1929, p. 48 et 52, note 3.

8. M. Leiris, « À propos du *Musée des sorciers* », *Documents*, n° 2, 1929, p. 116.

l'homme. On voit bien que d'objet d'étude, l'occulte devient un moyen de connaissance.

La double nature de cette science de l'erreur se lit dans son dernier article pour *La Révolution surréaliste*. Leiris y parle de l'« action presque magique » du livre de John Dee, *La Monade hiéroglyphique*, qui a « quelque chose d'analogue à cet absolu concrétisé, à ce véhicule de capacités secrètes que les anciens alchimistes [...] poursuivaient dans le domaine de la Nature, sous forme de Pierre Philosophale ». Même si le livre de Dee demeure un mystère, l'effet de son écriture, qui « descelle une dalle qui murait un fantôme dans une des caves de l'entendement », transmue la réalité⁹. Les fantômes qui hantent la rationalité occidentale nous rappellent à notre besoin de merveilleux, ce gage de notre liberté : « contre cet intellectualisme qui amputait l'homme d'une moitié de lui-même, la science occulte se dresse, avec sa formidable armature de symboles, comme une grande force involontaire de protestation¹⁰ ».

Dans sa discussion du *Musée des sorciers*, Leiris souligne que le merveilleux, ce « feu brûlant au cœur de l'homme », ne lui est accessible que par « ruse », par un « bouleversement des relations » qui n'est pas sans rappeler les dérèglements rimbaldiens :

Un tel bouleversement [...] pourra le faire parvenir idéalement à un état d'intense désordre, dans lequel les relations, momentanément rompues et fondues en chaos, auront cédé la place à l'Absolu, qui se manifestera par le truchement du merveilleux, sa grande foudre, jailli comme une étincelle de cette espèce de catastrophe logique.¹¹

La science de ce merveilleux, la science de l'erreur, exige une sorte de modestie épistémologique tant face au primitif qu'à l'occulte. Leiris parle du « respect dont il serait désirable que chacun se munît avant d'aborder l'étude de ces mentalités dites primitives¹² ». Cette modestie épistémologique implique la construction d'une nouvelle science de l'homme :

parce qu'on peut ainsi participer à l'élaboration de cette science humaine et se reconnaissant comme telle, science de l'homme, faite par l'homme et pour l'homme, qu'il est nécessaire de substituer sans tarder à la science

9. M. Leiris, « *La Monade hiéroglyphique*, de John Dee », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1927, p. 63.

10. M. Leiris, « A propos du *Musée des sorciers* », *op. cit.*, p. 116.

11. *Ibid.*, p. 109. Cette notion de catastrophe serait à mettre en parallèle avec la discussion du mot *débâcle* dans le « Dictionnaire critique » de *Documents*, n° 7, 1929, p. 382, où Leiris appelle de ces vœux un raz de marée « noyant tout ce qui n'a rien de humain ».

12. M. Leiris, « A propos du *Musée des sorciers* », *op. cit.*, p. 110.

abstraite, morte, inhumaine et par conséquent incomplète dont nous subissons depuis trop longtemps le poids, vieille frauduleuse qui prétend nous faire croire que cette pesanteur rigide manifeste d'une manière éclatante sa nature d'Absolu, alors qu'elle est seulement l'indice de son infirmité¹³.

La science de l'erreur est pleinement humaine parce qu'elle participe au merveilleux « qui déjà prend naissance dans le simple rejet de cette logique stupide comme toutes les bornes, et dans cette vaste aspiration vers le nouveau, l'inconnaissable » et qui « ne peut que trouver son origine que dans les profondeurs de l'inconscience ou dans la nuit des temps¹⁴ ». C'est une connaissance de l'homme dans ce qu'il a de plus concret.

« Il n'y a de science que du particulier »

Leiris a d'abord énoncé ces idées dans un essai inédit sur le merveilleux écrit pour Jacques Doucet en 1925, d'où l'importance de l'article sur *Le Musée des sorciers* auquel il sert de base, et qui jette un pont entre le moment où Leiris rejoint le mouvement surréaliste et celui où, l'ayant quitté, il envisage d'étudier l'ethnographie. Joëlle de Sermet lit dans l'article de 1929 un renversement du merveilleux bretonnien tel que Leiris l'avait d'abord articulé, et ce à la faveur d'un merveilleux « noir » dont les thèmes essentiels émergent déjà dans *Aurora* et lui donnent une position « intermédiaire entre celles de Breton et de Bataille¹⁵ ». Sans écarter cet aspect noir, on peut trouver trace chez Leiris – jusqu'à dans ses formulations – des réflexions d'Aragon sur le merveilleux, le concret, et la connaissance.

Pour Leiris, « la religion, la magie, les sciences occultes, le merveilleux, la poésie, la pataphysique », sont des « formes de protestation contre la vie terrestre et de refus (ou impossibilité) de s'adapter à elle, autant de magnifiques *erreurs* » (J. 99). Comme lui, Aragon inscrit le merveilleux du côté de la rupture et du concret. « Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel¹⁶ ». Ce merveilleux, le surréel, participe à « l'horizon commun des religions, des magies, de la poésie, du rêve, de la folie, des

13. *Ibid.*, p. 116.

14. *Ibid.*, p. 109.

15. Joëlle de Sermet, « Michel Leiris, le cauchemar et la merveille », *Mélusine*, n° 20, 2000, p. 87, 91.

16. Sans titre, *La Révolution surréaliste*, n° 3, 1925, p. 30. Ce sont, en fait, des extraits du « Songe du Paysan ».

ivresses et de la chétive vie...¹⁷ ». Et tout comme l'erreur dont Aragon fait l'éloge dans la « Préface à une mythologie moderne », chez Leiris, l'erreur naît des sens : la magie est une affaire « d'objets sensibles » et le mysticisme, de « sensibilité » (J. 50-51). Lorsque Leiris avoue dès 1925 ses doutes par rapport au surréalisme, c'est qu'il le place du côté de l'abstraction langagière, des « recherches de l'esprit » et non de ce « lien entre l'intelligible et le sensible. La grande loi du cœur » (J. 95).

Pour Aragon, « à toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison¹⁸ ». Pour tous deux, l'erreur et le merveilleux sont des moyens de connaissance qui impliquent un rapport réel avec le monde dans sa particularité. « Où le merveilleux perd ses droits », écrit Aragon, « commence l'abstrait¹⁹ ». Chez Leiris il est toujours question du sens *pour lui*, que ce soit dans ses gloses ou dans son sacré. Il en est de même pour Aragon :

Mais quand les plus savants des hommes m'auront appris que la lumière est une vibration, qu'ils m'en auront calculé la longueur d'onde, quel que soit le fruit de leurs travaux raisonnables, ils ne m'auront pas rendu compte de ce qui m'importe dans la lumière, de ce que m'apprennent un peu d'elle mes yeux, de ce qui me fait différent de l'aveugle, et qui est matière à miracle, et non point objet de raison²⁰.

Au lieu de prendre *les vessies* du rationalisme abstrait pour *les lanternes* de la connaissance, il s'agit de se mettre de plain-pied avec le monde, de réaliser, comme le dirait Leiris, le microcosme²¹. On voit ici que la connaissance est d'ordre phénoménologique, et, comme Emmanuel Rubio l'a bien démontré, chez Aragon la phénoménologie hégélienne se trouve dépassée dans une poétique de l'imagination qui s'appuie sur le concret²². Pour Leiris, l'imagination chez les primitifs devient performative et la « prophétie n'a pas besoin de se réaliser, puisque le fait prophétisé existe déjà de la façon la plus certaine, *existe* autant que si déjà il faisait partie intégrante du passé, pour cette simple raison qu'il a été *prophétisé*, donc, en quelque sorte,

17. Aragon, « Une vague de rêves », *L'Œuvre poétique*, t. 2, Livre Club Diderot, 1974, p. 236.

18. *Le Paysan de Paris*, p. 15.

19. Sans titre, *La Révolution surréaliste*, n° 3, 1925, p. 30.

20. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Folio, 1978, p. 13-14.

21. « Il ne s'agit pas de supprimer le monde, mais de se l'incorporer, de devenir réellement *microcosme* ». M. Leiris, *Journal*, *op. cit.*, p. 151.

22. Emmanuel Rubio, « Hegel, l'amour et *Le Paysan de Paris* », http://perso.orange.fr/luc.vigier/ERITA/EDITO/erubio.htm#_ftnref2.

dès ce moment même, *créé* » (J. 110). De la même manière, l'invention poétique ou scientifique pour Aragon est le résultat concret du rapport dialectique entre l'imagination sensible et le monde :

*Rien n'est moins voisin qu'abstraire, d'inventer. Il n'y a d'invention que du particulier. La connaissance philosophique, celle qui mériterait ce nom, envisage [...] les objets, les idées, non pas comme de vides abstractions, ou des opinions vagues, mais avec leur contenu absolu, dans leur acceptation particulière, leur extension minimale, c'est-à-dire dans leur forme concrète. On voit qu'elle n'est pas différente de l'image qui est le mode de la connaissance poétique. À ce point, philosophie et poésie, c'est tout un. Le concret est le dernier moment de la pensée, et l'état de la pensée concrète est la poésie.*²³

Ou, selon une notation de Leiris en 1924 : « Il n'y a de science que du particulier ». À compléter par une autre de 1929, qui voit dans la poésie, comme Georges Politzer, « un embryon de recherche psychologique concrète » (J. 68 et 158).

Le Caput mortuum

Joëlle de Sermet décrit le merveilleux leirisien comme une projection de la subjectivité désirante dans « 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 ». Si le mystère demeure, tel que pour la *Monade hiéroglyphe*, l'important pour Sermet, c'est le travail d'écriture qui en résulte, un « dispositif [...] pour parler “quand même” de ce qui est originellement insituable et indéfinissable²⁴ ». En avril 1931, un mois avant d'embarquer pour l'Afrique, Michel Leiris médite sur la projection du désir et son rapport avec la connaissance dans son dernier article pour *Documents* : « Le “Caput mortuum” ou la femme de l'alchimiste ». Inspiré d'une série de photos de femmes masquées de cagoules en cuir, « le regard... pour un temps aveuglé..., la bouche réduite à un rôle animal de blessure », Leiris y interroge la force de l'érotisme sadique qui nous libère du monde en dominant « une de ses parcelles particulièrement significatives²⁵ ». Si se masquer permet à l'homme de « s'affranchir de ses étroites limites en revêtant une autre

23. Louis Aragon, « L'ombre de l'inventeur », *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924, p. 23.

24. Joëlle de Sermet, *op. cit.*, p. 90.

25. M. Leiris, « Le *Caput mortuum* », *op. cit.*, p. 26.

peau », un « dépeauisement » selon l'expression de Clémentine Deliss²⁶, affubler l'autre d'un masque donne lieu aussi à une *ex-stase* transformative :

On touche ici, d'ailleurs, à la source du fétichisme érotique, très proche du fétichisme religieux et du culte des reliques, parce que s'y manifeste un même mode de pensée magique, tel que la partie y est prise pour le tout, l'accessoire pour la personne, et que la partie y est non seulement égale au tout, mais même plus forte que le tout, comme un schéma est plus fort que l'objet qu'il représente, partie ou schéma étant des sortes de quintessences, plus émouvantes et expressives que le tout, parce que plus concentrées, et aussi moins réelles, plus extérieures à nous, plus étrangères, assimilables à des déguisements par lesquels la réalité – et en raison de cette ambiance, l'homme lui-même – est métamorphosé²⁷.

Ce passage de la métonymie à la métamorphose marque une sublimation tant psychique qu'alchimique – la femme se schématise sous la carapace, se transforme en « éternel féminin » et en de « grands alphabets de vapeur ». En supprimant le visage de la femme, l'homme la transforme en « résidu suprême » susceptible de toutes les transformations : « la chose en soi [...] grande matrice universelle à laquelle le vieil Hegel [...] donnait le sobriquet de *caput mortuum*, terme emprunté aux anciens alchimistes, qui l'appliquaient à cette phase de l'Œuvre où tout semble pourri quand tout est régénéré²⁸ ». Dans l'athanor psychique ou spirituel, se calcine le désir dont la quintessence investit un objet de telle manière qu'en fait nous nous y extériorisons et en retour cet autre de nous même nous transforme.

Avec la référence à la pensée magique, écho de Lévy-Bruhl et de Frazer, mais aussi le masque lui-même comme topos du primitivisme, éros et alchimie se lient à cette science ethnologique vers laquelle Leiris se tourne dorénavant. Si, comme Sermet l'affirme, l'inconnu est maintenu, l'écriture, qui recèle les traces de cette transmutation, vise tout de même une connaissance de soi – même si, comme la notion du surréel pour Aragon, elle « fuit comme l'horizon devant le marcheur, car comme

26. Clémentine Deliss, « L'Épiderme de la culture », *L'Autre et le Sacré : Surréalisme, Cinéma, Ethnologie*, L'Harmattan, 1995, p. 120.

27. M. Leiris, « Le *Caput mortuum* », *op. cit.*, p. 25.

28. *Ibid.*, p. 26. Les rapports entre Hegel et la Tradition, soulignés par ses contemporains mais largement ignorés depuis, ont été récemment étudiés. Dans *Hegel and the Hermetic Tradition* (Ithaca, Cornell University Press, 2001), Glenn Alexander Magee situe Hegel à part entière dans une tradition hermétique. La *Phénoménologie* serait analogique à la purification de l'initié et le projet encyclopédique à la production de l'Œuvre.

l'horizon elle est en rapport entre l'esprit et ce qu'il n'atteindra jamais²⁹ ». Pour Leiris, le concret et l'humain impliquent toujours un rapport non médiatisé, direct, naturel au monde, favorisant une révélation de soi : « Voir ce qu'une feuille, une pierre, une route, un fleuve, etc. sont par rapport à moi » (J. 149). C'est en 1929 qu'il revient à ces questions lorsqu'il se prépare à partir en Afrique. Il affirme alors que « trouver le concret c'est trouver la virilité à l'égard des choses », c'est-à-dire une attitude humaine, telle que l'ethnographie peut nous inviter à le faire :

le seul moyen de ne pas voyager comme un touriste, c'est-à-dire comme un aveugle, est de voyager en ethnographe, car alors l'absurde défilé panoramique des paysages [...] se multiplie et se renforce [en] d'innombrables couches intérieures, d'une valeur de plus en plus profonde et générale, en même temps que plus humaine, car c'est bien, encore une fois ! à ce fameux mot : humain qu'il faut en venir, dès lors qu'il s'agit de qualifier une chose plus particulièrement concrète et grave... (J. 208-209)

Cet extrait du journal de Leiris lui a servi pour son article « L'Œil de l'ethnographe », où il donne ses impressions avant de partir avec la mission Dakar-Djibouti. La transformation du voyageur-ethnographe passe par une dépersonnalisation, « se rapprochant ainsi du héros, naïf peut-être, mais d'autant plus admirable, de ce conte songoï » qui, se trouvant dépouillé pendant son sommeil des signes extérieurs de son identité, la perd³⁰. Par le voyage, Leiris cherche à se déposséder de ses tics de blanc. Cependant, c'est une re-possession qui se profile derrière la dépossession, et ce texte nous montre déjà que Leiris cherche à se reposséder à travers anecdotes, souvenirs et réminiscences littéraires (Roussel, « Little Black Sambo »), d'une manière qui n'est pas sans rappeler *L'Âge d'homme*.

L'expérience ethnographique de Leiris donne bien naissance à un premier texte autobiographique, *L'Afrique fantôme*, mais c'est du côté de l'ésotérisme que son projet autobiographique prend d'abord forme. Leiris l'ébauche dans une étude d'un tableau d'Antoine Caron, *Massacres d'une proscription romaine*, qu'il rattache à une tradition ésotérique et magique. Souvenirs d'enfance et anecdotes historiques s'y mêlent à des réflexions sur la cruauté dans ses rapports avec la tragédie et la création. Comme le note Michel Beaujour : « C'est grâce à la toile de Caron que Leiris opère ici une synthèse qui lui deviendra habituelle entre la culture collective et la

29. L. Aragon, « Une vague de rêves », *op. cit.*, p. 236.

30. M. Leiris, « L'œil de l'ethnographe : À propos de la Mission Dakar-Djibouti », *Documents*, n° 7, 1930, p. 414.

conscience individuelle et qu'il inscrit son sacré personnel dans un espace public abordé, comme toujours chez lui, par le biais sinistre et scabreux que son ami Bataille et lui-même avaient su imposer aussi à la revue *Documents*³¹ ». Il n'est pas étonnant que Leiris ait songé à donner *La Pierre philosophale* comme titre au projet qui allait devenir *L'Âge d'homme* (J. 217).

Seán Hand inscrit l'œuvre de Leiris sous le signe de la recherche d'une présence à soi impossible³². Dans ce sens, la science de l'erreur se situe au niveau de ce que Michel Beaujour appelle « un double cheminement vers l'acceptation – faute de mieux – du simulacre, et vers l'élaboration d'une poétique visant le ré-enchantement à travers l'ambiguïté ».³³ Seule l'erreur est belle, Leiris nous le dit : « Tous nos écrits ne doivent donc être que des tissus de mensonges, pour les autres comme pour nous-mêmes, mais présentés assez habilement pour que nous puissions être les premiers à nous prendre à leur piège » (J. 99). Elle exige cette posture d'observation participante dont Leiris cultive l'ambiguïté dans son œuvre autobiographique et ses expériences d'ethnologue. La science de l'erreur, dont l'alchimie est la figure emblématique, ne serait-elle donc pas elle-même le *caput mortuum*, la « matrice universelle » d'une œuvre multiple par laquelle Leiris se régénère, se transmue et se retrouve ?

BUCKNELL UNIVERSITY
ÉTATS UNIS

31. M. Beaujour, « La Renaissance fantôme », *Europe* n° 847-848, p. 18.

32. Seán Hand, *Michel Leiris : Writing the Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Voir aussi « Hors de soi : Politique, possession et présence dans l'ethnographie surréaliste de Michel Leiris », dans *L'Autre et le Sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*, L'Harmattan, 1995.

33. M. Beaujour, « Leiris : Poétique et ethnopoétique », *MLN* 105 (1990), 655.

LE CIEL EST CONVEXE COSMOLOGIE DU GRAND JEU

Alessandra MARANGONI

Science non technique

Le groupe du Grand Jeu suit Novalis, traduit par Maeterlinck, dans le rejet d'une science qui n'est pas connaissance mais simple technologie. « En Orient, la mathématique se trouve dans sa patrie. En Europe, elle a dégénéré en simple technique », affirme Novalis¹ dont la forme fragmentaire unie à la théophanie sera surtout pour plaire à Roger Gilbert-Lecomte. « Seule importe la recherche de notre moi transcendantal », s'insurge l'un des fragments de Novalis dans le premier numéro du *Grand Jeu* et dans plusieurs écrits de Lecomte². Simone Weil aura des mots singulièrement proches du théosophe allemand lorsqu'elle parle d'« arrangement providentiel empêchant la mathématique de sombrer dans la technique³ ». Et la technique, elle n'hésitera pas à la dire « maudite⁴ ».

Sur ce point précis de la technique, il est difficile de dire quel fut le poids de la leçon d'Alain sur Simone Weil et René Daumal. C'est un fait que les mots de ce dernier sur le rapport science-technique ne sont pas moins forts : « La science occidentale contemporaine n'est dans une large mesure qu'une divinisation de la technique ; elle serait admirable en tant que technique, mais elle prétend être connaissance⁵ ».

1. Pour qui « la mathématique est véritablement science » et « toutes les sciences deviendront mathématiques ». Novalis, *Fragments* précédé de *Les disciples à Saïs*, traduit de l'allemand par M. Maeterlinck, suivi de *Introduction à la poésie symboliste* par P. Gorceix, Corti, 1992, p. 159.

2. Cf. R. Gilbert-Lecomte, *Correspondance*, Gallimard, 1971, p. 47 et OC II, Poésie, éd. J. Bollery, Gallimard, 1977, p. 175.

3. S. Weil, OC VI, *Cahiers* 3 (février-juin 1942). *La Porte du transcendant*, Gallimard, 1994, p. 401.

4. *Id.*, *Ibid.*, p. 266. Il n'en est pas ainsi de la technique artistique : « La technique est une adaptation des moyens aux fins. Mais l'art authentique est finalité sans fin. La technique de l'artiste authentique est donc technique transcendante ». *Ibid.*, p. 278.

5. R. Daumal, *L'Evidence absurde*, essais et notes I (1926-1934), éd. Cl. Rugafori, Gallimard, 1972, p. 65.

L'attitude n'est pas rare à une époque qui a assimilé la critique de la raison kantienne. Époque où l'on nie le déterminisme et s'interroge sur les limites de la connaissance scientifique. Bergson demande à la science de rester science, de ne pas donner dans le fidéisme : « Nous avons seulement demandé à la science de rester scientifique, et de ne pas se doubler d'une métaphysique inconsciente, qui se présente alors aux ignorants, ou aux demi-savants, sous le masque de la science⁶ ». Le scientisme – celui de Taine, de Renan, de Comte... celui surtout des Homais – est liquidé. Retentissent les mots de Bergson : la philosophie est le vrai prolongement de la science « pourvu qu'on entende par ce dernier mot un ensemble de vérités constatées ou démontrées, et non pas une certaine scolastique nouvelle qui a poussé pendant la seconde moitié du XIX^e siècle⁷ ».

Sur un rivage différent, mais plus catégorique encore sur ce point, l'anti-positiviste et anti-bergsonien Paul Claudel va jusqu'à dénoncer tout essai de connaissance qui ne tiendrait pas compte du destin métaphysique de l'homme, du projet, de l'arrêt du Créateur sur sa créature. « *Panta rei*, d'Héraclite et des Bergsoniens. Leur erreur est de considérer simplement le fait de l'écoulement et non pas celui de l'origine et de la source, le mouvement étant toujours le moyen d'une fonction. Il ne faut donc pas dire : tout s'écoule, mais tout *marche*, tout fonctionne, tout est action et non pas flux inerte⁸ ».

Quant au jeune professeur Heidegger, premièrement traduit en France par Corbin pour *Bifur*⁹, il lie indissociablement science et métaphysique, après avoir déploré l'« émiettement multiple des disciplines [...] maintenu [...] par l'organisation technique des Universités et des Facultés, par la répartition des fins pratiques qui sont assignées à chaque spécialité » : « c'est seulement si la science tient son existence de la métaphysique, qu'elle est capable de remplir, en la rénovant sans cesse, sa tâche essentielle ; car cette tâche ne consiste pas à accumuler et à classer les

6. H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*. Essais et conférences, Alcan, 1934, p. 83.

7. *Id.*, *L'Évolution créatrice* (1907), Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2001, p. 369.

8. P. Claudel, *Journal II* (1935-1955), Gallimard, « Pléiade », 1969, p. 161. On sait que Claudel a abandonné, dès Noël 1887, l'illusion mécaniciste entretenue par son « baigne matérialiste ».

9. Merci à Claudio Rugafori de nous avoir instruit sur cette traduction (dont Corbin ne semblait pas être satisfait) : M. Heidegger, « Qu'est-ce que la métaphysique ? », traduit de l'allemand par M. Corbin-PetitHenry, précédé d'une introduction par A. Koyré (leçon inaugurale donnée à l'Université de Fribourg-en-Brisgau, le 24 juillet 1929), *Bifur* n. 8, juin 1931, p. 9-27.

connaissances, mais à inclure dans un renouvellement constant de son étendue toute l'étendue de la vérité, dans la nature et dans l'histoire ».

La tradition hégélo-marxiste prononcera le même refus de la technique née au sein des Lumières, laquelle tend plutôt à la manipulation de la réalité qu'à sa connaissance (Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 1947). Refus sur lequel revient Heidegger pour le nuancer et relativiser, pour ne pas tomber, surtout, dans une démonisation de la technique¹⁰.

En somme : à son niveau le plus apparent, c'est le refus de l'enthousiasme technique symbolisé par le télégraphe de Chappe, à un niveau réfléchi c'est une vision de la science intégrée soit à la philosophie, soit à la métaphysique, peine sa chute dégradante, avilissante dans l'automatisme positif.

Le climat est donc celui d'une critique généralisée du déterminisme¹¹, du fidéisme scientifique (« Oh ! la science ! » s'écriait Rimbaud¹²), à la croyance dans le progrès indéfini de la technique...

On serait alors tenté d'adresser au *Grand Jeu* l'objection formulée jadis par L.-P. Quint : « La science que vous attaquez [...] est la science positiviste et pragmatiste, en telle décadence aujourd'hui que c'est une porte ouverte que vous enfoncez. Les jeunes savants d'aujourd'hui recherchent aussi l'Unité ». « Voilà bien flatter ces jeunes savants que les comparer à nous ! » s'exclament les tenants du Grand Jeu. Quint est pourtant digne d'estime, il n'a pas peur de croire à la réalité du rôle du Grand Jeu et « sa critique se meut sur un plan où elle mérite d'être prise en considération¹³ ». La réponse de René Daumal, le plus philosophe du groupe (parue entre-temps dans *l'Anthologie des philosophes français contemporains*), partira d'une prise de distance de la pensée sur la science de Meyerson, épistémologue (alors à la mode) allégué par Quint comme exemple d'une moderne philosophie des sciences faisant place à l'irrationnel et à l'inexplicable.

Entre-temps, disions-nous, Daumal a été admis par Quint dans *l'Anthologie des philosophes français contemporains* : honneur insigne si l'on songe que ce panorama, incluant Bergson au sommet de la gloire, passe par des noms aussi consacrés que Poincaré, Lévy-Bruhl, Meyerson (bien entendu), Brunschvicg, Wahl... L.-P. Quint, ami de Lecomte, range René

10. Cf. *La Question de la technique* [1954], M. Heidegger, *Essais et conférences*, Gallimard, 1958, p. 9-48 et *Martin Heidegger im Gespräch* (1969) : *Dialogue avec Heidegger*.

11. Cf. A. Kojève, *L'Idée du déterminisme dans la physique classique et dans la physique moderne*, présentation de D. Auffret, Librairie Générale Française, 1990.

12. « Mauvais sang », *Une saison en enfer*.

13. *Le Grand Jeu* II, p. 65. Repris dans R. Gilbert-Lecomte, *OCI*, Proses, éd. M. Thivolet, Gallimard, 1974, p. 60.

Daumal, âgé de 23 ans, parmi les plus grands philosophes de son temps. La présentation est de Lecomte, l'essai de Daumal (les premières douze *Clavicules*) étant éminemment représentatif des recherches du Grand Jeu. On a là, selon les mots de Lecomte, une « pensée antipositiviste (mais n'ayant rien de l'anti-positivisme de Bergson) qui vise à une véritable renaissance de la métaphysique¹⁴ ».

S'il en était encore besoin, Daumal s'explique discursivement, au sujet de la science, dans « Pseudo-matérialisme et Émile Meyerson contre la dialectique hégélienne¹⁵ », article devant paraître dans le quatrième numéro du *Grand Jeu* (on sait que la revue n'aura que trois numéros) : le groupe « ayant entrepris une critique systématique de cette monstruosité de l'esprit qu'est la connaissance scientifique, et une destruction impitoyable de ses prétentions à vouloir représenter la Raison ».

Daumal s'en remet à Bergson pour l'inévitable rejet du positivisme, par voie de paradoxe (son Bergson, comme celui de Lecomte et de Vailland, a passé d'abord par Déat, professeur de philosophie au lycée de Reims) : « Il est bien vrai qu'on ne peut aujourd'hui se débarrasser de la science en la renvoyant au positivisme et au pragmatisme. Si la science n'était et ne se proclamait être que de lois et de rapports, si surtout elle ne se présentait que comme une technique des techniques, un ensemble de formules commodes et de règles pratiques, ce serait vraiment trop beau ! [...] La simplicité d'une telle conception de la science a d'ailleurs toujours séduit bien des esprits, depuis les sophistes grecs jusqu'aux modernes pragmatistes et jusqu'à Bergson ». Bien sûr la science n'est pas que cela.

Pourtant, il ne suffit pas de relever les « irréductibles » dans la nature, comme le fait Meyerson, suivant le principe de Carnot¹⁶ : sa critique de la méthode scientifique ne se meut pas du tout sur le même plan que celle du Grand Jeu. Meyerson constate un écart, un dualisme entre la pensée et la nature¹⁷, entre le principe d'identité et la réalité. Or, l'attitude mentale du Grand Jeu se veut essentiellement antidualiste. Le progrès de la science ne

14. *Anthologie des philosophes français contemporains*, Sagittaire, 1931, p. 519. Repris dans R. Gilbert-Lecomte, *OC I*, 150.

15. *Le Grand Jeu IV*, épreuves, reproduction J.-M. Place, 1977 et dans R. Daumal, *L'Évidence absurde*, p. 199-208.

16. « Le principe de Carnot est l'expression de la résistance que la nature oppose à la contrainte que notre entendement, par le principe de causalité, tente d'exercer sur elle ». E. Meyerson, *Identité et réalité*, Alcan, 1926, p. 326.

17. « [...] l'existence même de la nature est une preuve péremptoire qu'elle ne peut être entièrement intelligible. [...] Aucun phénomène, même le plus insignifiant, n'est complètement explicable ». *Ibid.*, p. 459.

doit pas aller sans un progrès de la conscience, indique et revendique Daumal, qui ne cherche, sur ce point capital, aucune validation en dehors de la dialectique hégélienne. Le mode de connaissance à opposer à celui qu'on nomme scientifique réintègre pleinement l'esprit. Pas d'objet pris en soi : sont à considérer de façon conjointe sujet et objet (« Pour connaître le sujet doit s'identifier à l'objet », écrivait Lecomte¹⁸).

Avec un pas ultime à franchir, « la Dialectique dévorera toute science ». En attendant, dit Daumal au nom du Grand Jeu, « nous nous armons d'un humour redoutable qui [...] se nomme pataphysique ».

Force est alors de voir ce qu'est la pataphysique pour Daumal et notamment le rire pataphysique, tel qu'il l'a illustré pour *Bifur* de juillet 1929. Loin de perdre de vue le sujet amorcé, il ne s'agit que d'en modifier la prise, la pataphysique y étant dite une « dérision de la science ».

PATAPHYSIQUE, SCIENCE DE L'ENVERS

Daumal opère une jonction entre la dialectique et le rire du pataphysicien, « rire dans sa marche dialectique », toute connaissance pataphysique portant sur le changement. Si la pataphysique est définie « l'envers de la physique », c'est qu'elle expliquera, suivant les mots de Faustroll, l'univers supplémentaire à celui-ci. Or, « cet univers supplémentaire c'est le monde à l'envers où vont les morts et les rêveurs selon les croyances primitives. C'est le moule en creux de ce monde », renchérit Daumal, soudant la pataphysique à l'ésotérisme et à la métaphysique, dans la tradition de Jarry¹⁹.

Cette insaisissable notion d'envers est tout à fait vivante pour les hommes du Grand Jeu et constitue, à bien des égards, le fil conducteur visible de leur cosmologie qui est aussi une métaphysique (comme ce fut le cas des grands poètes du passé : Dante, Ronsard, Poe...). Il n'est que de songer à l'utilisation conjointe et complémentaire (comme il se doit pour un véritable binôme) qu'en font Lecomte et Daumal. Si le premier nous instruit sur *La Tête à l'envers*, le deuxième nous entretient de *L'envers de la tête*. Les essais de Lecomte parlent d'un « monde-en-creux », d'un « monde-reflet », « plus vrai que le monde des formes sensibles²⁰ », ses poèmes décrivent un « pays à l'envers/Où l'on erre avant la naissance²¹ ».

18. « L'horrible révélation... la seule », *Grand Jeu*, III, p. 12, dans R. Gilbert-Lecomte, OC I, 77 et dans *Les Poètes du Grand Jeu*, éd. Z. Bianu, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 137.

19. Cf. H. Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Presses Universitaires de France, 1988, p. 265-280.

20. « Après Rimbaud la mort des arts », *Grand Jeu* II, dans R. Gilbert-Lecomte, OC I, 55 et dans *Les Poètes du Grand Jeu*, p. 309.

21. R. Gilbert-Lecomte, OC II, 52.

En 1928, Daumal a trouvé d'étonnantes attestations de cet envers dans *Vulturne* de L.-P. Fargue (dont on connaît le lien qui l'avait uni à Jarry) :

Quel spectacle !

*Qui a donc parlé de résurrection, de transsubstantiation, de métempsy-
cose ? Quelle veste retournée, quelle palinodie, quelle eucharistie à
l'envers !*

C'est en vertu de cet envers, que Daumal ramène la pataphysique à sa source rabelaisienne (*Cinquiesme livre*, chap. IX) :

*ces arbres nous sembloient animaux terrestres [...] la teste c'est le tronc
[...] les cheveux, ce sont les racines [...] et les pieds ce sont les ra-
meaux, contremont : comme si un homme faisoit le chesne fourcheu.²²*

À ce propos, l'application de l'idée de retournement aux êtres humains (l'analogie entre macrocosme et microcosme étant l'une des assises cosmologiques du Grand Jeu) est loin d'être négligeable :

*Notre voyageur n'a pas vu, évidemment, le fait essentiel du retournement
et déploiement vers l'intérieur. Mais il semble qu'une vague lumière
avant la lettre de pataphysique l'ait éclairé lorsqu'il présente les arbres
comme des hommes posés sur la tête²³.*

Daumal ira ainsi vers l'amont conceptuel d'une question qui a maintes fois hanté ses poèmes. (Dans ce captivant parcours à rebours, l'on croise – mais est-ce un hasard ? – le nom d'Aristophane, auteur de premier plan tant pour Rabelais que pour Jarry) :

*Avant même que les premiers hommes n'aient eu la figure décrite dans le
Banquet de Platon, sphériques, couplés ventre à ventre mais nuque à
nuque, avant cela ils étaient bien tels qu'Aristophane, après une crise de
hoquet et un bon éternuement, les décrivit, sauf qu'ils étaient couplés
dans l'autre sens, face à face. La tête était une sphère fermée de toutes
parts (excepté ses communications par le cou avec le reste du corps), les
yeux dans les yeux et bouche à bouche à l'intérieur.*

Cette tête, voyant intérieurement en avant et en arrière, voyait également le futur et le passé. Son cerveau était déployé au-dehors, et ses organes de perception étaient tournés vers le dedans. De fait, tout au tour, le monde intelligible était un immense amas de matière cérébrale, et chaque tête était

22. Rabelais, *OC*, éd. M. Huchon, Gallimard, « Pléiade », 1994, p. 747.

23. R. Daumal, *L'Évidence absurde*, p. 216.

une bulle dans ce cerveau universel. Tout ce que nous appelons aujourd'hui « le monde extérieur » était concentré entre quatre yeux, quatre oreilles, quatre narines, quatre lèvres ; il existait subjectivement pour chacune des innombrables têtes. Et ce que nous appelons « le monde intérieur » existait objectivement, le même pour tous.²⁴

Il y a fort à parier que la « vision par l'épiphyse » entrevue par Lecomte a partie liée avec le retournement dans sa peau envisagé par Daumal. À l'« universalité de la raison scientifique » s'oppose pour Lecomte une « universalité de l'intuition immédiate » et, à un niveau supérieur, « l'universalité de l'expérience mystique ». Par trop déchu, le « sens de l'invisible » réclame l'organe sensoriel qui lui est propre : il s'agit de « l'épiphyse où glande pinéale qui fut et sera le troisième œil²⁵ ». Le siège charnel de l'âme d'après Descartes – la glande pinéale – serait susceptible de pourvoir l'homme de cette faculté perdue.

Il faut croire également que les expériences de vision extra-rétinienne jadis pratiquées par Daumal sous la direction de Maublanc et, par la suite, les moments de paramnésies sollicités par Lecomte et Daumal ont amené les deux amis à vivre d'inusuels changements de plan dans l'espace et dans le temps.

Qu'on revienne maintenant à l'essai « La pataphysique et la révélation du rire » et à sa dernière conséquence. La jonction finale se fait entre rire pataphysique, dialectique et théologie négative : « le Rire premier renia une partie de soi qui fut le Monde²⁶ ». On a là, déjà, toute l'étoffe conceptuelle des Clavicules, premièrement parues dans l'Anthologie des Philosophes français contemporains. La cosmologie du Grand Jeu comporte ainsi la théorie du retrait de Dieu, telle qu'elle s'exprime dans le Zohar, comme l'indique expressément Lecomte : « Dieu est tout [...] Pour que le monde existe il a dû se retirer partiellement de lui-même – le monde des apparences n'est qu'une absence momentanée de Dieu²⁷ ». En même temps, la cosmologie du Grand Jeu ne pourrait pas aller sans l'aval de ce magnifique traité sur l'univers qu'est Eurêka de Poe (dans la traduction de Baudelaire), comme le fait comprendre Daumal dans l'une de ses lettres²⁸ à Renéville, grand amateur de Poe : « cet Être Divin [...] passe son Éternité dans une

24. *Id.*, « L'envers de la tête », *Verve*, vol. II, n° 5-6, 1939, dans *Les Pouvoirs de la parole*, essais et notes II (1935-1943), éd. Cl. Rugaïori, Gallimard, 1972, p. 77-78.

25. R. Gilbert-Lecomte, « L'horrible révélation... la seule », *op. cit.*, p. 15.

26. R. Daumal, *L'Évidence absurde*, p. 26.

27. R. Gilbert-Lecomte, *Correspondance*, p. 178.

28. R. Daumal, *Correspondance II*, 1929-1932, éd. Maxwell, Gallimard, 1993, p. 254.

perpétuelle alternation du moi concentré à une diffusion presque infinie de Soi-même²⁹ ».

L'ENVERS DU DÉCOR

Entendue en tant que science de l'envers, la pataphysique nous ouvre tout à coup bien des portes sur l'ensemble de poèmes que Daumal réunit à l'enseigne du *Contre-Ciel* (1930, 1936). Ce titre si ouvertement lié à l'univers astronomique, malgré sa mise en valeur de la notion d'envers et donc son renvoi à Platon (la célèbre caverne qui renverse toute réalité), ce titre interroge-il la « géométrie renversée » telle qu'elle est vulgarisée, en 1928, par M. Maeterlinck dans *La Vie de l'espace ?* En d'autres mots, l'univers du *Grand Jeu* comporte-t-il la quatrième dimension de l'espace ?

C'est avec aisance que Lecomte, dans une lettre à Vailland de la fin de 1925, combine espace subjectif kantien et quatrième dimension : « pour que l'espace soit à 3 dimensions il faudrait que rien ne bouge dans l'univers. [...] Par l'intermédiaire de la notion de mouvement on rejoindrait ainsi Kant (la 4^e dimension c'est le Temps)³⁰ ».

Le souci scientifique majeur de Daumal, aux environs de 1930-1932, paraît être l'intuition d'un temps à trois dimensions, à la faveur de ce qu'on pourrait appeler, encore une fois, une spatialisation du temps. Disons tout de suite que le temps de Daumal n'a rien à voir avec celui (encore peu connu) d'Heidegger, qu'il n'a rien en commun avec celui connu de Claudel (*Connaissance du Temps*), en dépit du profit que tous deux tirent d'*Eurêka*. Ce temps issu du devenir hégélien rappelle parfois Bergson, mais son élan semble plutôt partager la *vis* exploratoire de la *machine à explorer le temps* d'un Jarry fort instruit de géométrie non-euclidienne. Ce temps à trois dimensions, dont Daumal entretient Renéville, aurait-il affaire avec le temps conçu comme homogène à l'espace par la divulgation einsteinienne ? Daumal est on ne peut plus net là-dessus : la géométrie est euclidienne : « qu'on ne nous emmerde pas avec les autres³¹ », écrit-il en 1931.

L'admirable *Traité des patagrammes* se range pourtant du côté de la nouvelle physique, sans déroger un instant au devenir hégélien : « le Temps et l'Espace statiques de notre abstraction, sous l'impact d'un moment de conscience, copulaient selon leurs trois et une dimensions pour engendrer

29. E. A. Poe, *Œuvres en prose*, traduites par Ch. Baudelaire, Gallimard, « Pléiade », 1951, p. 824.

30. R. Gilbert-Lecomte, *Correspondance*, p. 78.

31. R. Daumal, *Correspondance II*, p. 215.

le Moment de la Matière Vive³² ». La *Grande Beuverie* ira jusqu'à superposer Einstein et Hegel sur une question qui fut au centre de la polémique antis-cientifique du *Grand Jeu*, celle de la connaissance et de sa méthode : on oublie « la grande remarque d'Einstein (ou de Hegel peut-être), que l'objet connu est modifié par l'acte de connaître³³ ».

À la hauteur chronologique de 1939, on a la surprise de savoir que le moment crucial du retournement des êtres humains vers l'extérieur (c'est la condition actuelle) fut/deviendrait perceptible à partir d'une quatrième dimension. Tout se tient, alors : notion d'envers et espace à quatre dimensions.

Le cerveau fut enfermé dans les têtes, et les visages se tournèrent au-dehors. On pourrait dire aussi que l'espace s'est retourné comme un gant ; mais ce retournement, effectué autour d'une surface fermée, n'est intelligible que dans un espace à quatre dimensions, ce qui s'accorde d'ailleurs avec le fait que la tête primitive, grâce à ses deux faces, percevait le temps d'une façon homogène à l'espace. Et cela explique pourquoi, le retournement effectué, les faces se séparèrent et purent désormais percevoir qu'un temps orienté : le temps devint subjectif et hétérogène à l'espace.³⁴

On connaît le *Mont Analogue*. « Ce sera un roman d'aventures à base de fantastique scientifique, à la Wells³⁵ ». Sont convoqués *Faustroll* (roman néoscientifique) et le modèle avoué de la *machine à explorer le temps* : Wells. Voilà surtout appelés – dans ce « roman d'aventures alpines, non-euclidiennes et symboliquement authentiques » – Einstein et la courbure de l'espace.

Jointe à la quatrième dimension, la notion d'envers promet d'éclairer d'un jour nouveau l'étonnant « Contre-Monde » de Daumal : qu'il ne soit pas dit qu'on ne retrouve les traces – et les plus hautes et saisissantes – de tout cela dans le *Contre-Ciel*.

Dans *Clavicules d'un grand jeu poétique* tout d'abord. Pour la position inaugurale de ces *Clavicules*, première partie du *Contre-Ciel*, pas moins que pour leur qualité de clefs (*clavicula*) qui nous ouvrent des portes sur les poèmes à venir.

Ensuite dans la partie centrale du livre, *La Mort et son homme* : une traversée de la mort où l'écoulement (« leur écoulement qui se fige en

32. *Id.*, *L'Évidence absurde*, p. 238.

33. *Id.*, *La Grande Beuverie*, éd. Cl. Rugafiori, Gallimard, « L'Imaginaire », 1986, p. 117.

34. *Id.*, *Les Pouvoirs de la parole*, p. 78-79.

35. *Id.*, *Correspondance III*, 1933-1944, éd. H.J. Maxwell et Cl. Rugafiori, Gallimard, 1996, p. 177.

statues » ; « savez-vous que je suis plus fluide que l'eau ? » « et je coulais déjà³⁶ ») pourrait dire l'atteinte d'une nouvelle dimension spatio-temporelle qui coïnciderait, pour Daumal, avec l'abandon de l'identité individuelle. Or une telle fluidité fait remonter, dans *Mugle*, à des récits d'enfance : « on m'a conté dans mon enfance que les hommes qui voulaient atteindre les confins du monde avaient dû marcher courbés à cause de la voûture du ciel ; ils ont dû avancer jusqu'à devenir une simple membrane fluide coulant entre le ciel et la terre³⁷ ». Mais comment ne pas songer à quelques captivantes formulations ou faciles formules de Maeterlinck ? « Le citoyen de l'hyperespace ne saurait s'accommoder d'un de nos cubes [...] où tous ceux de son ordre entreraient comme l'eau dans une éponge ». Et sur le temps : « ce n'est pas lui qui coule, c'est nous qui nous écoulons³⁸ ».

En troisième lieu, et surtout, dans la section finale du *Contre-Ciel* de 1936 qui a nom, précisément, *Le Ciel est convexe*.

Il importe toutefois de préciser que cet espace-temps nouveau dont ont parlé Einstein et Poincaré, qu'ont discuté Bergson et Meyerson, s'il est partie intégrante du cosmos daumalien – uni comme il est à la perspective de l'envers – il l'est au même titre que l'ancienne physique de l'univers. Pour Daumal et Lecomte, aller en avant veut souvent dire restaurer d'anciennes prérogatives perdues, d'anciennes facultés estompées. C'est peut-être ce que suggérait, déjà, Rugafiori lorsqu'il lisait « aventures non euclidiennes » (dans le sous-titre du *Mont Analogue*) dans le sens de « pré-euclidiennes³⁹ ».

Soit alors l'affirmation *Le Ciel est convexe*. Encore que le *Traité des patagrammes* nous assure : « à dix ans je découvris la courbure de l'espace et les lois einsteiniennes de l'astronomie⁴⁰ », encore que *Mugle* nous confirme une maîtrise étonnamment précoce des lois régissant l'univers (« La terre s'est tellement rapetissée [...] que je dois incurver la plante de mes pieds selon la convexité du globe. Le ciel est représenté par un globe de même dimension placé au-dessus de moi⁴¹ »), une telle phrase ne pourrait aller sans d'autres piliers, tout aussi portants. Et notamment la physique aris-

36. *Id.*, *Le Contre-Ciel* suivi de *Les dernières paroles du poète*, éd. Cl. Rugafiori, Gallimard, « Poésie », 1990, p. 68, p. 72 et p. 175.

37. *Id.*, *Mugle*, éd. C-l. Rugafiori, Montpellier, Fata Morgana, p. 61.

38. M. Maeterlinck, *La Vie de l'espace*, Fasquelle, 1928, p. 55 et p. 118.

39. Postface à l'édition italienne du *Mont Analogue* : R. Daumal, *Il Monte Analogico*, a cura di C. Rugafiori, Milano, Adelphi, 1968, p. 150.

40. R. Daumal, *L'Évidence absurde*, *op. cit.*, p. 224-225.

41. *Id.*, *Mugle*, *op. cit.*, p. 69.

totélicienne, fondée (après celle de Platon) sur la sphéricité de l'univers, d'autant plus que la convexité du ciel que prouve Aristote (*De caelo*) sera discutée par l'une des têtes pensantes qu'allègue le *Grand Jeu* : Giordano Bruno (*De l'Infini, Universo e Mondi*). D'autre part, quittant la diachronie pour la synchronie, le ciel convexe ne peut que s'apparier à la « voûte concave du ciel » de Lecomte, au « rire concave du ciel⁴² » du dédicataire du *Contre-Ciel*. Seul varie le point de vue.

Un point mort semble pourtant faire résistance à cette logique du binôme Daumal-Lecomte. L'idée, très chère à Lecomte, de « monde plat » apparaît inconciliable avec la courbure du ciel :

Le globe est devenu une assiette. Chaque méridien un simple rayon de cercle. Et dans la foule du dernier jour le philosophe antique qui prétendit que l'univers était un plateau crache d'orgueil à la face des défenseurs de l'univers sphérique. [...] La planète est plate, c'est une assiette⁴³.

Cette idée du monde assiette, que Lecomte peut voir à l'œuvre chez Reverdy (« Le monde plate-forme », *Étoiles peintes*, 1921), constitue un reste de cosmologie d'avant Aristote : ce fut la vision d'Anaximène, réfutée dans l'*Éthique à Nicomaque*⁴⁴. Or, à l'aide de la relativité, on s'aperçoit que ces deux données en apparence concurrentes deviennent les deux faces d'une même médaille si seulement l'on se place dans l'espace-temps de Poincaré-Minkowski (que Maeterlinck appelle « grand mathématicien »), dit précisément Espace-Temps Plat.

Du monde assiette achèvera de discourir *Le Mont Analogue*, avec sa « navigation non euclidienne dans une assiette ».

Mais, il convient de le répéter, le *Contre-Ciel* est loin d'être lisible dans le sillon de l'espace-temps quadri-dimensionnel. La section *Le Ciel est convexe* débute par « Feux à volonté », long poème en prose ayant paru dans le deuxième numéro du *Grand Jeu* (1929), c'est dire combien l'*imago mundi* de Daumal est cofondatrice de la cosmologie du groupe.

L'être humain est une superposition de cercles vicieux. Le grand secret, c'est qu'ils tournent bien d'eux-mêmes. Mais les centres de ces cercles sont eux-mêmes sur un cercle ; l'homme sort du dernier pour rentrer dans le premier. Cette révolution n'échappe pas aux yeux des sages [...] Prométhée [...] avec la couronne tourbillonnante des soleils, les petits alliés des hommes... MAIS LES GRANDS ANTI-SOLEILS NOIRS, PUIS

42. R. Gilbert-Lecomte, OC II, 51.

43. R. Gilbert-Lecomte, OC II, 212.

44. Aristote, *Éthique à Nicomaque* II, 22, 1.

DE VÉRITÉ DANS LA TRAME ESSENTIELLE, DANS LE
VOILE GRIS DU CIEL COURBE VONT ET VIENNENT ET
S'ASPIRENT L'UN L'AUTRE, ET LES HOMMES LES
NOMMENT ABSENCES. *Qui leur apprendra que c'est l'être, et qu'ils ne
font que penser le non-être à leur mesure ?*⁴⁵

L'image du cercle vicieux, maintes fois utilisée par Bergson, est pour Daumal consubstantielle à la démarche pataphysique (celle-ci devient, sous sa plume, une « mise en cercles vicieux⁴⁶ » qui oblige à penser de façon réelle). La « révolution » dont il est question dans le texte est alors à entendre dans son plein sens astronomique et figuré (on songe au poème « La Révolution en été ») : pour différée qu'elle soit, l'intégration de l'homme au cosmos s'avère irrécusable. Venant après les soleils « petits alliés des hommes », les « anti-soleils noirs » illustrent l'idée de monde en creux à travers celle de retrait de la « substance absolue » (*Clavicules* 4), attendu que le soleil est une image universelle de la divinité.

« L'envers du décor », titre-programme du deuxième poème de la section *Le Ciel est convexe*, soumet la géométrie cartésienne à la notion d'Étendue de Spinoza, philosophe dont Daumal était fêru.

« Comment tout recommence », dernier poème de la même section, et du *Contre-Ciel* de 1936, comporte vraisemblablement les acquis de Poe sur le cosmos – indissociables de la loi de la périodicité – dans sa mise en place d'un nouveau commencement : « commencement quelconque parmi une série infinie de commencements⁴⁷ ».

UNIVERSITÉ DE PADOUE

45. *Le Contre-Ciel*, *op. cit.*, p. 89-90 (majuscules dans le texte).

46. R. Daumal, *Tu t'es toujours trompé*, éd. J. Daumal, Mercure de France, 1970, p. 223.

47. E. A. Poe, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 734.

SALVADOR DALÍ DANS LA FOULÉE DES SCIENCES DE LA FORME

Astrid RUFFA

C'est sous le signe de l'« intuition » et non de la « compréhension » qu'il convient d'envisager le rapport de Dalí à la science. Le peintre n'a jamais prétendu avoir une connaissance approfondie des découvertes qui l'ont fasciné. Toutefois, à l'affût de nouveautés, il n'a pas hésité à se plonger dans une multitude de textes de vulgarisation scientifique, ce qui lui a permis d'être à la page et de gagner l'estime des hommes de science qui, précisément, appréciaient en lui ses facultés intuitives¹.

Grâce à l'intuition créative des théories scientifiques, le peintre cautionne et modélise au fil des années l'imaginaire théorique de la méthode paranoïaque-critique. Cette réappropriation imaginative des savoirs produit à son tour un savoir qui a sa propre objectivité et qui questionne l'impartialité communément attribuée aux résultats scientifiques. Dalí ouvre ainsi la voie à l'exploration d'une pensée subconsciente objective et met l'accent sur un processus complètement occulté par Breton dans la définition initiale du surréalisme : la mise en forme de l'irrationnel. Le chef du groupe s'attache à valoriser la « pureté² » de l'automatisme psychique. Niant, sur le plan théorique, la dimension formelle qui est pourtant intrinsèque au langage, il conçoit une « pensée parlée » qui, étant véhiculée de manière neutre par les mots, s'exprime dans toute son authenticité sans se laisser « contaminer » par aucun processus de mise en forme. Dalí, au contraire, conçoit une pensée subconsciente structurée et structurante, organisant subitement les données sensorielles. Tout objet perçu est automatiquement transformé en objet de désir sur la base d'une intuition subite d'analogies formelles. Si le peintre insiste autant sur le caractère systématique du délire, c'est parce que la structure est consubstantielle au phénomène délirant : la pensée paranoïaque, d'emblée organisée, se concrétise par l'organisation du monde extérieur, d'où un intérêt pour les modalités d'objectivation du subconscient.

1. D'après les propos du mathématicien Banchoff, in J. Ubeda, S. Marqués et E. Pons, *Dimensión Dalí. La obsesión de un genio por la ciencia*, Barcelone, Media 3.14, DVD, 2004.

2. L. Jenny, « Les aventures de l'automatisme », *Littérature*, n° 72, décembre 1988, p. 5.

L'originalité de la méthode paranoïaque-critique réside sans doute dans son caractère structuré, soit en regard du surréalisme conçu par Breton, soit en regard des activités menées par Dalí entre 1928-1929. Cependant, le tournant formaliste de l'approche dalinienne s'inscrit dans l'imaginaire collectif de l'époque. Une même tendance semble rapprocher les domaines les plus variés. En psychologie, la Gestaltheorie s'interroge sur les lois d'organisation perceptive qui président à l'émergence d'une « Gestalt », d'une « structure ». La perception n'est plus envisagée comme la somme de sensations élémentaires, mais comme des ensembles d'emblée structurés où la valeur de chaque élément est déterminée par sa fonction dans le tout. Prinzhorn, dans *Bildneri der Geisteskranken* (1922), analyse les principes formels de configuration régissant les œuvres des aliénés et introduit le terme de « Gestalt » pour désigner la mise en forme à base psychique qui caractérise toute création. L'histoire de l'art est également marquée par une orientation formaliste dont deux des représentants majeurs sont Wölfflin et Faure. Le premier définit sur la base de critères formels la polarité entre les deux grandes unités stylistiques auxquelles il s'intéresse, l'art classique et l'art baroque. De son côté, Élie Faure, dans *L'Esprit des formes* (1927), s'intéresse aux formes artistiques dans la mesure où leur développement dynamique, comparable à celui d'un être vivant, permet de révéler des analogies entre des œuvres très différentes et de mettre ainsi l'accent sur la solidarité universelle qui unit tout phénomène. L'esthétique n'est pas en reste. *L'Avenir de l'esthétique* (1929) de Souriau dont le dessein est de conférer le statut de science à cette discipline, souligne en effet la nécessité de considérer l'œuvre d'art dans son essence formelle. *La Vie des formes* (1934) de Focillon se situe dans la même lignée : l'auteur s'attache à étudier le processus de structuration et le dynamisme des formes, considérées comme des forces concrètes et actives qui prennent corps dans la matière. Enfin, n'oublions pas la morphologie qui cherche à rendre compte des types de structuration des corps et de leurs transformations au fil du temps. La science des formes connaît un développement considérable à l'époque et est marquée par une orientation déterministe. Citons, à titre d'exemple, *La Vie créatrice des formes* (1927) de Brachet ; *Le Déterminisme et l'adaptation morphologiques en biologie animale* (1923) d'Anthony. Signalons également *The Curves of Life* (1914) de Cook, *On Growth and Form* (1917) de Thompson, *Principes de morphologie générale* (1927) de Monod-Herzen, des travaux qui ont particulièrement fasciné Dalí et qui sont au premier abord étonnants : se plaçant dans une perspective interdisciplinaire, ils soulignent la continuité entre les phénomènes les plus disparates et confèrent un caractère presque mystique au déterminisme formel.

C'est au sein de cet imaginaire que Dalí trouve les modèles qui nourrissent sur le plan théorique la méthode paranoïaque-critique. Dans le cadre de cette contribution, nous avons choisi d'évoquer deux sources d'inspiration qui ont marqué l'évolution de la pensée du peintre au fil des années trente : Einstein et Monod-Herzen. En effet, après s'être inspiré de l'ouvrage de Prinzhorn sur l'art des fous pour concevoir le caractère objectif du délire³, le peintre enrichit et radicalise sa réflexion, en se réappropriant de manière tout à fait singulière la notion einsteinienne d'espace-temps. D'une part, il oppose celle-ci à la vision kantienne et néokantienne de l'espace et du temps ; d'autre part, il lui confère une dimension formelle. Ce faisant, son attention se porte progressivement sur la morphologie et son intérêt se concentre en particulier sur le déterminisme formel envisagé par Monod-Herzen.

Se démarquant de plus en plus de l'automatisme psychique de nature essentiellement passive conçu par Breton, Dalí élabore, dès 1933-1934, une véritable « physique de la paranoïa⁴ » en s'appuyant sur les théories einsteiniennes. Il se focalise alors sur la notion d'espace-temps de la théorie de la relativité générale, probablement suite à la lecture de l'article « Le problème de l'espace, de l'éther et du champ physique »⁵ dans lequel Einstein trace l'évolution du concept d'espace, d'Euclide jusqu'à ses plus récentes découvertes, et souligne l'aspect novateur de sa dernière théorie. Le physicien confère une « signification réelle » à la notion, et lui dénie le caractère absolu qui caractérisait encore l'espace-temps de la relativité restreinte⁶. Loin d'avoir « l'aspect d'un territoire passif⁷ », l'espace participe aux événements physiques : la masse détermine la courbure de l'espace ; l'espace (plus ou moins courbe) définit la trajectoire des corps. La structure de l'espace-temps est donc variable et est en soi indéterminée, d'où

3. À ce propos, voir A. Ruffa, « Salvador Dalí à la conquête de l'irrationnel », in *Rupture et tradition : rôle et place de l'irrationnel dans la création artistique*, éd. P. Vacher, Actes de colloque, à paraître en 2007 aux Ed. Murmures (Dijon).

4. S. Dalí, « La conquête de l'irrationnel », *Oui*, Denoël, 2004, p. 267.

5. À ce propos, voir A. Ruffa, « Les 'espèces d'espace' de Dalí surréaliste : vers une réappropriation de la physique einsteinienne », *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, éd. A. Ruffa, P. Kaenel et D. Chaperon, Actes de colloque, Desjonquères, 2007.

6. A. Einstein, « Le problème de l'espace, de l'éther et du champ physique », *Comment je vois le monde*, Flammarion, 1979, p. 152.

7. *Ibid.*, p. 149.

l'emploi d'une géométrie non-euclidienne⁸ pour en rendre compte. Or, Dalí semble fasciné par le caractère actif d'une entité invisible qui interagit avec les corps. En particulier, dans « Apparitions aérodynamiques des 'Êtres-Objets'⁹ », il relève, en reprenant l'historique proposé par Einstein et les tournures employées par le physicien pour en décrire les différentes étapes, le passage d'une conception abstraite et passive à une conception concrète et active de l'espace. Toutefois, il ne semble retenir que l'idée d'un espace qui agit sur les corps et non l'inverse et confère même une visibilité à cette action. L'espace dalinien, au lieu de définir la *trajectoire* des corps, détermine leur *forme* : il « expulse » et « presse » les objets, en les courbant. La pensée paranoïaque, à l'image d'un espace-temps *morphologique*, est désormais devenue une entité *externe* et *objective* qui se concrétise au niveau visuel en façonnant les objets et en leur imprimant sa propre *courbure*. Nul étonnement donc face à l'engouement de Dalí pour les corps courbés ou aux surfaces courbes. Toujours en accord avec son époque, le peintre évoque ainsi les voitures et autres objets « aérodynamiques¹⁰ ». L'adjectif connaît une grande diffusion dès 1929, au moment où les engins offrant le moins de résistance possible à l'air se popularisent. Dalí n'hésite donc pas à s'approprier un terme à la mode pour signifier l'action modélisante d'une force invisible. Ou encore, sous l'égide de l'image du « mollusque » employée par Einstein pour désigner l'espace-temps et d'ailleurs évoquée par Crevel¹¹, Dalí fait l'éloge des objets mous et visqueux comme ses propres montres. L'espace, par son caractère indéterminé, est lui-même « visqueux » et expulse des objets « gélatineux¹² », qui se conforment à l'entité qui les a engendrés. Ces termes, loin d'être anodins, sont à replacer dans le cadre des études qui ont été menées par Mauvain, Ducloux, Loeb pendant les années vingt sur les colloïdes et sur lesquelles Dalí s'est penché, comme l'attestent les « Notes pour l'interprétation du tableau : "La Persistance de la mémoire"¹³ ». Dans ce

8. À la différence de la géométrie euclidienne, les géométries non euclidiennes permettent de décrire des espaces plus ou moins courbes où le segment le plus court entre deux points est un arc de courbe appelé géodésique et où il n'existe pas de segments parallèles.

9. S. Dalí, « Apparitions aérodynamiques des 'Êtres-Objets' », *Omi*, p. 243-48.

10. *Ibid.*, p. 246.

11. A. Einstein, *La Théorie de la relativité restreinte et générale*, Gauthier-Villars, 1921, p. 87 ; R. Crevel, « Au carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution », *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Pauvert, 1986, p. 133.

12. S. Dalí, « Apparitions aérodynamiques des "Êtres-Objets" », *op. cit.*, p. 246.

13. Publié in D. Abadie (éd.), *Salvador Dalí, rétrospective 1920-1980*, Vol. 1, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 174.

fragment de texte remontant à 1934 comme l'estime à juste titre E. King¹⁴, Dalí, envisageant une « phénoménologie de la “substance active” », associe ses montres molles aux colloïdes sous forme de gel et fait ressortir leur caractère « comprimable ». D'un point de vue physique, les colloïdes se différencient des cristalloïdes par leur structure élastique supportant des déformations étendues et s'adaptant aux forces externes. Ceci s'explique par les particularités chimiques de substances faites de particules variables en suspension dans un liquide, les micelles : elles sont des assemblages de molécules agglomérées à la hâte dont la composition et les propriétés dépendent du réactif employé pour leur fabrication, d'où leur transformation continue et leur réactivité face aux variations de l'état environnant.

Dalí ne se limite pas à combiner la notion d'espace-temps à l'aérodynamique et aux colloïdes. En 1935, dans une visée manifestaire, il élargit la portée du modèle einsteinien en l'associant au contre-modèle kantien et noékantien. Il conçoit ainsi deux modes d'appréhension du monde opposés sur le plan philosophique : celui de l'intuition pure kantienne qui mène à une connaissance abstraite, procédant par la seule vue de l'esprit en deçà de toute expérience sensible, et celui de l'irrationalité concrète dalinienne qui mène à une connaissance vérifiable et tangible procédant par la matérialisation de la pensée dans le monde extérieur. Le premier considère l'espace et le temps de manière abstraite, comme deux formes *a priori* de la faculté sensible. Le deuxième se réfère au modèle einsteinien et considère l'espace et le temps comme deux entités inséparables, en interaction avec l'objet. Si d'une part Dalí radicalise le modèle einsteinien en conférant un caractère concret et morphologique à l'espace-temps, de l'autre il n'hésite pas à rendre encore plus abstrait le modèle de connaissance proposé par Kant. Il ne se focalise que sur l'intuition pure, en occultant complètement ce qui est pourtant à la base du processus cognitif envisagé par le philosophe et ce qui caractérise aussi sa propre méthode : l'acte de projection subite sur les objets du monde de règles propres à celui qui perçoit.

Or, l'association Kant/Einstein n'est pas une trouvaille de Dalí et demanderait à être replacée dans le cadre du débat sur la nouvelle perspective philosophique introduite par la théorie de la relativité. En tout cas, dans la partie centrale de « Psychologie non-euclidienne d'une photographie¹⁵ », le peintre oppose la conception kantienne et einsteinienne de

14. E. King, « Le temps dalinien fait mouche: réflexions sur les “montres molles” », in *Salvador Dalí à la croisée des savoirs, op. cit.*

15. S. Dalí, « Psychologie non euclidienne d'une photographie », *Oui*, p. 253.

l'espace en reprenant et même en traduisant mot à mot un passage tiré de l'article « La crisis de la intuición » paru dans la *Revista de Occidente* en 1934¹⁶. Son auteur, tout comme Dalí, dénonce un mode de connaissance axé sur l'intuition pure, en soulignant que Kant conçoit l'espace et le temps en se fondant sur la physique de Newton et donc sur des théories scientifiques qui sont désormais dépassées par celles de la relativité. Cependant, le plagiat devient créatif car le passage est réintroduit dans un contexte tout autre. L'énonciateur se propose ici d'analyser un objet apparemment insignifiant, une bobine sans fil, qui figure sur une photographie. Il explicite les associations de type paranoïaque¹⁷ que ce corps étrange sollicite, ce qui donne lieu à un récit : la « bobine sans fil » est assimilée à l'intuition pure, la « fille légitime de Kant », qui, menant une vie de promiscuité avec les sciences, s'unit illégitimement à Newton et enfante un « fils illégitime ». Progressivement chassée par ses amants (les sciences particulières, qui rejettent un mode de connaissance *a priori* du monde), elle finit par se transformer en « prostitution pure » et par être nue et sans fil comme la bobine. Ce faisant, le texte acquiert une dimension manifestaire : l'histoire des amours de l'intuition pure permet de définir les enjeux théoriques de la méthode dalinienne.

Le couple Kant/Einstein est d'ailleurs loin d'être une apparition fugace sous la plume du peintre. Il structure l'imaginaire de l'activité paranoïaque-critique, au moment où Dalí affirme le caractère novateur de sa méthode et prend ses distances vis-à-vis de l'automatisme psychique conçu par Breton. Au début et à la fin du texte de « La conquête de l'irrationnel », l'écrit manifestaire le plus développé, Dalí évoque en effet l'opposition entre les deux modes de connaissance.

Tout d'abord, au moment de souligner la crise traversée par le domaine artistique, il met en scène deux dames que tout sépare. Nous retrouvons, d'une part, l'« intuition pure » kantienne et le récit de ses amours illégitimes avec Newton et les sciences ; d'autre part, nous avons l'intuition concrète qui est représentée par le « dos dodu, atavique, tendre, militariste et territorial » de la « nourrice hitlérienne¹⁸ ». Certes, le modèle einsteinien n'est pas directement évoqué, mais le lecteur fréquentant l'univers dalinien ne peut qu'associer le dos courbé et mou de la nourrice, considéré dans « Apparitions aérodynamiques des “Êtres-objets” » comme étant à

16. H. Hahn, « La crisis de la intuición », *Revista de Occidente*, 43, 129, 1934, p. 316.

17. À propos des associations de type paranoïaque à l'œuvre dans le texte de Dalí, voir A. Ruffa, « Salvador Dalí à la conquête de l'irrationnel », *op. cit.*

18. S. Dalí, « La conquête de l'irrationnel », *Oui*, p. 255-56.

l'origine de « tables de nuit molles¹⁹ », à l'espace irrationnel qui s'inspire de la théorie de la relativité générale.

Ensuite, au moment d'illustrer son projet, Dalí oppose l'art abstrait, qui prend appui sur la Gestaltthéorie d'inspiration néo-kantienne, au cubisme de Picasso, qui relève d'une « psychologie physique²⁰ ». Il peut paraître curieux que Dalí dévalorise une théorie, celle de la « figure », qui fait ressortir la créativité de la perception au cœur même de sa propre méthode. Car selon les Gestaltistes aussi, l'acte perceptif implique une structuration immédiate du champ visuel en ensembles organisés. Toutefois, cette théorie repère des formes de structuration privilégiées et conduit à la formulation de « lois » régissant la perception, considérées par les contemporains comme absolues et *a priori*. Rignano, dans sa discussion avec Köhler dans *Scientia*, dénonce le peu d'importance qu'une théorie psychologique fondée sur une approche purement physiologique accorde au facteur subjectif dans la structuration des figures et, déplorant l'établissement de normes perceptives préétablies, dénonce le caractère « kantien » de cette théorie²¹. Dalí, en faisant ressortir l'incapacité de la théorie de la Gestaltung à rendre compte de l'interdépendance entre les facteurs externes et internes, s'approprie donc ici un point de vue polémique et confère à cette théorie une « saveur kantienne ». À la théorie des « figures strictes » qui ne fait pas appel aux « moyens physiques », il oppose une théorie des « figures strictes extra-psychologiques », une « physique de la psychopathologie » qui, à ses yeux, est à la base des œuvres de Picasso et qui, faisant interagir la subjectivité et l'objectivité, a produit, dans le cadre du cubisme, « les systèmes biologiques et frénétiques de l'objet concret ».

La conclusion du texte²² fait explicitement référence à la figure d'Einstein. Dalí y oppose la statuaire grecque qui sublime les passions dans des anatomies aux surfaces euclidiennes, à ses propres objets où les désirs, selon le modèle d'un espace-temps qui « nous comprime tous », se concrétisent dans des surfaces non-euclidiennes. La montre molle est désormais citée comme emblème de la nature objective de l'idée subconsciente : elle devient « le camembert paranoïaque-critique [...] du temps et de l'espace », figurant le caractère matériel et actif de l'« espace mollusque » einsteinien.

19. S. Dalí, « Apparitions aérodynamiques des 'Etres-Objets' », *Omi*, p. 246.

20. S. Dalí, « La conquête de l'irrationnel », *Omi*, p. 263-67.

21. E. Rignano, « La théorie de la forme de la nouvelle école psychologique allemande », *Scientia*, avril 1928, p. 104.

22. S. Dalí, « La conquête de l'irrationnel », *op. cit.*, p. 268-69.

La dimension morphologique conférée à l'espace-temps fait sans doute toute la spécificité de la perspective adoptée par Dalí à l'égard d'Einstein. Les théories déterministes de Monod-Herzen, auquel le peintre se réfère explicitement en 1936, ont déjà dû nourrir la relecture dalinienne de la notion einsteinienne car, dans les deux cas, ce sont l'action déformante du dehors sur l'objet et la consubstantialité entre matière et milieu qui sont soulignées. En effet, Monod-Herzen, affirmant que la « matière » doit être considérée comme un « milieu en mouvement », souligne l'interaction entre les deux facteurs et surtout l'« incessante déformation » à laquelle l'être est soumis²³. Or ces mêmes principes sont repris par Dalí pour valoriser les surfaces non euclidiennes où l'espace-temps imprime sa courbure.

En tout cas, à partir du milieu des années trente, le peintre se focalise de plus en plus sur la morphologie qui constitue un imaginaire auquel il restera fidèle tout au long de sa vie. En 1934, sans se référer à des théories scientifiques précises, Dalí esquisse intuitivement une première morphologie à caractère psychique en décrivant deux catégories de surfaces courbes où l'irrationalité se fait concrète²⁴. Il définit d'abord les *fantômes*, des corps obèses et mous jouant sur le sentiment de « volume virtuel » : leur « graisse » dématérialise le volume de l'objet, un volume qui est ainsi rendu « suspect », « virtuel », « angoissant » et qui permet au délire de se matérialiser. Il évoque ensuite les *spectres*, bien plus effrayants que les fantômes par leurs corps déchiquetés, qui jouent sur le sentiment de la « décomposition du volume ». Dalí semble ainsi pousser à ses extrêmes limites le premier type d'objectivation de l'irrationalité jusqu'à créer une nouvelle catégorie morphologique fondée sur des postulats presque opposés. Si l'idée subconsciente se concrétisait en se cachant dans le volume des fantômes, elle devient maintenant encore plus active : elle agit de manière visible en détruisant tout volume et en façonnant les corps. Les spectres se caractérisent ainsi par leurs « contours viscéraux », par leur possibilité de décomposition charnelle, par des costumes collant à la peau. Au fantôme de la nourrice hitlérienne au dos dodu, Dalí oppose le spectre de Gala ou de ses femmes déchirées et décharnées représentées par le peintre préraphaélite Rossetti sur ses toiles.

23. E. Monod-Herzen, *Principes de morphologie générale*, Vol. II, Gauthier-Villars et Cie, 1927.4.

24. S. Dalí, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Oui*, p. 232-37.

Or, Dalí reprend ces deux catégories deux années plus tard dans « Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite²⁵ ». Il les redéfinit à l'aide d'une terminologie scientifique et les relie à ses récentes réflexions sur la courbure de l'espace-temps et sur le modèle morphologique de Monod-Herzen. En particulier, en appliquant ici sa méthode à l'histoire de l'art, il remet en cause la figure de Cézanne en tant que fondateur de la peinture moderne au profit des peintres préraphaélites anglais et repense l'opposition fantôme/spectre, de manière à dévaloriser totalement le premier au profit du deuxième. L'art de Cézanne est associé au « fantôme » car il fait appel au « volume virtuel ». Toutefois, Dalí semble ici attribuer à l'adjectif « virtuel » une autre signification : le terme ne renvoie plus au caractère angoissant et concret de la graisse où le délire peut s'inscrire, mais au caractère abstrait de l'acte d'organisation rationnelle et géométrique des instincts. Dalí dénonce ainsi le caractère idéal de la pomme de Cézanne : à ses yeux, elle est une « espèce d'éponge fantomatique » qui a la même structure des « éponges siliceuses » décrites par Monod-Herzen²⁶. Comme ces animaux de mer, elle découle de l'arrangement de formes propres à la géométrie euclidienne et qui ne sont pas soumises au dynamisme de l'idée délirante. En revanche, l'art des préraphaélites anglais est de nature spectrale car il fait appel à des surfaces se conformant aux contours viscéraux. À la nature idéale et euclidienne de la pomme de Cézanne, il oppose la nature concrète et non euclidienne des pommes d'Adam des femmes peintes par Rossetti. Dalí fait ainsi l'éloge des surfaces courbes du corps humain, surfaces que les préraphaélites valorisent et que Monod-Herzen décrit en s'appuyant sur une géométrie non-euclidienne²⁷ : on passe des « chaînettes » des costumes aux « géodésiques » des pommes d'Adam et des tissus musculaires pour conclure sur les « lignes enveloppes de pression et tension » caractérisant la surface des os. Tout se passe comme si l'espace invisible déformait et courbait le corps de ces « belles préraphaélites », depuis leurs habits jusqu'à la moelle des os, en s'appuyant sur des « géométries sanguinaires ».

L'activité paranoïaque-critique semble finalement tendre vers une *science psychique des formes courbes*. En 1939, au moment de quitter définitivement le

25. S. Dalí, « Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite », *Oui*, p. 287-92.

26. E. Monod-Herzen, *Principes de morphologie générale*, Vol. I, *op. cit.*, 1927, p. 2.

27. *Ibid.*, p. 29-30, 88-104.

mouvement surréaliste, Dalí mentionne tous ceux qui, avant lui, ont mis en œuvre une perception imaginative. Or, dans la conclusion, c'est à la croisée de deux sciences qu'il place symboliquement ses propres activités : il affirme être le seul à avoir assisté à la rencontre entre la « psychanalyse » et la « morphologie, enfant de Goethe²⁸ ». Ce n'est désormais plus à une physique psychique, mais à une morphologie psychique que Dalí renvoie. Certes, il se détache aussi bien de l'approche intuitive qui a permis à Goethe de découvrir les forces cachées configurant la nature que de la conception idéaliste d'une « Urform²⁹ », une forme primordiale sous-jacente au développement interne de toutes les espèces végétales. Dalí fait plutôt appel aux découvertes de son temps qui font ressortir l'action tangible du facteur extérieur, le milieu, sur les êtres organiques et inorganiques. Cependant, l'on peut s'interroger si le modèle de Monod-Herzen, déterministe et mystique à la fois, ne conduit pas paradoxalement Dalí à envisager une continuité entre tous les corps et à retrouver une certaine forme d'idéalisme. La fascination pour la « courbure » des corps ne cache-t-elle pas l'idée d'une « Urform », celle de la « courbe du désir³⁰ », qui serait à la base de toute transformation ? Ce qui est sûr, c'est que Dalí, en détournant les modèles scientifiques, se donne les moyens pour concevoir une logique invisible et irrationnelle qui façonne et anime les corps en les douant d'un halo magique.

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

28. S. Dalí, « Dalí, Dalí ! », *Oui*, p. 304.

29. Je me réfère à *La Métamorphose des plantes* de Goethe.

30. S. Dalí, « La métamorphose de Narcisse », *Oui*, p. 299.

**INVESTIGATION SCIENTIFIQUE
ET AVANT-GARDISME LITTÉRAIRE**
réflexions à partir des démarches autobiographiques de
Leiris et Caillois dans les années trente

Guillaume BRIDET

Avant de se croiser au Collège de sociologie fin 1937, Caillois et Leiris ont navigué dans les mêmes eaux poétiques et scientifiques. Comme Caillois mais quelques années avant lui, Leiris est membre du surréalisme et il s'intéresse à l'ethnologie au point d'en faire son métier ; les deux hommes ont des amis ou des relations en commun : Breton et Bataille, mais aussi Lacan ou Mauss. C'est donc sans surprise que les livres qu'ils publient ou les écrits qu'ils gardent dans le secret de leurs tiroirs au cours des années trente témoignent d'une certaine proximité. Ils affichent en particulier une même dimension subversive touchant précisément aux rapports entre science et littérature. Mais si l'œuvre de Leiris jouit aujourd'hui d'une reconnaissance publique et institutionnelle plus importante que celle de Caillois, c'est qu'il y a des subversions acceptables eu égard à l'horizon d'attente du champ intellectuel et littéraire – nommons-les des licences – et d'autres qui ne le sont pas – des transgressions. Cette différence est significative concernant leur œuvre ethnologique ; elle est encore davantage marquée si l'on considère leur entreprise autobiographique respective. Caillois et Leiris portent tous deux un intérêt très vif aux représentations collectives et tout particulièrement aux mythes. Mobilisées au service d'une connaissance de soi inspirée par la psychanalyse et par le surréalisme, ces représentations prennent cependant place dans un projet orienté de manière très différente. Dans *La Nécessité d'esprit*, rédigé entre 1933 et 1936 et publié seulement en 1981, Caillois se lance dans une entreprise d'élucidation personnelle trop marquée par un modèle démonstratif de type scientifique pour rencontrer un grand écho parmi les écrivains ou dans le champ de la critique littéraire. Dans *L'Âge d'homme*, dont certains éléments datent des années vingt et qu'il publie en 1939, Leiris tend au contraire à montrer qu'aucun discours même scientifique ne peut prétendre dire l'intériorité d'un sujet et il publie du même coup un ouvrage qui, dès les années d'après-guerre, jouit d'une certaine aura pour

des auteurs aussi importants que Sartre ou Beauvoir, et qui est peu à peu considéré par la critique universitaire comme l'un des jalons essentiels dans l'histoire du genre autobiographique.

*

Si des mythes extrêmement variés – mythes extraits de l'antiquité gréco-latine, de l'histoire sainte et de la matière médiévale, mais aussi mythes issus du répertoire ethnographique – occupent une place de choix dans *La Nécessité d'esprit* et dans *L'Âge d'homme*, c'est sans aucun doute du fait de l'éclairage récent que la psychanalyse freudienne a jeté sur eux – et pas seulement sur la figure d'Œdipe. Dès 1922, date de la première traduction en français d'un livre de Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Leiris lit cet auteur ; mieux encore, il commence dès l'automne 1929 une psychanalyse avec le docteur Borel sur les conseils de Bataille, cure qu'il abandonne lors de son séjour en Afrique mais qu'il reprend à son retour, à partir de juin 1934 et jusqu'en février ou mars 1936. Autant qu'on puisse le savoir, Caillois n'a jamais franchi les portes d'un cabinet d'analyste ; sa lecture de Freud ainsi que d'autres psychanalystes est cependant réelle et précoce et on trouve en particulier dans *La Nécessité d'esprit* des renvois précis ou des allusions à *La Science des rêves*¹.

L'appartenance respective des deux hommes au surréalisme ne peut que renforcer cet attrait pour le mythe et, plus largement, pour toutes les représentations, rêves ou associations automatiques, sitôt qu'elles témoignent, en dehors de tout artifice littéraire, d'un fonctionnement profond et authentique de l'esprit et qu'elles permettent donc son exploration. On retrouve en effet chez Leiris comme chez Caillois l'obsession du document propre aux avant-gardes des années 1920-1930. Le mythe vaut pour la profondeur d'un ancrage psychique à laquelle l'artificieuse littérature ne peut prétendre ; il garantit que le sujet ne se ment pas à lui-même et se peint devant les autres tel qu'il est réellement sans tomber dans un esthétisme de mauvais aloi.

On peut encore préciser l'arrière-fond psychanalytique et surréaliste très général sur lequel s'appuient Leiris et Caillois. Pour les deux hommes en effet comptent moins les événements de la vie réelle que les désirs qui chargent ces mêmes événements de toute leur résonance affective. S'ils se peignent et peignent leur entourage « *in figura*² », comme l'écrit Michel Beaujour, soit avec les attributs des personnages mythiques qui peuplent leur imaginaire, c'est parce que c'est à travers eux que leurs désirs peuvent

1. L'ouvrage est traduit aujourd'hui sous le titre *L'Interprétation des rêves*.

2. M. Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, « Poétique », 1980, p. 40.

apparaître et se donner à comprendre. *La Nécessité d'esprit* et *L'Âge d'homme* rapportent certes des épisodes de l'enfance et de l'adolescence et ils poussent même jusqu'à l'âge adulte, mais ce qui intéresse Leiris et Caillois, c'est moins leurs actes que la structure de l'esprit qui les conditionne. Le récit linéaire des événements laisse donc la place dans l'un et l'autre ouvrage à un relevé thématique des représentations et à une étude des désirs qui les sous-tendent. De ce point de vue, si l'on reprend les catégories de Michel Beaujour, Leiris et Caillois sont plus des autoportraitistes que des autobiographes. Ce qui distingue autobiographie et autoportrait, c'est en effet un rapport au temps et un mode de représentation de soi : d'un côté, un récit inscrit dans une durée et conduisant d'un point de départ à un point d'arrivée ; de l'autre, la description d'une structure intemporelle susceptible de rendre compte de tous les événements de la vie ; d'un côté, une évolution chronologique ; de l'autre, la répétition d'épisodes de même nature.

Si la démarche de recensement mythologique à des fins de connaissance de soi est globalement la même chez les deux auteurs, le projet dans lequel elle prend place n'en est pas moins fondamentalement différent, dans la mesure où l'un et l'autre n'ont pas la même conception de leur intériorité. Tout le problème, que l'on trouve posé dans leurs deux ouvrages comme dans un grand nombre des textes surréalistes des années 1930, tourne autour de la question du degré d'universalité de la représentation mythique.

Dans *La Nécessité d'esprit*, le mythe constitue le fondement d'une démarche autobiographique paradoxale en ce qu'elle cherche moins à saisir la singularité du sujet Caillois qu'à vérifier à partir de lui l'affirmation d'une correspondance entre l'espèce humaine et le reste de la nature. La notion centrale est celle de surdétermination, empruntée abusivement au livre de Freud, *La Science des rêves*, et selon laquelle les représentations que conçoit l'imagination ne sont pas le fait de la seule subjectivité mais répondent à une sollicitation des objets du monde réel. Aux yeux de Caillois, l'univers est un tout fini où les séries causales ne sont que des variables d'une même loi. Il entend donc que sa démarche lui apporte une triple connaissance, non seulement de son propre esprit, mais aussi et surtout de l'esprit humain et de l'univers naturel avec lequel il correspond. C'est essentiellement l'exemple de la mante religieuse qui lui permet de fonder très concrètement le rapport de l'imagination et de la réalité dans une même appartenance à la nature. Au comportement de la mante femelle, qui dévore le mâle pendant l'accouplement, correspondent ainsi les morsures bénignes de la femme lors du coït, mais surtout un certain nombre

de représentations répandues universellement et dont témoignent de nombreux mythes présents dans différentes traditions : angoisse de castration, crainte pour le mâle d'être dévoré par la femelle au moment de l'accouplement, connexion entre la volupté sexuelle et la volupté nutritive, etc. *La Nécessité d'esprit* est ainsi moins une autobiographie ou même un autoportrait au sens propre qu'une étude de cas dans laquelle Caillois se prend lui-même pour objet afin de confirmer les lois plus générales des correspondances établies entre la nature et l'esprit humain.

Leiris n'a au contraire que très rarement recours à la généralisation. Certes, on peut trouver quelques déclarations qui vont en ce sens en marge de la rédaction de *L'Âge d'homme*, comme dans des feuillets extraits du *Journal* et sans doute datés du mois de juin 1933 :

Méthode : manier les symboles, les faits et les réalisations symboliques en ce qu'ils vous ont de plus personnel, de plus particulier, pour se mettre dans l'état de voyance apte à vous faire toucher les grands courants impersonnels, l'humanité générale qui vous traverse³.

Mais la plupart du temps et en particulier dans *L'Âge d'homme*, la connaissance à laquelle il prétend est essentiellement intime et non pas anthropologique. Ce que garantit le mythe chez lui, c'est seulement la profondeur d'un ancrage individuel de la représentation et du désir qu'elle porte, non, et de manière plus ambitieuse, comme chez Caillois, l'universalité de cette représentation et de ce désir. Certes, on peut remarquer que, globalement, tous les mythes que convoque Leiris sont marqués par les mêmes caractéristiques : la beauté, l'érotisme et un goût très prononcé pour le tragique. En dehors des éléments mythiques créés de toutes pièces, la plupart des figures sont répertoriées par la tradition et n'ont en elles-mêmes rien d'original. Leur assemblage est en revanche unique. En ce sens, on peut parler de *L'Âge d'homme* comme d'une sorte de patchwork mythologique, comme d'un assemblage de pièces récupérées ici et là, dans tel ou tel récit préexistant, mais qui finissent par former un ensemble singulier à l'image du sujet Leiris lui-même.

Plus encore que l'objet de connaissance envisagé par l'un et l'autre, c'est le cadre épistémologique dans lequel s'inscrivent les projets autobiographiques de Leiris et Caillois qui sont fondamentalement différents. S'ils restent tous deux fidèles à l'idée d'une pensée analogique qui est au fondement même de la pensée surréaliste, leur récusation respective du mou-

3. M. Leiris, *Journal 1922-1989*, Édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Gallimard, 1992, p. 220.

vement les conduit dans des directions opposées : pour Caillois, c'est la science, en tous les cas une certaine science, qui doit se substituer à la littérature et au surréalisme ; pour Leiris, c'est la littérature qui doit se substituer à toute entreprise de connaissance scientifique de soi.

Soucieux d'établir des points de convergence entre l'espèce humaine et le reste de la nature, Caillois développe des recherches très largement en marge de la science contemporaine. Dans *La Nécessité d'esprit*, la référence aux principes épistémologiques définis par Bachelard est en effet trompeuse, dans la mesure où Caillois interprète d'une manière toute personnelle la théorie bachelardienne de la connaissance. Bachelard en appelle bien à un rationalisme ouvert et il décrit la logique de la découverte scientifique comme inclusion progressive de lois partielles dans une loi plus générale rendant compte d'un plus grand nombre de phénomènes comparables. Mais il affirme aussi que, depuis Kepler, Galilée et surtout Newton, la science ne reconnaît que deux principes d'objectivité : la vérification expérimentale et surtout le raisonnement mathématique qui, dans le cadre d'une dialectique incessante entre théorie et expérimentation, tend à prendre une importance de plus en plus grande. Alors que le nouvel esprit scientifique délaisse la perception sensible, renonce à la généralisation systématique et privilégie le raisonnement mathématique, Caillois ne se soucie pas de ce dernier et privilégie au contraire chacune des deux autres. Il affirme d'abord accorder « la plus grande attention à l'évidence de la sensation⁴ » et il prétend que, comme la vue ne saurait être mise en œuvre sans l'intervention de l'imagination accompagnant toute représentation, la perception de la réalité ne se distingue pas de la perception en rêve et obéit comme elle à la même surdétermination garantissant sa validité. La conception moniste et l'unité biologique du vivant que Caillois met en avant pour justifier le rapprochement des représentations humaines et de l'action animale apparaissent ensuite comme une généralisation systématique bien trop rapide et infondée en raison. De la même manière, le dualisme par lequel il valorise contradictoirement l'autonomie de la raison, afin d'organiser la systématisation des données humaines et animales, est un parti pris métaphysique. Quand il évoque une loi énergétique selon laquelle un instinct de mort pousserait les hommes à engendrer certaines représentations et les animaux à avoir certains comportements, Caillois substitue pour finir des analogies qualitatives à des relations quantitatives et il cède ainsi à une généralisation hâtive. Comme les savants égarés de l'époque classique et du XIX^e siècle dont Bachelard fait la critique dans *La*

4. R. Caillois, *La Nécessité d'esprit*, Gallimard, 1981, p. 151.

Formation de l'esprit scientifique (1938), Caillois succombe à une application trop rapide du principe d'identité, et il opère un passage hâtif de l'attrait du singulier (sensible) à l'attrait de l'universel (intelligible), de la connaissance extensive à la connaissance compréhensive. En ce sens, le rapprochement entre sciences naturelles et sciences humaines est bien trop prématuré par rapport à l'état présent de la connaissance. L'approche scientifique de Caillois n'a d'autre fondement que la très lointaine unité du monde, laquelle, en se précisant arbitrairement, donne lieu à des rapprochements qui relèvent de l'anthropomorphisme.

Si Caillois reste pour toutes ces raisons un chercheur en marge de la démarche scientifique moderne, il est néanmoins possible de trouver à son œuvre inactuelle des antécédents lointains dans les théories de la connaissance par intuition, par imagination ou par raisonnement appuyées sur l'idée du microcosme et du macrocosme selon laquelle des analogies secrètes relient les objets apparemment les plus divers et, en particulier, l'homme (microcosme) et le monde qui l'entoure (macrocosme). Le thème apparaît dans la tradition hermétique, le pythagorisme, chez Platon et, comme le montre Ernst Cassirer dans *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* (1927), il est repris par la théologie médiévale et amplement réactualisé aux XV^e et XVI^e siècles.

Aux penseurs de l'École de Padoue qui, comme Campanella, valorisent l'observation sensible et qui fondent la comparaison des phénomènes dans le lien magico-mystique que le microcosme humain entretient avec le macrocosme naturel, s'oppose à la Renaissance une nouvelle approche selon laquelle tout être spirituel tire de son individualité sa participation au divin et contient en lui tout le connaissable, non en ce qu'un lien sympathique et statique l'unirait au monde, mais en ce qu'il est en mesure de lui correspondre dans l'acte dynamique de la démonstration et du calcul mathématique. La démarche artistique n'en est pas nécessairement invalidée. Léonard de Vinci estime ainsi, contrairement à Galilée, que le miracle de la beauté est la manifestation d'une loi secrète de la nature. La proportion habite les nombres mais aussi les formes. Certes, les lois qui régissent les phénomènes ne sont pas immédiatement déchiffrables par la perception sensible et seules les mathématiques peuvent les découvrir, mais les proportions qui organisent l'harmonie de l'œuvre d'art ressortissent aux mêmes lois mathématiques qui structurent le monde. Par des voies différentes, imagination et raison donnent donc accès à la connaissance.

De prime abord, Caillois ne semble pas moins éloigné de Léonard de Vinci que de Campanella. D'un côté, comme en témoigne son article sur les romantiques allemands publié en 1937, il fait la critique des prétentions

de l'intuition poétique, de la sensibilité ou de la mysticité, à se substituer à la démarche scientifique. De l'autre, il ne fait pas non plus entièrement confiance à la création artistique, puisque la dictature de la rigueur qu'il appelle de ses vœux est dirigée autant contre l'imagination que contre l'intuition ou la mysticité. Alors que Léonard oppose intuition magique, d'un côté, imagination et raison, de l'autre, Caillois oppose les deux premières à la troisième sans toutefois définitivement les condamner, puisqu'il ne met pas en œuvre une raison mathématique mais une raison attachée à la réalité sensible et aux œuvres d'imagination. Il estime de surcroît que, si les productions de l'intuition et de l'imagination doivent être passées au crible de la raison savante, cette dernière ne les invalide pas systématiquement mais ne fait que vérifier leur justesse. On pourrait cependant soutenir, sous le rapport de la pensée analogique, que Caillois est plus proche de Campanella que de Léonard de Vinci. Caillois n'envisage pas l'imagination comme une faculté capable de saisir les proportions de la nature, mais il établit un lien souterrain entre l'homme et le monde naturel qui l'entoure. Certes, ce lien n'est plus magique mais biologique. Il n'en assure pas moins une sorte de science infuse de l'homme que la raison a seulement pour mission d'authentifier. L'intuition et l'imagination demeurent pour Caillois une source de connaissance, mais elles ne jouissent plus que d'un lien incertain avec la nature. D'un côté, l'homme appartient à la nature et obéit à ses lois, de l'autre, son intuition et son imagination peuvent aussi produire des représentations purement subjectives et dont la nature ne répond pas. Aux philosophies pacificatrices de la Renaissance, capables d'intégrer en leur sein toutes les facultés humaines, à l'harmonie entre la raison, l'intuition, l'imagination humaines et le Tout, Caillois substitue la menace d'un débordement de l'intuition et de l'imagination hors de leur mesure naturelle. Prisonnier de l'antagonisme entre raison positive et imagination poétique, l'homme selon Caillois – et en cela *in fine* l'auteur est bien de son époque – n'est plus que de manière aléatoire le microcosme capable de comprendre un macrocosme à sa ressemblance.

Le mythe est certes aussi pour Leiris le moyen d'accéder à une forme de connaissance. Mais la pertinence de cette tentative se trouve dans le même temps récusée par le biais d'une mise en doute de toute forme d'approche scientifique, en particulier psychanalytique, voire par la mise en doute plus radicale encore de toute capacité de se saisir soi-même.

Tous les mythes n'ont pas même importance dans *L'Âge d'homme*. Certains font une brève apparition et disparaissent aussitôt ; d'autres apparaissent deux fois ; d'autres enfin structurent l'ensemble du propos leirisien. De nombreux passages sont ainsi consacrés aux deux figures

centrales de Judith et de Lucrèce, accompagnées en mineur des deux figures masculines qui leur sont attachées, celles d'Holopherne et de Tarquin. C'est la psychanalyse qui apporte une caution scientifique et réaliste aux associations qu'opère l'auteur entre la réalité et un imaginaire polarisé autour de ces deux figures féminines à la forte dimension légendaire. Le texte de Leiris comporte ainsi, comme celui d'un psychanalyste, non seulement des éléments d'interprétation, mais aussi des éléments de métadiscours théorique. C'est le cas tout particulièrement pour ce qui concerne les récits de rêve à propos desquels l'auteur use de trois procédures d'interprétation que l'auteur de *L'Interprétation des rêves* ne désavouerait pas : mise en relation de certains éléments du rêve avec des éléments appartenant à la vie réelle ; usage à l'occasion d'une symbolique des rêves assez lisible ; attention au moins en une occasion au signifiant. Mais si l'on exclut une allusion au mythe d'Œdipe, la présence de la notion de castration ou encore l'emploi du terme technique de condensation, il faut tout de même noter que, contrairement à Caillois, Leiris n'emploie pas fréquemment des termes psychanalytiques. Plus encore, il ne pousse pas très loin son auto-analyse et ses interprétations sont le plus souvent décevantes. En s'appuyant sur la polarité symbolique fondée sur les figures de Lucrèce et Judith, Leiris s'efforce de trouver une structure pour parer au désordre de la collecte de ses matériaux biographiques, mais sans rien pousser au bout et sans déboucher sur une cohérence réellement aboutie.

Si l'auteur semble user de la psychanalyse non à des fins de maîtrise intellectualisante, comme Caillois, mais à des fins de dispersion interprétative par la multiplication et l'inachèvement des pistes de lecture, c'est que son rapport à la discipline est en fait profondément ambivalent. Certes, Leiris succombe pour partie à la psychanalyse freudienne, mais il offre aussi une résistance évidente :

Que les explorateurs modernes de l'inconscient parlent d'Œdipe, de castration, de culpabilité, de narcissisme, je ne crois pas que cela avance beaucoup quant à l'essentiel du problème (qui reste selon moi apparenté au problème de la mort, à l'appréhension du néant et relève donc de la métaphysique)⁵.

Leiris récuse ici une approche matérialiste de la psychanalyse – celle de Freud –, pour une approche plus idéaliste – qui peut faire penser à Jung – sur fond de grandes questions existentielles. Un psychanalyste expliquerait

5. M. Leiris, *L'Âge d'homme* [1939], Gallimard, coll. Folio, 2006, p. 154.

sans doute que le bénéfice est ici double. Ce n'est pas l'Œdipe, la castration, la culpabilité ou le narcissisme qui sont le fin mot de l'histoire individuelle du sujet, mais la mort, soit un phénomène naturel qui relève, non de la vie psychique mais de la vie biologique de l'homme ; et implicitement : ce n'est pas seulement Leiris qui est concerné, mais l'ensemble des hommes confrontés à leur condition commune. Lorsqu'il suit cette pente généralisante, Leiris apparaît proche de Caillois dans la mesure où, comme lui, il tend à effacer sa singularité sous une réalité anthropologique. Mais la réflexion métaphysique n'est chez lui guère spéculative ; elle est seulement restreinte à un constat touchant les conditions générales de l'existence humaine. Leiris explique comment, au moment de son appartenance au surréalisme, il mettait ses « rêves » bout à bout afin de mieux en déchiffrer le sens et d'obtenir « des révélations dont il [lui] fallait découvrir la portée métaphysique⁶ ». À cette époque, il est lecteur des auteurs de la tradition hermétique et des mystiques mais aussi de Nicolas de Cues ou de Plotin ; il pense que la poésie constitue, sinon une forme de « mysticisme », au moins un moyen d'accéder de manière assez vague à l'« Absolu » ou à l'« Éternel⁷ » et qu'elle peut lui donner la clef du monde ; il n'hésite pas à déchiffrer ses rêves en suivant Artémidore, auteur, au II^e siècle après J.-C., de l'*Onirocritique*, fameux traité d'interprétation des rêves dans une perspective essentiellement prémonitoire. Mais cette pratique appartient au passé et c'est bien ainsi qu'elle est évoquée dans *L'Âge d'homme*.

Ayant renoncé à la métaphysique comme à la psychanalyse, à la pensée magique comme à l'investigation scientifique, Leiris fait le choix de la littérature comme fin en soi. Le basculement apparaît encore une fois de manière emblématique avec les récits de rêve et, plus particulièrement, avec les trois rêves relatés à l'extrême fin du livre et occupant de ce fait une position stratégique mais qui ne donnent lieu à aucune interprétation. Ce phénomène peut se comprendre comme un refus de conclure et une latitude laissée au lecteur, mais aussi et plus radicalement comme une ouverture non pas sur l'interprétation mais sur la relativisation que présenterait l'intérêt de tout type d'interprétation, qu'elle soit psychanalytique ou métaphysique et, du même coup, comme une ouverture sur une littérature qui met à l'écart ce type de démarche. De ce point de vue, la fin de *L'Âge d'homme* annonce *La Règle du jeu* et son abandon de toute velléité de faire converger les réseaux établis par voie d'association. L'ambition totalisante,

6. *Ibid.*, p. 191.

7. *Ibid.*, p. 181.

le besoin de cohérence et de plénitude qui avaient alimenté le fantasme d'une autobiographie placée sous le signe d'une transparence de soi à soi, ont laissé place à peu de chose – fibrilles, frêle bruit, brindilles – dont la littérature, faute d'un merveilleux plus assuré, accepte de faire son lot. Leiris passe du romantisme allemand et du surréalisme à Blanchot, de la croyance en une expression profonde de l'être à la mise à mort de l'auteur et même de l'homme comme conscience capable de se saisir elle-même. Le recours aux grandes figures mythiques ne disparaît pas. Mais l'héroïsation de soi n'est plus conditionnée, comme chez Caillois, par l'identification à des figures mythiques idéalisantes ; elle se situe dans un rapport distancé avec elles. Leiris se décrit comme un petit-bourgeois rangé, un fonctionnaire de l'ethnologie et un écrivain sans génie – un lâche et un velléitaire ; il rêve d'un destin exceptionnel de grand révolutionnaire, de conquérant ou de faiseur de religion, à tout le moins de maudit et de hors-la-loi. Et ce qu'il met en scène, c'est cet écart irréductible, ce double mouvement de mythification et de démythification qui dénonce les cadres culturels grâce auxquels plus ou moins consciemment nous lisons notre vie et dont nous ne pouvons nous passer, parce que nous ne disposons d'aucun autre moyen pour nous comprendre – rêver. La vérité que poursuit Leiris n'est plus dès lors dans l'adéquation du portrait à l'homme, pas non plus dans la dénonciation de l'inadéquation. Elle est dans le processus même de construction du portrait qu'il exhibe, c'est-à-dire dans le va-et-vient infini entre ses masques et son visage, entre sa mythologie et son histoire. En ce sens, « Leiris ne pouvait donner de portrait plus véridique que celui de *L'Âge d'homme* – il n'y a pas de *vrai* moi mais un homme qui se mesure au vrai⁸ ». C'est essentiellement ce relativisme qui fait de lui notre contemporain.

*

Au cours des années trente, Caillois et Leiris sont en quête des structures de leur imaginaire – des représentations nodales qui habitent leur esprit et qui conditionnent leurs réactions affectives. Mais l'acceptation hétérodoxe du discours scientifique par Caillois et la récusation par Leiris des discours de savoir entraînent deux types différents de discours sur soi : l'un marqué par un certain scientisme, même s'il ne relève pas de la science de son époque, l'autre caractérisé au contraire par un doute profond quant à la possibilité de se connaître. Là où Caillois se sert de ses propres représentations comme d'un point de départ et espère qu'une

8. J.-B. Pontalis, « Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin » [1955], *Après Freud*, Gallimard, « Tel », 1993, p. 330.

démarche diagonale rassemblant différentes sciences lui permettra d'élaborer une connaissance plus large concernant à la fois le monde humain et le monde animal, Leiris se montre moins ambitieux dans la mesure où il ne prétend que saisir le fonctionnement de son propre imaginaire et renonce même à une telle entreprise pour ne plus mettre en avant que sa seule sincérité. À une époque où les sciences élaborent des réflexions épistémologiques de plus en plus rigoureuses et acquièrent une autonomie croissante les unes par rapport aux autres, où la littérature, si elle ne prétend pas toujours être une fin en elle-même, affirme sa singularité par rapport aux autres discours, Caillois ne se résout pas à cette différenciation des pratiques au sein du champ intellectuel et manifeste le désir de les unifier – ce qui le condamne à une réception très marginale. Leiris hésite mais il suit finalement une démarche davantage conforme aux différenciations et à l'horizon d'attente du champ et, comme Rousseau avant lui, comme ses contemporains Breton ou Sartre avec *L'Amour fou* (1937) et *Les Mots* (1964), il reste dans le champ de la littérature autobiographique. Il institue même la dignité suprême de la littérature par sa capacité à récuser toute inscription dans un code scientifique donné pour ne plus se glorifier qu'elle-même comme école d'incertitude.

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
LETTRES & SCIENCES HUMAINES
(LYON)

Extraits de la Conférence: Biologie et Surréalisme. Par Hugh Sykes Davies

Je ne donnerai pas d'explication des œuvres qui nous entourent dans cette salle. Le Surréalisme n'est ni un style nouveau de la peinture ni une théorie nouvelle de l'art, il n'a pas à faire d'abord avec le peintre ou avec l'art: il a comme premier souci la condition de la race humaine. Le Surréalisme est une attitude envers la vie basée sur l'œuvre de Marx et de Freud. . . . La misère dont Freud s'est occupé et la conquête à laquelle il s'est appliqué ne sont pas limitées aux conditions d'une seule époque ou d'un seul état de la société. Cette misère de l'homme, elle est inhérente à sa nature physique et biologique. . . .

Nous avons ici le premier rapport significatif entre la biologie et la psychanalyse. La biologie nous montre qu'une longue dépendance de l'enfant envers ses parents caractérise l'espèce humaine. Dans cette dépendance Freud nous montre la source d'un problème typiquement humain, mais nous pouvons pousser ce thème plus loin. Un point capital dans les hypothèses de Freud, c'est que l'enfant, capable, dans les deux premières années de sa vie, de sensations sexuelles, mais incapable de les réaliser, conserve, dans les années suivantes des relations chargées d'importance avec ses parents, la défaite de ses désirs enfantins lui créant toujours une situation difficile quand il est adulte. Aucune partie de la théorie psychanalytique n'a rencontré une opposition aussi violente que cette conception de la sexualité infantine, et je soutiens qu'il est d'une importance capitale de la justifier par la biologie.

(Le passage ci-contre explique la théorie de fœtalisation de Bolk, montrant ses rapports avec la psychanalyse et par extension expliquant comment les refoulements ne résultent pas seulement de l'éducation et des conditions sociales, mais surtout, en premier lieu, de la construction physique de l'homme.)

Il existe des voies plus subtiles et plus terribles par lesquelles le subconscient peut amener la faillite de la vie pour un adulte. Les désirs non-réalisés de notre enfance, les terreurs qui les accompagnent peuvent donner lieu à un courant perpétuel et sous la surface, d'inquiétude, une sensation continue d'excitation sans possibilité de décharge; les fantaisies inconscientes peuvent utiliser notre corps en jouant de petits drames par lesquels elles trouvent des satisfactions indirectes, au détriment

du corps alors atteint de maladie, d'hystérie. Parfois l'inconscient domine suffisamment pour remplacer complètement la réalité au moyen de ses propres fantaisies et il s'ensuit un état d'illusion, de paranoïa. Tous les hommes sont plus ou moins gravement atteints de ces maux, mais la manifestation la plus frappante, la plus universellement connue de ce monde souterrain est le rêve. Tout le monde sait combien un mauvais rêve peut assombrir toute la journée qui le suit, avec quelle puissance les rêves peuvent détruire le sommeil en nous le rendant redoutable. Si vous avez jamais fait des promenades nocturnes vous avez entendu ce bruit terrifiant: le cri de l'homme qui s'échappe d'un cauchemar, pour ne pas commettre ou subir des crimes inimaginables.

C'est là cette condition humaine dont je désirais vous parler et vous donner une idée sommaire des évidences d'ordre biologique qui l'expliquent.

Pour conclure, permettez-moi de vous expliquer l'attitude adoptée par le Surréalisme envers cette situation. . . . Tous les moyens dont nous disposons, soit en peinture, soit en poésie, soit pour nos recherches scientifiques, ne nous servent qu'à l'exploration de l'inconscient, qu'à la conquête de sa synthèse finale avec le conscient, pour faire que tout ce qui est 'surréel' devienne 'surrationalnel'. Nous nous proposons d'étendre notre faculté de contrôle sur tous les terrains jusqu'ici en friche—le royaume de l'irrationnel est en nous. Notre but, tant que ce monde des rêves, de la fantaisie reste enseveli dans l'homme individuel, caché, incompris, il est une source perpétuelle de danger, un monde privé, et quand il envahit la conscience, l'homme, qui ne comprend rien à ses formes, à ses signes étranges, est impuissant à le combattre. Il imagine qu'il est seul parmi ses semblables à souffrir de ses sentiments et de ses rêves. Sa solitude devient sa maladie. Nous voulons rendre ceci impossible. Nous voulons rendre public ce monde privé. Nous voulons éclairer les rêves de tous, mettre fin à la solitude humaine en présence de cette condition universellement humaine. . . . Un monde caché va être intégré dans notre vie sociale et se synthétisera avec l'existence toute entière. Aussi longtemps que la construction physique de l'homme restera ce qu'elle est, aussi longtemps elle aura besoin du Surréalisme. Il subsistera, donc, comme un mouvement vital, toujours en devenir, jusqu'à la fin de l'histoire humaine. Car si l'on n'arrive jamais à changer la nature physique de l'homme d'une façon telle qu'il échappe à sa condition psychologique actuelle, ce sera la fin de l'histoire humaine et le commencement de l'histoire d'un autre animal peut-être meilleur que l'homme.

« BIOLOGIE ET SURRÉALISME » : H. SYKES DAVIES 1936

Jean VOVELLE

« Biologie et Surréalisme », il serait imprudent d'apprécier le rapprochement des termes à la même aune que *Le Surréalisme et la Peinture* par exemple, les deux documents n'ont bien sûr ni la même ampleur ni le même avenir. Toutefois le jeune universitaire qui s'exprime sur le premier sujet rend compte de son ambition en des formules qui forcent la comparaison : « Le Surréalisme n'est ni un style nouveau de la peinture ni une théorie nouvelle de l'art : il a comme premier souci la condition de la race humaine ». De cette « condition humaine » (une appellation d'actualité), il veut « donner une idée sommaire des évidences d'ordre biologique qui l'expliquent ».

La présente étude, venant d'un biologiste, n'a d'autre prétention que celle d'une explication de texte et d'un décryptage de ces « évidences » replacées dans le mouvement général des idées et des connaissances. Le texte de Hugh Sykes Davies a été publié dans le *BIS (Bulletin International du Surréalisme)*¹ qui accompagnait l'exposition internationale organisée à Londres aux Burlington Galleries à l'été 1936. Il y est désigné comme des « Extraits de la conférence » présentée le 26 juin, dans le cadre d'un cycle où, à côté d'Herbert Read, les figures marquantes du mouvement parisien, Breton, Éluard, Dalí, se sont exprimées. Son auteur, alors âgé de 27 ans², va enseigner les humanités à St John's College tout en marquant son intérêt pour les romantiques. Son intervention aux origines du groupe surréaliste en Angleterre a été largement exposée dans les ouvrages du spécialiste de la question, Michel Remy³, qui précise les limites de son engagement avec une appréciation nuancée : « un certain establishment du surréalisme⁴ ». On y trouvera l'analyse des diverses productions qui marquent

1. B I S (*Bulletin International du Surréalisme*), Londres, 1936, p. 13 et 15.

2. 1909-1984.

3. Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Ashgate publ., England/USA, 1999.

4. Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, P.U.F., 1982, p. 118.

jusqu'en 1938 la période surréaliste de Davies, dont on considère comme sa dernière contribution un poème assez déchirant, « *It does not look like...* », paru alors dans le *London Bulletin*⁵. Dans un article tardif (1978) du supplément littéraire du *Times*⁶, « *An epilogue for Surrealism* », il le désigne comme une prise de congé, en rappelant qu'entre 1936 et 1938 il a passé plus d'un an dans un sanatorium suisse. La réalité de la guerre lui est apparue ensuite comme une « priorité » par rapport à la « parenthèse » surréaliste et même à toute sorte d'écriture imaginative...

C'est sa participation à l'exposition de 1936 qui matérialise l'introduction de Davies dans le monde surréaliste. Il figure en bonne place sur une photo du groupe, s'impose par la conférence et le texte dans le BIS et par la suite la publication *Surrealism*⁷ éditée à l'automne par H. Read avec la participation des Parisiens comporte une contribution, *Surrealism at this time and place* dans laquelle son discours de littéraire prend une telle place qu'un membre du groupe s'en amuse : « l'article de M. Davies devient un exposé sur Coleridge ». La dérive du « don » de Cambridge serait-elle déjà amorcée ? Il se rattrape dans sa conclusion : « le surréalisme est organisé, ordonné et conscient. Cet ordre s'exprime dans sa théorie, qui reconnaît une dette majeure envers le matérialisme dialectique et peut-être plus encore envers la psychanalyse ».

On peut s'interroger : que vient faire la biologie dans cette histoire ? Le présentateur d'un recueil, *English and American Surrealist Poetry*⁸, définit le texte comme « *a position paper on British Surrealism* », en citant deux extraits qui traitent du rêve et de l'inconscient... Dans cette perspective, on serait tenté de voir dans l'exposé de Davies sinon la profession de foi d'un néophyte, du moins un produit de substitution original. Une étude qui va dans ce sens⁹ considère comme « professions de foi » les déclarations « Pourquoi je suis surréaliste » programmées pour juin 1935, mais annulées pour une série de circonstances telles que le suicide de Crevel et le boycott des surréalistes au Congrès des écrivains pour la défense de la culture. Il se dégage de leur reconstitution une thématique commune, associant l'allégeance aux principes du marxisme, la quête de l'inconscient et du rêve à travers Freud et la psychanalyse avec la vocation du surréalisme à

5. *London Bulletin*, n° 2, mai 1938, p. 7.

6. *TLS*, 13 janvier 1978, p. 34.

7. *Surrealism* (Breton, Éluard, Hugnet, Sykes Davies), Herbert Read ed., Faber, London, 1936.

8. *English and American Surrealist Poetry*, E. B. Germain ed., Penguin, 1978, p. 26.

9. José Vovelle, « Quelques professions de foi dans les années trente », *L'entrée en Surréalisme*, (dir. Emmanuel Rubio), Phénix éd., 2004, p. 123 -139.

changer la vie. Ainsi le tchèque Nezval conteste le procès d'idéalisme que font les critiques marxistes qui condamnent le surréalisme en refusant *Les Vases communicants*, où, sans désigner la psychanalyse, il assure que Breton dépasse « l'idée déprimante du divorce de l'action et du rêve ». Bjerke Petersen, nouveau chef de file du surréalisme au Danemark, marqué par la répression du marxisme en Allemagne, exprime dans *Cahiers d'Art* en 1935 des vues voisines sur l'inconscient : « le surréalisme renferme la possibilité de la manifestation des rêves, des désirs, il autorise la réalisation de la vie sur une base nouvelle ». Ce « renouvellement de l'homme » échappant à l'oppression sexuelle (arme aux mains du capital) par la « révolution psychomatérialiste » qui doit assurer « la liaison entre le communisme, le surréalisme et la psychanalyse », fait référence à une interprétation particulière de cette dernière, celle de Reich, lequel se trouve alors à Copenhague, doublement excommunié par les communistes allemands qui avaient soutenu Sexpol et par les analystes freudiens qui l'écartent de leur congrès en 1934. C'est donc sur une position ambiguë vis-à-vis de Freud que campe Bjerke en investissant le surréalisme de grands pouvoirs : « il réalise et révèle le but des fonctions de la vie, en nous montrant leur nature, leurs exigences et leur répression ». Comme l'a souligné Béhar à propos du freudo-marxisme des surréalistes¹⁰, Reich en présente une version particulière qui démarque le disciple du maître, plus matérialiste si l'on veut, où le complexe d'Œdipe, dissocié de la nature biologique de l'homme, est appelé à disparaître après la révolution sociale et l'établissement d'une nouvelle économie libidinale.

La profession de foi de Gascoyne prend d'autant plus d'importance qu'il se trouve en 1935-1936 non seulement proche de Davies mais aussi suffisamment introduit auprès des Parisiens pour témoigner au nom d'un groupe anglais qui se cherche encore. Sa rencontre à Paris avec Penrose, son recueil *A short Survey of Surrealism*, son travail de traducteur pour Dalí au moment du suicide de Crevel, marquent ce moment privilégié où il entre en surréalisme et exprime le contenu de sa conférence fantôme dans *Les Cahiers d'Art* de 1935. L'adhésion qu'il proclame à « un système d'idées international », au matérialisme historique de Marx, Engels et Lénine, est très politisée : « Le surréalisme est la solution dialectique du problème du poète ». Sans référence directe à la psychanalyse, le texte affirme toutefois « l'ambition du surréalisme est d'abolir toute distinction formelle entre le rêve et la réalité ». La position de Gascoyne a évolué depuis sa réponse à une enquête de *New Verse* six mois plus tôt, où il affirmait encore : « Je

10. H. Béhar, « Le freudo-marxisme des surréalistes », *Mélusine*, XIII, 1992, p. 173-191.

n'ai jamais été influencé par Freud dans ma poésie, sinon indirectement à travers les surréalistes. Dorénavant je ne trouve plus cette activité nombri-
liste satisfaisante du tout ; pour un poète anglais avec des convictions poli-
tiques sans cesse croissantes, cela ne peut que devenir impossible¹¹ ».

Ces déclarations fondées sur le système triangulaire : surréalisme, mar-
xisme, psychanalyse (à travers le rêve et l'inconscient) restent dans la ligne
des *Vases communicants* (1932) et sous le coup de la condamnation du
« freudo-marxisme délirant des surréalistes d'André Breton » par Politzer
en 1933. Reste-t-il des marques de cette conjonction dans le texte de
Davies ? En fait, à une phrase près, « Le surréalisme est une attitude de-
vant la vie basée sur l'œuvre de Marx et de Freud », ce document évacue
toute allusion politique. Un an est passé et le groupe de Breton a coupé les
ponts avec le Parti. Le double patronage étayant la démarche surréaliste
débouche sur une incompatibilité. Un mois avant sa conférence, Davies
en fait la preuve avec un article dans *New Verse*¹² dont le titre même,
Sympathies with Surrealism, exprime une réserve. C'est une démonstration
formelle qui envisage deux façons d'adhérer au mouvement. Ce peut être
la démarche de ceux qui, privilégiant le domaine de l'inconscient, ne
voient dans le surréalisme rien de plus qu'un développement du roman-
tisme tardif. L'autre approche concerne ceux qui trouvent réponse à leurs
problèmes existentiels dans la psychanalyse. Mais peut-on la créditer d'une
doctrine sur l'Art ? Pour répondre aux termes d'inspiration, d'intuition
esthétique, une approche biologique est nécessaire, dont la psychanalyse
fournit pour le moment la voie la plus claire en abordant à travers les rap-
ports à la mère, l'inceste, le rêve, toutes les difficultés à vivre de chaque
être normal. Pour conclure, Davies assène en une phrase : « c'est là pro-
bablement que le matérialisme dialectique accomplira sa tâche la plus
utile ». Le terme évacué du système triangulaire refait surface à travers une
note infrapaginale : « J'ai écarté de l'axe principal de mon argumentation
toute considération à l'autre base théorique majeure du surréalisme – le
marxisme et le système philosophique du matérialisme dialectique » non
pour faire court, mais pour prendre acte de « l'incompatibilité cruelle et
regrettable du surréalisme avec la rigueur des positions communistes ac-
tuelles ». Par conséquent « La psychanalyse seule peut fournir un point de
départ, à développer dans le cadre du matérialisme dialectique ». À partir
de là, il reste au littéraire qu'est Davies, une fois acceptée la censure qu'il
s'impose, une seule façon de parler en surréaliste, dans le champ

11. David Gascoyne, *New Verse*, octobre 1934.

12. Hugh Sykes Davies, *New Verse*, avril-mai 1936, p. 15-21.

psychanalytique dont la composante matérialiste se trouve un terrain de démonstration périlleux dans la biologie.

Gascoyne et Davies vivent assez mal leurs contradictions. Le *Journal*¹³ (retrouvé) du premier débute en septembre 1936 : « Me suis affilié au P.C. hier ». Un mois plus tard il partira comme participant à la propagande antifranquiste à Barcelone. Au printemps 1937, à travers la chronique des réunions du groupe londonien, il confie : « Hugh est, depuis peu, entré *secrètement au Parti* et pense que nous devrions avoir le courage de rester dans le groupe afin de subvertir des artistes et des intellectuels connus... ». Gascoyne se détachera du P.C. et du surréalisme en 1937. Quant à Davies qui, selon Remy, quitte le groupe en 1938, nous avons dit les conditions de ses prises de distance. Pour éclairer sa pulsion d'engagement en fonction du microclimat universitaire, reportons-nous aux *Souvenirs*¹⁴, encore trop discrets, de Sir Anthony Blunt, ancien lecteur à Trinity College : « Soudain... à l'automne 1933... le marxisme fit irruption à Cambridge... métamorphosé en une nuit », entraînant sur trois ou quatre ans une vague d'adhésions au Parti « des élèves les plus intelligents et de certains Maîtres-Assistants ». Si Davies n'est pas désigné dans cet inventaire, Blunt le salue du moins comme le cofondateur d'*Experiment*, revue concurrente de la sienne. En arrière-plan de l'engagement du célèbre historien d'art qui sera tardivement reconnu comme le « quatrième homme » du « Cercle des espions de Cambridge », il faut tenir compte d'un autre système de rencontre, la Société des Apôtres, structure traditionnelle mais ouverte aux tendances modernes qui rassemble l'élite des collègues universitaires. On en trouve mention aussi bien dans le témoignage de l'officier traitant du KGB que dans la thèse audacieuse d'un chercheur australien attaché à identifier Wittgenstein comme le « cinquième homme » du cercle d'espions¹⁵. Son enquête méthodique sur cette pépinière hypothétique fournit du moins une liste complète des Apôtres où Davies figure même sous deux états (Davies H.S., 193 ? et Sykes Davies H., 1932) !

Même si l'on voulait considérer *Biologie et Surréalisme* moins comme un avatar tardif de profession de foi que comme une parenthèse erratique dans le parcours intellectuel de son auteur, on pourrait relever une coïncidence significative à propos de son titre, indice d'une volonté d'ouverture de son domaine de compétence et confirmation de son investissement

13. David Gascoyne, *Journal de Paris et d'ailleurs 1936-1942*, Flammarion, 1984.

14. Anthony Blunt, *Souvenirs*, Art Monthly, 1979, trad. fr. Bourgois, 1985.

15. Kimberley Cornish, *Wittgenstein contre Hitler*, P.U.F., 1998.

souterrain dans un matérialisme dialectique orthodoxe. L'Université ouvrière créée en 1931 par le P.C. et qui recevait les enseignements de Politzer accueillait aussi les exposés de Marcel Prenant, réunis et publiés à la fin de 1935 aux Éditions Sociales Internationales sous le titre *Biologie et Marxisme*. L'impact de cet ouvrage a dû être important, ainsi le surréaliste belge Scutenaire nous en faisait l'éloge et il est mentionné en 1940 dans une lettre de Magritte : « À Paris... on rafle.. *Biologie et Marxisme*¹⁶ ». Le livre ne paraît en traduction en Angleterre qu'en 1937 avec une préface du biologiste Haldane¹⁷. Si l'on peut imaginer que Gascoyne parisien a servi d'intermédiaire pour le faire connaître à Davies, on doit constater qu'à part la proximité des titres, son texte n'emprunte rien à la matière de *Biologie et Marxisme* qui ne comporte aucun développement sur l'embryologie humaine ni sur la psychanalyse.

Le texte du BIS est plaisant et frustrant dans sa brièveté. Ses deux versions, anglaise et française, sont composées en colonnes parallèles et représentent chacune le volume d'une page imprimée (voir ci-dessus reproduction de la version française). Ce sont vraiment des extraits de la conférence. Nous avons déjà caractérisé l'entrée en matière, avec l'affirmation de la vocation globalisante du surréalisme et l'allégeance formelle aux deux figures tutélaires, étant entendu qu'on n'ira pas plus loin avec le marxisme. La connexion freudo-marxiste est remise en cause dans la mesure où « la misère dont Freud s'est occupé et la conquête à laquelle il s'est appliqué ne se sont pas limitées aux conditions d'une seule époque ou d'un seul état de la société », ce qui évacue implicitement l'interprétation de Reich. Plus matérialiste d'une autre façon que celui-ci, Davies affirme que cette misère de l'homme est « inhérente à sa nature physique et biologique » et cette entrée en scène de ce qu'on désignerait comme la biologie du développement lui permet d'établir « un rapport significatif entre la biologie et la psychanalyse ». Le titre et le propos de la conférence se trouvent ainsi justifiés. Sans désigner nommément l'Œdipe, Davies met en cause la longue dépendance de l'enfant envers ses parents, la précocité de ses sensations sexuelles et de ses désirs inassouvis et, tout en créditant Freud de cette assise de la théorie psychanalytique, il affirme : « nous pouvons pousser ce thème plus loin », en justifiant cette conception de la sexualité infantine par la biologie. En préambule à sa conclusion, il donne une description effrayante des dégâts, des « voies subtiles et terribles par lesquelles

16. Lettre du 11.1.1940 à Mariën, René Magritte, *La Destination*, Bruxelles, Les lèvres nues, 1977.

17. Un « reader » hors du commun à Cambridge entre 1923 et 1933.

le subconscient peut amener la faillite de la vie pour un adulte ». Hystérie, paranoïa..., « tous les hommes sont plus ou moins atteints de ces maux, mais la manifestation la plus frappante... est le rêve ». Dans une envolée qui évoque les romans noirs ou le *Cauchemar* de Füssli, il en illustre le caractère pathologique : « Si vous avez jamais fait des promenades nocturnes vous avez entendu ce bruit terrifiant : le cri de l'homme qui s'échappe d'un cauchemar, pour ne pas commettre ou subir des crimes inimaginables ». Davies s'attelle à une tâche difficile, évoquer une thérapie à la charge du surréalisme pour faire face à la situation, « car aussi longtemps que la construction physique de l'homme restera ce qu'elle est, aussi longtemps elle aura besoin du surréalisme ». Cette constatation pessimiste, absente de la version anglaise (pour un problème de place ?), entraîne une ultime projection qui rend la vocation du surréalisme à « éclairer les rêves de tous » encore plus impérative car si l'on n'arrive jamais à changer la nature physique de l'homme « ce sera la fin de l'histoire humaine et le commencement de l'histoire d'un autre animal peut-être meilleur que l'homme ».

Le fin mot de cette malédiction biologique est explicité au milieu du texte dans un paragraphe de sept lignes entre parenthèses : « Le passage ci-contre explique la théorie de la foetalisation de Bolk, montrant ses rapports avec la psychanalyse et par extension expliquant comment les refoulements ne résultent pas seulement de l'éducation et des conditions sociales, mais surtout, et en premier lieu, de la construction physique de l'homme ». La version anglaise, telle la pierre de Rosette, éclaire en le complétant ce qui apparaît comme le résumé de la partie technique de la conférence : «... *the retardation theory, as advanced by Bolk and others... after Roheim* ». Foetalisation, retardation, Bolk et Roheim sont les quatre clés qui permettent une reconstitution de la démonstration.

La piste offerte passe donc d'abord par Geza Roheim, disciple dévoué de Freud, (qui l'a encouragé dans sa vocation d'anthropologiste et envoyé en Mélanésie sur les traces d'un Œdipe contesté), avant de s'en éloigner par une lecture critique de *Totem et Tabou*. L'événement qui l'incite à diverger du Maître est rapporté dans le livre *The Riddle of the Sphinx*¹⁸ qu'il publie directement en anglais à Londres en 1934, à point nommé pour fournir aux réflexions de Davies un repère moins hypothétique que *Biologie et Marxisme*. Au dernier chapitre, Addenda, « le principe du retardement » est expliqué en quelques pages et l'on apprend qu'au cours d'un récent congrès l'auteur s'est vu signaler la compatibilité de ses thèses avec « la

18. The Hogarth Press, London, trad. fr. : *L'Énigme du Sphinx*, Payot, 1976.

doctrine officielle de la biologie contemporaine » (?). Le biologiste qui en est crédité et qui va inspirer tout le nouveau système du psychanalyste hongrois est le professeur Bolk.

Ce savant universitaire néerlandais a été reconnu dans le domaine de l'anatomie comparée et de l'anthropologie et associé à de prestigieuses revues germaniques. Sa publication majeure, *Das Problem der Menschwerdung*, date de 1926¹⁹. L'influence de ses idées a été développée dans un article auquel nous renvoyons le lecteur²⁰. On s'en tiendra pour leur présentation à la version qu'en donne Roheim dans son livre de 1934, reprise et modernisée en 1943 et 1950²¹. Le disciple ménage encore son maître en saluant « la théorie freudienne de la horde originaire... étayée par des observations fort sérieuses », même si, évoquant des caractères humains désignés comme en involution, il les interprète comme infantiles, retardés. Il est moins nuancé avec Ferenczi, en contradiction ouverte avec sa thèse. C'est à Bolk qu'il reprend cette liste des caractères infantiles de l'être humain qui deviendra un classique, d'où il conclut : « du point de vue de la structure corporelle, l'homme est un fœtus de primate qui a atteint l'âge de la puberté » et, dans un raccourci dynamique : « devenir humain c'est devenir fœtal ». Les deux termes en équivalence imparfaite dans les versions française et anglaise de Davies, « foetalisation » et « retardation » sont explicités et distingués. Bolk appelle la cause du blocage « principe du retardement » car « la forme de l'homme est le résultat d'une "foetalisation", son évolution la conséquence d'un retardement ». La cause directe, physiologique, réside dans le système endocrinien dont les hormones peuvent intervenir sur la croissance. Pour expliquer comment le début de la fonction de reproduction a été réprimé, le biologiste recourt au concept déjà obsolète du Germen et du Soma de Weissmann : « le Soma étant toujours plus fortement retardé que le Germen, l'homme atteint la maturité sexuelle trop tôt » Plutôt la femme dirait-on puisque « le Germen féminin est achevé... à l'âge de 4 ou 5 ans tandis que l'âge seuil de la maturité génitale normale chez la jeune fille hollandaise se situe dans la 11^e année ». Bolk, cité par Roheim, introduit un synonyme de la foetalisation et son animal emblématique (l'Axolotl) dans son propos : « Les formes

19. Trad. fr. : « Le problème de la genèse humaine », *Revue française de Psychanalyse*, 23, 1961. Première traduction par G. Lapassade dans *Arguments* en 1960.

20. Jean Vovelle, « Interprétations de la néoténie », *Bulletin de la Société zoologique de France*, 2002, p. 25-34, et « Gli infortuni della neotenia », *Prometeo*, 81, Mondadori, 2003, p. 16-31.

21. Cf. *The origin and function of culture, Nervous and Mental Diseases Monographs*, N.Y., 1943. trad. fr. Gallimard, 1972. Et *Psychoanalysis and Anthropology*, International University Press, N.Y., 1950. Trad. fr. Gallimard 1967.

néoténiques des Amphibiens sont des larves devenues sexuellement mûres, cependant que le Germen parcourt une évolution complète, le Soma ne parcourt qu'une partie de son cours évolutif primitif ». Dans les reprises de sa démonstration en faveur de Bolk, Roheim en actualisera les bases biologiques, évoquant même la modulation de l'action des hormones thyroïdienne et pituitaire par des gènes.

Roheim traduit le principe de retardement en termes de psychologie et en évalue les conséquences : « L'enfant humain se trouve à sa naissance dans un véritable état de détresse », on le conçoit car « tous les mécanismes de défense (le refoulement, la régression) doivent être interprétés comme des formes différenciées du processus de retardement », d'où une interrogation pessimiste sur la marge d'intervention du psychanalyste. En effet si « nous sommes fondés en tant que psychologues à voir dans la défense contre les processus vitaux (retardement) la cause finale de toute évolution... la guérison de la civilisation dépasse les possibilités de l'analyse, même si celle-ci remplit toutes ses promesses ». La concordance des points de vue de Davies et de Roheim s'exprime à deux niveaux : ils adhèrent à une théorie scientifique émergente, qui va s'imposer sous la dénomination de foetalisation, paedomorphose ou plus communément néoténie, et lui confèrent les caractéristiques dramatiques d'une fatalité biologique. Lorsque Haldane dénote chez l'homme devenu plus néoténique « des tendances évolutionnistes souhaitables²² », Roheim réagit en 1950 contre ce biologiste qui, ignorant la psychanalyse, ne réalise pas la portée de ce qu'il dit car « plus néoténique signifie plus névrosé, et avec un cerveau enflé les enfants ont peu de chances d'être heureux ». Dans le même ouvrage, il formule une condamnation à double visée : « dans la théorie de Freud l'unité se fondait essentiellement sur la loi de Haeckel... dont l'application à l'humanité est particulièrement douteuse ». Comme nous l'avons développé par ailleurs, la fortune de la néoténie se confirme à partir des années trente. Pour en rendre compte au plus juste, on citera le biologiste américain S. J. Gould qui adhère aux vues de Bolk : « au départ la néoténie est devenue célèbre parce qu'elle permettait de contrer la théorie de la recapitulation ». Son livre, *Ontogeny and Phylogeny* (1977)²³, contient des pages féroces contre le freudisme « qui a façonné et déformé des millions de vies » et il n'épargne pas le disciple recapitulationniste Ferenczi dont les démonstrations analogiques de *Thalassa* (1928) sont ridiculisées.

22. John B. S. Haldane, « Human evolution, Past and Future », *Genetics, Paleontology and Evolution*, Princeton, p. 408-409.

23. Stephen J. Gould, *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1977.

Gould bien sûr n'adhère que sélectivement aux propositions de Bolk et s'il défend sa formule « l'homme dans son développement corporel est un fœtus de primate sexuellement mûr » et accepte sa liste de caractères significatifs, il n'ignore pas que le savant néerlandais est tout aussi raciste que le maître de la récapitulation, leurs arguments antithétiques se rencontrant pour établir l'infériorité des Noirs. Un point essentiel pour l'acceptation de l'hypothèse néoténique tient dans l'accueil favorable que lui ont fait les promoteurs anglo-saxons de la « théorie synthétique de l'évolution », baptisée en 1942 par Julian Huxley²⁴, le frère d'Aldous. Une évocation en survol²⁵ de ce mouvement de pensée se doit de citer Garstang qui retourne en 1927 en une antiphrase mystérieuse (« L'ontogénie ne récapitule pas la phylogénie, elle la crée ») la fameuse loi biogénétique haeckelienne, et la condamnation imprécatoire de Gavin de Beer (1930) visant « la camisole de force mentale (haeckelienne) qui a eu des effets lamentables sur le progrès biologique ». Il faut s'y résoudre, en découvrant Bolk à travers Roheim, Davies a été entraîné dans une interprétation qui remet Freud en cause à travers Haeckel.

On peut relever des indices précoces de l'impact de l'hypothèse néoténique dans le domaine culturel. Par exemple un article confus de Petitjean dans *Minotaure* (juin 1935), « Analyse spectrale du singe », avec une photographie mélancolique de l'animal, rappelle conformément aux leçons de l'évolutionnisme moderne l'infantilisation de l'homme qui « aurait eu son développement le plus retardé, un singe dont on diffère la maturité sexuelle... capable de bras courts et de paroles... ». La conclusion, « l'homme est un singe qui rit », de cette interprétation probable de Bolk n'est pas pessimiste. Une autre piste, qui suggère une évolution du discours psychanalytique, signalée par un bolkien contemporain (D. R. Dufour²⁶), concerne le docteur Lacan, bien accueilli dans *Minotaure*. Son adhésion à la théorie du biologiste hollandais n'est pas exprimée par écrit sur le moment mais on en retrouve des traces dans cette conférence fantôme de Marienbad (1936) où il évoque la « prématuration de la naissance entraînant l'incomplétude et le retard²⁷ ». Autre invité de *Minotaure*, Aldous Huxley (dont l'empreinte de la main voisine celle de Breton dans la revue²⁸) a écrit avec la complicité de son frère, biologiste et auteur de

24. Julian Huxley, *Evolution, the modern Synthesis*, London, Allen and Unwin, 1942.

25. Cf. note 20.

26. Dany R. Dufour, *Lettres sur la nature humaine à l'usage des survivants*, Calmann-Lévy, 1999.

27. Cf. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du "Je" », repris dans *Écrits I*.

28. Cf. « Révélations psychiques de la main », *Minotaure*, n° 6, décembre 1934.

travaux sur la métamorphose des amphibiens, deux romans qui portent la marque de Bolk. *Brave new world*, (1932) fait état de l'évidence chez l'homme d'un retardement – inégal – de la croissance somatique et de la maturation sexuelle et il décrit un nouveau monde fruit d'une transformation de la race humaine. En trouverait-on l'écho dans la dernière phrase du texte de Davies ? *After many a summer* (1939), une fiction satirique, raconte la transformation d'un noble anglais plus que bicentenaire, et qu'un milliardaire américain rêvant d'immortalité et son médecin diabolique découvrent dans les caves de son château, métamorphosé tel un axolotl, couvert de poils roux et forniquant bestialement : « Un fœtus de singe qui a eu tout le temps de grandir... ».

Freud lui-même serait-il indirectement remis en cause par Davies ? Au couple Bolk-Roheim, le biologiste et le psychanalyste, se trouve opposé le couple Haeckel-Freud, sur des principes a priori inconciliables, néoténie *versus* récapitulation. On peut tenir pour établie l'importance de la vision haeckelienne dans le système freudien. Selon Ritvo²⁹, « pour Freud le complexe d'Œdipe est la répétition ontogénétique de l'expérience du meurtre du père de la horde primitive selon Darwin », mais Haeckel est plus qu'un médiateur pour le psychanalyste, dont « l'hypothèse phylogénétique » a été largement critiquée. On peut mettre à l'épreuve l'interprétation des rêves fournie par Davies en retournant à celle du Maître : « Le rêve est comme une régression au plus ancien passé du rêveur, comme une reviviscence de son enfance... Derrière cette enfance individuelle nous entrevoyons l'enfance phylogénétique, le développement du genre humain dont le développement de l'individu n'est en fait qu'une répétition abrégée...³⁰ ».

Le discours récapitulacionniste freudien est-il identifié comme tel et accepté par Breton ? Il mentionne Haeckel précisément dans ces *Vases communicants* où Freud se trouve sérieusement contesté car, même en acceptant sa méthode d'interprétation des rêves, « il n'est aucunement nécessaire de faire siennes les généralisations hâtives auxquelles l'auteur de cette proposition, esprit philosophique assez inculte, nous a accoutumés par la suite³¹ ». Cette allusion à *Totem et Tabou*, que Sadoul et Thirion ont déprécié en 1931 comme « une pure invention poétique fondée en partie sur le concept darwinien du père Moloch³² », recouvre la distance entre Breton qui juge irréfutable la théorie du rêve-réalisation d'un désir et Freud pour lequel le rêve procède uniquement du passé. La controverse porte aussi

29. Lucille B. Ritvo, *Darwin influence on Freud*, 1950, trad. fr. Gallimard, 1992. p. 140.

30. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, P.U.F., 1980. p. 467.

31. André Breton, *Les Vases communicants*, OC II, Gallimard, 1992, p. 116.

32. Cf. Marguerite Bonnet, *ibid.*, note 1 de la page 117, p. 1384.

sur la solidité du matérialisme du « moniste Freud », soupçonné dès lors de « fidéisme ». Ce terme emprunté à Lénine indique que l'exigence de Breton prend ses références dans *Matérialisme et Empirio-criticisme*, où l'auteur fait allusion aux *Énigmes de l'Univers* du savant d'Iéna, bien apprécié par Engels, et à sa répudiation du matérialisme par « naïveté philosophique ». Ce qui donne dans *Les Vases communicants* l'évocation de la « pusillanimité et (du) manque d'envergure que Lénine a dénoncé chez les meilleurs naturalistes en général et chez Haeckel en particulier³³ ». Si le prophète Haeckel a été le promoteur d'un monisme aux destinées incertaines, Breton, d'après Béhar³⁴, se définissait en 1932 en réponse à une enquête : moniste matérialiste. Dirait-on que « l'intérêt passionné que Breton continue à porter à Freud » (M. Bonnet) se conçoit sans Haeckel ni récapitulation ? Ce serait oublier l'exergue des *Vases communicants* invoquant une des figures magiques du surréalisme « Gradiva rediviva Zoé Bertgang ». Même si d'autres lectures s'imposent du personnage et de l'histoire analysés par Freud en 1903 dans *Délire et rêve dans la Gradiva de Jansen*, dont les surréalistes découvrent la traduction en 1931, on peut les interpréter comme des illustrations de la récapitulation, supportant une thérapie active du rêve. Écoutons Zoé, assise sur une marche des ruines de Pompéi, mystifier-démystifier son amoureux délirant : « Il me semble qu'il y a deux mille ans nous avons déjà de la sorte partagé notre pain. Ne t'en souvient-il pas ?³⁵ ». Freud commente : « Dans ce discours on ne peut s'empêcher de reconnaître le remplacement de l'enfance par le passé historique », en détectant « la ressemblance précieuse entre un épisode de la vie psychique individuelle et un événement historique isolé de l'histoire de l'humanité ». La galerie d'art de Breton, Gradiva, ouvre sa porte en 1937, date de son article sur « celle qui avance », que Dali a célébrée dès 1931.

Pour l'anecdote, retrouvons un écho tardif de la néoténie dans l'un des meilleurs romans érotiques d'un surréaliste bretonnien de la dernière génération. *La Haine des plages*³⁶ de José Pierre est présentée sous le signe de Lolita, comme un ouvrage « traitant de l'attrait qu'exercent les nymphettes sur les messieurs d'un certain âge ». Il s'agit d'un amant, d'une artiste et de sa fille qu'ils introduisent dans leurs jeux érotiques jusqu'à une dernière expérience devant laquelle la novice recule, laissant sa mère affirmer son avantage. L'auteur s'interroge : « en quoi peut-on considérer qu'une jeune

33. Cf. note 30, p. 110, repris dans *Le S.A.S.D.L.R.*, n° 4, 1932, p. 9.

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

35. Sigmund Freud, *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Gallimard, 1949, p. 170 et 232.

36. José Pierre, *La Haine des plages*, Galilée, 1980.

filles réglées depuis six mois déjà est encore mineure ? » et il laisse répondre la science dans une note infra-paginale : « L'anatomiste hollandais Louis Bolk a établi que chez la fille "la possibilité de maturité génitale est déjà donnée dans la cinquième année, l'âge seuil normal de celle-ci se tenant dans la onzième année" ». Cette référence vient-elle de Roheim ou plutôt de G. Lapassade qui la présente dans les mêmes termes dans son ouvrage de large audience *L'Entrée dans la vie*³⁷ ? Les idées de Bolk y sont remises en honneur dans une perspective optimiste bien reçue par une certaine génération d'après 68, sensible à cette incomplétude prometteuse qui évoque par analogie la révolution permanente de Marx et Trotski. Lolita a trouvé en tout cas sa place parmi les figures féminines du surréalisme dès 1959, elle a eu droit à une notice dans le lexique de l'érotisme du catalogue de l'exposition EROS et la photo qui l'illustre, cette presque adolescente encore un peu prépubère apparaît à quelques pages de celle de *La Poupée enceinte*, tout aussi provocante, de Bellmer. Lorsque Breton évoque à propos de ce dernier en 1941 « Adolescente, la femme éternelle...³⁸ », l'ambivalence du discours surréaliste ne peut-elle pas l'arrêter sur les cousins de la Lolita néoténe aussi bien que lui faire poursuivre, dans la réminiscence de sa démarche antique, la Gradiva haeckelienne ?

Après avoir esquivé le patronage de Marx, celui de Freud que Davies revendique « pour aller plus loin » se trouve un peu mis à mal par son adhésion à une lecture psychanalytique déviante. Bien sûr la biologie est appelée à intervenir comme garant de la pensée matérialiste, en bonne conformité avec la ligne bretonnienne du moment, mais outre qu'elle s'exprime par le truchement du psychanalyste, elle n'est pas la seule alternative au matérialisme contesté de Freud-Haeckel. Si Roheim-Bolk diagnostiquent une infirmité congénitale du développement de l'espèce liée à un dysfonctionnement hormonal, Reich, autre déviant, propose une lecture tout aussi matérielle mais contradictoire en faisant intervenir l'interprétation environnementale du comportement modelé par la famille et la société.

Dans la suite d'une controverse incertaine, deux points de vue se sont trouvés lestés de lourds sous-entendus idéologiques. La néoténie, ramenée dans le champ de la condition ou de l'évolution humaine à travers la foetalisation de Bolk, a, suivant les cas, pu être affectée d'un signe positif ou négatif. Cette flèche du temps équipée d'une marche arrière, cette

37. G. Lapassade, *L'Entrée dans la vie, essai sur l'incomplétude de l'homme*, « 10 x 18 », 1963.

38. A. Breton, « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme », *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 81.

possibilité de rejouer la partie, devient la plasticité maintenue de la jeunesse telle que la conçoivent Lapassade ou Agamben³⁹, ou bien à l'inverse, identifiée comme une infirmité par Dufour ou Sloterdijk⁴⁰, elle imposera d'imaginer des perspectives eugénistes qui vont jusqu'aux projections de Houellebecq⁴¹, bien référencées à Julian et Aldous Huxley. Serait-on tenté de retrouver dans cette descendance la vision catastrophiste de la conclusion de Davies qui, en délicatesse avec Marx et Freud, investit le surréalisme d'une mission qu'il sait désespérée : changer la nature de l'homme ? Il ne convient pas de juger Davies à la même aune que tels auteurs plus proches de nous dont les scénarios de fiction, avatars du meilleur des mondes, intègrent des progrès de la biologie qui les rendent plausibles. En surchargeant « le monde souterrain des rêves » d'une malédiction biologique par le hasard de la découverte d'une théorie émergente, Davies ajoute à son texte, qui aurait pu être une profession de foi surréaliste, une touche personnelle romantique et angoissée, une quête existentielle insatisfaite qui rejoint les déceptions idéologiques du moment.

Cette étude d'un texte doit être comprise comme une enquête qui n'ambitionne pas de développer les aspects biologiques ou psychanalytiques des points controversés, mais plutôt, grâce à un enchaînement d'indices, d'établir la probabilité d'une démonstration perdue. Au lecteur de se motiver pour la néoténie ou pour la récapitulation, la figure antique bien discrète en arrière-plan de toutes ces histoires nous rappelle qu'on peut bien déjouer le Sphinx sans pour autant au bout du compte y voir plus clair.

UNIVERSITÉ PARIS VI

39. Giorgio Agamben, « Idée de l'enfance », *Idée de la prose*, Bourgois, 1988.

40. Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain* et *La domestication de l'être*, Mille et une nuits, 2000.

41. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Flammarion, 1998.

INTERFÉRENCES SCIENTIFIQUES DANS L'ŒUVRE DE PAUL NOUGÉ

Estrella DE LA TORRE GIMENEZ

On le sait, la mathématique est un langage, donc un moyen d'agir. Nous sommes délivrés par un langage parfait. Mais n'est-ce pas là le propos de la poésie ? La solution heureuse nous délivre de la même façon que le feraient en d'autres circonstances, une image peinte, certaine musique, un authentique poème, et aussi, à la manière d'un cri, d'une injure, d'un sourire¹.

Paul Nougé fut toute sa vie un esprit scientifique. Dans sa jeunesse, rien ne pouvait faire penser qu'il resterait l'une des plus célèbres personnalités du surréalisme en Europe, personne ne pouvait soupçonner qu'il allait faire coïncider sa carrière de biochimiste avec une longue carrière dans la littérature.

Intéressé tout d'abord par la biologie clinique, plus tard par la cosmographie, pour passer à l'étude de la biologie générale et obtenir finalement son diplôme d'ingénieur chimiste, au dire de ses amis « il n'avait pas le titre de médecin mais il avait le talent d'un médecin » ; il sut faire cohabiter ses deux passions, les sciences et la littérature. Un homme aussi scrupuleux, aussi engagé que Paul Nougé, devait en tirer parti consciemment ou inconsciemment. Longtemps il participa à la vie médicale. Les extraordinaires descriptions de la « Chambre aux miroirs² », rédigée en 1929, doivent beaucoup aux examens physiques dont il fut témoin. Trente-sept cas, trente-sept fiches. La trente-huitième se contente d'une ligne de pointillés. Il a beau décrire avec une insistance impudique, il veut affirmer aussi le droit au silence. Treize ans plus tard, il allait expliquer dans ses « Notes sur l'érotisme » la raison de l'exactitude dans les descriptions : « J'essaie de

1. P. Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1980, p. 156.

2. P. Nougé, *L'Expérience continue*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1981, p. 229.

surprendre ici la construction érotique quand elle se veut pousser à l'extrême, à la pureté. Il faut renoncer alors à la transposition, à la suggestion voilée. L'expression tend à la rigueur de la description scientifique.³ »

Aucune autre école que le surréalisme ne pouvait mieux servir ses fins. Dans la préface au n° 1 de *La Révolution surréaliste* le terme « découverte » servait à résumer les propos des surréalistes : « Toute découverte changeant la nature, la destination d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste ». Dans les années quarante, Nougé continuait à considérer l'expérience surréaliste comme « la grande entreprise expérimentale à la limite des ressources du langage et de l'être », pour ajouter : « L'image la plus fidèle serait celle de l'expérience au sens scientifique du mot⁴ ». Les esprits scientifiques étaient les mieux placés pour mener à bien ce travail de chercheur à la découverte d'objets bouleversants capables de transformer l'existence.

Nougé sortait de son laboratoire où il menait son travail quotidien pour s'enfoncer dans un autre laboratoire, peuplé de mots qui attendaient l'arrivée de ce savant capable de les analyser et de tirer les conclusions pertinentes. Comme l'affirmait son ami et éditeur Marcel Mariën, dans l'« avertissement » de la réédition de 1995 de son *Journal* : « Biochimiste de profession, c'est dire qu'il récuse son métier véritable, qui est de penser et d'écrire, et par là de donner à penser ; métier qu'il assume dans l'ombre, clandestinement, presque avec honte.⁵ »

Déjà dans « Proposition », texte qu'il avait rédigé en 1927 et qui pourrait être considéré comme le « manifeste » du groupe de Bruxelles, il définit leur « position centrale » comme : « une éthique appuyée sur une psychologie colorée de mysticisme ». Comme ces mots pouvaient surprendre, Nougé s'expliqua sur le sens qu'il leur prêtait en insistant sur les correspondances avec l'univers des sciences :

Une psychologie. Nous avons l'intuition d'un ordre de faits, de puissances... que nous qualifions de spirituels, [...]. Nous étudions l'esprit (moins à la manière des « psychologues » que des médecins) et nous nous appliquons tout particulièrement à la découverte, à la mise en évidence de toute perspective nouvelle sur l'objet de notre étude, de toute propriété, de tout caractère jusqu'ici insoupçonnés. (Ainsi notre attention à Freud,

3. P. Nougé, *Érotiques*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1994, p. 175.

4. P. Nougé, *Fragments*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1998, p. 49. Ci-après abrégé en *Frag.* suivi de la page.

5. P. Nougé, *Journal (1941-1950)*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1995, p. 7. Ci-après abrégé en *Jal* suivi de la page.

par exemple) [...]. De là nos tentatives poétiques, scientifiques, certaines manifestations de notre vie courante... (Jal 49)

Nougé mena pendant toute sa vie un double travail de recherche scientifique appliquée à la littérature : d'une part, il consacra plusieurs de ses écrits à rédiger des notes et à copier différentes théories médicales, physiques, chimiques et même psychanalytiques pour y insérer ses propres conclusions, il affronta les possibles parallélismes existant entre les expériences mathématiques et celles menées par les écrivains pour conclure qu'il n'y avait aucune différence ; d'autre part, ces écrits concernant la pure théorie, étaient complémentaires d'une production poétique dont le travail d'élaboration ne différait guère de celui mené par les hommes de science.

La méthode préférée de Nougé fut « le fragment ». Il n'y a pas dans l'ensemble de ses écrits de textes assez longs pour composer un seul volume. *L'Expérience continue* et *Histoire de ne pas rire* renferment un ensemble de textes qui excèdent rarement les quelques pages. Conscient de l'importance accordée par Nougé à cette expérience littéraire, Marcel Mariën récupéra sous le titre de *Fragments* toute une série d'écrits qu'il édita pour la première fois dans *Le Fait accompli*, entre novembre 1968 et septembre 1974, et que Didier Devillez réédita en 1998. Il s'agit d'une accumulation d'esquisses, de projets hétérogènes consacrés à des disciplines très différentes, méthode qui nous rapproche de celle employée par les scientifiques dont les formules et les conclusions peuvent se résumer en quelques lignes. L'authenticité de ce qu'ils veulent démontrer n'a pas besoin de longs discours, quelques chiffres ou quelques mots leur suffisent pour s'exprimer. C'est parmi ses *Fragments* que l'on rencontre probablement les pensées de Nougé qui se rapprochent le plus clairement des univers littéraires et scientifiques.

Il va risquer une conception poétique à partir d'une conception scientifique du langage en le considérant comme un objet à user qui, comme tous les autres de la même nature, doit se laisser analyser : « Usant d'un objet, pour en mettre en évidence (ou inventer) les propriétés, il n'est guère d'autre moyen que *l'analyse*. Ainsi tout langage est par nature, *analytique* » (*Frag.* 111). Le poète doit agir comme un ingénieur « usant les matériaux dont il éprouve les propriétés pour les agencer ensuite en machines capables d'engendrer certains effets voulus » (*Frag.* 113). Un véritable poète ne peut croire à la possibilité de se détacher des effets de n'importe laquelle de ses productions, de la même manière qu'un mathématicien ne peut jamais se désintéresser des applications mathématiques qu'il a analysées.

Quand Nougé se pose le problème de ce qu'il appelle l'*attitude de l'écrivain*, il va le résoudre en lui appliquant une formule qu'il résume en ce qu'il nomme « une attitude composée » qui n'est que « la résultante complexe de la combinaison de la chaleur spontanée et de la froideur expérimentale, une série infinie de passages et de rétablissements singulièrement subtils » (*Frag.* 113-114).

La seule distinction entre l'illusoire et le réel n'était pour Nougé qu'une « différence mathématique, un manque, un défaut dans le nombre des propriétés, des possibilités » (*Frag.* 50-51).

Le fragment 58 sera consacré aux « Recherches sur le poème ». Un des procédés que le poète conseille pour construire un poème à partir des outils dont il se sert pour ses recherches, les mots, renferme les principes fondamentaux de toute *recherche scientifique* : « partir de la description de l'objet à analyser, descriptions soit physiologiques, chimiques ou même mécaniques, pour passer à la substitution de ses éléments “normalement mis en jeu” et recréer “un objet nouveau doué de vertus poétiques” » (*Frag.* 59).

Nougé ne va pas limiter ses expériences à tirer des conclusions à partir de ses connaissances acquises mais, à plusieurs reprises, il les renforce à l'aide de citations tirées de mathématiciens comme Ouspensky. Dans son Fragment 147, il recourt à l'une de ses phrases : « Les mathématiques précèdent notre pensée, notre faculté d'imaginer et de percevoir. En ce moment même, elles calculent des rapports que nous ne pouvons imaginer ni comprendre » pour conclure : « Les mathématiques traduisent simplement ce que nous ne pouvons pas encore dire, ce que nous ne parvenons pas encore à penser » (*Frag.* 132-133).

Le sens de l'humour et le sarcasme dont Nougé fit parfois preuve apparaissent dans le fragment 154. En prenant comme justification les recherches faites par un chimiste anglais, le Dr Henry Mays, pour savoir de quoi l'homme est fait et quelle est sa valeur chimique, Nougé conclura que *la valeur de l'homme* ne serait que de *24 francs*, vu les éléments qui nous constituent et leurs possibles utilités :

La graisse du corps d'un homme normalement constitué suffirait à fabriquer sept briques de savon. Il a reconnu qu'il y avait dans l'organisme assez de fer pour forger un clou de grosseur moyenne et assez de sucre pour sucrer une tasse de café. Le magnésium fournirait de quoi prendre une photographie. Il y a aussi un peu de potasse et de soufre, mais en quantité inutilisable... (Frag. 147).

Quand Marcel Mariën s'avisa de publier en un volume la production poétique de Nougé la plus importante, tous deux décidèrent de l'intituler *L'Expérience continue*. Mariën, responsable direct du titre, voulut employer une expression déjà utilisée par Nougé dans deux textes qui avaient été repris dans l'édition de 1956 d'*Histoire de ne pas rire*. Le premier était *L'Expérience souveraine*, rédigé en 1941, comme préface au catalogue de l'exposition du photographe Raoul Ubac. Nougé, qui avait voulu s'éloigner des principes fondamentaux de l'école bretonnienne, reconnaissait, quand l'âge d'or du surréalisme s'éteignait, que ce qui lui restait comme trait capital était : « sa singulière vigueur expérimentale et constructive », pour ajouter :

Je ne crois pas que dans l'histoire des lettres ou des beaux-arts, il se puisse trouver un épisode qui rappelle, même de loin, cette stupéfiante intrusion de la discipline des sciences dites exactes dans un domaine voué à tout jamais, semblait-il, au vague, aux tics, aux misérables asservissements de l'ouvrier à la matière qu'il manie⁶.

Pour Nougé, les surréalistes avaient pris les mêmes risques que les hommes de science en libérant le langage, les images ou l'expression. Il compare leurs expériences avec celle du médecin qui pendant une opération « joue en trois coups de scalpel la vie » du malade et la sienne. Les surréalistes ont conquis la vraie liberté : « la liberté en face de soi-même et du monde », une périlleuse liberté dont les nombreuses contraintes constituent les ressorts essentiels. C'est la conquête de cette liberté d'expérimentation qui constitue le plus grand « trésor » des surréalistes, leurs différentes doctrines et théories resteront accessoires.

Le second texte où réapparaît le terme « expérience » est une composition poétique publiée en 1945 dans un numéro spécial consacré au surréalisme de la revue *Le Salut public*, où Nougé, conscient du chaos qui traversait l'Europe, en pleine Guerre Mondiale, lance un cri d'alerte aux artistes mais aussi à cette humanité viciée par les circonstances, plongée dans le désespoir, un cri d'espoir, « l'expérience » surréaliste n'est pas finie :

AUX
ÉCRIVAINS PUBLICS
ET AUX
POÈTES POÈTES

6. P. Nougé, *Histoire de ne pas rire*, p. 124.

À
 L'EXPANSION
 À
 LA MANIE
 À
 LA CONFIDENCE
 À
 LA VANITÉ
 À
 LA CANDEUR
 AUX PROPHÈTES
 COMME AUX VIRTUOSES
 RAPPELONS SANS NOUS LASSER
 QUE
 L'EXPÉRIENCE CONTINUE⁷

Nougé ne résista pas à l'idée d'appliquer la rigueur scientifique à l'écriture poétique. Il imagina des formules mathématiques pour l'élaboration de poèmes : « Il faut essayer de tirer parti des formes mathématiques en les appliquant à des éléments poétiques » (*Frag.* 118). Il décide par exemple d'utiliser le symbole du continu physique : $A = B$, $B = C$, $A < C$, pour considérer une analogie possible entre A et B qui ne serait que l'invention à la faveur de A et B de deux images abstraites A1 B1 qui permettraient de passer sans trop de difficultés de l'image au modèle et en même temps pourraient présenter une évidente ressemblance.

L'esprit calculateur de Nougé le poussa à construire certains « jeux » poétiques très proches des calculs mathématiques, mais, grand connaisseur de ses collègues français, il voulut pousser à l'extrême ce que d'autres « chercheurs » avaient déjà formulé. André Breton et Paul Éluard, dans leurs *Notes sur la poésie*, parodiant Paul Valéry, avaient considéré la possibilité d'existence de deux sortes de vers : « les vers et les opérations arithmétiques ». Nougé se proposa d'aller plus loin car il démontra que les deux n'étaient pas incompatibles. Grand admirateur de la poésie de Valéry qui avait écrit : « Deux sortes de vers : les vers *donnés* et les vers *calculés*. Les vers calculés sont ceux qui se présentent nécessairement sous forme de *problèmes à résoudre* »⁸, restera fidèle au maître, mais il ira encore plus loin en prenant ces derniers mots

7. P. Nougé, *Histoire de ne pas rire*, p. 169.

8. P. Valéry. *Oeuvres*, t. II. Gallimard, « Pléiade », 1988, p. 551.

littéralement. Considérant le processus poétique à sa naissance, il démontre comment le développer ensuite indéfiniment autour de quelques mots riches en connotations. Dans son *Introduction aux équations et formules poétiques*, rédigée entre 1928 et 1929, il explique ainsi sa méthode : « Il s'agit [...] d'établir des systèmes d'équations de plus et plus complexes par le choix et le rapport des éléments [...] et ensuite de résoudre ce système en poèmes »⁹. Il part de deux équations : « chat/chapeau = seins/ceinture = cils/silence = sort/sorcière = sol/soleil » et « cils/silence = cire/sirène », où les mots numérateurs sont la syllabe initiale des mots dénominateurs, pour développer l'équation en utilisant des assemblages de mots qui conduisent à une multiplicité de poèmes construits sur des allitérations et qui parfois renferment un sens totalisateur :

1

*Du chat au chapeau
Des seins à la ceinture
Des cils au silence
Du sort à la sorcière
Comme du sol au soleil
La distance n'est pas grande*

2

*Le chat est au chapeau
Les seins à la ceinture
es cils au silence
Le sort à la sorcière
Ce que le sol est au soleil
Toutes choses d'ailleurs à leur place¹⁰*

1

*Un silence de cire a scellé
Les cils des sirènes*

2

*La cire du silence
Vaut les cils des sirènes¹¹*

9. P. Nougé, *L'Expérience continue*, p. 189.

10. P. Nougé, *Id.*, p. 187.

11. *Id.* p. 189.

Il n'est pas seul dans cette démarche expérimentale, on y voit les « jeux de mots » de Duchamp, de Desnos et de Leiris, et il annonce les travaux de l'OULIPO, mais Nougé nous paraît plus rigoureux ou du moins plus systématique. Les nombreuses formules mathématiques qu'il avait faites au cours de sa vie devaient lui servir à quelque chose.

André Souris, complice de Nougé de la première heure, au cours d'une émission radiophonique de Christian Bussy consacrée au maître le 13 mars 1968, intitulée *L'Accent grave*, répondait à la question de Bussy : « Lors de ces années-là comment interprétiez-vous la pensée de Nougé ? » :

Nougé, qui avait une formation scientifique, en était arrivé à concevoir la possibilité de construire des sortes de machines de paroles dont il s'imaginait prévoir intégralement tous les effets. Il était une sorte de nominaliste, comme on dirait dans une classe de philosophie, en ce sens que, pour lui, le mot était la chose même. Le mot n'était pas le signifiant d'un signifié, mais il constituait en lui-même un objet capable des plus grandes déflagrations¹².

Parmi les pensées et réflexions que Nougé consigna dans son *Journal*, rédigé entre le 10 juin 1941 et le 19 juin 1950, il faut considérer sa défense de la poésie « primitive » ou « projective », créatrice de son propre langage, que Nougé met en parallèle avec la « géométrie projective », considérée comme la « géométrie essentielle », la « géométrie primitive ». Son raisonnement le pousse à concevoir deux théorèmes « fondamentaux » qui démontrent que le parallélisme est complet :

Le théorème fondamental de la géométrie projective est le suivant :
Quels sont les éléments d'une forme géométrique qui peuvent être impunément déformés dans une projection en laissant subsister une cohérence poétique ?

Le théorème fondamental de la poésie projective est le suivant :
Quels sont les éléments d'une forme poétique qui peuvent être impunément déformés par une métaphore en laissant subsister une cohérence poétique ? (Jal 16)

Comme d'habitude chez lui, il récupère deux textes apparemment équivalents pour les détourner de leur sens premier, où un seul mot

12. *L'Accent grave*, dans *Le Fait accompli*, n° 19-20, avril 1969.

marquera la différence. La phrase : *impunément déformés dans une projection*, du premier texte, sera remplacée par : *impunément déformés par une métaphore*.

Théorèmes qui se résument en une seule question : *quelles sont les limites de la causalité formelle ?*

C'est probablement dans « L'Invention de la force » que Nougé résume le mieux ses deux outils de travail, le « langage mathématique » et le « langage courant » et ses continuelles recherches pour les accorder :

La mathématique est-elle autre chose qu'un langage plus abstrait et plus général que notre langage et qui peut être plus aisément déplié ?

En somme, il semble qu'un certain degré d'abstraction une fois atteint au moyen du langage courant ; une fois atteint le niveau d'abstraction du langage mathématique, l'on passe d'un langage à l'autre, de plain-pied.

Les ressources du langage mathématique (sert à mettre en évidence ce qui n'apparaîtrait que difficilement par d'autres moyens)¹³

UNIVERSITÉ DE CÁDIZ
ESPAGNE

13. P. Nougé, *L'Invention de la force*, dans *Le Fait accompli*, janvier 1970.

LA PEINTURE DE ROBERTO MATTA ENTRE CELLULE EUCARYOTE ET SINGULARITÉ DE SCHWARZSCHILD

Fabrice FLAHUTEZ

En 2003 disparaissait Roberto Matta dont l'œuvre se situe à la charnière du surréalisme et de la naissance de l'École de New York. Architecte de formation, il ne cessera de s'intéresser aux sciences en général et puisera dans les concepts aussi bien que dans les images des ouvrages de vulgarisation scientifiques les figures de sa modernité. Au début de l'année 1940, il débarque aux États-Unis et sera suivi par ses amis surréalistes fuyant l'Europe en guerre. Initié un an auparavant par Yves Tanguy, Gordon Onslow-Ford et André Breton lors de vacances à Chemillieu, il développe un vocabulaire des formes original dont les racines plongent dans l'infiniment petit et l'immensité cosmique. Ce double intérêt pour ce qui nous constitue – cellules, molécules – et ce qui nous contient – astres, nébuleuses, espace-temps – ouvre la voie à une peinture inventive et trouve un écho avec l'ésotérisme et l'occultisme que fréquente André Breton de façon purement intellectuelle. Quel est ce lien qui unit ces mondes étranges ? Quelles sont les modalités de convergence de pensées aussi diverses ? La peinture de Roberto Matta est au centre des mutations que le surréalisme entérine, donnant naissance aux *Prolegomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*¹, et aux *Grands Transparents*. Ainsi, la transformation picturale chez Matta dans les années 1937-1945 donne une partie des clés pour accéder aux souterrains secrets que le surréalisme emprunte.

Chez Roberto Matta, la ligne est pensée comme architecture de la composition et comme signifiant. Pendant les années 1937-1939, les motifs sont biomorphiques et se rapprochent de la structure des cellules eucaryotes. Des masses colorées circulaires sont éparses et possèdent en leur centre des faisceaux colorés à l'image des représentations d'appareil

1. André Breton, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, « Pléiade », 1999, p. 5-15. Ce texte est élaboré en 1942 à New York.

de Golgi² ou de mitochondries³. Les formes s'interpénètrent, se déforment⁴ les unes dans les autres comme dans le *Sans titre*⁵ de 1938 où les blocs colorés laissent entrevoir leurs organites internes, noyaux et galeries métaboliques d'organismes microscopiques⁶. Très rapidement cependant, la peinture de Matta va procéder par éclatement des motifs et la palette de couleurs va d'autant s'enrichir.

Les *Morphologies psychologiques* sont une sorte d'aboutissement des dessins antérieurs. Pour Matta, on peut définir le dessin comme une base expérimentale, car les dessins sont toujours le lieu d'inventions plastiques que l'on retrouvera un peu plus tard dans ses peintures à l'huile. Les contrastes de teinte sont assumés⁷ ; le noir et le jaune, le bleu, le rose et le jaune vont s'épouser dans une composition de contact direct.

*Matta était en possession d'une gamme colorée entièrement nouvelle, écrit André Breton, peut-être la seule, en tout cas la plus fascinante, qui ait été proposée depuis Matisse. Cette gamme nouvelle s'organise à partir d'un certain rose pourpre à transformation*⁸.

Les formes deviennent petit à petit fluides, les couleurs font l'amour au sens qu'elles se fondent les unes les autres comme à travers un prisme, tandis que l'angle est rejeté catégoriquement. L'expression d'un univers mouvant ou en liquéfaction sursoit à l'expression d'un univers en construction. Les motifs disparaissent au profit d'éléments souples, diaphanes,

2. Camillo Golgi, biologiste italien (Corteno, 1843-1926). Influencé par les idées de Cesare Lombroso (1835-1909), Golgi commence sa carrière scientifique en 1869 à Pavie. Sa publication de 1898 concernant la mise en évidence de l'appareil réticulum interne (plus tard rebaptisé « appareil de Golgi ») lui permettra de recevoir le prix Nobel de médecine et de physiologie en 1906 pour l'ensemble de ses travaux.

3. Les mitochondries sont des organites cellulaires découverts en 1857 et sont le siège de la fabrication de l'énergie cellulaire.

4. Les objets déformés se retrouvent aussi dans André Breton, « L'équation de l'objet trouvé », *Documents* 34, n° 1, juin 1934, p. 17-24.

5. *Sans titre*, 1938, crayons de cire et mine de plomb sur papier, 50 x 64,7 cm, Pierre Matisse Gallery, New York. L'œuvre a pris place dans les dossiers préparatoires au catalogue raisonné de l'œuvre de Matta, par Germana Ferrari, sous le n° D38/13.

6. Voir Matta, *Catalogue d'exposition du musée national d'Art moderne*, Mnam, Paris, 1985, p. 269. « Matta passait beaucoup de temps, selon Gordon Onslow-Ford, à regarder au microscope les fleurs et les coquilles d'escargot ».

7. *Ibid.*, p. 32 Gordon Onslow-Ford, « Note sur Matta et la peinture » (1937-1941), in *Matta, catalogue d'exposition du musée national d'Art moderne*. « Les couleurs sont symboliques : le bleu = le ciel, le jaune = la terre, le vert = la végétation, le rouge et le rose = la chair ».

8. André Breton, « La perle est gâtée à mes yeux », *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1979, p. 187. (1^{re} publication dans *Le Surréalisme et la peinture*, 2e éd., Bretano's Inc, New York, 1945, p. 189-195).

en « état de fusion ». Durant l'été 1940, il fait un voyage au Mexique (avec Robert Motherwell)⁹ décisif pour l'évolution de sa peinture. Sa vision de la terre est proche d'un organisme en mutation conforme à ce qu'il répond à Paul Haim :

Il faut donc avoir de la terre, non pas l'image d'un globe qui tourne, mais celle de cette vie, de cet être. On peut aussi la considérer comme un ensemble qui peut un jour exploser. Un feu intérieur qui peut tout casser, une espèce de curieux miracle, de vie, de matière organique en mouvement où tout est lié. Il faut une autre image de la terre¹⁰.

En effet, les compositions en « fusion » vont laisser place à une véritable explosion de la couleur et de la composition que Gordon Onslow-Ford qualifie lui-même de point de convergence du principe féminin et du principe masculin¹¹.

Les éruptions chromatiques sont aussi une métaphore du bouillonnement de l'inconscient¹². Ce « chaos » pictural va culminer avec des toiles comme *The Earth Is a Man*¹³, *The Displaced Continent*¹⁴, *Le Forçat de la lumière*¹⁵. Dans un commentaire paru dans un article de Sydney Janis, Matta explique que :

9. Paul Haim, *Matta, Agiter l'œil avant de voir*, Séguier, Paris, 2001, p. 50. L'auteur rapporte que Matta était très lié à Motherwell : « Mon lien le plus direct et le plus personnel avec les Américains fut l'amitié qui se noua entre Robert Motherwell et moi. »

10. *Ibid.*, p. 41.

11. Ce point suprême, apprécié de Breton, sera la quête de Matta jusqu'à ce qu'il conçoive cet autre espace où tout est possible. Voir Gordon Onslow-Ford, Note sur Matta et la peinture (1937-1941), *op. cit.*, p. 35. « Matta s'est probablement associé inconsciemment au volcan en éruption qui enseme la Mère Nature, laquelle à son tour peuple le monde. C'est un épisode de l'assimilation des aspects féminin et masculin de la psyché. Elle se poursuit dans *The Earth Is a Man* ».

12. Germana Ferrari, *Matta, entretiens morphologiques-Notebook n° 1, 1936-1944*, Sistan/Filipacchi, Londres, 1987, p. 58. « C'était le subconscient à l'état liquide brûlant [...]. Les rêves sont des images de nos expériences volcaniques ».

13. *The Earth is a Man*, huile sur toile 183 x 239 cm, collection Joseph R. Shapiro, Chicago, constitue un tableau de synthèse de la période 1938-1942. Matta y travailla deux années et ce tableau fut exposé pour la première fois à la Pierre Matisse Gallery à New York en 1942 à côté de *Years of Fears, Here Sire, Fire, Eat* et *Locus Solus*. *The Earth is a Man* sera aussi exposé la même année dans *First Papers of Surrealism*.

14. Matta, *The Displaced Continent*, huile sur toile, 72,5 x 92 cm, 1944, coll. particulière. L'œuvre a pris place dans les dossiers préparatoires au catalogue raisonné de l'œuvre de Matta, par Germana Ferrari, sous le n° 44/4.

15. Matta, *Le Forçat de la lumière*, huile sur toile, 195,5 x 251,5 cm, 1943, coll. particulière. L'œuvre a pris place dans les dossiers préparatoires au catalogue raisonné de l'œuvre de Matta, par Germana Ferrari, sous le n° 43/6.

*créer une peinture c'est une expérience phénoménale, colossale, au sens où c'est l'homme qui innove comme la nature invente. C'est comme de participer à l'avance aux temps futurs. Cette expérience vient à nos sens par une perception directe, la perception insistante du phénoménal, que nous utilisons comme la loi de référence [...] il faut avoir un sens structurel de la vie, de même que nous avons une conception sphérique de la terre [...] peindre la colossale structure de la vie, comme la science met en rapports géométriques une ville*⁶.

Ainsi, pour Matta, peindre cette structure, la rendre visible, sera la briser comme l'on brise une vitre, puisque c'est le seul moyen de rendre visible la transparence de la vitre. Il devait aussi déclarer à G. Ferrari : « Le verbe est en verre, le langage est transparent comme le cristal¹⁷. » Dans le tableau *Locus Solus*¹⁸, un astre rouge et gris, aux contours cernés, occupe la partie supérieure de la composition, tandis que des éléments semblent graviter et se transformer à mesure qu'ils s'en approchent.

Par ailleurs, des lignes verticales et horizontales structurent l'espace de représentation¹⁹. C'est toute la culture de Matta qui s'exprime progressivement à travers le vocabulaire issu de Max Ernst, de Joan Miró, d'Yves Tanguy pour la représentation de l'espace, et de celui de Duchamp et de Giacometti pour les objets et les thèmes²⁰ : *L'objet invisible*, *Le Grand*

16. Sydney Janis, « The school of Paris comes to US », *Decision*, vol. 2, n° 5-6, New York, novembre-décembre 1941, p. 85-95.

17. Germana Ferrari, *op. cit.*, p. 119.

18. *Locus Solus*, huile sur toile, 75 x 94 cm, 1941-1942. Coll. Claudio Bruni Sakraischik, New York. En ce qui concerne le « trou noir », attirons l'attention sur le fait que les Français auraient bien aimé l'appeler « astre occlus » en hommage à Laplace.

19. Dominique Bozo rapproche très justement les lignes des ficelles disposées par Duchamp à l'exposition *First Papers of Surrealism*, à New York en 1942. Cependant, le tableau *Locus Solus* de 1940-1941 où les dessins de 1937-1938 montrent déjà ce linéament et confirment que Duchamp a pu paraphraser Matta plutôt que le contraire. Voir Dominique Bozo, « L'échiquier de Matta », *Matta*, catalogue d'exposition du musée national d'Art moderne, *op. cit.*, p. 5. « Dans *The Onyx of the Electra*, comme dans le *Vertige d'Éros*, l'espace s'organise en un réseau de linéaments énergétiques et relationnels comme celui des cordes tendues par Duchamp dans le palais aux rochers de fenêtres (1942) que Matta semble paraphraser ».

20. William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and their Heritage*, du 27 mars au 9 juin 1968, The Museum of Modern Art, New York, 1968, p. 169. « These bizarre anthropomorphs, which became increasingly sculptural in their modeling as Matta proceeded, recalled the monsters of Ernst, Giacometti's *Invisible Object* and the aggressive mannequins in Masson's drawings of 1939-1941. » [Ces étranges figures anthropomorphes, qui sont devenues de plus en plus proches de la sculpture du point de vue du modelé, tandis que

*Verre*²¹, *L'Échiquier*, *La Broyeuse de chocolat*. Les tableaux *L'année 44*²² ou *Le Vertige d'Éros*²³ constituent cette nouvelle recherche où Matta tente d'exprimer les notions d'espace-temps telles qu'elles sont véhiculées par les documents et les ouvrages de vulgarisation américains²⁴.

Andrea Caffi, le collaborateur de Matta à la rarissime revue *Instead* le précise :

La cosmogonie, la géologie, le développement des espèces animales et végétales peuvent, sans être pour cela arbitraire, se comprendre dans les mêmes séries que les annales de toutes les collectivités humaines qui ont existé [...] ainsi pour contourner la célèbre hypothèse de Laplace, il semble possible de concevoir, côte à côte avec l'omniscience condensée d'une gigantesque formule mathématique (positions et relations de toute chose ayant existé, existant ou qui existera encore dans l'espace-temps) d'une « mémoire » tissée seulement de moments qualitatifs ou bien de coordonnées quantitatives, et cela est en mesure d'évoquer les vicissitudes particulières de chaque atome et de toutes les combinaisons d'atomes, dans l'éternité de l'univers avec la contradiction qui nous est tellement insoluble entre la réalité du présent et la non-réalité de ce qui n'est plus ou de ce qui n'est pas encore, et entre les possibilités infinies qui ne sont pas seulement rien, quoi qu'il en soit, et que le hasard a laissé faire de toute façon²⁵.

Matta conviait les monstres d'Ernst, l'*Objet invisible* de Giacometti et des mannequins agressifs dans des dessins de Masson de 1939-1941] [ma trad.].

21. *Le Grand Verre* est photographié par Erwin Blumenfeld et fait la couverture de la revue *Vogue* en juillet 1945, ce qui rend très populaire cette œuvre auprès du public américain.

22. *L'Année 44*, huile sur toile, 97 x 127 cm, 1942. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.

23. *Le Vertige d'Éros*, huile sur toile, 196 x 252 cm, 1944. The Museum of Modern Art, New York.

24. Comme C. H. Hinton, « The Recognition of the Fourth Dimension », *Report of the Committee on Mathematical Science*, Philosophical Society of Washington Bulletin, vol. XIV, Philosophical Society of Washington, Washington, mars 1900, p. 179-203.

25. Andrea Caffi, « History and the News Item », *Instead*, n° 1, février 1948, np. « Cosmogony, geology, the development of vegetable and animal species can be fitted without arbitrariness into the same series with the annals of all the human collectivities that have lived [...] thus to turn around the celebrated hypothesis of Laplace, it seems permissible to conceive, side by side with the omniscience condensed in a gigantic mathematical formula (positions and relations of everything that existed, exists or will exist in space-time), of a "memory" woven of nothing but qualitative moments instead of quantitative coordinates, and capable of evoking the peculiar vicissitudes of every atom, and of all the combinations of atoms, in the eternity of the univers with the contradiction, so

Si ces propos sont théorisés dans la revue *Instead* en 1948, ils constituent la synthèse des recherches que Matta mène aux États-Unis avec André Breton depuis quelques années. Ce dernier commente les influences du peintre :

C'est ainsi, également, qu'il nous convie sans cesse à un nouvel espace, en rupture délibérée avec l'ancien, puisque ce dernier n'a de sens qu'autant qu'il est distributif de corps élémentaires et fermés. Peu importent les appuis momentanés que cette manière de voir et de faire voir s'est cherchée successivement dans les aperçus scientifiques de la morphologie psychologique, de la Gestalttheorie²⁶, de l'astrophysique, de l'histologie et de la physique moléculaire. Le besoin de tels appuis n'exprime autre chose que l'aspiration à étendre, en s'aidant des ressources les plus modernes, le champ du visible²⁷.

Parker Tyler revient dans *Art News* sur cette genèse : « Les premiers “systèmes cosmiques” de Matta sont simplement les mutations astronomiques de la métaphysique viscérale freudienne, créées avec une inspiration aussi immédiate et passionnée que celle d'un enfant²⁸ ». Ses tableaux montrent des corpuscules sphériques qui semblent en lévitation dans un monde interstellaire où les concepts de haut de bas, de lourd et de léger, de grand et de petit sont absents ou occultés. Il y a une collusion très nette entre les philosophies ésotériques qui prônaient en leur temps l'abolition des contraires et les concepts scientifiques qui révèlent l'inanité de notre physique euclidienne et de notre perception du temps²⁹. Matta consigne dans

insoluble to us, between the reality of the present and the unreality of what is no more or is not yet, as well as between the innumerable possibilities, which are not however just nothing and all that chance has let be réalise ».

26. André Breton s'intéresse de près à la Gestalt-théorie dès fin 1941 comme en témoigne sa correspondance. Lettre d'André Breton à Benjamin Péret datée du 4 janvier 1942 (New York vers Mexique), bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Paris, BRT.C. 254. « J'ai pas mal lu, un peu au hasard des trouvailles : sur la philosophie au Moyen Âge, sur la Gestalt-théorie, sur le hasard, plus récemment beaucoup d'occultisme (Eliphas Lévi est un personnage formidable, l'ambition surréaliste n'est pas sans présenter des analogies frappantes avec celles des mages : je l'avais laissé entendre dans le *Second Manifeste* mais j'étais passé beaucoup trop rapidement) ».

27. André Breton, « La Perle est gâtée à mes yeux », *op. cit.*, p. 187.

28. Parker Tyler, *Art News*, vol. 56, n° 7, novembre 1957, p. 11 « Matta's early “cosmic systems” are simply astronomized mutations of Freudian visceral metaphysics, made from inspiration as passionate and immediate as a child's ».

29. Lettre de Roberto Matta à André Breton, datée de 1944 et envoyée de New York vers Percé au Canada. « Cette lettre est en soufre, Cher André votre lettre m'a laissé dans l'état du fer au rouge. Vous parlez de choses que j'aime comme je les vois. Inspérence Ω

ses cahiers la mort programmée de cette géométrie qui contraint l'esprit parce que non adaptée à une vision globale du monde :

Le changement d'unités, produit par l'apparition de la conscience de matières morphologiques non euclidienne, a créé un état de choses qu'on ne peut surprendre qu'en tenant compte de la nécessité, pour l'esprit, de se représenter une direction pour le mouvement générateur de l'espace qui résulte du volume au carré³⁰.

The Displaced Continent et *Le forçat de la lumière* montrent d'une part, de multiples polygones qui sont autant d'éclats faisant l'aveu d'une destruction de notre espace à trois dimensions et des ondes concentriques ; d'autre part, dont le centre finit par être le point de concours d'autres lignes perpendiculaires laissant entrevoir un possible engloutissement de la matière « picturale » alentour. Non seulement les centres de ces spirales³¹ sont comme l'œil du cyclone où la fusion des contraires s'opère, mais ils constituent aussi le point métaphorique de ralliement d'Éros et de Thanatos, de ce que Bataille appellera dans son ouvrage sur l'érotisme³² le passage de la discontinuité à la continuité. La notion de spirale peut nous être donnée, dans la nature, par les vrilles de la vigne, certaines cornes d'animaux, les coquilles (ammonite, nautilaire, escargot) ; en mécanique, par le ressort d'une montre ou d'une pendule. La spirale est une courbe non fermée qui s'écarte de plus en plus de son point de départ, en faisant un certain nombre de révolutions autour de ce point. Cette forme restitue la notion de continuité de l'existence depuis l'origine jusqu'au point final de la crois-

Xpérience Primitif Ω Hermétique animisme du transparent et finalement le gouvernement du feu. Naturellement le poète voit l'ultra-sens et l'infrarouge. ». Ancienne collection Breton. Voir le lot 1 157 de la vente Breton des 11 et 12 avril 2003 à l'Hôtel Drouot à Paris (commissaires-priseurs, étude Calmels-Cohen).

30. Germana Ferrari, *op. cit.*, p. 117. Extrait de *Scribble-in-book*, 1939-1940.

31. La spirale est un motif omniprésent dans l'œuvre de Matta, Masson, Gordon Onslow-Ford et Paalen car la spirale oscille entre la forme organique et tectonique, elle est plante et architecture à la fois. On la retrouve sur la couverture de *Dyn*, n° 6, novembre 1944, directement empruntée à Theodore Andrea Cook, *The Curves of life, being an account of spiral formations and their application to growth in nature, to science and to art ; with special references to the manuscripts of Leonardo Da Vinci*, Constable and Company LTD, London, 1914, p. 460. On mentionne également l'importance de la spirale dans le Triskell celtique dont on sait l'intérêt qu'il suscite chez Breton, Tanguy et bien d'autres. Le symbole du Triskell, (mot issu du grec : trois jambes), était le symbole celtique majeur. Il est constitué de trois spirales partant d'un point central et évoluant en rotation vers la droite, sens bénéfique. Il représente les trois divinités celtes (Taranis, Lug et Ogmios) et à la fois les déesses-mères « trimatrones » liées aux trois éléments eau, air et feu sans lesquels la vie est impossible.

32. Georges Bataille, *L'Érotisme*, éd. de Minuit (1957), 1979, p. 20-23.

sance de l'organisme, elle incarne au mieux la symbolique du temps qui s'écoule. Ainsi pointillés et spirales sont des signifiants du temps et de la métamorphose³³, du rythme (auxiliaire du temps) et de la vie associée à la mort. Wolfgang Paalen, Roberto Matta, Gordon Onslow-Ford, Kurt Seligmann, Max Ernst, André Masson³⁴, l'utilisèrent de nombreuses fois, comme la littérature scientifique pour donner corps aux trous noirs. La spirale enfin est aussi l'expression centrifuge du labyrinthe cher aux surréalistes. Roberto Matta utilise aussi un motif mathématique tout à fait spécifique qui est la singularité de Karl Schwarzschild dont les formes sont matérialisées à l'Institut Poincaré à Paris³⁵. Cette figure mathématique représente la forme statistique de ce que peut être un trou noir. Entre lignes topographiques et motif perspectif, la singularité de Schwarzschild exprime un chemin vers l'en-dedans de l'espace. Matta l'utilise pour indiquer dans ses dessins de 1937-1939 et dans ses peintures, la possibilité de recourir à des portes, des passages pour faire communiquer des points, des idées, des lieux de l'esprit que tout devait tenir éloigné. Le peintre utilise ce motif en connaissance de cause car il est signe plastique qui exprime au mieux cette notion de passage et de rencontre de deux univers distincts dans le temps et l'espace. Dans un dessin de *Redefinitions Towards a New Dimension For Painting*³⁶ exposé à la Galerie Malingue à Paris en 2003, Matta montre comment les corps peuvent s'accoupler grâce à ces singularités qui permettent la rencontre même si les deux protagonistes sont séparés par l'espace et le temps.

L'étude précise des œuvres de Matta montre bien le choix de la ligne et du pointillé comme élément constitutif d'une continuité et d'une

33. On retrouve dans plusieurs tableaux de Gordon Onslow-Ford, Matta, Francis des motifs du sablier qui sont aussi une métaphore du temps.

34. Voir par exemple André Masson, *Signe céleste*, encre sur papier, 66 x 50 cm, 1938.

35. William Rubin réduit l'analyse des tableaux de Matta à la visite de l'Institut Poincaré et ne poursuit hélas pas la réflexion autour des singularités de Schwarzschild. Voir William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, op. cit., p. 160. « The spatial effects suggested there, along with ideas derived from the contour lines of the mathematical objects at Poincaré Institut in Paris, were later explored by Matta in such paintings as *Onyx of electra* and *X-Space and the ego* ». « Les effets d'espace suggérés proviennent des lignes des objets mathématiques de l'Institut Poincaré à Paris, qui ont été explorés par Matta dans les peintures *Onyx of Electra* et *X-Space and the Ego* » [ma trad.].

36. Matta, *Redefinitions Towards a New Dimension For Painting*, notebook inédit : 14 dessins de dimensions variables collés en regard de poèmes de Matta, mine de plomb, crayons de couleur et encre sur papier. Reproduit dans *Matta*, exposition du 19 mai au 16 juillet 2004 à la galerie Malingue à Paris, 2004, p. 134-137. Un des dessins est formellement très proche de *l'Atalante Fugiens* de Maier dont une des gravures servira d'illustration aux *Grands Transparents* d'André Breton.

discontinuité picturale et le choix du réseau comme lien de communication. De plus, la présence de l'astre comme motif principal renvoie aux visions cosmiques de l'univers avec ses galaxies et ses « trous noirs ». Le *Vertige d'Éros* selon Matta est un lieu, hors du temps et de l'espace, où les antagonismes cessent le conflit. Ce lieu si particulier cristallisait bien des hypothèses puisque les théories d'Albert Einstein les démontraient ; bien que leur observation ne dût se faire qu'un peu plus tard³⁷, on se faisait d'eux des endroits où le temps cessait de s'écouler tandis que l'espace se courbait et se déformait ouvrant la voie à d'autres univers parallèles. La peinture de Matta pose donc un certain nombre de problèmes picturaux et philosophiques qui nourriront non seulement le surréalisme d'après 1945 mais aussi la peinture des expressionnistes abstraits américains. Dès 1948 il est exclu du groupe surréaliste et sa peinture évolue alors vers des mises en scène complexes de figures anthropomorphiques qui se délectent à se phagocyter, à se réunir en armée disciplinée commandée par un chef ou à s'épandre dans des orgies inavouables.

Roberto Matta a donc élaboré lors de l'exil américain des ponts entre le « microcosme-macrocosme » dont l'ésotérisme était le fondement théorique et les balbutiements de la physique relativiste. Ce syncrétisme se transformera dès 1945 en une poursuite toute personnelle, pour ne pas dire une application plastique de l'aventure des *Grands Transparents*. En effet, le regard mattascopique, comme il aimait à dire, laissera place rapidement à une représentation « peuplée » qui témoignera de l'apport des mythologies indiennes du Nouveau-Mexique et de la statuaire du Sépik Oriental.

UNIVERSITÉ PARIS X-NANTERRE

37. L'analogie est ici employée par le savant qui induit des lois physiques sans les vérifier par l'expérimentation. Voir à ce sujet Bernard d'Espagnat, « L'analogie et les fondements de la théorie quantique et de la théorie des particules », in *Analogie et connaissance, De la poésie à la science*, t. II, recherches interdisciplinaires, Séminaires Interdisciplinaire du Collège de France, Maloine éditeur, Paris, 1981, p. 223-231.

LA CONNAISSANCE D'APRÈS NATURE

Aspects de l'épistémologie surréaliste après 1945

Émilie FRÉMOND

L'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle.

Baudelaire

Reformulant en termes à peine voilés le double impératif classique « *placere et docere* », André Breton faisait prévaloir, dans un entretien consacré aux rapports entre la science et l'art, la dimension cognitive comme principe premier de la démarche surréaliste, au détriment de toute recherche esthétique. La connaissance, considérée à la fois comme expérience subjective et comme savoir transitif, devait seule permettre de rencontrer par quelque chemin de traverse « la beauté non point morte, mais *en vie*¹ ». Or, la métaphore topique du « chemin » ou des « routes » de la connaissance, sans cesse réactualisée depuis le *Manifeste* – qui réhabilite la « rêverie scientifique » à travers le parcours de celui qui, « par tout autre chemin qu'un chemin *raisonnable*, parvient où il peut² » – semble objectiver l'aporie d'une impossible conciliation de l'art et de la science. Dénonçant le développement *aberrant* de la civilisation à partir du XIX^e siècle, Breton doutait en effet de voir « converger les deux *routes labyrinthiques* de la science et de l'art³ », au moment où « le grand malentendu » formulé par Wolfgang Paalen dix ans plus tôt, se réalisait dans la « meurtrière religion de l'«atome» », et la mythologie caricaturale d'un nouveau scientisme.

Avant que le *malentendu* n'éclate, l'artiste et le savant pouvaient prétendre, au même titre, sonder les profondeurs de l'inconscient, appréhender la nécessité naturelle hors d'une logique sclérosante et « se rencontre [r] » « au sein de ces “champs de force” créés dans l'imagination par le

1. Interview d'André Parinaud, *Arts*, 7 mars 1952, *Entretiens, Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Marguerite Bonnet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-1999, t. III, p. 638. Édition désormais abrégée OC.

2. OC I, p. 345.

3. *Op. cit.*, p. 634 (je souligne).

rapprochement de deux images différentes⁴ ». Or, la révolution technique qui naît au début des années quarante sous l'impulsion de la guerre mondiale transforme profondément la relation de l'artiste et du savant, tout juste capables de se rencontrer dans le soutien aveugle d'une modernité, dont la bombe atomique, les chambres de torture et le penthotal sodique incarnent la crise, en en proposant l'image renversée⁵. À l'éloge (stratégique il est vrai) du « surrationalisme » bachelardien formulé avant la guerre, succède ainsi dans le surréalisme une critique virulente des sciences et de l'épistémologie qui les soutient. Parce que la science a « cessé d'être propice à [la] transformation intérieure » de l'homme, et que ses applications « font peser sur l'humanité une menace sans précédent⁶ », le surréalisme va s'employer non seulement à dénoncer cette nouvelle imposture, en refusant de laisser la science devenir le paradigme unique de la connaissance, mais aussi proposer une nouvelle appréhension, *désencombrée*, de la nature et de l'homme.

Nous voudrions examiner ici les enjeux pratiques et théoriques d'une telle critique, afin de mieux comprendre le modèle épistémologique proposé en retour par le surréalisme, qui entend nier « les façons dérisoires de connaître » pour accéder – et non forcément revenir – à une connaissance *d'après nature*, au moment où se constitue un nouveau messianisme scientifique, à contre-courant de la révolution des idées de loi et d'objectivité issue de la physique quantique.

Critique de la science pratique

Si l'engagement politique constitue dans la France d'après-guerre le modèle imposé de toute participation au débat public – modèle auquel les surréalistes tenteront d'opposer une capacité d'intervention entée sur l'affectif – force est de constater que les développements de la science, dont la bombe atomique est sans doute la cristallisation la plus manifeste, deviennent à partir de 1945 l'objet d'un discours violemment polémique. La critique qui émerge alors au sein du mouvement, et dont les tracts comme les revues donnent un assez large aperçu, envisage la science d'un point de vue à la fois politique, social et culturel – qui fait le départ entre

4. Cf. *Manifeste du surréalisme*, « Picasso dans son élément », « Crise de l'objet ».

5. Cf. A. Breton, Allocution prononcée le 30 avril 1948 à la 1^{re} réunion publique de « Front humain », OC III 973.

6. André Breton reprend ici, dans l'hommage qu'il lui rend, le constat formulé par Pierre Mabille cf. « Pont-levis », *Perspective cavalière*, [1962], Gallimard, « L'Imaginaire », 1970, p. 218 et A. Breton, Interview d'André Parinaud, *op. cit.*, p. 637.

les facteurs conjoncturels et structurels – mais aussi théorique, ce qui lui permet de renouer avec la question de l’imaginaire, à l’écart d’un « merveilleux scientifique » désormais condamné⁷. La bombe atomique puis l’astronautique vont ainsi devenir dans le discours surréaliste les symptômes d’un nouveau mal, qu’il s’agit au moins autant de décrypter que de dénoncer.

L’*ombre portée* de la physique, dont le mouvement mesure l’empan avec la plus grande défiance, contamine une grande partie de l’intervention surréaliste dans le débat public. « Qu’y pouvons-nous, écrit Breton, si les progrès démesurés de la physique (par rapport à la stagnation et à l’indécision croissante des connaissances générales) jettent aujourd’hui un doute radical sur la réalité, en avant de nous, d’un monde plus ou moins édénique ?⁸ ». Les allusions au « péril atomique » se multiplient à partir de 1945, alimentant un discours pamphlétaire, auquel la rhétorique du tract offre un espace privilégié. Parce que le devenir historique des sociétés est désormais soumis au progrès technique, parce qu’à l’horizon idéal de la révolution sociale s’est substituée une révolution dégradée – la *révolution scientifique* – le nouveau mot d’ordre du mouvement sera : « Démasquez les physiciens. Videz les laboratoires ». L’exorde de ce tract, rédigé en février 1958, révèle assez l’aliénation politique et morale dont semblent s’accompagner ces révolutions modernes, qui introduisent dans les consciences, comme dans le raisonnement logique, un « dissolvant⁹ » :

Rien, plus rien aujourd’hui ne distingue la Science d’une menace de mort permanente et généralisée : la querelle est close, de savoir si elle devait assurer le bonheur ou le malheur des hommes, tant il est évident qu’elle a cessé d’être un moyen pour devenir une fin. [...] La pensée révolutionnaire voit les conditions élémentaires de son activité réduites à une marge telle qu’elle doit se retremper à ses sources de révolte¹⁰.

L’aliénation – versant de la *dénaturation* dont le monde physique est victime – se traduit essentiellement, dans la critique surréaliste, par l’émergence d’un scientisme qui, sous le couvert d’un progressisme humaniste,

7. « Tout particulièrement, nous choisissons de dénier tout sens vivant à l’expression “merveilleux scientifique” si couramment employée aujourd’hui, jusque pour masquer la meurtrière religion de l’“atom” ». Tract « Tranchons-en », décembre 1965. Pour l’ensemble des tracts publiés dans la période concernée, on se référera au t. II de l’ouvrage procuré par José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, (1940-1969), Losfeld, 1982.

8. « Des taches solaires aux taches de soleil », [1950], OC III 1020.

9. A. Breton, « Des taches solaires... », *op. cit.*, p. 1019.

10. « Démasquez les physiciens. Videz les laboratoires », 18 février 1958.

alimente un nouvel obscurantisme et allume le feu d'une terreur *panique* moderne. Une véritable culture de l'injure se développe pour qualifier les ordonnateurs de cette nouvelle religion ou leurs « sacristains », « équar-risseurs diplômés », « bonimenteurs », « maîtres chanteurs » ou « bigots de la vérité scientifique »¹¹. Le discours surréaliste se radicalise au début des années soixante dans la polémique qui oppose alors le mouvement aux directeurs de la revue *Planète*, Louis Pauwels et Jacques Bergier, qui n'est pas sans rappeler la diatribe hugolienne contre un Louis Veillot. L'astronautique, « hochet » agité pour divertir les masses et conforter un nouveau messianisme, constitue pour le surréalisme la seconde objectivation d'une science soumise au politique : « la navigation interplanétaire, écrit Gérard Legrand, fait partie intégrante de l'entreprise d'éparpillement et de liquéfaction de l'Esprit contre laquelle les poètes se trouvent seuls ou presque à lutter¹² ». La revue *Planète*, en accordant une large publicité aux dernières innovations physiques et à la conquête de l'espace, en transformant la vulgarisation scientifique en propagande scientiste, incarne ainsi de manière privilégiée aux yeux des surréalistes l'imposture de la modernité, dénoncée collectivement par l'intermédiaire des tracts – « Sauve qui doit », « Tranchons-en » – ou des revues¹³. Porte-voix d'une « nouvelle tyrannie culturelle », qui « dresse l'Avenir pour inexorable idole », la revue *Planète* invite ses lecteurs à se « diriger en aveugles savamment “massifiés” » vers un « “Dieu” perfectionné porteur de bombes, lanceur de fusées, épandeur de drogues *psychochimiques* »¹⁴.

La science, telle qu'elle s'incarne pour les surréalistes à travers l'énergie atomique et l'astronautique, est ainsi considérée d'un point de vue politique, éthique et social – comme l'instrument d'une aliénation qui, pour prendre le masque du divertissement, n'en demeure pas moins le signe manifeste d'un obscurantisme ragaillard. Le mouvement condamne au moins autant les dérives pratiques de la science que l'ensemble des représentations dont elle s'accompagne¹⁵, qui rendent, à terme, toute libération de l'homme impossible. Certains membres du groupe, sans doute plus

11. Cf. tracts précités, et Gérard Legrand, « Où tout va s'obscurcir », *Bief*, n° 4, fév. 1959.

12. « Une apparence de soupirail », *L'Écart absolu*, L'Œil, 1965.

13. José Pierre fait le bilan de cette polémique à la suite du tract « Sauve qui doit », octobre 1961.

14. « Sauve qui doit », oct. 1961.

15. « Les héritiers indignes de cette croyance au Progrès » sont accusés d'engendrer « un *rabais* généralisé de la culture, qui se transforme (dialectiquement, ne leur en déplaise) en une surenchère sans fin dans le “sensationnel” de pacotille ». « Tranchons-en », décembre 1965. Et le scandale atteint son comble lorsque les rédacteurs de *Planète* revendiquent le caractère « révolutionnaire » de leur publication. Cf. « Sauve qui doit ».

directement concernés par l'évolution pratique de la science comme Pierre Mabile, n'ont pas manqué de souligner par ailleurs l'importance de facteurs structurels et leur interaction avec la constitution d'une épistémologie étreiquée. Ce médecin remarquait ainsi en 1945, au cours d'une conférence intitulée « L'Homme devant la science et la technique moderne », prononcée devant la jeunesse haïtienne, une « transformation fondamentale de la notion de science et du comportement du savant ». « Le rôle de ce dernier, affirmait-il, devient prédominant dans la vie sociale mais en même temps, par sa spécialisation même, son indépendance et son action personnelle diminuent au point qu'il n'est plus qu'un rouage de l'inquiétante machinerie scientifique¹⁶ ». Dans l'avant-propos d'un essai paru en 1949, *Initiation à la connaissance de l'homme* – avant-propos significativement intitulé « Du problème de la connaissance. De son évolution à travers le temps. De l'établissement d'une anthropologie synthétique » – Mabile revient sur l'industrialisation croissante de la science et la dissociation de ses disciplines, à l'origine d'un hermétisme des savoirs :

Tout se passe comme si l'évolution s'était soudain étrangement accélérée. La spécialisation est devenue telle qu'il n'est plus une seule science qui puisse être embrassée dans son ensemble par un même esprit. [...] on peut affirmer que la connaissance dépend aujourd'hui d'organismes disposant de laboratoires, de bibliothèques, de musées. La pensée se retrouve donc soumise, alors qu'elle avait cru se libérer. Qu'on ne prétende pas que le péril est imaginaire. Qui donc peut entrer dans un laboratoire de physique nucléaire, de mécanique des fluides, etc., sans être étroitement surveillé ?¹⁷

Au nom de son expérience médicale comme de son adhésion au surréalisme, Mabile déplore que « l'esprit scientifique [soit] devenu *relativiste* et *expérimental* » et isole une « crise de la raison » déjà ancienne, dont les révolutions scientifiques, politiques et artistiques contemporaines signalent le terme.

Il a fallu récemment l'éclatement de la bombe atomique pour attirer l'attention publique endormie ; ce n'est là qu'un fait divers spectaculaire. Le véritable drame est plus profond ; il vient de ce que les conditions de la connaissance se sont radicalement transformées. (ibid.)

16. Conférence reprise dans *Messages de l'étranger*, Plasma, 1981, p. 88.

17. Pierre Mabile, *Initiation à la connaissance de l'homme*, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1949, p. 13-14.

La critique surréaliste entend en effet remonter en amont des symptômes, et montrer ce qui sous-tend l'avènement de cette *science événement* pour comprendre ce qu'elle révèle.

Critique de la science pure

Dans un contexte sensiblement différent – l'exposition internationale de 1947 – Mabille formule explicitement le phénomène paradoxal dont les révolutions scientifiques semblent désormais s'accompagner, en révélant un renversement de l'idéal progressiste et humaniste de libération dont elles semblaient issues :

C'est de la diversité biologique et psychologique des individus que naît l'exploitation de l'homme par l'homme qui utilise tour à tour l'arme économique, morale, passionnelle ou toutes à la fois. Ces armes, jusqu'à aujourd'hui, laissaient place à des révoltes possibles mais voici qu'un élément nouveau intervient : le médecin, fatigué de soigner la maladie, délaisse le lavement et la saignée, se mue en biologiste ; il entreprend la transformation de l'homme. Avec l'analyse des conflits inconscients, les hormones synthétiques, les vitamines, l'orientation des gènes, il contrôle déjà d'importants leviers de la machine vivante. Il pourra, à la demande de son maître, car tout technicien est subordonné, activer le feu ou le réduire, agir sur le désir, c'est-à-dire atteindre l'origine même du problème de la liberté. Dès maintenant, l'homme est inclus dans la zootechnie¹⁸.

Si l'inquiétude est manifeste devant l'ouverture de cette « ère biologique » – rappelant d'ailleurs la rhétorique d'alerte pratiquée par Breton – c'est bien que l'épistémologie des sciences semble incapable, aux yeux des surréalistes, de s'émanciper d'un discours descriptif de pure formalisation pour envisager une théorie de la connaissance en mouvement, restituée à ses fondements éthiques. L'analyse des changements structurels de la science par Mabille doit être replacée dans une critique plus large, au sein du mouvement, des postulats théoriques de la science comme de ses représentations culturelles. L'hyper-spécialisation des chercheurs, l'autonomisation des disciplines, l'instrumentalisation croissante de la recherche, le creusement de l'écart entre une science ésotérique et un « merveilleux scientifique » stéréotypé – dénué de ce que *Le Magasin pittoresque*, *La Nature* ou *La Science amusante* de Tom Tit pouvaient avoir de stimulant pour les recherches surréalistes – apparaissent comme autant d'écrans qui

18. Pierre Mabille, « Considérations mineures sur la liberté », *Le Surréalisme en 1947*, Pierre à feu, A. Maeght, 1947, p. 96-97.

entravent le mouvement de la pensée ; et le surréalisme semble, à cet égard, ne jamais s'être départi du modèle organique de la science romantique. Lorsque Gérard Legrand, rappelant en 1963 « quelques aspects de l'ambition surréaliste », déplore :

il fut un temps où la folle envie, pour un homme, de tout savoir n'était pas tellement déraisonnable. Aujourd'hui, l'Univers est découpé en tranches à l'usage des spécialistes, et ceux qui limitent l'exercice de la connaissance sont souvent les mêmes qui limitent l'exercice de la liberté,

c'est bien le modèle romantique qui se trouve implicitement convoqué pour fustiger l'éparpillement de la science et son dévoiement¹⁹.

Le fonctionnement essentiellement normatif de la science comme des discours qu'elle produit, fut assez tôt condamné au sein du surréalisme, notamment à travers le refus des cloisonnements et classifications ; mais la critique qui s'amorce au début des années quarante témoigne d'un déplacement de la réflexion du champ poétique vers le terrain épistémologique. Dès lors que « l'idée de loi absolue et éternelle, correspondant à un décret du créateur, a cédé la place à la notion d'une *vérité relative* tirée de la statistique, valable dans un système donné, en fonction de conventions acceptées (postulats)²⁰ », on conçoit difficilement comment le rationalisme logique, fondement de la science moderne, pourrait demeurer le vecteur unique de la connaissance. Se livrant à une étiologie du mal moderne, Malcolm de Chazal reprend dans son « Message adressé aux Français » la métaphore prisée par Breton de la croisée des chemins pour offrir une vue quasi eschatologique de la pensée occidentale :

Depuis Descartes, deux voies [...] étaient ouvertes [...] : la raison et l'intuition. Les Français ont choisi la raison, et l'ont développée à fond. Et par là, ils ont préparé le monde scientifique d'aujourd'hui. Ce sont donc les grands précurseurs de l'ère moderne, bergers de ce troupeau qui a pour bercaïl l'atome divinisé, la matière transsubstantiée en œuvres de chair du physique. La bombe atomique est née, en premier fatus, dans le cerveau de Descartes²¹.

Breton quant à lui, relie la « crise du devenir » suscitée par le « péril atomique » à une crise de la rationalité logique – le risque de dissolution se

19. « Quelques aspects de l'ambition surréaliste », *La Brèche*, 5, oct. 1963, p. 77.

20. Pierre Mabille, *Initiation à la connaissance de l'homme*, *op. cit.*, p. 13.

21. Cité par Breton dans « Le Mécanicien », *La Clé des champs*, OC III 874.

substituant aux chances de cristallisation²² – qui prouve, s’il en était besoin, l’insuffisance des « modes électifs de connaissance et d’intervention qui sollicitaient l’homme²³ » jusqu’alors. Prolongeant la critique d’un rationalisme caduc, Benjamin Péret oppose sur le terrain de la connaissance le primitif au « penseur rationaliste » : ainsi,

l’homme des anciens âges [...], malgré son ignorance, pénètre peut-être intuitivement plus loin en lui-même et dans la nature dont il est à peine différencié que le penseur rationaliste en la disséquant à partir d’une connaissance toute livresque²⁴.

Cette crise de la rationalité s’accompagne en outre d’un nouveau rapport entre le sujet et l’objet qui modifie profondément la logique de la causalité. Max Ernst témoigne pour sa part un intérêt amusé aux travaux du physicien Werner Heisenberg, lorsqu’après une reformulation parodique de la critique heideggerienne, il confie à Jean Schuster :

Werner Heisenberg [...] nous a annoncé modestement mais magistralement, la fin (provisoire d’après lui) de toute science de la nature comme telle, depuis qu’il est devenu évident que les seules méthodes possibles d’investigation des particules infimes influent et modifient les résultats. À la science de la nature se substitue ainsi la science des réactions provoquées par les méthodes d’observation. Là où l’homme espérait surprendre les mystères de la nature, il ne voit que sa propre image reflétée dans le miroir. Cela ne vous rappelle-t-il pas cette image de l’infini que Picabia nous proposait : deux miroirs placés l’un en face de l’autre, dans le vide ?²⁵

Et l’on ne s’étonnera pas de voir Julien Gracq souligner, en sa qualité de géographe, l’émergence d’une nouvelle causalité dans « un monde où la seule intelligence de l’homme, génératrice de techniques qui à leur tour l’embrigadent collectivement sans merci, substitu[e] une fatalité créée aux anciennes déterminations du milieu²⁶ ».

22. Breton parle en effet du « péril atomique » comme d’un « dissolvant » introduit « à l’intérieur du raisonnement logique ». « Des taches solaires aux taches de soleil » (*Combat*, 1950), OC III 1019.

23. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », OC III 10.

24. B. Péret, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d’Amérique*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1989, p. 13.

25. « Sur l’Allemagne », interview de Max Ernst par Jean Schuster (*Médium*, 1954), reprise dans Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, 1970, p. 407.

26. Louis Poirier, « L’évolution de la géographie humaine », *Critique*, 8-9, janv.-fév. 1947, p. 94.

Le véritable objet de la critique surréaliste tient sans doute à la divergence manifeste entre une science tangentiellement relativiste et l'idole caricaturale qui se construit sur ses marges. Une telle contradiction n'a d'ailleurs pas manqué de susciter, au sein du mouvement, la revendication péremptoire d'un non-alignement radical de la poésie à l'égard de la science²⁷. Reconnaître l'existence d'un lien entre science et imagination reviendrait d'une part à entamer l'autonomie du poétique, d'autre part à entériner l'idéologie qui fonde la démarche scientifique. Aussi Breton préfère-t-il adopter un repli orgueilleux, proche parfois du déni, ce qui ne l'empêchera pas de rétablir, ailleurs, le contact (*cf. supra*) :

[...] les poètes et les artistes que j'ai connus me semblent avoir adopté envers [la science] une attitude protestataire et, en ce qui les concerne, avoir choisi délibérément la voie de la régression. [...] Duchamp spéculé électivement sur le hasard, en toute indépendance des théories scientifiques sur ce sujet... [...] De même Max Ernst, quoique très au courant de l'évolution scientifique, prend son bien dans le fantastique et le mythique hors du temps. Arp se réfère, mais tout poétiquement, à l'embryogénie. [...] Hérold n'a pris appui sur la minéralogie que pour se rendre maître de ses étincelles²⁸.

La critique de la science-fiction relève du même refus de voir se développer un imaginaire sous contrainte, réduit à la seule anticipation du progrès technique : « *Ce qui sera*, écrit Robert Benayoun, ne se situe pas nécessairement dans des perspectives scientifiques, et c'est faire preuve de quelque paresse intellectuelle que de placer l'imaginaire aux environs de l'an 2000, pour l'aider à devenir réel²⁹ ».

La guerre semble bien avoir aggravé le « grand malentendu » entre la science et l'art et contraint le surréalisme à dénoncer l'inadéquation profonde des méthodes scientifiques à leur objet. Dressant le bilan des « ressorts sensuels », Breton signalait dès 1945, dans l'*Ode à Charles Fourier*, l'aporie au fondement de la recherche scientifique :

dans le domaine des idées – expliquer c'est identifier (tu l'avais mieux dit) mais expliquer = rechercher la vraie réalité. Or, plus on traque de près cette réalité, plus elle se dérobe. L'école : « L'effort réaliste en

27. Signalons à cet égard l'article inaugural de la revue *Bief*, rédigé par Benjamin Péret, « La poésie au-dessus de tout », n° 1, 15 novembre 1958.

28. Interview d'André Parinaud, *op. cit.*, p. 636-637.

29. « La science est-elle une fiction ? », *Medium*, n^{le} série, n° 1, 1953, p. 10.

quête de l'authentique nature physique aboutit en fin de compte à un immatérialisme »³⁰.

Par l'intermédiaire d'un collage de citations empruntées à l'épistémologue Émile Meyerson, se trouvait ainsi justifiée la nécessité d'un nouveau mode de relation entre le sujet et l'objet, prémisse d'une connaissance *immédiate* de la nature.

La connaissance d'après nature

Nulle métaphore ne rend mieux compte, du point de vue surréaliste, de l'écart entre la science et son objet, que la métaphore bretonnienne de la *clé* ou du *passé*, qui relève d'un modèle à la fois herméneutique et pragmatique. Les surréalistes, confie Breton, « supposent que l'homme, originellement en possession de certaines clés qui le gardaient en communion étroite avec la nature, les a perdues et, depuis lors, de plus en plus fébrilement s'obstine à en essayer d'autres qui *ne vont pas* ». Dès lors, « la connaissance scientifique de la nature ne saurait avoir de prix qu'à la condition que le contact avec la nature par les voies poétiques [voire] mythiques, puisse être rétabli³¹ ». Seul un « fil conducteur » d'une parfaite « ductilité » permet de relier ce que « les fausses lois du voisinage conventionnel » et de « la cristallisation scientifique » ont séparé et de trouver, à terme, la « clé de la prison mentale³² ». L'effort surréaliste est donc double, qui consiste à lever le voile dont la rationalité scientifique a recouvert la nature, et à libérer la pensée de ses œillères par la promotion d'une « logique déchirée » et d'une « physique agressive de l'irrationnel³³ ». Contre l'approche quantitative et discriminante de la science, la pensée analogique fournit alors le moyen de rétablir le contact, non seulement entre le sujet connaissant et son objet, mais aussi entre les divers champs du savoir. Il n'est pas jusqu'à la pensée dialectique qui ne soit, à partir de 1945, soumise à ce changement de paradigme. C'est ainsi qu'Arpad Mezei, entérinant le bouleversement de la logique aristotélicienne depuis la remise en cause du principe d'identité, écrit dans le catalogue de l'exposition de 1947 :

Seule la dialectique, avec le principe de transcendance exprimant les relations du tout à ses parties, semble pouvoir fournir la clef qui permette de comprendre « logiquement » les modernes points de vue scientifiques.

30. Ode à Charles Fourier, OC III 356.

31. Interview avec Jean Duché, *Entretiens*, OC III 597.

32. « Arshile Gorky », [1945], *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 199-200.

33. Tract « La Révolution la nuit », 1946.

[...] la dialectique tout entière est une doctrine des équivalences. [...] Le surréalisme est né de la découverte que la réalité est entièrement construite sur le principe d'équivalence. Le mot « surréalisme » exprime cette nature double de la réalité³⁴.

L'épistémologie réclamée par le surréalisme se fonde donc sur une dynamique d'échange entre sujet et objet de la connaissance, qui se traduit par une substitution de l'affectif au logique³⁵, et témoigne d'une refondation du savoir et de la poésie à partir d'un schème commun : de même que le « rôle de l'image » est « d'établir entre elle et son modèle une participation totale³⁶ », de même le rôle de la connaissance est-il de rétablir un dialogue entre des entités ou des champs artificiellement isolés, sans reconduire pour autant un anthropocentrisme vain. Toute tentative de rétablir une *circulation* – et l'on retrouve une organicité proprement romantique – entre les sciences « de la nature » et les « sciences de l'homme », mais aussi entre la science et la poésie³⁷, sera saluée, dans le surréalisme, comme une *divagation* féconde, nécessaire à la « transformation intérieure » de l'homme. Certaines figures de *passseurs*, d'horizons très différents, sont ainsi mises en lumière pour attester la permanence d'un effort de décloisonnement : c'est le cas, par exemple, de l'autodidacte Charles Fort, dans un article de Robert Benayoun intitulé « Le chandail d'Einstein ». S'il ne faut pas sous-estimer, dans le surréalisme, l'attrait de la marginalité – et Charles Fort pourrait tout aussi bien figurer dans *l'Anthologie de l'humour noir*, aux côtés de Lichtenberg, Fourier et Brisset – il offre cependant le modèle d'une science ludique qui, plutôt que de niveler la nature par l'étude d'une sérialité quelconque, se plaît à en considérer les caprices et curiosités, avec un « mélange de rigueur analytique et d'intuition irrationnelle ». « En dressant le catalogue vivant et poétique des prodiges inexplicables, écrit Benayoun, Charles Fort créait une chausse-trappe à dogmatismes qui n'a jamais depuis cessé de fonctionner ». Perturbation et dépaysement du raisonnement logique, il n'en fallait pas moins pour séduire les surréalistes et certaines propositions de Fort rappellent la cosmologie fouriériste, contre-courant majeur qui alimente la réflexion épistémologique du mouvement :

34. *Op. cit.*, pp 60-61.

35. Cf. « Des taches solaires... », *op. cit.*, p. 1020.

36. Breton citant J. A. Rony, « Incidences de l'un dans l'autre » [1954], *Perspective cavalière*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1970, p. 72.

37. Et ce, malgré les décrets de non-alignement.

La terre pourrait être entourée d'une coquille opaque et tremblotante, percée de petits trous, ce qui expliquerait l'illusion des étoiles. Les nébuleuses sont les superstalactites de cette caverne immense, dont certaines parties, gélatineuses, laissent passer les pluies de météores, et s'égouttent parfois sans crier gare³⁸.

Mais c'est à Wolfgang Paalen que revient le privilège, parmi les figures d'intercesseur, d'avoir « forgé cette clé – et ceci dans l'acier le mieux trempé de la connaissance, “le passe” qui permet, selon le désir de Valéry, “de circuler sans discontinuité à travers les domaines apparemment si distincts de l'artiste et du savant”³⁹ ».

La pensée analogique informe par ailleurs toute la réflexion épistémologique du mouvement. Breton rend hommage à la sculptrice Maria et salue son message pour le « souci constant qu'il marque de fonder le psychologique sur le cosmologique, par opposition à la tendance contraire qui l'emporte communément⁴⁰ » et se pose en guetteur de signes, attentif à toute possibilité de voir se rejoindre les routes de la connaissance. L'œuvre du plasticien Gérôme Kamrowski proose en outre un écho singulier des théories monistes développées par Pierre Mabille dans *La Construction de l'homme* puis dans *Initiation à la connaissance de l'homme* – essai qui entend, rappelons-le, ouvrir la voie d'une « anthropologie synthétique ».

La grande tentation de Kamrowski, écrit Breton, est d'établir la cosmographie des mondes intérieurs à l'homme [...]. Cette démarche, dans le cadre de l'art, est, à ce jour, la seule accordée à celle des biologistes modernes, selon lesquels l'homme se maintient en rapport direct avec la nature, non seulement au moyen des organes de perception mais encore par l'action des rythmes viscéraux; « l'affleurement de la sensibilité viscérale dans la conscience périphérique [se traduisant] en formes mentales, donc en images »⁴¹.

L'analogie semble en effet pouvoir constituer le terme dialectique du rapport science/poésie – la physique quantique recourait déjà, dans les années vingt, à l'analogie formelle comme substitut à l'objectivation des phénomènes – : en témoignent les propositions formulées au sein du mouvement par Pierre Demarne ou Malcolm de Chazal pour fonder de

38. Robert Benayoun, « Le chandail d'Einstein », *Medium*, n. s., n° 4, janvier 1955.

39. André Breton, « Wolfgang Paalen. Un homme à la jonction des grands chemins », [1950], *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 138-140.

40. « Maria », [1947], *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 319.

41. « Gérôme Kamrowski », [1950], *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 228-229.

nouvelles sciences. Le premier affirme ainsi, dans un article intitulé « Suranalogie et pollen de surréalité » du catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947* :

Tout ce qu'on peut expliquer par la Mésologie, on peut l'expliquer aussi par une science à créer totalement, la suranalogie, car toutes les comparaisons sont admissibles par nature. Elles ont un sens profond, elles révèlent⁴².

Malcolm de Chazal, adressant en 1961, dans les colonnes de *La Brèche* un « message aux surréalistes », commence quant à lui par un constat sans appel : « L'univers d'Einstein reflue, Freud est dépassé, [...] un nouveau langage doit être inventé » et poursuit ainsi :

La poésie, au sein de son symbolisme ne pouvant elle-même rendre compte de l'image en ce qu'elle a de paradoxal, la science ne pouvant par sa logique atteindre à ce que l'atomisme a de paradoxal, un langage nouveau doit être utilisé, qui puisant de la science sa rigueur et prenant à la poésie l'analogie, donnerait comme une science poétique seule apte à faire pénétrer à la fois dans le domaine de l'image et dans celui du phénomène, et par cela expliquer la création⁴³.

Sous l'effet conjugué de la pensée analogique et d'un cadre épistémologique renouvelé, dans lequel la participation du sujet de la connaissance cesse d'être rejetée au nom de critères objectifs obsolètes, s'opère ainsi un échange de qualités entre l'homme et la nature. Pour peu qu'elle accepte les termes de l'échange, la science pourra s'illimenter en l'homme. Et Robert Benayoun de rappeler, devant la dégradation de la science en technique de production : « Que disait Baudelaire ? – “L'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle”. – C'est bien cela, merci⁴⁴. »

Si le discours surréaliste à l'égard de la science fut essentiellement polémique, à partir de 1945 – répondant à une nécessité éthique peu apte à cautionner les dérives d'un réalisme scientifique en voie d'institutionnalisation – il semble pourtant que la réflexion épistémologique du

42. *Op. cit.*, p. 50.

43. *La Brèche*, n° 1, oct. 1961, p. 39.

44. « Les formes de l'utile », *Bief*, n° 4, fév. 1959.

mouvement ait voulu décanter un agrégat de discours opaques – autorisés ou non – afin de rendre les vases à nouveau *communicants*. Comme le remarquait le critique littéraire Gabriel Bounoure, dans sa réponse à l'enquête sur l'art magique,

par un singulier renversement, la science d'aujourd'hui se sent entraînée, comme malgré elle, dans un monde nouveau où la fonction magique du psychisme de l'homme se laisse discerner à la base même de l'épistémologie. [...] L'homme, par ces voies étranges, est en route vers la totalité de l'esprit : il s'oriente vers un état à conquérir lentement, un état où la personne humaine et la nature métamorphosée tendent à devenir homogènes⁴⁵.

Une nouvelle voie dégagée, la pensée pouvait cheminer *au grand air*, et courir la chance de quelques hasards objectifs...

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

45. André Breton, Gérard Legrand, *L'Art magique*, [1957], Phébus, A. Biro, 1991, p. 301

LE SURREALISME ET LA PHYSIQUE QUANTIQUE DEVANT LA COMPLEXITÉ DU RÉEL

Graziella PHOTINI CASTELLANOU

« Le monde », pour reprendre l'expression d'André Breton, est « un cryptogramme qui demande à être déchiffré ». Et l'homme est un « dé-crypteur », un être pensant, le lieu où se révèle, d'une certaine manière, la structure du réel où se construisent et se reconstruisent sans cesse la connaissance et la représentation du monde. Le monde se fait et se re-fait... car nous ne pouvons pas le percevoir en soi. Le monde est « inaccessible à nos facultés cognitives. Les structures de notre esprit, qui permettent la connaissance des phénomènes, le rendent incapable d'aller au-delà ou en deçà, dans la nature profonde du réel.¹ » Alors, nous nous représentons, tout simplement, le monde et cette représentation fournit une signification à notre réalité.

Chaque époque explore le réel, lui révèle sa réalité, procède à sa « seconde genèse ». Mais, qu'est-ce que tout cela a à voir avec l'art, c'est-à-dire le surréalisme et la science, c'est-à-dire la physique ? Le surréalisme qui exprime le psychique (l'énergie psychique des humains) et la physique quantique qui exprime le physique (l'univers physique qui contient toute la complexité du monde et dans lequel nous existons) contiennent eux-mêmes l'élan de la réalité. Ils sont tous deux des composantes essentielles des schémas qui inspirent de magnifiques représentations du réel et manifestent des points communs qui sont loin d'être ennuyeux.

Les deux processus, celui de la science et celui de l'art, ne sont pas très différents. Science et art forment à eux deux, au cours des siècles, un langage humain avec lequel nous pouvons parler des parties les plus dissimulées de la réalité ; et les ensembles cohérents de concepts, comme les différents styles d'art, sont des mots ou groupes de mots de ce langage².

Tant le surréalisme que la physique quantique, se livrant dans « le jeu du clair-obscur » qui est celui de la réalité, ont contribué à l'émergence de sa

1. Edgar Morin, *La Méthode. La Connaissance de la Connaissance*, t. 3, Seuil, 1986, p. 212.

2. Werner Heisenberg, *Physique et philosophie*, Albin Michel, 1971, p. 133.

complexité. Il convient de souligner que la complexité désigne « ce qui est tissé ensemble ; c'est le tissu venu de fils différents et qui sont devenus un³. »

Selon les remarques de Karl Jaspers, « L'univers et la matière entraînent notre connaissance du monde vers des infinis ; le premier, vers une grandeur qui recule sans cesse devant nous, la seconde, vers une petitesse qui nous échappe constamment ». La physique, qui constitue la pointe extrême de la science, s'occupe de ces infinis puisqu'elle est la science du monde physique, de ses lois générales et de son organisation globale. Elle étudie la matérialité du monde, autrement dit, la matière (sa structure et son mouvement) et le jeu des forces matérielles. Le but visé est de saisir les principes universels du monde physique (« les caractéristiques fondamentales qui persistent malgré tous les changements apparents⁴ »), et par extension, la nature intime et profonde du cosmos, conçu en tant que tout. Pour cette raison, la physique, en tant que connaissance de la *physis*, associée à des hypothèses cosmologiques, envahit tout le champ du réel et aboutit toujours à une conception philosophique, en d'autres termes à un savoir rationnel qui porte sur la totalité du réel et son explication ultime. Signalons que, chaque fois, ce savoir rationnel imprègne notre culture. Ainsi, même si on ne s'en rend pas compte, la description du monde physique et la réalité créée par cette description empruntent les principes fondamentaux à notre représentation du monde et à notre existence (puisque'ils entraînent des implications dans notre pensée et notre façon d'agir).

Jetons un coup d'œil en arrière : la période de 1816 à 1916 est considérée comme « le siècle de la science ». Or, un tel siècle, pour reprendre les propos de Gadamer, signifiait avant tout « un siècle de progrès se dépassant constamment, et donc un siècle d'espoir humain sans limite quant aux pouvoirs et aux bienfaits de la science pour la vie de l'humanité.⁵ » Ce siècle constitue l'apogée de la pensée logique qu'aujourd'hui nous appelons « scientisme ». Cette attitude dogmatique de la raison a éliminé totalement le sujet au profit d'un irrationalisme centré sur la notion d'objet. Regardons encore plus loin en arrière : vers la fin du XVII^e siècle s'était produit un changement radical dans notre façon d'appréhender la réalité. Même si notre raison a franchi une nouvelle étape importante dans sa manière d'apercevoir le réel, elle l'a réduit dans ce qu'il a « de quantifiable,

3. Edgar Morin, *Science avec conscience*, Seuil, 1990, p. 175.

4. Werner Heisenberg, *op. cit.*, p. 194-195.

5. Hans-Georg Gadamer, *L'Héritage de l'Europe*, Payot et Rivages, 1993, p. 93.

de mécanique et de calculable ». C'est le règne de la pensée logique et, évidemment, du déterminisme. De là découlent à la fois le schéma mécaniste d'une causalité efficiente qui régit le réel et l'essor de la civilisation moderne au niveau technique. Et puis, autour de la Grande Guerre on voit l'émergence d'une pensée nouvelle qui impose une autre conception du monde et qui entraîne une modification de la vision de la réalité. « Autour de la première guerre mondiale, une même crise de la représentation a touché la physique en même temps que les arts. En physique, cette crise a débouché sur la physique quantique, qui est une physique iconoclaste (on ne peut pas dessiner un atome), tandis que, dans le domaine artistique, surgissaient le cubisme en peinture, la musique sérielle, le surréalisme (dont le but, loin d'imiter la nature, était "d'élargir le réel à la mesure de la pensée", c'est-à-dire de donner corps à des idées, à des visions, voire à des hallucinations qui n'ont pas de contrepartie dans la réalité), autant de mouvements d'avant-garde qui se sont eux aussi posé la question du réel et de sa représentation...⁶ » Il y a donc un esprit commun qui caractérise l'époque dans son ensemble et qui dénonce le réductionnisme, cette attitude d'« appauvrissement regrettable » du réel qui désigne le monde comme un système clos (par conséquent isolé)⁷ et rigide, statique parce que soumis à une causalité identique et transposable (chose qui en exclut l'évolution et le dynamisme) et privé de sens parce que séparé de la conscience et de l'âme.

De la part du surréalisme, il y a donc un jugement négatif de ce qu'on appelle dogmatisme scientifique, attitude qui entraîne la rupture ontologique entre la science et l'humain et qui vide notre réalité et la réalité elle-même de tout contenu substantiel.

Quand le monde, la vie, l'homme perdent signification, il devient absurde et impossible de poser le problème du sens ou du destin de l'homme dans la vie et dans le monde, [...] ; il devient absurde et impossible de relier un objet parcellarisé et un savoir unidimensionnalisés, relevant d'une connaissance disciplinaire, aux problèmes concrets et globaux de la conduite humaine. La communication entre la réflexion et la connaissance est brisée, et la rupture, originellement nécessaire, entre jugements

6. Etienne Klein, *La Physique et l'art* in <http://e2phy.in2p3.fr/2004/actes/klein.pdf>

7. Voir à ce propos le livre d'Alexandre Kojève, *L'Idée du déterminisme dans la physique classique et dans la physique moderne*, Librairie Générale Française, 1990, p. 46-50.

*de fait et jugements de valeur devient, dans ce contexte, rupture entre nos connaissances et nos existences.*⁸

Le surréalisme réagit à la vision « multitudiniste⁹ » du réel et accuse la rationalisation (exagération de ce processus normal qu'est la rationalité), cette « pathologie du savoir » qui consiste à enfermer la réalité dans la léthargie d'un système qui exclut tous les éléments (faits aléatoires, phénomènes accidentels) qu'elle ne peut pas assimiler. Derrière un ordre artificiel, tout est séparé de tout, condamné à un pourrissement interne. Ainsi, des visions spécifiques et obsessionnelles portent en elles la restriction du réel et empêchent notre communion ontologique avec lui. Comme le suggère André Breton :

*Nous vivons encore sous le règne de la logique [...]. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu, qui reste de mode, ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vue assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s'appuie, elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens. Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère ; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage*¹⁰.

Pour leur part, les scientifiques sont entrés dans « un *no man's land* où surgissent des antinomies qui dépassent l'entendement ». Ils sont arrivés à « une réalité microphysique de base où le matériel est en même temps immatériel, le continu discontinu, le séparé non séparable, le distinct indistinct.¹¹ » Ce progrès a obligé les scientifiques à quitter leur terrain familier, à renoncer aux anciennes conceptions sur lesquelles reposait la physique classique et à « sauter pour ainsi dire dans le vide ».

Tant le surréalisme que la physique quantique ont procédé à la construction d'un modèle de la réalité et ont exalté sa profondeur. Mais qu'est-

8. Edgar Morin, *La Méthode. Les idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Seuil, 1991, p. 67.

9. Terme du à Bernard d'Espagnat, *À la recherche du réel. Le regard d'un physicien*, Gautier-Villars, p. 99.

10. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1990, p. 19-20.

11. Edgar Morin, *La Méthode. La Connaissance de la Connaissance*, p. 215.

ce que la réalité ? Le mot dérive du latin *res* qui signifie « chose », « tout ce qui peut être pensé, supposé, affirmé ou nié. C'est le terme le plus général pouvant tenir lieu de tout ce dont on pose l'existence, fixe ou passagère, réelle ou apparente, connue ou inconnue.¹² » Par conséquent, la réalité désigne tout existant qui a les caractères d'une chose, c'est-à-dire tout ce qui constitue un système fixe de qualités et de propriétés. À ce moment, il est indispensable de faire la distinction entre la « réalité *indépendante* » et la « réalité *empirique* ou *effective* ». La « réalité *indépendante* » qualifie « ce qui *existe*, que l'on puisse ou non le connaître¹³ ». Elle révèle alors le « Réel ». Il y a « quelque chose » et nous existons au travers de ce quelque chose. La « réalité *empirique* ou *effective* » qualifie « ce que *nous* pouvons *connaître* par nos sens, aidés de notre entendement.¹⁴ »

Le surréalisme et la physique quantique ont privilégié la rencontre entre la « réalité *indépendante* » et la « réalité *empirique* ». En d'autres termes, ils ont privilégié la rencontre de ce-qui-est-là-devant, c'est-à-dire de l'ob-jet, « qui possède une existence en soi, indépendante de la connaissance ou de l'idée que des êtres pensants en peuvent avoir¹⁵ » et du su-jet qui se laisse « pénétrer » par l'objet. N'oublions pas que les deux concepts sont inséparables. Nous existons en tant que sujets en quête d'objets venant à notre rencontre ou se trouvant en face de nous. Nous sommes toujours dirigés vers le monde puisque notre existence est une projection subjective vers lui. Il n'y a d'objet que par rapport à un sujet qui s'étonne devant lui, s'occupe de lui, l'observe, s'expérimente avec lui, joue avec lui, le pense, l'analyse, le définit. Grâce au sujet, l'objet est « non seulement connu mais encore modifié en lui-même¹⁶ ». Et, il n'y a de sujet que par rapport à « un environnement objectif (qui lui permet de se reconnaître, se définir, se penser, etc., mais aussi d'*exister*).¹⁷ » De cette façon, nous prenons conscience du monde et de nous-mêmes (ou encore mieux nous coïncidons avec nous-mêmes). « Toute conscience est conscience de quelque chose : la conscience, ce n'est pas seulement un vécu du psychisme, des cogitations assurées de leur existence subjective – c'est du *sensé*, pensées se

12. André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, t. I, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1993, p. 139.

13. Bernard d'Espagnat, Etienne Klein, *Regards sur la matière. Des quanta et des choses*, Fayard, 1993, p. 243.

14. *Op. cit.*, p. 224.

15. André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, t. II, Quadrige, PUF, 1993, p. 702.

16. Alexandre Kojève, *op. cit.*, p. 166.

17. Edgar Morin, Introduction à la pensée complexe, p. 56-57.

projetant vers quelque chose qui se montre en elles.¹⁸ » Tant les surréalistes que les physiciens se transforment en expérimentateurs actifs, se livrent à des actes de création et d'imagination, manipulent, mettent en scène, transforment, enrichissent, projettent leur monde intérieur sur l'objet, s'abandonnent à une interaction constante entre leur monde intérieur et le monde extérieur. Et de cette façon, ils sont allés plus loin dans la représentation de la réalité et ont essayé de remplir le vide créé par les rigidités du passé en s'orientant vers des modes de pensée chassés au cours des siècles précédents.

Voyons, tout d'abord, l'effort du surréalisme de faire jaillir les sources oubliées du réel. Le surréalisme introduit une relation de symbiose et d'exploitation mutuelle entre le sujet et l'objet. Du dehors au dedans et du dedans au dehors, du sujet à l'objet, de l'objet au sujet, dans et par leur rencontre, se développe un dynamisme qui touche la chair de la réalité et qui découvre la richesse d'un univers profond. De cette manière, l'objet surréaliste devient « le foyer de significations multiples, et toutes subjectives, en même temps qu'il est un réseau de formes perçues dans leur mouvement possible, et finalement le point de convergence de ces formes et de ces sens.¹⁹ » Le surréalisme cultive la relation entre le sujet et l'objet et il élabore ainsi des conceptions du réel pour retrouver « tout ce que nous sommes. Mais retrouver ce que nous sommes n'est pas perdre conscience ; c'est augmenter notre conscience. Et notre conscience ne s'accroît que par de toujours nouvelles mises en relation. Ce sont ces mises en relation qui empêchent l'homme de se limiter, de s'aliéner en une activité partielle.²⁰ »

De plus, par une sorte de « dialogique complémentariste », le surréalisme va porter à un degré extrême les aspects complémentaires de la réalité. Précisons une chose : le terme « dialogique » veut dire que « deux logiques, deux principes sont unis sans que la dualité se perde dans cette unité.²¹ » Ajoutons encore que la dualité implique la coexistence de deux éléments tout à fait distincts et présentés en lutte. Chose qui explique le fait, qu'elle inclut toujours « l'exclusion mutuelle et la disjonction des éléments qu'elle met en vis-à-vis. Il faut la voir comme une sorte de paradoxe indépassable qui lie un concept à sa négation.²² » Le surréalisme, par l'expérimentation imaginaire et les opérations du langage, étudie toutes les

18. Emmanuel Lévinas, *Hors sujet*, Fata Morgana, Paris, 1987, p. 208-209.

19. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, PUF, Paris, 1984, p. 222.

20. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1973, p. 191.

21. Edgar Morin, *Science avec conscience*, p. 177.

22. Bernard d'Espagnat, Etienne Klein, *op. cit.*, p. 52.

formes possibles de la relation entre l'un et le multiple, le réel et l'imaginaire, le concret et l'abstrait, le subjectif et l'objectif, le singulier et le général, le matériel et le spirituel, l'ordre et le désordre, etc., notions apparemment incompatibles et contradictoires, antagonistes et opposées. Et par un jeu illimité d'associations et de significations nouvelles, rétablit leur enchaînement, noue leur proximité, suscite leur intimité. Le surréalisme s'ouvre à un dialogue constant avec la complémentarité de notions contradictoires, fait surgir leur féerie, et comme le remarque André Breton, il cherche le point où s'achèvera le processus de leur harmonie. C'est la célèbre définition du « point suprême²³ ».

Et la physique quantique ? Elle a transformé les conceptions que l'on avait de la réalité en brisant le cadre rigide conceptuel du XIX^e siècle. Au début du XX^e siècle, les physiciens, grâce à la découverte des substances radioactives, ont plongé au cœur de l'infiniment petit, de l'atome, et se sont lancés à la recherche de ses grains ultimes que sont les particules élémentaires (électrons, protons, neutrons, etc.). Au cours de leurs recherches, ils ont constaté que les particules élémentaires ne se comportent pas comme des particules solides mais comme des entités abstraites. En d'autres termes, elles se présentent tantôt comme des corpuscules, tantôt comme des ondes²⁴, mais finalement elles ne sont ni des ondes ni des corpuscules.

Pour bien cerner ce fait, nous en voyons un excellent parallélisme entre le comportement des particules élémentaires et celui de la chauve-souris dans la fable de La Fontaine²⁵

Comme la chauve-souris, les particules élémentaires ont une double nature : une nature corpusculaire et une nature ondulatoire. Onde et corpuscule sont à la fois deux types de propriétés complémentaires mais présentent également deux aspects contradictoires, car « une chose donnée », pour la logique humaine, « ne peut être en même temps une particule (c'est-à-dire une substance enfermée sous un très petit volume) et une

23. André Breton, *op. cit.*, p. 72.

24. Les corpuscules sont « des sortes de petites boules, localisées dans une région restreinte de l'espace. Ils décrivent certaines trajectoires le long desquelles, à tout instant, leur position et leur vitesse sont bien déterminées. » Les ondes décrivent « des phénomènes non localisés, continus [...] et occupant tout l'espace. » (Bernard d'Espagnat, Etienne Klein, *op. cit.*, p. 30.) La notion d'onde fait appel « non plus à un mouvement de la matière (comme la trajectoire d'une bille), mais à un mouvement dans la matière ». Pour comprendre les principes essentiels de la physique quantique ainsi que les problèmes philosophiques soulevés par elle voir le livre des Sven Ortoli, Jean-Pierre Pharabod, *Le cantique des quantiques*, Éditions La Découverte, Paris, 1984.

25. Etienne Klein, *Conversations avec le sphinx. Les paradoxes en physique*, Albin Michel, p. 108.

onde (c'est-à-dire un champ qui s'étend sur un grand espace)²⁶ ». Il s'agit évidemment d'un paradoxe mais les paradoxes sont « les opposants des régimes stationnaires de l'esprit²⁷ ». Et lorsque le physicien danois Niels Bohr admit dans son fameux « principe de complémentarité » l'accouplement de deux notions s'excluant logiquement l'une l'autre, il accomplit, comme le suggère Edgar Morin, « le premier pas d'une formidable révolution épistémique : l'acceptation d'une contradiction par la rationalité scientifique. »

La réalité devient profonde et mystérieuse, étrange et occulte, inquiétante et étonnante, obscure et énigmatique. Mais elle porte en elle une richesse extraordinaire, une formidable complexité qui défie notre pauvre logique. Elle se présente comme une œuvre poétique qui éveille toujours quelque chose d'autre. Devant une pareille situation, pour reprendre les paroles de Heisenberg, il est nécessaire « non seulement d'assimiler des contenus nouveaux, mais de procéder à une modification de la structure même de la pensée ». Nous voilà alors devant une relation intime entre le surréalisme et la physique quantique. L'effervescence des idées et des images dégage une telle énergie psychique qu'elle transforme les scientifiques en poètes. Échappant à l'empire de la raison, les nouveaux poètes commencent à exploiter le spectacle de l'univers physique d'une manière de voir oubliée afin de sentir « l'obscur dans le clair, le complexe dans le distinct », pour s'avancer « vers la bouche d'ombre que l'idée ne peut saisir, car toute idée porte en elle, dans sa rétine conceptuelle, une tache indélébilement aveugle²⁸ ». Comme le surréalisme, la physique quantique va animer le feu intérieur de la réalité par le moyen des images. Ainsi, tandis qu'auparavant la pensée rationnelle distinguait image et réel, avec la physique quantique, elle réunit l'image et la réalité. Les scientifiques ont compris que seules les images peuvent « s'approcher du véritable état de choses ». En d'autres mots, selon Niels Bohr, ils se rendent compte qu'ils ne peuvent se servir du langage « qu'à la manière des poètes qui, eux aussi, ne cherchent pas à représenter les faits de façon précise, mais seulement à créer des images dans l'esprit de leur public, et à établir des connexions sur le plan des idées.²⁹ »

Le fait de voir une particule élémentaire sous son aspect d'onde ou sous son aspect de corpuscule dépend de notre façon de l'observer ou du

26. Werner Heisenberg, *op. cit.*, p. 42.

27. Etienne Klein, *op. cit.*, p. 35.

28. Edgar Morin, *La Méthode. La Vie de la Vie*, Seuil, p. 388.

29. Werner Heisenberg, *La Partie et le Tout. Le Monde de la physique atomique*, Flammarion, 1972, p. 65.

fait que nous l'observons. Il y a donc une relation complexe qui s'installe désormais entre l'observateur et l'observé. Comme le surréalisme, la physique quantique a touché « la frontière mystérieuse qui sépare le sujet de l'objet » et elle a constaté que « cette frontière s'est révélée ne pas être du tout une frontière nettement tracée³⁰ ». Pour cette raison, elle va abandonner l'idéal d'une description de la réalité indépendante du sujet, c'est-à-dire d'un esprit qui observe et qui expérimente. D'ailleurs, l'homme ne peut observer la réalité de manière objective. La physique quantique aboutit à l'intégration du sujet dans le monde. Le sujet se fait acteur dans le grand contexte général³¹. Dès ce moment, la science est « loin d'être rigoureusement objective, car on ne peut jamais en isoler les réflexes personnels de l'observateur ». Aux actions et interactions physiques se mêlent celles issues du psychisme humain, et comme l'a écrit André Breton :

à un rationalisme ouvert qui définit la position actuelle des savants [...] ne pouvait manquer de correspondre un réalisme ouvert ou surréalisme qui entraîne la ruine de l'édifice cartésien-kantien et bouleverse de fond en comble la sensibilité³².

De plus, les physiciens ont constaté qu'à part sa double nature, le monde atomique présente une autre particularité. Lorsqu'ils observent une particule atomique, ils ne peuvent connaître simultanément sa position et sa vitesse avec une précision absolue. Tout ce qu'ils gagnent sur l'une des grandeurs, ils le perdent sur l'autre. Au « principe de complémentarité » de Niels Bohr vient s'ajouter le « principe d'incertitude » de Werner Heisenberg. Pour simplifier les choses, imaginons que nous nous trouvons « dans la situation [...] du naturaliste qui voudrait étudier le comportement d'un oiseau qui ne chante que dans l'obscurité. S'il l'écoute, il ne peut le voir ; s'il le voit, il ne peut l'entendre. C'est très frustrant, surtout si l'animal est beau quand il chante.³³ » À la place d'une position bien définie et d'une vitesse bien précise, les particules ont un « état quantique » qui est à la fois une combinaison de leur situation et de leur vitesse. La physique

30. Erwin Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, Seuil, 1992, p. 70.

31. Il observe et il expérimente. Or, comme le suggère M. Bitbol, « effectuer des expériences, ce n'est pas nécessairement se positionner face à quelque chose, mais plutôt s'inscrire dans une pratique, agir de façon coordonnée selon les normes d'une rationalité procédurale, mettre en place une configuration instrumentale dont certains traits répertoriés sont sous contrôle, et demander les modalités de ce contrôle à un programme de recherches théorique. » Michel Bitbol, *Mécanique quantique. Une introduction philosophique*, Flammarion, 1996.

32. Yvonne Duplessis, *Le Surréalisme*, PUF, 1978, p. 25.

33. Bernard d'Espagnat, Etienne Klein, *Regards sur la matière. Des quanta et des choses*, p. 79.

quantique n'a pas la possibilité de prédire un état « bien défini pour une observation donnée ». Cela veut dire, de façon très sommaire, qu'en physique quantique, la description du monde est profondément différente de celle qui est donnée par la physique classique et que nous sommes obligés, désormais, de voir les choses autrement. N'oublions pas que le but de la physique est de « donner une description mathématique précise de certains morceaux de réalité³⁴ ». Or, dans l'univers de la physique quantique, l'état futur d'un système ou la réalisation d'un événement ne peuvent pas être prévus avec certitude mais en termes de probabilité. Ce dernier point mérite une explication. Qu'est-ce que la probabilité ? C'est « le degré de certitude » qu'on a de la réalisation d'un événement ou d'un phénomène. Cette certitude se base sur le rapport entre la fréquence de réalisation d'un événement et le nombre total d'observations (le nombre doit être suffisamment grand)³⁵. Nous comprenons alors que la probabilité exprime « une variété du possible : ce qui n'est pas mais pourrait être ».

Une telle histoire peut-elle avoir quelque chose à voir avec le surréalisme ? Évidemment. Le désordre, une notion constitutive de la physique quantique et refoulée depuis des siècles par l'univers déterministe, qui réglait tout minutieusement, fait son irruption dans le monde. L'univers complexe réintroduit le désordre dans l'organisation de la réalité. Désormais, « le désordre omniprésent n'est pas seulement opposé mais étrangement coopératif avec l'ordre pour créer de l'organisation³⁶ ». La confusion, la contradiction, l'imprédictibilité, l'indétermination, le discontinu, toutes ces expressions du désordre ont comme « ingrédient commun » le hasard. Mais qu'entendons-nous alors par « hasard » ? Augustin Cournot définissait le hasard comme « la combinaison ou la rencontre d'événements qui appartiennent à des séries indépendantes dans l'ordre de la causalité ». Nous parlons donc de hasard en présence de faits dont nous ne pouvons pas déterminer les causes. La physique quantique met en scène l'élément du « hasard » car elle n'implique pas « toujours la reproductibilité exacte des résultats expérimentaux à la suite de préparations optimales identiques. Elle traduit une situation dans laquelle chaque événement ne peut être séparé de circonstances singulières, irréversibles et

34. David Ruelle, *Hasard et chaos*, Ed. Odile Jacob, 1991, p. 147.

35. Georges Thinès, Agnès Lempereur, *Dictionnaire général des sciences humaines*, Éditions Universitaires, 1975, p. 759.

36. Edgar Morin, *Science avec conscience*, p. 186.

incontrôlables.³⁷ » Pour cette raison, elle fait des probabilités son interprétation scientifique.

Mais, comme la physique quantique décrit « un univers fragmenté, riche de diversités qualitatives et de surprises potentielles³⁸ », de la même façon le surréalisme s'intéresse à « ce prodigieux domaine... qu'est le hasard objectif ». Qu'est-ce que le « hasard objectif » ? Pour André Breton le « hasard objectif » constitue « le problème des problèmes » :

L'attention qu'en toute occasion je me suis pour ma part efforcé d'appeler sur certains faits troublants, sur certaines coïncidences bouleversantes dans des ouvrages comme Nadja, Les Vases communicants et dans diverses communications ultérieures a eu pour effet de soulever, avec une acuité toute nouvelle, le problème du hasard objectif, autrement dit de cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitale comme nécessité. (1935)

Deux remarques : premièrement, Breton pose la distinction entre le « hasard subjectif » et le « hasard objectif ». Qu'entendons-nous par « hasard subjectif » ? « Le hasard subjectif est un hasard superficiel, un hasard d'ignorance, qui dissimule sous une suite d'événements apparemment aléatoires un processus naturel suscité par des causes et/ou régi par des lois. [...] À l'inverse, évoquer un hasard objectif revient à signifier que des obstacles insurmontables s'opposent au parachèvement de l'enquête étiologique.³⁹ » Deuxièmement, le « hasard objectif » est, pour Breton, la mystérieuse relation complémentaire entre l'ordre, le désordre et l'organisation du réel. En d'autres termes, le « hasard objectif » exprime l'« unidualité⁴⁰ » de la réalité. Ordre et désordre s'articulent l'un sur l'autre, tissent la continuité existentielle, renouent l'image d'une réalité à la fois ouverte et dynamique qui refuse de s'enfermer sur elle-même. « Le hasard objectif » est « l'ensemble des prémonitions, des rencontres insolites et des coïncidences stupéfiantes, qui se manifestent de temps à autre dans la vie humaine. Ces phénomènes apparaissent comme les signaux d'une vie

37. Michel Bitbol, *L'aveuglante proximité du réel. Anti-réalisme et quasi-réalisme en physique*, Flammarion, 1998, p. 306.

38. Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Gallimard, 1979 p. 36.

39. Michel Bitbol, *op. cit.*, p. 304.

40. Terme emprunté à Edgar Morin.

merveilleuse qui viendrait se révéler par intermittences, dans le cours de l'existence quotidienne.⁴¹ »

Le surréalisme se livre à une dialogique constante entre l'ordre et le désordre. C'est le procédé de son approche de la réalité. Images, mots, représentations se combinent au hasard, prolifèrent en désordre et ensuite, par la mise en place d'un ordre, s'organisent en un tout dont les parties sont interdépendantes. Car même le surréalisme n'échappe pas à la reconnaissance de structures. Chose qui s'explique aisément. « C'est dans notre nature, par héritage biologique ainsi que par le biais de la transmission culturelle, de voir des structures, d'identifier des régularités, de construire des schémas dans notre esprit⁴². »

Le surréalisme et la physique quantique, suivant une attitude différente quant à la démarche et l'approche de la réalité, s'avèrent être des actes de connaissance qui pénètrent le réel et l'imprègnent de nouvelles caractéristiques. Tous deux ont essayé, afin de représenter la réalité, de la comprendre. Comprendre signifie, pour eux, saisir ensemble, embrasser, par la pensée synthétique, la complexité du réel, construire une cohérence qui donnera place à toutes ses dimensions. Tous deux ont conçu la réalité à partir d'une dialogique qui permet l'interpénétration substantielle des faits qui ne s'opposent plus dans leur antagonisme stérile mais s'abandonnent à ce qui féconde leur rencontre. Par là, ils ouvrent le monde à tous les possibles. De leur façon d'appréhender le réel, ils ont contribué à l'évolution de ses significations et à sa représentation « poétique ». Et surtout... ils ont invité « les rêveurs que nous sommes à éclairer d'un feu naissant la nuit de nos rêves⁴³ ».

UNIVERSITÉ ARISTOTE
THESSALONIQUE

41. Michel Carrouges, « Le hasard objectif », in *Le surréalisme*. Entretiens dirigés par Ferdinand Alquié, Mouton, 1968, p. 271.

42. Murray Gell-Mann, *Le Quark et le jaguar*, Flammarion, 1997, p. 109.

43. Jean Guilton, Grichka Bogdanov, Igor Bogdanov, *Dieu et la science*, Grasset, 1991, p. 118.

STÉPHANE LUPASCO – DU MONDE QUANTIQUE AU MONDE DE L'ART

Basarab NICOLESCU

1. Introduction

Dans la décennie 1950-1960, un nom fait son entrée fulgurante dans le monde de l'art : Stéphane Lupasco (1900-1988). Pourtant il venait de très loin – du monde quantique, celui de l'infiniment petit et de l'infiniment bref. Comment peut-on expliquer ce phénomène insolite ?

Lors d'un entretien de 1952, André Parinaud demande à André Breton : « Vous ne pensez donc pas que les sciences physiques qui, depuis cinquante ans, modifient la structure de notre conception du monde, ont influencé l'œuvre des artistes ? ». André Breton lui répond :

Je témoigne que les artistes ont été unanimes, ou peu s'en faut, à se désintéresser de la théorie des Quanta et de la mécanique de Heisenberg [...]. Je vous accorde que les ponts ne sont pas absolument rompus, grâce à quelques penseurs comme Gaston Bachelard, à qui le surréalisme doit, notamment, de pouvoir se mirer dans un « surrationalisme », et à Stéphane Lupasco, qui, non seulement a remis l'affectivité en honneur sur le plan philosophique, mais, encore, au terme de son Essai d'une nouvelle théorie de la connaissance, exauçant tout particulièrement le vœu des poètes, a substitué au principe de non-contradiction le principe de complémentarité contradictoire¹.

Breton fait ici référence à l'*Essai d'une nouvelle théorie de la connaissance*, qui est le titre du 2^e tome du premier livre de Lupasco, *Du devenir logique et de l'affectivité*, écrit en 1935².

1. André Breton, « Les artistes modernes se soucient moins de beauté que de liberté », *Arts*, 7 mars 1952, p. 7, propos recueillis par André Parinaud, in André Breton, *Entretiens* (1913-1952), Gallimard, « Le Point du Jour », 1952, p. 296-297.

2. Stéphane Lupasco, *Du devenir logique et de l'affectivité*, Vol. I — « Le dualisme antagoniste et les exigences historiques de l'esprit », Vol. II — « Essai d'une nouvelle théorie de la connaissance », Vrin, 1935 ; 2^e édition : 1973 (thèse de doctorat).

Avant de tenter de répondre à la question que nous avons formulée, il convient de décrire brièvement les fondements de la philosophie de Lupasco.

La physique quantique contient le germe d'une révolution conceptuelle sans précédent à l'époque moderne. Il ne s'agit pas seulement de bouleverser notre image du monde, mais plutôt de reconnaître un potentiel de vie et de transformation concernant notre monde, notre univers et, en dernier ressort, notre propre place dans l'univers. Ce fait a été pleinement ressenti par les physiciens qui ont fondé la physique quantique : Planck, Einstein, Bohr, Heisenberg, Pauli, Schrödinger, Fermi, Dirac, Born, de Broglie. Leurs débats passionnés et passionnants prouvent amplement qu'ils étaient conscients d'avoir touché quelque chose qui dépassait de loin le cadre étroit de la physique.

Pourtant leurs controverses sont restées, dans une large mesure, en vase clos. La philosophie contemporaine, trop tributaire de son fondement littéraire, avait du mal à admettre que la science pouvait contribuer à la connaissance de l'homme lui-même. De plus, la compréhension des éventuelles conséquences de la physique quantique passait par un effort d'assimilation d'un formalisme mathématique complexe, effort auquel les philosophes de métier n'étaient pas, de par leur propre formation, préparés.

Il n'est donc pas étonnant que les premières tentatives de formulation d'une vision quantique du monde s'effectuèrent en marge du mouvement philosophique contemporain, grâce aux travaux d'un physicien, Niels Bohr ; d'un ingénieur, Alfred Korzybski ; et d'un épistémologue de formation scientifique, Stéphane Lupasco. On peut ainsi constater l'apparition, dans la première moitié de ce siècle, de trois directions principales : 1. celle de Bohr, convaincu que le principe quantique de complémentarité pouvait constituer le point de départ d'une nouvelle épistémologie, embrassant aussi bien la physique que la biologie, la psychologie, l'histoire, la politique ou la sociologie ; 2) celle de Korzybski, proposant un système de pensée non-aristotélicien, à une infinité de valeurs ; 3) celle de Lupasco, fondée sur la logique d'antagonisme énergétique.

Dans ce contexte, les travaux de Stéphane Lupasco occupent une place à part. Lupasco est le seul qui a réussi à identifier une loi d'invariance, permettant, en principe, l'unification des différents domaines de la connaissance.

2. Qui tient la contradiction tient le monde

La conviction que les résultats les plus généraux de la science doivent être intégrés dans toute démarche philosophique traverse, comme un axe, l'œuvre entière de Lupasco. Une des meilleures illustrations de la logique antagoniste de Lupasco est fournie par l'évolution historique de sa propre pensée philosophique. Cette pensée se place sous le double signe de la discontinuité avec la pensée philosophique constituée et de la continuité (cachée, car inhérente à la structure même de la pensée humaine) avec la tradition. Elle a comme double source la logique déductive, forcément associative et l'intuition qui, elle, n'est pas associative. Enfin, à un niveau plus fin, on peut déceler cette démarche antagoniste dans les grandes étapes qui ont marqué la constitution de la philosophie de Lupasco. Le principe du dualisme antagoniste est pleinement formulé dès 1935, dans sa thèse, *Du devenir logique et de l'affectivité*. Il a comme point de départ une méditation approfondie sur le caractère contradictoire de l'espace et du temps, révélé par la théorie de la relativité restreinte d'Einstein, théorie qui constitue l'apogée de la physique classique. Les notions d'actualisation et de potentialisation sont déjà présentes, même si elles ne sont précisées que graduellement au niveau de la compréhension, mais aussi au niveau terminologique.

Un deuxième pas est franchi avec *L'Expérience microphysique et la pensée humaine*, paru en 1940³. Dans ce livre, Lupasco assimile et généralise l'enseignement de la physique quantique dans une véritable vision quantique du monde.

Les relations de Heisenberg donnent un éclairage tout à fait saisissant à la dynamique des particules quantiques⁴. Selon l'interprétation de Lupasco, l'actualisation de la localisation spatiale entraîne la potentialisation de la quantité de mouvement et l'actualisation de la localisation temporelle entraîne la potentialisation de l'extension en énergie. Le concept d'identité d'une particule, dans le sens classique du terme, n'est donc plus valable dans le monde quantique.

La contradiction entre l'identité et la non-identité, contradiction inhérente au monde de l'infiniment petit, au monde des particules, est acceptée

3. Stéphane Lupasco, *L'expérience microphysique et la pensée humaine*, P.U.F., Paris, 1941 (une édition préliminaire a été publiée en 1940 à Bucarest, à la Fundatia Regala pentru Literatura si Arta) ; 2^e édition : Le Rocher, Collection « L'esprit et la matière », Monaco, 1989, préface de Basarab Nicolescu.

4. Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde*, voir le chapitre dédié aux travaux de Lupasco « La genèse trialectique de la Réalité », Le Mail, 1985 ; 2^e édition : Rocher, Collection Transdisciplinarité, Monaco, 2002.

par Lupasco comme une donnée inévitable de l'expérience et comme signe d'une relation révélatrice entre progrès et contradiction. Cette acceptation était la conséquence d'un acte de courage intellectuel et moral dans un monde fortement dominé par l'image du réalisme classique. Lupasco saisit, en toute son ampleur, la portée universelle de la découverte de Planck. Il voit dans cette émergence soudaine de la discontinuité le signe annonciateur d'un changement du cours de l'Histoire. Lupasco se sent ainsi fondé à formuler la question capitale, celle de l'extrapolation d'une idée scientifique à la Réalité dans sa globalité. Le concept d'antagonisme contradictoire, qui a surgi de la science, peut, en retour, éclairer certains aspects obscurs de la science elle-même.

Dans le même livre *L'Expérience microphysique et la pensée humaine*, Lupasco saisit l'importance philosophique du *principe d'exclusion de Pauli*, véritable principe d'individuation dans le monde évanescant des particules. Une particule est définie généralement comme un ensemble de propriétés intrinsèques, appelées nombres quantiques et une certaine énergie impulsion lui est associée. Les particules peuvent être classées en fermions – particules de spin demi-entier (par exemple, l'électron ou le proton) et bosons – particules de spin entier (par exemple, le photon ou le pion). Le principe de Pauli postule que deux fermions, même s'ils ont les mêmes nombres quantiques (ils sont donc identiques) s'excluent pourtant mutuellement. Autrement dit, il ne peut pas y avoir plus d'un fermion dans un état quantique déterminé. C'est ainsi (par l'application du principe de Pauli au cas des électrons) que la richesse des éléments chimiques observés dans la nature est engendrée. Le principe de Pauli introduit donc une différence dans l'identité supposée des particules, une tendance vers l'hétérogénéisation dans un monde qui semble superficiellement voué à l'homogénéisation.

Enfin, le dernier pas décisif est franchi en 1951, avec *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*⁵, qui représente l'essai d'une formalisation axiomatique de la logique de l'antagonisme. Cette formalisation est importante pour la cristallisation de la pensée de Lupasco, car elle introduit une rigueur, une précision sans lesquelles cette pensée pouvait être considérée comme une immense rêverie, fascinante mais floue. Il y a une peur instinctive, venant du tréfonds de notre être, devant l'acceptation du *principe du tiers inclus* — *il existe un troisième terme T qui est à la fois A et non-A*,

5. Stéphane Lupasco, *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie — Prolégomènes à une science de la contradiction*, Hermann & Cie, « Actualités scientifiques et industrielles », n° 1133, 1951 ; 2^e édition : Le Rocher, « L'esprit et la matière », Monaco, 1987, préface de Basarab Nicolescu.

car cette acceptation semblerait mettre en doute notre propre identité, notre propre existence. Lupasco montre que l'acceptation du principe du tiers inclus, loin de conduire à l'imprécision, à l'arbitraire, au chaos, conduit à un formalisme logique précis et prédictif.

En conclusion, la philosophie de Lupasco prend comme point de départ la physique moderne et la logique axiomatique, ce qui singularise la philosophie de Lupasco dans le contexte contemporain. Les résultats les plus généraux de la science peuvent et doivent être intégrés dans les bases mêmes d'une démarche philosophique, si vraiment la Nature n'est pas un accident de l'existence.

Mais une objection de taille pourrait être formulée immédiatement : comment la philosophie dans son désir de stabilité et de permanence peut-elle accepter comme fondement la science, qui se trouve dans un état de perpétuel bouillonnement, de continuuel changement ?

Cette objection s'effondre à une analyse détaillée de la philosophie de Lupasco qui dépasse de loin, par ses généralisations, le cadre étroit de la physique. C'est vrai que la philosophie de Lupasco part des résultats les plus généraux de la science contemporaine, mais elle essaye d'extraire de ces résultats ce qui est encore plus général, dans une recherche d'invariance et d'universalité. Selon Lupasco, *l'invariance c'est la logique de l'énergie*.

3. Le tiers inclus

Le tiers inclus est inscrit au cœur même de la physique quantique par le *principe de superposition* : la superposition de deux états quantiques, disons « oui » et « non », est à nouveau un état quantique.

Le tiers inclus ne signifie pourtant pas qu'on puisse affirmer une chose et son contraire.

Les aspects contradictoires cessent d'être absurdes dans une logique fondée sur le postulat « *et ceci et cela* » ou plutôt « *ni ceci ni cela* ».

Lupasco avait eu raison trop tôt. L'absence de la notion de « niveaux de Réalité » dans sa philosophie en obscurcissait le contenu. Dans une série d'articles parus en 1983 j'ai formulé la notion de « niveaux de Réalité⁶ », qui trouvera sa formulation plénière en 1985, dans mon livre *Nous*,

6. Basarab Nicolescu, « Quelques réflexions sur la pensée atomiste et la pensée systémique », *3^e Millénaire*, n° 7, mars-avril 1983, p. 20-26. Dans le même numéro de cette revue, Stéphane Lupasco publiait « La systémologie et la structurologie ».

*la particule et le monde*⁷. Cette notion donne une explication simple et claire de l'inclusion du tiers.

La compréhension de l'axiome du tiers inclus – *il existe un troisième terme T qui est à la fois A et non-A* – s'éclaire complètement lorsque la notion de « niveaux de Réalité » est introduite. Représentons les trois termes de la nouvelle logique – A, non-A et T – et leurs dynamismes associés par un triangle dont l'un des sommets se situe à un niveau de Réalité et les deux autres sommets à un autre niveau de Réalité. Si l'on reste à un seul niveau de Réalité, toute manifestation apparaît comme une lutte entre deux éléments contradictoires (exemple : onde A et corpuscule non-A). Le troisième dynamisme, celui de l'état T, s'exerce à un autre niveau de Réalité, où ce qui apparaît comme désuni (onde ou corpuscule) est en fait uni (quanton), et ce qui apparaît contradictoire est perçu comme non-contradictoire.

C'est la projection de T sur un seul et même niveau de Réalité qui produit l'apparence des couples antagonistes, mutuellement exclusifs (A et non-A). Un seul et même niveau de Réalité ne peut engendrer que des oppositions antagonistes. Il est, de par sa propre nature, *autodestructeur*, s'il est séparé complètement de tous les autres niveaux de Réalité. Un troisième terme, disons T', qui est situé sur le même niveau de Réalité que les opposés A et non-A, ne peut réaliser leur conciliation.

On pourrait rétorquer qu'on ne fait ainsi que déplacer le problème. Si on tolère l'existence d'une infinité d'aspects pour décrire un monde d'interconnexions irréductibles, on arrive fatalement à dissoudre le réel dans une multiplicité à jamais inaccessible dans son ensemble. C'est justement là le mérite historique de Lupasco : il a su reconnaître que l'infinie multiplicité du réel peut être restructurée, dérivée à partir de seulement *trois* termes logiques.

Le développement rigoureux de son formalisme axiomatique conduit Lupasco à postuler l'existence d'un troisième type de dynamique antagoniste, qui coexiste avec celle de l'*hétérogénéisation*, qui gouverne la matière vivante et avec celle de l'*homogénéisation*, qui gouverne la matière physique macroscopique. Ce nouveau mécanisme dynamique demande l'existence d'un état d'équilibre rigoureux, exact entre les pôles d'une contradiction, dans une semi-actualisation et semi-potentialisation strictement égales. Cet état, appelé par Lupasco *état T* (« T » étant l'initiale du « tiers inclus »), caractérise le monde microphysique. La nouvelle dynamique agit comme une véritable force conciliatrice entre l'hétérogénéisation et

7. Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde*, *op. cit.*

l'homogénéisation. La structure binaire homogène-hétérogène qui semblait être celle de l'antagonisme énergétique est ainsi remplacée par une *structure ternaire*, dont les conséquences générales sur le plan conceptuel ont été analysées par Lupasco lui-même dans *Les Trois Matières*⁸.

Les physiciens étaient conscients, dès le début de la mécanique quantique, que la résolution des problèmes conceptuels qu'elle a mise en évidence pouvait passer par la formulation d'une nouvelle logique. En 1936, Birkhoff et von Neumann présentent une première proposition d'une telle *logique quantique*. Depuis, un nombre important de travaux a été consacré à l'étude d'une formulation cohérente d'une logique quantique. À mon sens, le formalisme général axiomatique développé par Lupasco dans *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie* constitue l'ossature même de la logique quantique.

La philosophie du tiers inclus apparaît comme une philosophie de la *liberté* et de la *tolérance*.

Il y a, en fait, trois types de tiers inclus.

Le *tiers inclus logique* lupascien est utile sur le plan de l'élargissement de la classe des phénomènes susceptibles d'être compris rationnellement. Il explique les paradoxes de la mécanique quantique, dans leur totalité, en commençant avec le principe de superposition. Plus loin encore, de grandes découvertes dans la biologie de la conscience sont à prévoir si les barrières mentales par rapport à la notion de niveaux de Réalité vont graduellement disparaître.

Le *tiers inclus ontologique*, impliquant la considération simultanée de plusieurs niveaux de Réalité. Il est fondamental pour la compréhension de l'art.

Le troisième tiers, qui permet l'interaction entre le Sujet et l'Objet – le *tiers caché* – est le gardien de notre mystère irréductible, seul fondement possible de la tolérance et de la dignité humaine. Sans ce tiers tout est cendres.

4. Les trois matières

Lupasco met au centre de sa méditation philosophique le concept *d'énergie*. Dans la physique classique le rôle central est joué par la notion d'objet, la notion d'énergie étant une notion dérivée, secondaire. La physique moderne, relativiste et quantique, a renversé cette hiérarchie. La notion d'objet est remplacée par celle d'événement, de relation,

8. Stéphane Lupasco, *Les Trois Matières*, Julliard, 1960 ; réédité en 1970 dans la Collection 10/18 ; 2^e édition : Cohérence, Strasbourg, 1982.

d'interconnexion. Le vrai mouvement est celui de l'énergie. Ce dynamisme énergétique régit l'ensemble des phénomènes physiques.

Selon la logique formulée par Lupasco, la manifestation d'un phénomène quelconque est équivalente à une certaine *actualisation*, à une tendance vers l'identité, mais cette même manifestation implique un refoulement, une *potentialisation* de tout ce que ce phénomène n'est pas, autrement dit de la non-identité. La potentialisation n'est pas une annihilation, une disparition mais simplement une sorte de mise en mémoire du non-encore manifesté.

En théorie quantique, chaque observable physique a plusieurs valeurs possibles, chaque valeur ayant une certaine probabilité. Donc une mesure pourrait donner lieu à plusieurs résultats. Mais, évidemment, *seul* un de ces résultats sera obtenu effectivement, ce qui ne signifie pas que les autres valeurs de l'observable en question soient dénuées de tout caractère de réalité.

Une conséquence immédiate de l'introduction du concept de potentialisation est que la causalité locale (celle de l'actualisation) est toujours associée, dans l'approche de Lupasco, à une finalité antagoniste. La causalité locale n'est valable que dans un domaine restreint de la Réalité. La causalité globale est présente à toutes les échelles de la Réalité.

La Réalité tout entière n'est qu'une perpétuelle oscillation entre l'actualisation et la potentialisation. La considération de la seule actualisation conduit inexorablement à un réel tronqué. Il n'y a pas d'actualisation absolue.

Mais l'actualisation et la potentialisation ne sont pas suffisantes pour une définition logique cohérente de la Réalité. Le mouvement, la transition, le passage du potentiel à l'actuel n'est pas concevable sans un *dynamisme indépendant* qui implique un équilibre parfait, rigoureux entre l'actualisation et la potentialisation, équilibre qui permet précisément cette transition.

La Réalité possède donc, selon Lupasco, une *structure ternaire*. Dans l'analyse scientifique d'un *système* physique, biologique, sociologique ou psychique, nous devons certainement chercher à mettre en évidence son *anti-système*, son système contradictoire. Mais un travail autrement plus délicat est nécessaire pour la mise en évidence de cet évanescent troisième terme, qui se trouve dans l'état T d'équilibre rigoureux entre les contradictoires (d'ailleurs, même dans la philosophie de Lupasco, la notion d'état T n'est apparue que tardivement, vers 1950, au moment de l'élaboration de son formalisme axiomatique).

La physique, la biologie, la sociologie ou la psychologie n'en sont, dans cette direction, qu'à leurs balbutiements. Et comment s'interdire de penser que c'est justement dans cette direction que les découvertes capitales pourront être faites dans les décennies à venir si vraiment le dynamisme énergétique de l'état T, se soumettant à ce que Lupasco appelle *l'orthodéduction quantique*, est le substrat même de la Réalité ?

Un éclairage différent de la structure ternaire de la philosophie de Lupasco peut être obtenu en considérant les notions d'*homogénéisation* et d'*hétérogénéisation*, introduites par Lupasco. L'homogénéisation est le processus dirigé vers l'identique, vers une accumulation sans fin de tous les systèmes dans un même état, vers un désordre total, vers la mort conçue comme non-mouvement. La source physique de ce concept est le Deuxième Principe de la Thermodynamique (ou Principe de Carnot-Clausius) qui indique que, pour un système macrophysique fermé, il y a augmentation de l'entropie, croissance du désordre, dégradation de l'énergie vers la chaleur. Selon la logique de Lupasco, homogénéisation et hétérogénéisation se trouvent dans une relation d'antagonisme énergétique. L'hétérogénéisation est le processus dirigé vers le différent. Elle est issue, en tant que concept, du principe d'exclusion de Pauli, qui agit comme dynamisme d'individuation. Une hétérogénéisation absolue conduit vers un ordre statique où tout mouvement est absent, vers la mort par l'extrême différenciation. Pour que le mouvement soit possible il faut que l'homogène et l'hétérogène coexistent. *L'antagonisme hétérogénéisation-homogénéisation est ainsi un dynamisme organisateur, structurant.*

À nouveau, le couple antagoniste hétérogénéisation-homogénéisation n'est pas suffisant pour assurer le mouvement. Un troisième dynamisme, qui implique l'équilibre parfait, rigoureux entre l'homogène et l'hétérogène (et qui n'est donc ni homogène ni hétérogène) est nécessaire.

La logique axiomatique de Lupasco dégage ainsi trois orientations privilégiées, trois dialectiques : une *dialectique d'homogénéisation*, une *dialectique d'hétérogénéisation* et une *dialectique quantique*. Lupasco utilise le terme de *tridialectique* pour caractériser la structure de sa pensée philosophique, terme qui exprime la structure ternaire, tripolaire (homogène-hétérogène-état T) de toute manifestation de la Réalité, la *coexistence* de ces trois aspects inséparables dans tout dynamisme accessible à la connaissance logique, rationnelle.

Dans un sens approximatif on pourrait parler de trois logiques, mais il s'agit plutôt de trois orientations privilégiées d'une et même logique. La tridialectique de Lupasco, ayant sa source dans la physique quantique,

constitue néanmoins une grille générale de lecture de phénomènes d'une grande diversité.

Les dynamismes antagonistes, dans leurs équilibres variés, engendrent les *systèmes*.

Un concept plus fin de matière est ainsi défini dans la philosophie de Lupasco.

La structure ternaire de systématisations énergétiques se traduit par la structuration de trois types de matières, mais qui ne sont pas isolées, séparées. La conclusion de Lupasco que *toute manifestation, tout système comportent un triple aspect – macrophysique, biologique et quantique (microphysique ou psychique)* – est certainement étonnante et riche de multiples conséquences.

Bien entendu, Lupasco n'a jamais affirmé que le monde microphysique est le monde psychique. Il a simplement mis en évidence l'*isomorphisme* entre ces deux mondes dû au fait que rien n'y est d'une actualité (réalité) absolue et que rien n'y est d'une potentialité (irréalité) absolue. Le monde microphysique et le monde psychique sont deux manifestations *différentes* d'un même dynamisme tridialectique. Leur isomorphisme est assuré par la présence continue, irréductible de l'état T dans toute manifestation.

Enfin, on pourrait croire superficiellement que l'antagonisme, la lutte des contradictoires impliquent la séparation. C'est l'inverse qui est vrai. La logique formelle de Lupasco entraîne d'une manière inéluctable la *non-séparabilité* : tout système impliquant l'existence d'un système antagoniste, il résulte que deux systèmes quelconques vont être liés par une certaine chaîne de systèmes antagonistes. *L'antagonisme énergétique est donc une vision de l'unité du monde*, unité dynamique, unité d'enchaînement indéfini des contradictoires fondé sur une structure ternaire universelle.

5. Lupasco et le monde de l'art

André Breton et Stéphane Lupasco se sont connus, fréquentés et respectés. André Breton fut parmi les premiers à saisir l'importance de la philosophie de Lupasco pour la compréhension de l'art. Dans un entretien publié à Madrid en 1950, Breton dit :

Il est aujourd'hui bien connu que le surréalisme ne s'est proposé rien tant que de faire franchir à l'esprit la barrière que lui opposent les antinomies de l'ordre action et rêve, raison et folie, sensation et représentation, etc., qui constituent l'obstacle majeur de la pensée occidentale. Dans son effort continu en ce sens, il n'a cessé d'évaluer les appuis qu'il trouvait dans la

dialectique d'Héraclite et de Hegel (compte tenu récemment du correctif qu'y apportent les travaux de Stéphane Lupasco) [...]

Ici, Breton fait référence au magnifique livre de Lupasco, *Logique et contradiction*⁹, pour lequel il éprouvait une constante admiration. En effet, l'œuvre de Lupasco est centrée sur ce qu'on peut nommer les *antinomies transfigurées*. C'est justement ce qui gênait Sartre : « Pour Sartre, qui place la réalité dans le champ même de la conscience – écrit Mark Polizzotti –, les tentatives de Breton pour unifier action consciente et action inconsciente en 'un certain point de l'esprit' où les dualités "cessent d'être [perçues] contradictoirement" sont au mieux frivoles. "La source profonde du malentendu, écrit Sartre, réside en ceci que le surréaliste se soucie fort peu de la dictature du prolétariat et voit dans la révolution, comme pure violence, la fin absolue, au lieu que le communisme se propose comme fin la prise de pouvoir et justifie par cette fin le sang qu'il versera."¹¹ » Si Sartre pensait cela de Breton, on peut aisément imaginer l'horreur qu'il devait éprouver par rapport à Lupasco...

Les appréciations de Breton sont encore plus claires dans *L'Anthologie de l'humour noir* où, dans le chapitre dédié à Jean-Pierre Duprey, il se réfère à nouveau à *Logique et contradiction* :

L'idée de prééminence attachée à la lumière sur l'obscurité peut sans doute être tenue pour un reliquat de l'accablante philosophie grecque. J'accorde à cet égard une importance capitale et une vertu libérante des plus hautes à l'objection présentée par M. Stéphane Lupasco au système dialectique de Hegel, beaucoup plus tributaire encore d'Aristote qu'il n'eût fallu [...], tout en ajoutant : Cet ouvrage – aux yeux des artistes – aura en outre l'immense intérêt d'établir et d'éclairer la connexion 'des plus énigmatiques' qui existe entre les valeurs logiques et leur contradiction, d'une part, les données affectives, d'autre part¹².

En effet, *Logique et contradiction* est une étonnante méditation sur l'affectivité, qui apparaît comme un monde à part par rapport au monde logique.

« Dans tout connaître, dans la structure même de tout processus cognitif, il y a donc un *sujet d'inconnaissance* et un *objet de connaissance* – écrit

9. André Breton, Interview de Jose M. Valverde, *Correo literario*, Madrid, septembre 1950, *Entretiens, op. cit.*, p. 283.

10. Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, P.U.F., 1947 (abrégé en LC).

11. Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, Biographies, 1995, p. 628.

12. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, 1950, notice sur Jean-Pierre Duprey, p. 345.

Lupasco. Et c'est là la source de la logique inconsciente et de la logique consciente, qui caractérisent l'expérience logique. » (LC 61) L'affectivité est directement liée à l'interaction entre le Sujet et l'Objet. En absence de l'affectivité, le Sujet devient Objet. L'affectivité a donc « une nature extérieure par rapport à la nature de l'univers logique. » (LC 135) Elle « n'est rien de ce qu'est l'expérience ou le logique, n'est ni identique ni diverse, ni extensive ni intensive ni temporelle, [...] elle échappe, par là même, à toute conceptualisation. » (LC 131) Lupasco écrit encore : « L'affectivité ou l'être est comme accordé aux configurations existentielles du non-être logique, sans que nous puissions saisir, ni en tant que configuration logique, ni en tant qu'affectivité, la source et les raisons, le sens de cette donation réciproque. » (LC 203)

André Breton a certainement dû beaucoup méditer le troisième chapitre, « La logique de l'Art ou l'expérience esthétique ». Pour Lupasco, l'art est la recherche de la « contradiction logique existentielle » (LC 164) et l'esthétique est « la science quantique en germe, en enfance », une « conscience de la conscience » (LC 165). L'art d'une époque donnée utilise le matériel cognitif de l'étape respective et, par conséquent, l'histoire de l'art se greffe « sur l'histoire du connaître, c'est-à-dire sur le devenir logique » (LC 168). Lupasco prophétise que l'art « s'épanouira le plus amplement vers la fin d'un développement "utilitaire", c'est-à-dire d'un développement logique de cognition » (LC 168). Cette prophétie devait avoir une résonance particulière pour André Breton.

C'est tout naturellement qu'il s'adresse à Stéphane Lupasco pour répondre, à côté de Heidegger, Blanchot, Malraux, Bataille, Magritte, Caillois et Joyce Mansour, au fameux questionnaire publié dans *L'Art magique*¹³. Dans une carte postale du 16 septembre 1955, André Breton écrit à Lupasco ; « Même si MM. les philosophes m'avaient gâté (ce qui est loin d'être le cas), votre opinion entre les leurs ne laisserait pas de m'être la plus précieuse.¹⁴ »

Lupasco évoque, dans son texte, « le conflit cosmologique du sujet et de l'objet » et il considère que la magie baigne dans le mystère « parce que le mystère des mystères c'est précisément cette réalité indiscutable et absolue des états affectifs ». On peut pénétrer ce mystère, propose Lupasco, « magiquement », par une « causalité saltatoire ». Le « psychisme

13. Stéphane Lupasco, Réponse au questionnaire d'André Breton, in André Breton, *L'Art magique*, en collaboration avec Gérard Legrand, Club français du livre, 1957, p. 76-77.

14. André Breton, carte postale adressée à Stéphane Lupasco le 16 septembre 1955 (archives Alde Lupasco-Massot).

magique », « avec ses ombres magiques, ces ombres que pénètre le mystère ontologique de l'affectivité », correspond à la troisième matière de Lupasco.

La dédicace qu'André Breton écrit sur l'exemplaire de *L'Art magique* envoyé à Lupasco, est à la fois émouvante et inquiétante : « À Stéphane Lupasco, tout premier qualifié pour pénétrer ces “ombres magiques du psychisme” (et de qui, par ailleurs, je m'atterre de penser qu'il a pu se prêter à la glorification de mesures inquisitoriales !) ¹⁵ ». De quelles « mesures inquisitoriales » pouvait-il bien s'agir ?

En fait, dans sa dédicace, Breton fait référence à l'exposition « Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant », organisé par Mathieu et Hantaï dans les cinq salles de la galerie Kléber à Paris, du 7 au 27 mars 1957. Le programme de ces « cérémonies ¹⁶ » garde la mémoire d'une suite époustouflante de décors, de mises en scène, d'œuvres d'art, de documents, de programmes musicaux, de conférences, de déclarations, de cérémonies qui se déroulèrent, à un rythme effréné, pendant trois semaines. Plusieurs personnalités importantes – Carl Gustav Jung, T. S. Eliot, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Jean Paulhan et Stéphane Lupasco – ont participé à cet événement qui a eu un grand retentissement médiatique. Le but de l'insolite, mais très minutieusement préparée, manifestation était de « mettre en cause les fondements de notre civilisation occidentale, depuis l'invasion en Europe et donc en France, de la pensée d'Aristote telle que la traduisit Siger de Brabant. Ces événements qui retracent l'évolution culturelle et spirituelle de l'Occident depuis l'édit de Milan de 313 jusqu'en 1944 réactivent les convictions propres à entériner l'engagement irréversible de Georges Mathieu pour une “renaissance”. ¹⁷ »

Stéphane Lupasco était présent dans la partie du programme intitulée « Cycle populaire 1832-1944 (De l'encyclique *Mirari vos* à la révolution de 1944-1946) », notamment la section « principaux moments commémorés ». Dans une des salles, on pouvait voir un immense portrait de Lupasco. En bas de ce portrait, à sa gauche, Mathieu a placé un petit buste d'Aristote dans une cage fermée par un grillage. Tout autour, sur les murs, sur le plafond, sur le plancher, il y avait une multitude de photos, objets et inscriptions.

15. Alde Lupasco-Massot, communication privée.

16. Georges Mathieu, *L'Abstraction prophétique*, Gallimard, « Idées », n° 475, 1984, p. 317-332.

17. Lydia Harambourg, *Georges Mathieu*, Ides et Calandes, Neuchâtel, 2001.

Le silence s'instaure, après cette exposition, dans les relations entre Breton et Lupasco.

Les artistes, qui sont des praticiens de la contradiction, ont accueilli avec enthousiasme les travaux de Lupasco. Lupasco était ravi et il a multiplié les écrits sur l'art et les artistes.

Ainsi, il écrit *Science et art abstrait*¹⁸ (dédié à son épouse, Yvonne Lupasco, qui était peintre) et *Du rêve, de la mathématique et de la mort*¹⁹, tandis qu'à Madrid paraît un recueil intitulé *Nuevos aspectos del arte i de la ciencia*²⁰. Ses travaux, en relation avec l'art baroque, ont fait d'ailleurs l'objet d'une thèse de doctorat soutenue aux USA²¹.

Il faut rendre à César ce qui lui est dû : c'est Mathieu qui ouvre à Lupasco les portes du monde de l'art – peintres, journalistes, philosophes, écrivains : Dali, Michaux, Revel, Axelos, Abellio, Alvard, Parinaud, Bourgois. Les écrits théoriques de Mathieu sont aussi fortement imprégnés par les idées de Lupasco. Ainsi, sa théorie de l'abstraction lyrique²², dans la continuation de sa très intéressante « embryologie de signes²³ », est fortement influencée par Lupasco. D'ailleurs, Mathieu ne cache pas cette influence : ses écrits sont littéralement truffés de références à Lupasco. Mathieu procède ainsi non seulement par admiration pour l'œuvre de Lupasco, mais aussi en vertu d'une profonde parenté avec son propre acte créateur. L'œuvre de peintre de Mathieu est une véritable incarnation de la logique du contradictoire. La fureur de l'acte créateur, dans toute sa nudité existentielle, semble surgir de la matière psychique du tiers inclus, par une mise en évidence éclatante de l'affectivité, ce tiers caché qui a hanté Mathieu durant toute sa vie.

Certaines peintures et surtout les écrits à caractère théologique de Dali (comme, par exemple, celui consacré au Dogme de l'Assomption au ciel de la Vierge Marie, promulgué le 1^{er} novembre 1950) montrent avec clarté que Dali était familiarisé avec la mécanique quantique, dont le père fondateur était justement Max Planck. Les propriétés du monde quantique

18. Stéphane Lupasco, *Science et art abstrait*, Julliard, 1963 ; traduit en allemand sous le titre *Naturwissenschaft und Abstrakte Kunst*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1967.

19. Stéphane Lupasco, *Du rêve, de la mathématique et de la mort*, Christian Bourgois, 1971.

20. Stéphane Lupasco, *Nuevos aspectos del arte i del ciencia*, Guadarrama, Madrid, 1968 ; il s'agit de la traduction en espagnol de *Science et art abstrait*, *op. cit.* et de *Qu'est-ce qu'une structure ?* Christian Bourgois, 1971.

21. G. Yvette Thomas, *Au seuil d'un nouveau paradigme — Le baroque à la lueur des théories lupasquiennes*, Peter Lang, New York — Berne — Frankfurt/Main, 1985, thèse de doctorat en philosophie, Department of French and Italian, University of Arizona, USA, 1982.

22. Georges Mathieu, *L'abstraction prophétique*, *op. cit.*

23. Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Julliard, 1963, p. 164-171.

ont même fortement stimulé l’imaginaire de Dali. Il était convaincu que les particules quantiques sont des éléments angéliques²⁴.

De qui pouvait-il tenir toutes les informations, sinon de Lupasco ?

Lupasco a consacré à Dali une étude parue dans le numéro spécial « Hommage à Salvador Dali » de la revue *XX^e siècle*²⁵. Lupasco observe que, depuis toujours, l’être humain a considéré que les forces divines viennent d’en haut, d’un monde au-dessus de nous, d’un « surmonde ». Lupasco attribue le nom même de « surréalisme » à cette croyance. Mais, pour Lupasco, le cas de Dali montre toute l’importance du « submonde » quantique. Dali serait un visionnaire qui capte le mouvement quantique, la continuelle création et annihilation des formes, en voyant face à face d’insolites entités, sans aucun correspondant dans notre propre monde, mais qui pourtant sont réelles dans leur propre monde. C’est pourquoi Lupasco propose le vocable de « subréalisme » pour qualifier la création artistique de Dali. Il mentionne aussi que Dali lui a confié que *L’expérience microphysique et la pensée humaine* était son livre de chevet.

Dali fait un geste symbolique d’une grande importance en 1978, en invitant Lupasco à l’émission télévisée « Les mille et une visions de Dali²⁶ ». C’est au cours de cette émission que Dali dit à Lupasco : « Vous venez d’obscurcir de façon magistrale la lumière !²⁷ ».

À part l’étude sur Dali, Lupasco écrit aussi sur Frédéric Benrath²⁸ et Karel Appel²⁹. On retrouve dans ces études les idées déjà évoquées de Lupasco.

24. Bruno Froissart, « Salvador Dali et le monde angélique », in Salvador Dali, *Journal d’un génie*, Gallimard, « Idées », n° 313, 1974.

25. Stéphane Lupasco, *Dali and Sub-realism*, in « Hommage to Salvador Dali », Special Issue of the *XX^e siècle Review*, Chartwell Books, Secaucus NJ, USA, 1980, p. 117-118.

26. « Les mille et une visions de Dali », 19 février 1978, chaîne A2, émission réalisée par Brigitte Derenne et Robert Descharnes, avec la participation de Salvador Dali, Stéphane Lupasco et André Robinet.

27. *Le Monde*, 12 au 12 février 1978, p. 12.

28. Stéphane Lupasco, « Quelques considérations générales sur la peinture ‘abstraite’ à propos des toiles de Benrath », in Julien Alvard et Stéphane Lupasco, *Benrath, A la Tête d’Or*, Lyon et George Wittenborn Inc., New York, 1959 (réédition de la préface dans le catalogue pour l’exposition de Frédéric Benrath, Galerie Prismes, 1956) ; le texte de Stéphane Lupasco a été publié séparément en une plaquette par Babel Éditeur, Mazamet, 1985, à 20 exemplaires enrichis d’une eau-forte de Benrath et 200 exemplaires comportant la reproduction d’une toile de Benrath ; ce texte a été ensuite publié sous le titre *Sur la peinture abstraite*, Babel Editeur, Mazamet, 1992.

29. Stéphane Lupasco, « Appel, peintre de la vie », in « The Great Adventure of Modern Art », *XX^e siècle* (Supplément « Chroniques du jour »), Nouvelle série n° 17, Christmas 1961, Tudor Publishing Company, New York, USA, couverture de Marc Chagall, avec

Par exemple, Lupasco écrit à propos des peintures de Benrath :

*[...] l'antagonisme y palpité. [...] l'ontologie est-elle du ressort unique des artistes, qui ne la cherchent pas, ne la discutent pas, mais la font ; elle échappera toujours à la philosophie, et plus encore, bien entendu, aux cérémonies didactiques ! Sont-ce, de telles œuvres d'art, les traces insolites, les incursions fulgurantes d'un autre Univers, dont elles constitueraient le fondement ? Benrath est de ceux qui ont le privilège d'être à son écoute...*³⁰

Quand Lupasco écrivait ces lignes, Benrath avait 24 ans...

Lupasco voit, dans la peinture d'Appel, la preuve expérimentale de la matière biologique, postulée dans *Les Trois Matières*. Il y contemple « cette féerie étrange des dynamismes du tumulte et des arborescences du carnage ». Lupasco écrit : « Appel est peintre de l'infra-vital, de l'infra-charnel, dont les teintes si vives sont comme l'ennemi, principe de son existence même, qu'exige la parturition ténébreuse de la vie.³¹ » Appel nous a laissé un beau portrait de Lupasco, qui peut être vu sur Internet³². Aussi, la toile d'Appel « Portrait de Michel Tapié et Stéphane Lupasco » se trouve au Stedelisch Museum d'Amsterdam³³.

Lupasco a eu des échanges d'idées fructueuses avec bien d'autres artistes et critiques d'art : Matta, Tapié, Soulages, Michaux, Wols, Schneider, Pro Diaz, Nicolas Schöffer, Alain Jouffroy, Michel Ragon et Julien Alvard. Alain Jouffroy a peut-être été celui qui a exprimé le mieux le rôle que Lupasco a joué dans la vie artistique de l'époque : « [...] vous représentez, face aux artistes, une sorte de “sismographe créateur” de leurs œuvres.³⁴ »

une lithographie originale de Karel Appel ; texte republié dans Karel Appel, *Reliefs 1966-1968*, exposition 1968, CNAC, Paris, 1968.

30. Stéphane Lupasco, « Quelques considérations générales sur la peinture 'abstraite' à propos des toiles de Benrath », op. cit.

31. Stéphane Lupasco, « Appel, peintre de la vie », *op. cit.*

32. Karel Appel, « Le philosophe Stéphane Lupasco », 1956 (collection privée)
[http://www.bowi-groep.nl/index.php?module=gallerij & gallerij : artiestID = 10](http://www.bowi-groep.nl/index.php?module=gallerij&gallerij:artiestID=10)

33. Alde Lupasco-Massot, « Lupasco et la vie », in Horia Badescu et Basarab Nicolescu (dir.), *Stéphane Lupasco — L'homme et l'œuvre*, p. 29-35.

34. Alain Jouffroy, lettre adressée à Stéphane Lupasco du 7 mars 1955 (archives Alde Lupasco-Massot).

VERS UNE PHÉNOMÉNOLOGIE POÉTIQUE ? YVES BONNEFOY ET « LA NOUVELLE OBJECTIVITÉ »

Arnaud BUCHS

Crise de l'objet

Au milieu des années trente, au moment où il cherche un point de contact entre l'idéalisme absolu et le matérialisme dialectique, André Breton attire l'attention sur la « crise fondamentale de l'«objet»¹ ». Cette crise, et la réponse que le poète lui apportera sous la forme de « l'objet surréaliste », auront notamment pour conséquences de remettre en question les notions d'objet, de sujet, et plus précisément de mettre en lumière le rôle essentiel joué par la perception. L'objet surréaliste étant issu de la confrontation de « la représentation intérieure avec celle des formes concrètes du monde réel² », il est donc entièrement soumis à la subjectivité de l'artiste, mais cette subjectivité n'est toutefois jamais pensée en tant que telle. Au contraire, l'objet surréaliste est présenté par Breton comme le garant d'une nouvelle forme de « réalisme³ », en vertu d'une conception bien particulière de la perception. De l'objet « classique » à l'objet « surréaliste », deux perceptions différentes interviennent en effet ; l'une, première dans la chronologie, « classique » si l'on veut, qui permet « l'acquisition involontaire des matériaux dont la représentation mentale est appelée à se servir⁴ », tandis que l'autre, plus consciente, informée par le travail de dévoilement accompli par le sujet surréaliste, qui devrait aboutir à la création d'une réalité « objective » ouverte à sa part d'ombre. Or, c'est cette seconde perception qui intéresse seule Breton ; elle est « objective » en ceci qu'elle exprime objectivement, c'est-à-dire de manière transparente (jusqu'à se confondre avec elles), les représentations intérieure-

1. *Qu'est-ce que le surréalisme ?* repris dans OC II 258.

2. *Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste*, OC II 477. La « représentation intérieure » doit se comprendre ici comme « l'image présente à l'esprit » (*idem*).

3. *Idem*, p. 489.

4. *Idem*, p. 495.

res de l'artiste⁵, ou du moins de l'imagination. Autrement dit, la « phénoménologie » de Breton, que je qualifierais pour ma part de *restreinte*⁶, aboutit à une hypostase de l'objet à partir du sujet surréaliste, et dans cette perspective particulière, l'auteur de *Nadja* peut bien déduire que l'objet « classique » traverse une crise fondamentale⁷.

Une dizaine d'années plus tard, Yves Bonnefoy publie un essai qui reprend cette idée d'une « crise » de l'objet pour lui donner une assise scientifique. Cet essai, intitulé « La Nouvelle Objectivité », est un des premiers textes publiés par le jeune surréaliste, alors étudiant en mathématiques. Il est constitué de dix « thèses » :

La Nouvelle Objectivité

1

Toute dogmatique est un assassinat. Tout métaphysicien un détrousseur de cadavres.

2

« La pensée est une et indivisible » (Péret). Elle est aussi vivante, en état de croissance et de mue. Tout le surréalisme tient dans ces deux affirmations.

3

Il y a toujours eu des poètes et des physiciens. Mais la physique et la poésie sont d'invention récente.

4

De Pascal à Einstein, la physique classique purement rationnelle table sur l'idée d'une objectivité totale des phénomènes auxquels ses travaux

5. Breton précise en effet que le surréalisme est parvenu « à concilier *dialectiquement* ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation ; [...]. La peinture et la construction surréalistes ont dès maintenant permis, autour d'éléments subjectifs, l'organisation de perceptions à tendance objective » (*idem*, p. 495-496). Sur le rôle de l'imagination et les problèmes qu'elle soulève, voir Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1955, notamment le chapitre IV, p. 166-215.

6. Ma lecture va sur ce point à l'encontre de celle de Marc Eigeldinger lorsqu'il écrit que « André Breton ne s'est pas contenté de lâcher la bride à l'invention, il a élaboré une véritable *phénoménologie* de l'imagination et s'est livré à une étude expérimentale du fonctionnement des facultés imaginatives » (« L'art de brûler la chandelle par les deux bouts », dans Marc Eigeldinger (dir.), *André Breton*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970, p. 178). C'est précisément parce qu'il fait l'économie d'une étude véritablement phénoménologique que Breton en vient à parler d'une *seule* perception là où il y a perception d'une donnée brute et perception d'une recreation.

7. Sur cette crise, sa portée et les conséquences que Breton en tirait, voir : Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, précédé de « Le carrefour dans l'image », préface d'Yves Bonnefoy, Galilée, 2005, en particulier le deuxième chapitre de la première partie, dont cet article reprend et problématise quelques-uns des principaux éléments.

s'appliquent et devant lesquels les physiciens s'effacent. Dans le même temps la poésie délaisse les jeux de sa préhistoire pour devenir de plus en plus entièrement l'expression de la subjectivité du poète.

5

Le développement même de la physique la conduit bientôt à entreprendre la révision de ses principes : l'observateur, l'expérimentateur entre dans le jeu et devient inséparable de la théorie qu'il élabore : physique du solitaire, physique du groupe (Destouches). Et l'objet se dérobe de plus en plus, refuse toute propriété physique intrinsèque, s'efface derrière le réseau des relations et des équations. La notion même d'objet physique perd son sens.

6

C'est alors que la poésie voit la plus extrême subjectivité (Dada) se renverser en une nouvelle objectivité (le surréalisme). Le poète s'éloigne. La valeur objective de son témoignage s'affirme. Et l'objet sous toutes ses formes fait en poésie une rentrée triomphale.

7

La fuite de l'objet physique, l'apparition de l'objet surréaliste : dans ce jeu de vases communicants sans cesse établi entre la science et la poésie se fonde le véritable matérialisme.

8

J'oppose au réel qui se confond avec le rationnel, le surréel qui le déborde de toutes parts. Le surréel naît au contact du réel et n'a de sens que par lui. Le rôle du poète est de pervertir le réel, de le prendre en flagrant délit : les armes à la main.

9

Tous les moyens sont bons pour démasquer l'objet et décontenancer l'espace. La poésie à venir sera l'exploitation de ces moyens. Elle libérera l'esprit des paralysies logiques, elle transformera les rapports de l'homme et des objets, elle transformera les rapports de l'homme et de la société que supposent ces objets.

10

Les insuffisances de ces thèses sont criantes. Elles en font peut-être un poème.⁸

Si elle n'est pas sans rappeler l'épistémologie bachelardienne⁹, la volonté de penser ensemble science et poésie se singularise ici par

8. « La Nouvelle Objectivité », dans *La Révolution la Nuit*, n° 1, 1946, p. 6-7.

l'utilisation de la physique quantique à des fins esthétiques. Plutôt que d'entrer dans le détail de l'argumentation, je vais chercher à mettre en lumière l'aspect novateur et la portée de ce nouvel objet que l'essai tente de conceptualiser à l'aide des catégories de la physique quantique. Observons pour cela le jeu de vases communicants entre les « phénomènes » physiques et la « subjectivité du poète » (quatrième thèse) : l'objectivité postulée des phénomènes physiques paraît commander (« Dans le même temps... ») l'expressivité toujours accrue de la subjectivité poétique ; autrement dit, à la *perception* scientifique « objective » répond la *représentation* ou l'expression artistique, à l'effacement du physicien correspond l'affirmation du poète. Et comme l'objet de la physique subit une crise (thèse 5), la poésie semble suivre par réaction un mouvement inverse, créant ainsi une « nouvelle objectivité » (thèse 6). Tout se joue donc dans la cinquième thèse, où l'objectivité de la physique « classique » (c'est-à-dire « rationnelle », précise la thèse 4) en vient à perdre son sens. Pour justifier cette assertion pour le moins paradoxale, Bonnefoy se fonde sur les avancées, alors révolutionnaires, de la physique quantique (ou « physique de groupe »), et en particulier sur les travaux de Jean-Louis Destouches¹⁰.

De l'objet au phénomène

À partir d'un raisonnement méta-théorique et de manipulations formelles de la logique classique, Destouches en arrivait, selon Michel Bitbol, « à restreindre la validité de chaque proposition à un certain contexte d'énonciation [...] ». Pour un jeune poète à la recherche d'un réel libéré « des paralysies logiques » (thèse 9), il y avait assurément dans cette exploration de raisonnements « paralogiques » de quoi susciter l'attention ; de même, l'intérêt porté par le physicien au rôle de la contextualisation pour l'objectivité phénoménale ne pouvait qu'alimenter la curiosité de celui qui désirait refondre la notion d'objet.

Aussi Bonnefoy assimile-t-il parfaitement ce que Destouches théorise, en 1942, sous les noms de « Physique du solitaire » et « Physique collec-

9. Voir entre autres *La Formation de l'esprit scientifique*, Vrin, 1938.

10. Élève de Marie Curie et de Louis de Broglie, Jean-Louis Destouches enseigna de 1942 à 1948 « la logique et la méthodologie des sciences » à l'université de Paris, au moment où le jeune Bonnefoy y faisait ses études. Sur Jean-Louis Destouches, voir Michel Bitbol et Jean Gayon, *L'épistémologie française, 1850-1950*, P.U.F., à paraître. Le chapitre consacré à Jean-Louis Destouches, dû à Michel Bitbol, se trouve sur l'Internet à l'adresse :

<http://perso.wanadoo.fr/michel.bitbol/destouches.html>. Les citations renvoient à la version électronique, non paginée.

tive¹¹ » (« La Nouvelle Objectivité » parle de « physique du groupe »), et notamment le fait que la « dimension relativiste » de la « physique du groupe » implique une transformation radicale des notions d'objet et de sujet¹². Profitant peut-être d'une certaine ambiguïté dans la terminologie du scientifique, Bonnefoy retient avant tout le mouvement opéré par l'objet, qui « se dérobe de plus en plus, refuse toute propriété physique, s'efface derrière le réseau des relations et des équations » (thèse 5). Dans l'esprit du physicien, notons toutefois que ce retrait de l'objet est intrinsèquement lié à l'émergence simultanée du « sujet ». En d'autres termes, l'objet physique quantique se substitue à l'objet physique classique, mais il est évident que l'objet physique, au sens large, ne disparaît pas. Or c'est précisément la conclusion à laquelle aboutit Bonnefoy lorsqu'il écrit que « La notion même d'objet physique perd son sens », et il s'agit alors de bien comprendre ce qui se noue ici, notamment pour mesurer toute la portée de l'argumentation du jeune poète.

Destouches crée à sa manière un jeu de vases communicants dans lequel l'espace laissé libre par le « retrait » de l'objet est aussitôt occupé par l'existence d'appareils de mesure, du contexte expérimental et donc, en dernier lieu, de l'expérimentateur en tant que sujet. Or Bonnefoy ne retient de ce système complexe que ce qui touche l'objet, occultant la contrepartie du retrait objectal, à savoir la présence tout de même de plus en plus prégnante du « sujet ». Nulle trace en effet dans les dix thèses de l'avènement du sujet, ou de l'expérimentateur, alors que la présence d'un tel sujet est précisément ce qui permet le passage, chez Destouches, de l'objet physique à l'objet quantique et, finalement, au *phénomène*, si l'on veut bien admettre que le phénomène est l'objet classique en tant qu'il est mesuré, observé, décrit par un « sujet »¹³. Il faut donc bien comprendre que

11. Bitbol résume ainsi cette distinction : « La Physique du solitaire traite de la relation qui s'établit entre l'observateur isolé et des systèmes, à travers une instrumentation ; tandis que la Physique collective porte sur la coordination des informations obtenues par plusieurs observateurs répartis dans l'espace et dans divers repères en mouvement les uns par rapport aux autres. La Physique du solitaire se ramène pour l'essentiel à la mécanique quantique standard, et la Physique collective y rajoute la dimension relativiste ».

12. Cette transformation ne va d'ailleurs pas sans difficultés, comme le relève Bitbol en mettant au jour des approximations dans la terminologie du scientifique, en particulier quant aux notions de « sujet » et d'« objet » justement.

13. Cela irait tout à fait dans le sens de ce que relève déjà Bitbol, pour lequel « le concept de phénomène a subi [chez Destouches] une altération décisive », puisque « l'opération de mesure est indissolublement constitutive du phénomène ». Voir, sur cette problématique, les travaux de Bernard d'Espagnat, en particulier *À la recherche du réel*, Gauthier-Villars, 1980, et *Le Réel voilé*, Fayard, 1994.

pour le physicien, l'avènement du phénomène est indissociable de celui d'un sujet, et ce n'est qu'à la condition de ne pas séparer phénomène et sujet que l'on peut envisager ce retrait de l'objet classique que s'empresse de mettre en avant le poète, lequel compense le vide laissé par cet objet en postulant un « objet surréaliste » (septième thèse). La question essentielle est dès lors celle-ci : en quoi l'objet surréaliste se distingue-t-il du phénomène ? En quoi la conclusion de Bonnefoy est-elle autre chose qu'une lecture « poéticienne » de la théorie de Destouches ? En bref, il s'agit de savoir si l'argumentation du poète peut se comprendre comme une phénoménologie poétique.

Vers une phénoménologie poétique ?

Pour répondre à ces questions, délaissions quelques instants la théorie de Destouches pour nous concentrer sur cette sixième thèse, qui ne laisse pas de surprendre doublement, dans la mesure où l'évolution suivie par la poésie paraît d'une part subordonnée à celle de la science (« *C'est alors que...* »), et où le surréalisme semble succéder à un mouvement, Dada, accusé d'autre part de « la plus extrême subjectivité ». Sur ce dernier point, Bonnefoy s'aligne sur la lecture de l'évolution poétique habituellement proposée par les surréalistes¹⁴, laquelle prend en partie sa source dans les fameuses lettres adressées par Rimbaud à Georges Izambard et à Paul Demeny, les 13 et 15 mai 1870, où il oppose à la poésie subjective, « toujours horriblement fadasse », le principe d'une « poésie objective », issue de la fameuse fracture qu'il constate dans le sujet : « JE est un autre¹⁵ ». La référence à Rimbaud permettrait du moins de comprendre pourquoi et comment, dans la sixième thèse, « Le poète s'éloigne » : puisque Rimbaud a proclamé l'altérité irréductible du sujet lyrique et donc condamné toute ambition de la poésie à se vouloir subjective, Bonnefoy peut en déduire l'éloignement du poète au sens le plus général, c'est-à-dire du poète lyrique – et il peut même en conclure que « La valeur objective de son témoignage s'affirme », suivant le jeu de vases communicants établi entre le subjectif et l'objectif.

Ceci posé, nous pouvons comprendre un peu mieux l'argumentation avancée dans la sixième thèse et surtout comment elle s'inscrit dans le développement général de l'essai. S'appuyant sur la dichotomie sujet objet,

14. Notamment en ce qui concerne la présentation du surréalisme comme *rupture* avec Dada. Voir les raisons avancées par André Breton dans *Les Pas perdus*.

15. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par Antoine Adam, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 248-250.

Bonnefoy retrace l'évolution *parallèle* de ces deux pôles – ce que disait bien dans la quatrième thèse le « Dans le même temps » introduisant le développement de la poésie, et qui nous aide du coup à comprendre le « C'est alors... » dans un sens strictement temporel, hors de toute causalité ; c'est donc par un effet d'optique que la juxtaposition de l'évolution de l'objet classique et celle de la poésie paraissent intimement liées. D'un côté, Bonnefoy reprend l'évolution de l'objet physique théorisée par Destouches, aboutissant à sa disparition au profit du phénomène. Mais tandis que ce mouvement, comme nous l'avons vu, est chez Destouches inséparable de l'émergence du sujet expérimentateur, qui occupe au fur et à mesure l'espace laissé libre par la fuite de l'objet physique, Bonnefoy « ignore » cette présence, prenant donc le risque de déséquilibrer le système du physicien en lui ajoutant d'un autre côté le développement historique du sujet poète tel qu'il est esquissé par Rimbaud. Aussi la disparition de l'objet physique n'entraîne-t-elle plus, comme chez Destouches, l'émergence du sujet expérimentateur, mais au contraire la disparition simultanée du sujet poétique ; ce double retrait permet alors l'avènement de l'objet surréaliste, lequel reste toutefois à définir.

Une phénoménologie du sujet sans objet

Je retrouve du coup ma question initiale : en quoi l'objet surréaliste se distingue-t-il du phénomène ? À considérer les choses d'un strict point de vue argumentatif, on constate que « l'apparition de l'objet surréaliste » joue dans le développement de Bonnefoy le rôle dévolu chez Destouches à l'expérimentateur, ou au phénomène pour être tout à fait précis. Et le phénomène est empreint de relativisme, il est même saturé de « subjectivité » (cette subjectivité que Bonnefoy a justement « éloignée » du poète). Mais que recoupe cette notion de subjectivité chez lui maintenant ? Force est de constater que le théoricien de « La Nouvelle Objectivité » n'est sur ce point pas beaucoup plus précis que le physicien, car c'est bien l'autre pôle du système qui le retient, à savoir cet objet qui se trouve au centre des huitième et neuvième thèses. À y regarder de plus près, il apparaît toutefois que le « sujet » n'est pas ce simple contrepoids que Bonnefoy, sur le modèle de Rimbaud, retire abruptement du système dualiste, et que s'il semble à première vue disparaître avec le dadaïsme, il traverse en fait de sa présence – comme négative – l'avènement de l'objet.

Allons donc à l'objet, comme le demande la phénoménologie husserlienne. Ou plutôt faut-il dire à l'objet *surréaliste*, pour marquer ici à la fois le lien mais surtout la différence avec l'objet tel que le conçoit le phénomé-

nologue. Bonnefoy le dit clairement : l'objet surréaliste appartient au réel, et il suffit de le « démasquer » et de « décontenancer l'espace » (thèse 9) pour qu'il se donne. Aller du réel au surréel revient à libérer « l'esprit des paralysies logiques », c'est-à-dire à passer outre les raisonnements pour voir à l'état brut les données de l'inconscient. Une fine membrane sépare donc le réel du surréel, et Bonnefoy rejoint, dans cette profession de foi immanentiste, ce que Breton disait déjà dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* Là en effet, le théoricien du surréalisme est amené à faire une distinction certes banale, mais qui n'en est pas moins révélatrice de la dialectique très particulière qui se joue entre l'objet et le sujet :

Une certaine ambiguïté immédiate contenue dans ce mot [surréalisme] peut en effet conduire à penser qu'il désigne je ne sais quelle attitude transcendante, alors qu'au contraire il exprime [...] une volonté d'approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible. [...] À la limite, [...] nous avons tendu à donner la réalité intérieure et la réalité extérieure comme deux éléments en puissance d'unification, en voie de devenir commun. Cette unification finale est le but suprême de l'activité surréaliste : la réalité intérieure et la réalité extérieure étant, dans la société actuelle, en contradiction [...] nous nous sommes assigné pour tâche de mettre en toute occasion ces deux réalités en présence, de refuser en nous la prééminence à l'une sur l'autre, d'agir sur l'une et sur l'autre non à la fois car cela supposerait qu'elles sont moins éloignées [...], d'agir sur ces deux réalités non à la fois mais tour à tour, d'une manière systématique, qui permette de saisir le jeu de leur attraction et de leur interpénétration réciproques et de donner à ce jeu toute l'extension désirable pour que les deux réalités en contact tendent à se fondre l'une dans l'autre¹⁶.

La présence obsédante de cette double réalité intérieure et extérieure que Breton ne cesse de vouloir unifier est la marque d'une limite infranchissable ; si l'intérieur et l'extérieur tendent à s'unir « par tous les moyens », comme le dit Bonnefoy de son côté sans plus de précisions, il subsiste toujours un pli, irréductible à l'un ou à l'autre et qui en même temps les relie. Et ce « pli », c'est évidemment l'homme, le sujet humain qui est à la fois lieu de passage et d'exclusion : Breton et le surréalisme ne

16. André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* OC II 230-231.

cherchent qu'à exprimer le Réel¹⁷ de l'homme, et surtout par l'homme (« nous nous sommes assignés pour tâche [...] de refuser *en nous* la prééminence [...] »). Le sujet humain est un horizon absolument indépassable, et lorsque Breton parle d'objectivité, il s'agit en fait de l'objectivation du sujet psychique. Si bien que l'on peut également comprendre la dialectique de Breton comme une exploration systématique des ressources de l'homme, puisqu'il fait corps avec le surréel et qu'il en détient même la clef : l'homme est donc en dernier lieu *le sujet et l'objet* des recherches surréalistes, et ce repli sur le sujet psychique conditionne alors toute l'esthétique du mouvement.

Breton rejette *in extremis* l'idéalisme absolu, comme l'a montré Dominique Combe, et cela grâce à « un attachement tout kantien au monde des *phénomènes*¹⁸ », c'est-à-dire une attention marquée à l'immanence avant tout, mais j'hésiterais pour ma part à parler pour autant d'une « phénoménologie » du surréalisme : Breton entame peut-être un « retour aux choses », mais dans la mesure très précise où les « choses » relèvent de la sphère intimement humaine, ou inconsciente. Et si l'on veut, avec Combe, parler d'un « réalisme phénoménologique » de Breton¹⁹, il faut alors préciser que le phénomène en question n'est *que* le sujet humain²⁰. Bien plus, un examen approfondi de ce que la critique a été tentée d'appeler une « phénoménologie surréaliste » laisserait vite entrevoir certaines failles problématiques. Sans trop entrer dans les détails, on peut dire que si Husserl donne bien à la « phénoménologie transcendantale » la tâche de parcourir le domaine « de l'expérience transcendantale du moi », et de commencer pour ce faire par une « égologie pure²¹ » semblable au mouvement centripète du surréalisme, cette « égologie » n'est en fait que la première des deux étapes de la phénoménologie, la seconde ayant pour objet « la critique même de l'expérience transcendantale, et consécutivement celle de la connaissance transcendantale en général²² ».

17. Le « Réel » pouvant se comprendre comme la réunion du « réel rationnel » et du surréel.

18. Dominique Combe, « " L'Œil existe à l'Etat sauvage " », *Mélusine*, n° 21, 2001, p. 21.

19. *Ibid.*, p. 21-24.

20. Alors que la phénoménologie de Destouches essaie de se départir du sujet-expérimentateur, considéré comme une « interférence » plutôt que comme un véritable « objet ».

21. Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, traduit par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1986, p. 25-26.

22. *Ibid.*, p. 25.

En d'autres termes, Husserl ne fait du sujet son objet que pour se donner un point de départ, à l'image de la méthode de Descartes, mais c'est pour mieux se déprendre ensuite des schémas préconçus du monde et engager une critique radicale des présupposés qui gouvernent notre présence à autrui, aux choses et au monde. Or cette critique semble faire défaut au surréalisme, qui en reste à la première étape seulement, le retour sur le « moi ». Il y a bien, dans le surréalisme, une critique virulente des conditions sociales, d'une « réalité » dénoncée pour ses dimensions restreintes, mais jamais le langage, comme instrument de contrôle de notre habitation du monde, n'est toutefois remis en question²³. Il y a plus gênant encore : si Breton entame bien, peut-être sur le modèle de Husserl, un mouvement foncièrement centré sur le sujet, il s'agit en fait toujours de *l'inconscient* du sujet, alors que le phénoménologue allemand ne prend en compte que « le courant de la *conscience* qui forme la vie de ce moi²⁴ ». Cette limitation de la subjectivité du moi au seul plan de la conscience suffit à marquer toute la différence qui sépare le surréalisme de Breton d'une véritable phénoménologie. Et rien d'ailleurs ne permet de penser que les choses sont fondamentalement différentes dans « La Nouvelle Objectivité ». La neuvième thèse, qui définit la tâche désormais impartie à la poésie, place sans ambiguïté l'homme au centre du rapport au monde : la poésie « libérera *l'esprit* des paralysies logiques, elle transformera les rapports de *l'homme* et des objets, elle transformera les rapports de *l'homme* et de *la société* que supposent ces objets ». Sur le modèle phénoménologique, Bonnefoy subordonne toute extériorité à la sphère de la conscience, et cela signifie que la transcendance du monde dépend finalement du moi transcendantal²⁵.

L'objet du solipsisme

Nous sommes partis de l'objet surréaliste, et voici que le sujet impose finalement sa présence : dans ce transfert tout de même paradoxal se marquent aussi bien l'influence de Breton que celle de Destouches. Pour concilier ces deux penseurs, Bonnefoy est obligé d'en rester à un niveau de grande abstraction. La huitième thèse place par exemple le surréel dans

23. Voir Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy...*, *op. cit.*

24. *Méditations cartésiennes...*, *op. cit.*, p. 27. Je souligne. Je pourrais résumer ainsi la différence : si, pour la phénoménologie husserlienne, « tout état de conscience en général est, en lui-même, conscience *de* quelque chose » (p. 28), le surréalisme expose parallèlement que toute *inconscience* est *inconscience de* quelque chose.

25. *Ibid.*, p. 21-23.

le sillage immédiat du réel (« Le surréel naît... »), mais ne dit rien des « moyens » qui devraient permettre de passer de l'un à l'autre – et dans ce silence tout de même embarrassant, c'est le passage de Destouches à Breton qui s'accomplit : le « jeu de vases communicants [...] entre la science et la poésie » (thèse 7) peut dès lors se comprendre comme le passage de Destouches (thèses 3 à 5) à Breton (thèses 7 à 9). Bonnefoy donne ainsi une assise scientifique aux développements de Breton ; la physique des quanta conforte en effet le jeune poète dans son entreprise de tourner le dos à l'objet physique, dont la « fuite » (thèse 7) appelle un dépassement du rationalisme classique.

Et cela est déjà beaucoup, mais c'est en même temps bien peu en regard du potentiel immense que contient ce rapprochement avec la théorie de Destouches. Parti d'une théorie scientifique basée à la fois sur un discours méta-théorique, c'est-à-dire réflexif, et sur ce que l'on peut appeler un « relativisme énonciatif », Bonnefoy en vient à fonder une « nouvelle objectivité » qui recoupe en définitive ce pur solipsisme qu'est l'objet chez Breton²⁶. Et même s'il tente de fonder quelque chose comme une intersubjectivité (thèse 9 : « la poésie [...] transformera les rapports de l'homme et de la société que supposent ces objets »), rejoignant d'ailleurs en cela le projet husserlien, Bonnefoy, tout en renouvelant par ailleurs radicalement le discours « traditionnel » de l'avant-garde contre les insuffisances de la réalité, hérite de cette situation ambiguë où l'objet surréaliste demeure comme prisonnier du sujet. Disons-le clairement : c'est moins l'hypostase de l'objet à partir du sujet qui pose problème – en lui-même, ce mouvement ne fait que reprendre à sa manière les avancées de la phénoménologie – que le maintien envers et contre tout de notions telles que celles d'« objet » et d'« objectivité », alors que ce sont justement ces notions que désirent dépasser aussi bien Husserl que Destouches, en leur substituant le « phénomène ».

Il s'agit là toutefois d'une partie seulement du problème, car si Breton donne bien, par l'écriture automatique, par l'image, etc., le moyen d'« extérioriser » cet objet, force est de constater que l'objet surréaliste – et quelle que soit sa « forme » – demeure toujours entièrement soumis à un langage. Or, si pour l'esthétique surréaliste, c'est moins l'objet que le langage le désignant qui est réel²⁷, jamais ce rôle essentiel joué par le langage n'est pensé en tant que tel, le surréalisme faisant curieusement l'économie

26. Voir Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy... , op. cit.*

27. Comme l'a souligné Jacqueline Chénieux-Gendron, « De la sauvagerie comme non-savoir à la convulsion comme savoir absolu », dans Jacqueline Chénieux-Gendron (dir.), *Lire le regard : André Breton et la peinture*, Lachenal et Ritter, 1991, p. 9.

d'une poétique. Une telle poétique fait également défaut dans « La Nouvelle Objectivité », et cela est maintenant d'autant plus surprenant que Destouches, en soumettant l'objet (en fait le phénomène) à son contexte énonciatif, met précisément en relief le rôle fondamental joué par le langage, et devrait engager le jeune poète à une prise en compte du langage comme fin et non plus comme moyen de notre habitation du monde.

Le recours à la physique quantique se révèle donc paradoxal, dans la mesure où il donne au poète surréaliste les arguments nécessaires pour se détacher de l'objet classique et tourner ainsi le dos à cette « réalité » restreinte sur laquelle repose cet objet ; mais au-delà de l'objet lui-même, la physique quantique ne nous montre-t-elle pas que c'est notre manière de le saisir qui pose problème ? Qu'il s'agisse des instruments de mesure, du contexte ou, plus généralement encore, du *langage*, l'objet se dérobe en effet au fur et à mesure que nous croyons l'appréhender, et nous finissons par lui substituer une *image* qui nous tient dès lors lieu de monde. On ne trouve cependant aucune mise en crise du langage dans l'esthétique surréaliste : au contraire, le langage paraît totalement transparent, alors que les surréalistes ont bien perçu qu'il suffisait de s'en remettre aux tableaux, à l'écriture automatique ou aux métaphores pour proposer une *autre* image du monde. Mais encore fallait-il montrer, au préalable, que ce que nous appelons « monde » ou « réalité » n'est en fait qu'une image de ce « monde » ou de cette « réalité ». L'esthétique surréaliste repose donc sur une poétique – mais une poétique qui demeure toutefois *absente* ; en mettant en crise le langage, en engageant une réflexion critique de type métapoétique, une telle poétique aurait pu mettre en lumière le rôle essentiel joué par le langage dans notre habitation du monde, et ouvrir ainsi sur une véritable phénoménologie poétique. Parler du monde, c'est en définitive parler des mots parlant du monde ; or si l'esthétique nous propose bien d'habiter le langage, la poétique va plus loin et nous montre que le langage que nous habitons est en définitive le monde.

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

BORIS RYBAK, POÈTE ET HOMME DE SCIENCE

Jean-Pierre LASSALLE

Le tract surréaliste *Démasquez les physiciens Videz les laboratoires*, publié à Paris le 18 février 1958, relu avec recul, peut paraître obscurantiste, et semble établir une antinomie entre le surréalisme et l'activité scientifique, plus précisément celle des chercheurs en laboratoire. Ce tract, justifié de nos jours par Annie Le Brun¹, laisse une impression de malaise. Les signataires auraient agi, cela paraît évident, par souci de lutter contre le péril nucléaire. Preuve en est qu'en post-scriptum, il est demandé aux lecteurs de s'associer à l'action du C. L. A. N. (Comité de Lutte Antinucléaire), 25, avenue Paul Adam, Paris, 17^e.

Le malaise vient de la généralisation abusive qui, par hyperbole, au-delà de la lutte contre la Bombe, en vient à mettre en cause la recherche scientifique tout entière. Il vient aussi du fait que certains des signataires du tract avaient une solide formation scientifique et universitaire, comme Vincent Bounoure, Gérard Legrand, Elie-Charles Flamand.

Étant arrivé dans le groupe surréaliste l'année suivante, en 1959, je n'ai pas eu à signer ce tract et m'en félicite car, justement, dans une lettre à André Breton du 27 octobre 1959 (publiée en partie dans *Bief* n° 9 du 9 décembre 1959), je lui parlais de l'intérêt des découvertes scientifiques sur l'antimatière, découvertes faites, d'évidence, par *des physiciens*, et dans *des laboratoires*. Au même moment, Salvador Dalí se passionnait pour les mêmes découvertes.

Mon propos n'est pas d'en rester à ces souvenirs personnels, mais de proposer l'exemple d'un poète surréaliste qui fut en même temps un grand scientifique. Boris Rybak, né à Paris en 1923 et mort à Paris en 2003. Les lecteurs de l'ouvrage de Michel Fauré sur *Le Surréalisme sous l'Occupation*² savent le rôle joué par Boris Rybak dans *La Main à plume*, aux côtés de Noël Arnaud, de Jean-François Chabrun, de Gérard de Sède. J'ai connu ces trois derniers, et ai pu souvent m'entretenir de Rybak avec Noël

1. Dans son interview du 6 juillet 2003 par Patrice Besnier et Jean-Paul Goujon, publié dans *Histoires littéraires*, n° 16 d'octobre-décembre 2003, p. 114.

2. Édité à *La Table ronde*, 1982. Réédition en 2003 dans la collection « Petite vermillon ».

Arnaud, mon voisin dans le Midi. Par ailleurs, Édouard Jaguer, l'animateur de *Phases*, décédé cette année, a toujours marqué son estime à Boris Rybak.

Je ferais perdre du temps au lecteur en reprenant ce que Fauré dit de Rybak, et ne peux que le renvoyer à son livre. Comme je l'ai signalé dans la notice nécrologique³ de Boris Rybak, il y a plus de cinquante renvois au texte dans l'index du livre de Fauré, à ce nom.

Dans son livre *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, paru chez Denoël en 1961, Jean-Louis Bédouin parle, avec partialité, de Boris Rybak : « quand même il y prétendrait servir "d'introduction à un surréalisme scientifique", comme le voudrait un des théoriciens du groupe, Boris Rybak, l'apport théorique de *La Main à plume* n'est pas moins contestable que sa contribution à la poésie ». Jean-Louis Bédouin était un des signataires du tract contre les physiciens, et, dans le groupe surréaliste d'après-guerre, une *vulgate*, plus ou moins tacite, faisait qu'on minimisait ou critiquait *La Main à plume*.

Boris Rybak s'est illustré dans le domaine de la recherche scientifique, et je vais rappeler succinctement sa carrière et ses principaux travaux. Il a fait ses études au lycée Voltaire à Paris, et au Conservatoire russe de Paris, puis à la Faculté des Sciences de Rennes et de Paris, ainsi qu'à l'École nationale supérieure de chimie de Rennes. Il a soutenu un doctorat de sciences naturelles. Il a enseigné la physiologie animale à l'université de Caen comme maître de conférences, puis professeur et, à partir de 1977, à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Il y termina sa carrière comme professeur émérite de physiologie. On notera, entre autres activités, qu'il fut membre du Cours collégial de l'École des Mines de Paris, dont Vincent Bounoure fut un élève particulièrement brillant. Et, détail piquant, si l'on se rappelle la teneur du tract *Démasquez les physiciens...* cité supra, Boris Rybak fut conseiller scientifique à la direction du Commissariat à l'Énergie Atomique.

En 1960, il avait rassemblé des poèmes dans un recueil remarqué, *Images du Verbe*, et, au même moment, il fondait la revue internationale *Life Sciences*, et coéditait deux importantes publications, *l'International Journal of Cycle Researchs* et *Biosciences Communications*. Dix ans après, il était Visiting Professor à la State University de New York. À 29 ans, il avait été boursier de la Fondation Wenner Gren à Stockholm, et à 34 ans avait décroché le prix Découverte. Sa dernière notice dans le *Who's who* date de 2003-2004, volume sorti pour les cinquante ans du célèbre annuaire des notabilités où

3. Dans *Infosurr*, n° 54, nov.-déc. 2003, p. 16.

il figurait depuis de nombreuses années. La longue litanie de ses quatre cents articles et communications ne doit pas faire oublier qu'à la rubrique *Violons d'Ingres*, Boris Rybak notait « piano, poésie ». Son père, joaillier à Paris, et sa mère, Pessy Givatovski, tous deux juifs russes, mélomanes et virtuoses, lui avaient fait apprendre le piano au célèbre Conservatoire russe de Paris, et Boris Rybak était resté un pianiste étourdissant, à la manière d'Horowitz. Il fut un précurseur en matière de chirurgie cardiaque, avec ses travaux sur la technique du cœur ouvert en 1956, et sur la chirurgie robotique et radio chirurgie en 1959. Il inventa les capteurs physico-chimiques cathétérissables en 1968, et découvrit le mécanisme de l'automatisme cardiaque en 1973. Passionné par l'acoustique et la linguistique, Boris Rybak, qui a fait partie du conseil de l'U.E.R. de linguistique et informatique de l'université de Paris VIII en 1972, a créé le « dactylophone » (ce qui me fait le comparer parfois à Charles Cros), a découvert le code lingual en 1989, a créé la phonique en 1990, et inventé la téléphonie transcorporelle, travail qui l'a occupé de 1998 jusqu'à sa mort. Sa compagne durant les dernières quinze années de sa vie, Lyane Daydé, dans une lettre qu'elle m'adressait le 12 décembre 2003, écrivait : « Boris avait encore une œuvre poétique et scientifique à mettre au point et à publier ». Il est possible que de nombreux inédits voient le jour dans les mois ou les années qui viennent, et qui témoigneront de la créativité de Boris Rybak.

Nombre de ses publications scientifiques font de lui une sommité dans les domaines de la bioénergétique pulmo-cardio-vasculaire, et des biomathématiques. Il ne faudrait pas oublier son rôle de vulgarisateur et de critique lorsqu'il tenait la rubrique scientifique aux *Lettres Nouvelles* de 1955 à 1958 notamment. En 1962, Boris Rybak avait réuni ses chroniques dans un livre intitulé *Anachroniques*, publié dans la collection *Les Essais* chez Gallimard. Le volume s'ouvre sur la reprise d'un long article publié dans *Monde Nouveau* en 1955, « Hypothèses sur l'homme », où l'auteur traite du psychisme, de l'évolution de l'homme, avec des réflexions très pénétrantes sur l'orthogénèse et l'hypertélie. Dans « Javas métaphysiques », au titre percutant, publiées dans les *Lettres Nouvelles* de 1955, n° 32, Boris Rybak exécute la *Philosophie biologique* de Dagognet et a des formules incisives : « Nous estimons beaucoup les cliniciens, mais nous nous inquiétons lorsque certains d'entre eux s'avisent de nous faire prendre des soliloques de salle de garde pour des lanternes philosophiques ». Il critique aussi un livre de Francis Maugé, *La Synthèse totale des sciences* (Hermann, 1955), où la notion d'Esprit ou d'Éther, lui paraît discutable ; il y relève de nombreuses erreurs et confusions. Mais il est un esprit ouvert, car il trouve

sympathique, malgré un abus des néologismes, le livre d'Henri Doffin, *Le Roman de la molécule* (édition Achès, 1953).

Et il conclut par une phrase tonique : « En science, moins encore qu'en politique on ne saurait, comme l'a fait Lamartine, "siéger au plafond" ». Un des articles des *Lettres nouvelles* retenu est celui du n° 53 de 1957, « L'objet perdu ». D'abord l'épigraphe de René Crevel est foudroyante : « Au revenant s'oppose le devenant », et montre que Boris Rybak n'oublie jamais qu'il fut, et reste, un poète surréaliste. Ensuite, prenant prétexte de la critique du livre de Maurice Fréchet, *Les Mathématiques et le concret* (PUF, 1955), Boris Rybak traite du hasard et de l'insolite et cite au passage André Breton et la question des objets oniriques évoquée dans *Point du Jour*, poursuivant par un rappel magistral des ouvrages de Cournot, *Théorie des chances*, de Michel Petrovitch, *Mécanismes communs aux phénomènes disparates*, de Laplace, *Essai philosophique sur les probabilités*, d'Henri Poincaré, *La Science et l'hypothèse* (chapitre XI consacré au calcul des probabilités), d'Émile Borel, *Le Hasard*, d'Edmond Goblot, *Traité de logique*. Ce texte est à rapprocher de tout ce que Breton a écrit sur le « hasard objectif ». Boris Rybak écrit : « La rencontre des êtres est un phénomène automatique dans lequel, pour son interprétation, nous mettons beaucoup de nous-mêmes ». Et, avec un rare bonheur d'écriture, il poursuit de manière admirable :

nos « sésames » se perdent dans l'infinie rumeur du temps, et cet homme, orphelin de ses espérances mêmes, s'accroche en se persuadant de sa signification, entraîné par une inexorable et aveugle force évolutive, s'accroche à son prochain, s'accroche à ses objets, s'accroche à ses souvenirs.

Et la fin de l'article est à citer, tant elle est révélatrice :

Les objets perdus sont donc des indices sociologiques, des marqueurs. Il y a une osmose entre chacun de nous et son environnement humain, animal, végétal et objectal. J'ai beau chercher à fuir mon monde, tout m'y ramène, et l'aventure et l'exotisme ne peuvent me libérer. J'emporte mon univers à la pointe de mes souliers.

Dans un article intitulé : « Les clés de la tour d'ivoire » (*Les Lettres nouvelles*, n° 36, 1956), après avoir exalté la biologie, et rendu hommage à Jean Rostand (dont le scientisme était, en revanche, exécré dans le groupe surréaliste autour de Breton), Boris Rybak écrit :

Si j'avais la bonne fortune de posséder un lieu comme celui de Montaigne, je garderais sans doute cette disposition en tour, mais je rem-

placerais la chapelle par un laboratoire. C'est au laboratoire que la méditation contemporaine peut atteindre la nature le plus facilement et le plus rigoureusement. De cette confrontation nous devons sortir enrichis et disculpés.

Deux ans avant le tract où figure l'injonction « Videz les laboratoires », le texte de Rybak en préfigure un cinglant démenti, et prend le ton d'un manifeste. De même, lorsqu'il pose la question, évidemment fermée, « y a-t-il une science de droite ? » (*Les Lettres nouvelles*, n° 58 et n° 61, 1958), c'est pour conclure par la négative. Et, de manière très ouverte, il commente l'œuvre de Teilhard de Chardin, avec une formule un peu réductrice :

la synthèse teilhardienne est une reconnaissance de la validité des thèmes de la gauche [...]. Que, dans une conscience de savant, un homme d'Église ait été amené à penser en termes de gauche montre assez que la gauche est l'attitude à laquelle beaucoup de science ramène.

Boris Rybak apparaît, avec toute sa sensibilité, dans un article intitulé « Les Savants maudits » (*Les Lettres nouvelles*, n° 46, 1957) où, rendant compte du livre *Histoire des Sciences* de Mason (traduit en français par Marguerite Vergnaud), il commence ainsi : « *Histoire des Sciences* : je ne puis m'empêcher d'être bouleversé par ces mots ; c'est l'équivalent d'histoire de la conscience ». Il est lyrique lorsqu'il évoque le génie Évariste Galois, qu'il rapproche de Rimbaud : « Galois gravitait dans une projection de l'absolu [...] en Galois c'est non seulement l'œuvre, mais la vie même qui transcende l'univers, sa pureté atteignant par son implacable matérialité les christes les mieux établis. Les hommes sans visage qui ont tué Galois se sont à jamais déshonorés. ». Boris Rybak évoque ensuite Peyssonnel, médecin marseillais disciple de Massigli, qui découvrit que le corail, pris pour un ensemble de fleurs par Massigli, était en fait composé d'animaux. Il montre que Réaumur s'est attribué cette découverte, et a persécuté Peyssonnel, contraint à l'exil. Il cite en outre divers savants longtemps méconnus, « le trouvère des mathématiques » Niels-Henrick Abel mort à 26 ans : « À Paris, dans la solitude et la gêne matérielle, Abel fut particulièrement malheureux », les chimistes Laurent et Gerhardt. Et il conclut par cette formule lapidaire : « Maudits et immortels, ils sont phénix ; les autres, tout au plus, renards ».

Chroniques « anachroniques », elles échappent au temps et ne sont pas datées comme on pourrait le croire. Boris Rybak a su nous montrer que la démarche scientifique n'a rien de desséchant, qu'elle est essentielle et vivifiante. Et comme il le disait, parlant de *l'Érotisme* de Georges Bataille, en

1958 : « le réalisme de stricte observance ne montre que la face des choses ; leur côté pile ne se démasque qu'aux yeux habitués à l'obscurité ». On peut donc retenir que Boris Rybak, un peu comme Gaston Bachelard, a une conception de « rationalisme ouvert ». Toute sa vie et toute son œuvre montrent à l'envi que savant et poète surréaliste ne sont pas oxymoriques, et qu'il y a dans les deux expériences une complémentarité féconde et créatrice.

*UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
LE MIRAIL*

VARIÉTÉ

CLAUDE CAHUN SURRÉALISTE OFF

Georges SEBBAG

Nés respectivement à Lausanne en 1887, à Nantes en 1894 et à Lorient en 1895, Arthur Cravan, Claude Cahun et Jacques Vaché sont trois figures d'exception, ayant un rapport étrange et certain avec le mouvement Dada et le surréalisme. De ces trois anglophones, on pourrait dire que le poète boxeur Arthur Cravan, disparu à l'automne 1918 au large des côtes du Mexique, est un dada surréaliste *out*, que le dandy des tranchées Jacques Vaché, mort d'une ingestion d'opium le 6 janvier 1919 mais aussitôt incorporé par André Breton, est un dada surréaliste *in*, et que Claude Cahun, morte à Jersey le 8 décembre 1954, est une surréaliste *off*. Arthur Cravan est *out* parce qu'il peut former à lui seul un groupe dada ou surréaliste. Jacques Vaché est *in*, qui survit en Breton et en d'autres membres du groupe surréaliste. Quant à Claude Cahun, elle est *off*, dans une position d'attente, à portée du groupe surréaliste, mais solidement campée dans son aparté avec Suzanne Malherbe ou encore retranchée dans son île de Jersey.

Le neveu d'Oscar Wilde et Jack le fataliste

Comme s'il revendiquait là un titre de noblesse, Cravan a déclaré maintes fois qu'il était le neveu d'Oscar Wilde. Cette position s'éclaire si on la rapporte à un fameux neveu de l'histoire littéraire, le neveu de Rameau. On sait que le neveu de Rameau, qui a bel et bien existé, devient sous la plume de Denis Diderot un personnage exceptionnel, hors du commun. Causeur infatigable, imitateur hors pair, comédien consommé, le neveu de Rameau est un parasite, un marginal, un cynique, qui enrage d'une seule chose, alors qu'il est bon chanteur, musicien et connaisseur en musique, c'est de ne pas posséder le génie de son oncle le grand Rameau. Il se voit réduit à flatter ses hôtes et à jouer le pitre pour survivre et quémander sa pitance. Le seul point qui le tараude est de ne pas avoir le génie de Rameau tout en étant son neveu. Le neveu de Rameau annonce à beaucoup d'égards le poète et boxeur, le conférencier et danseur Arthur Cravan, à cette différence près que le neveu d'Oscar Wilde qui entend emprunter la voie périlleuse et scandaleuse de son oncle, escompte aussi l'égaliser en génie. Autre coïncidence, le Café de la Régence où se déroule

l'entretien entre le neveu de Rameau et Diderot, est à deux pas du restaurant Jourdan fréquenté par le neveu d'Oscar Wilde et vanté à coups de placards dans la revue *Maintenant*.

Le 30 septembre 1916, le soldat Jacques Vaché se trouve sur le front, non loin d'Arras. Il écrit, depuis son abri souterrain, à la nantaise Jeanne Derrien, rencontrée à l'hôpital de la rue Du Boccage, où il était soigné pour une blessure à la cuisse et aux mollets et où elle servait comme auxiliaire : « Amie Jeannette/– À l'instant votre lettre du 25 septembre – date fatidique qui a marqué pour moi le jour où je devais vous connaître – Vous ne voyez pas la “connection” – comment disent ces braves gens – Le 25 sept. 15 Hans, ou Fritz – a jugé opportun de m'envoyer une balle – laquelle au lieu de me tuer sans retard a jugé plus humoristique de faire éclater mes grenades – D'où l'hôpital, d'où vous-même – d'où cette lettre. » Si l'on compare à présent le début de cette lettre de Jacques Vaché et la première page de *Jacques le fataliste et son maître*, toujours de Denis Diderot, on découvre une analogie formidable entre le destin de Jacques le fataliste blessé au genou à la bataille de Fontenoy et celui de Jacques Vaché blessé aux jambes devant Mesnil-les-Hurlus. Surtout, tous deux, Jacques le fataliste comme Jacques Vaché, ont conscience qu'un coup de feu porte non seulement un message mais qu'il est le point de départ d'une série incalculable d'événements. C'est pourquoi il faut s'empresse d'ajouter aux divers surnoms de Jacques Vaché, tels que Jacques Tristan Hylar ou Harry James, celui de Jack le fataliste.

La nièce de Marcel Schwob et le neveu d'Oscar Wilde

On connaît cet aveu qui intervient à point nommé dans le *Manifeste du surréalisme* : « Vaché est surréaliste en moi ». Jacques Vaché, depuis l'imprononçable jour de sa mort, hante André Breton. Tout au long de sa vie, Breton s'incorporera Jacques Tristan Hylar ou bien se persuadera que l'inventeur de l'umour sans h n'est pas mort. Et durant l'année 1919, comme on le voit dans sa correspondance avec Tristan Tzara, il reporte sur le dadaïste de Zurich son affection pour le dandy des tranchées. Si, comme je le pense, le surréalisme déploie trois types de collage, formel, passionnel et temporel, le collage passionnel de Breton avec Vaché, qui n'a jamais cessé, ce collage a non seulement épargné à l'auteur de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* l'épreuve de la solitude mais l'image du duo Vaché-Breton a largement inspiré le collagisme passionnel au sein du groupe surréaliste, un collagisme associant plus ou moins longtemps des duos, des trios, des quatuors, des quintettes, etc.

En un raccourci, on peut déjà avancer que le duo surréaliste *in* Vaché-Breton a son pendant dans le couple surréaliste *off* Cahun-Malherbe. Rappelons au passage que les sœurs par alliance Suzanne Malherbe et Lucy Schwob sont nées à Nantes, tandis que Jacques Vaché est un Nantais d'adoption.

Mais il convient d'abord de s'arrêter à la situation familiale d'Arthur Cravan, neveu d'Oscar Wilde et de Lucy Schwob ou Claude Cahun, nièce de Marcel Schwob. En ce qui concerne Cravan, il n'est pas question de rompre les ponts avec un oncle, qu'il n'a d'ailleurs jamais rencontré de son vivant. Tout au contraire, le neveu va jusqu'à ressusciter l'oncle Wilde. On peut lire dans la revue *Maintenant* comment dans la nuit du 23 mars 1913, Oscar Wilde est venu sonner à la porte de Cravan, rue Saint-Jacques, se présentant sous le nom d'emprunt de Sébastien Melmoth, le héros du roman noir de son grand-oncle Charles Mathurin. Et pour donner encore plus de corps à la réapparition d'Oscar Wilde, le directeur de *Maintenant* n'hésitera pas à contacter le correspondant à Paris du *New York Times*, qui propagera la nouvelle sensationnelle. Il n'en est pas tout à fait de même du côté de Lucy Schwob. Sans renier le nom de son père Maurice Schwob et de son oncle Marcel Schwob, Lucy est tentée d'effacer le nom de Schwob, en adoptant divers pseudonymes, ou mieux encore en sautant une génération et en reprenant le nom de jeune fille de sa grand-mère paternelle Mathilde Cahun ou celui de son grand-oncle, l'orientaliste et romancier Léon Cahun, mort comme Oscar Wilde en 1900.

Il y a chez Claude Cahun, comme chez Marcel Schwob, le jeu de miroirs des masques et le tournis des pseudonymes. Mais il y a aussi chez elle une fascination de l'anonymat, un attrait du « sans nom ». On sait que « La Rocquaise », la maison de Jersey, sera débaptisée au profit de l'étiquette « Sans nom » ou de « La Ferme sans nom », désignation ô combien paradoxale. On sait en outre que, durant l'occupation allemande de l'île, Claude Cahun et Suzanne Malherbe ont répandu clandestinement quantité de messages en plusieurs langues au nom du « Soldat sans nom ». Mais le troc du nom de Schwob pour celui de Cahun a ce goût piquant d'histoire juive relatant comment une jeune femme, née de mère catholique et affublée d'un nom à consonance plutôt alsacienne que juive, a beau se délester du nom de Schwob, elle récupérera un nom encore plus juif. Toutefois, le nom de l'oncle Marcel Schwob n'est pas complètement oblitéré, puisque sa sœur par alliance et compagne de toujours adoptera pendant quelque temps le pseudonyme de Marcel Moore.

La Salomé de Wilde et la Salomé de Cahun

Marcel Schwob est encore présent dans *Vues et visions*, ouvrage symboliste à deux mains de Claude Cahun et Marcel Moore, où le lecteur est invité à découvrir un texte et une illustration en miroir sur vingt-cinq doubles pages. À chaque double page, la symétrie du cadre et des dessins est parfaite, la coïncidence des phrases est saisissante, le parallélisme entre le récit, à gauche, de moments saisis sur le rivage du Croisic en 1912, et à droite, d'instantanés ou d'anecdotes arrachés pour la plupart à l'antiquité gréco-latine, cette mise en parallèle semble à la fois troublante et justifiée. Claude Cahun et Marcel Moore ont réussi haut la main leur exercice symboliste. Cependant, lorsque Claude Cahun publie dans *La Gerbe* de mai 1920 un beau texte sur Marcel Schwob, elle lance l'idée d'une *Vie imaginaire* de Marcel Schwob, mais ne paraît pas prête à relever le défi.

La raison en est qu'elle lorgne beaucoup plus du côté d'Oscar Wilde que de Marcel Schwob. En témoigne d'abord le long compte rendu que donne Claude Cahun, dans *Le Mercure de France*, d'un procès ouvert à Londres le 29 mai 1918 et centré sur la pièce *Salomé* d'Oscar Wilde. Le responsable du journal *Vigilante*, le parlementaire Billing, poursuivi pour diffamation par une danseuse ayant interprété la danse de Salomé lors de représentations privées, justifiait ainsi l'article incriminé : « Une pièce telle que *Salomé* était bien faite pour corrompre et débaucher, et causer plus de mal à tous ceux qui la verraient que l'armée allemande elle-même. » Mieux encore, cité comme témoin, Lord Alfred Douglas, l'ancien petit ami de Wilde, se déchaînait contre *Salomé*, une « œuvre abominable », écrite avec l'aide de l'ouvrage de Krafft-Ebing et contenant un passage « sodomitique ». De surcroît, le témoin Douglas multipliait les attaques violentes contre Wilde le « pervers », le « brigand diabolique », qui fut « la plus grande force du mal en Europe depuis 350 ans ». Pour Claude Cahun, il allait de soi que toute cette croisade anti-sodomite ne pouvait que prêter à rire ou à sourire. Toutefois, la personnalité d'Alfred Douglas, excessive et retorse jusque dans ses reniements, semble intéresser Claude Cahun, puisque d'octobre 1918 au début de 1920, la plupart des articles qu'elle publie dans *La Gerbe* le sont sous le pseudonyme de Daniel Douglas. Une manière sans doute, en retouchant le prénom Alfred, de saluer Bosie, l'ancien amant de Wilde.

En 1925, « Salomé la sceptique » figure en bonne place des *Héroïnes* de Claude Cahun. Ce conte dédié à Oscar Wilde non seulement s'appuie sur la *Salomé* de Wilde mais il se nourrit aussi de l'esthétique de l'auteur du *Portrait de Dorian Gray*. La Salomé de Cahun ne croit ni à la vie, ni à l'art qui imite la vie, ni aux artistes qui fardent, maquillent ou idéalisent, ni

même aux anti-artistes, les incendiaires, les parricides et autres génies maudits de la destruction. Certes, la Salomé de Cahun dansera lascivement devant le tétrarque Hérode, mais toute cette mise en scène « *dans un bassin d'argent* » de la tête du prophète Whatshisname, comme l'appelle Claude Cahun qui oublie momentanément le nom de Iokanaan ou de Jean-Baptiste, tout ce théâtre à la fois sanglant et de carton-pâte laisse assez froide Salomé la sceptique. Pourquoi Salomé est-elle donc sceptique ? Elle l'est parce qu'elle ne peut pas croire, dans cette circonstance particulière, comme d'une manière générale, que « *c'est arrivé* » ou que ça arrivera. Toutefois, il nous faut évoquer une phrase de « Salomé la sceptique », ou plutôt sa version un peu remaniée qui sera mise en tête du chapitre VII d'*Aveux non avenues* : « Avant de renoncer au monde, je danserai devant Hérode, parce qu'il s'intéresse à mon sommeil et qu'il a su m'inciter à retracer mes pas, à renfiler mes songes¹. » Pour Salomé la sceptique, s'il y a une alternative à l'art ou à la vie, il faut la chercher dans le rêve, le cauchemar y compris. Justement en 1925, Claude Cahun publie dans la revue *Le Disque vert* des récits de rêve, ou plus exactement quelques images hallucinées de rêves *éveillés*, où la tendresse fait bon ménage avec la cruauté. Par exemple : « ma mère me caresse d'une main et de l'autre elle bat mon père. » Ou encore : « Les *jeudis* soirs, je rêve de Robinson Crusoé que je conçois à mon image. Île, isolément ! [...] je cultive les roses à cause des épines ; je fais l'élevage des ronces et des culs de bouteilles. Qu'un navire n'approche pas de mon port, hissât-il pavillon européen, voire universel ! Je le naufragerais. »

Dans le chapitre VIII d'*Aveux non avenues*, Claude Cahun a noté un rêve relatif à une pierre tombale et un cauchemar, où, ô vision d'horreur, elle s'agrippe à son père prenant un train en marche. Elle y a aussi inscrit une lettre de style administratif destinée à la police certifiant, à la date du 25 avril 1925 : « seule et sans aide je me suis donné la mort – AVEC PRÉMÉDITATION. » On ne sera pas étonné de voir réapparaître Salomé dans ce climat de mort éveillée. Une Salomé qui broie du noir, une Salomé autodestructrice, une « Salomé vaincue ». Mais cette Salomé vaincue qui succède à Salomé la sceptique se contente de baiser la main et non la bouche de Iokanaan.

À la même époque, parce qu'elle est hantée par la danseuse Salomé et la tête tranchée de Jean-Baptiste, Claude Cahun réalisera, avec l'impassibilité de l'œil photographique, quelques autoportraits de sa propre

1. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, in *Écrits*, éd. établie par F. Leperlier, 2002, Jean-Michel Place, p. 341.

tête sous cloche. N'oublions pas aussi que Claude Cahun et Suzanne Malherbe étaient des amies intimes de Béatrice Wanger, la danseuse aux seins nus du Théâtre ésotérique, une juive américaine qui se produisait sur scène non sous le nom de Salomé mais sous celui de Nadja.

Faisons le point. Vers 1925-1926, le couple Cahun-Malherbe a plus en ligne de mire et d'admiration le couple Wilde-Douglas, même s'il lui paraît acrobatique et catastrophique, que l'oncle Marcel Schwob marié à l'actrice Marguerite Moreno. Cependant, quand Claude Cahun, obsédée par le suicide, truffe ses textes de rêves et imagine une Salomé oniromancienne, elle s'accorde avec les surréalistes qui notent et publient leurs rêves et elle répond à sa façon à l'enquête de *La Révolution surréaliste* : « Le suicide est-il une solution ? » C'est alors une surréaliste *off* qui n'a pas encore trouvé l'occasion de sympathiser avec le groupe.

Frontières humaines et Aveux non avendus

En 1929, le surréalisme est à un tournant. André Breton est en instance de divorce avec sa femme Simone mais aussi avec d'anciens amis comme Robert Desnos. Le 11 mars, la réunion tumultueuse du bar du Château, qui rassemble de nombreux surréalistes et sympathisants, vire au procès des membres du Grand Jeu. En particulier, Georges Ribemont-Dessaignes, ex-dada passablement anarchiste, fait une sortie fracassante, allergique, comme il l'écrira le lendemain à Breton, à ce « lessivage en famille² ». Or, en 1929, outre une expérience exaltante de comédienne au sein du théâtre Le Plateau de Pierre Albert-Birot, Claude Cahun se rapproche de Georges Ribemont-Dessaignes, qui officie aux éditions du Carrefour comme rédacteur en chef de *Bifur*, revue éclectique, ouverte aux lettres étrangères, sensible à la nouvelle photographie et accueillant volontiers les surréalistes dissidents.

Trois faits soulignent la relation privilégiée de Claude Cahun avec Ribemont-Dessaignes et les éditions du Carrefour :

1. Décembre 1929. La couverture de *Frontières humaines* de Ribemont-Dessaignes est illustrée par un dessin où l'on reconnaît, de face et de profil, la tête de Claude Cahun au crâne rasé. Comme le dessin comporte la mention : « n'ayez pas peur d'être dévorés », on se demande si l'avertissement signale un récit de sauvages anthropophages ou si le

2. La lettre de Georges Ribemont-Dessaignes à André Breton du 12 mars 1929 figure dans le long compte rendu de la réunion du Bar de Château, publié par Louis Aragon et André Breton dans *Variétés*, « Le Surréalisme en 1929 », juin 1929, sous le titre « À suivre/Petite contribution au dossier de certains intellectuels à tendances révolutionnaires (Paris 1929). » Voir Monique Sebbag, *Procès surréalistes*, Jean-Michel Place, 2005.

lecteur est invité à dévorer le roman pour ne pas être dévoré. Quoi qu'il en soit, les traits farouches de l'un des visages de Claude Cahun ne laissent pas d'inquiéter.

2. Avril 1930. *Bifur* n° 5 reproduit l'autoportrait de Claude Cahun à la tête en pain de sucre, avec comme légende « Frontière humaine », au singulier, clin d'œil évident au roman. Ribemont-Dessaignes semble vouloir s'approprié cette tête allongée d'une beauté monstrueuse, fruit de l'art et de la nature.
3. Mai 1930. La couverture d'*Aveux non avenues*, avec sa composition typographique en croix voulue par le couple Cahun-Malherbe, est à l'image du carrefour ou du croisement de deux avenues.

Breton avait écrit « La Confession dédaigneuse », où pour l'essentiel il brossait le portrait de Jacques Vaché. Ribemont-Dessaignes se lance dans un *Confiteor* qu'il intitulera au final *Frontières humaines*. Quant à Claude Cahun, elle se donne tout entière dans *Aveux non avenues*. Mais alors qu'elle se surexpose dans des photomontages singuliers tenant de la fresque et de l'ex-voto, du jeu de cartes et de l'album de famille, elle préfère, si on excepte quelques récits de rêves, ne pas se raconter, usant même d'une écriture aphoristique ou codée. Claude Cahun reviendra sur la réception d'*Aveux non avenues* dans sa lettre à Paul Lévy du 3 juillet 1950 : « En vain, dans *Aveux non avenues*, je m'efforçai – par l'humour noir, la provocation, le défi – de faire sortir mes contemporains de leur conformisme béat, de leur *complacency*. » En insistant sur la charge d'humour noir, de provocation et de défi, par exemple des photomontages, on ne saurait mieux dire la parenté d'*Aveux non avenues* et de *Frontières humaines*. En effet, *premièrement*, les deux ouvrages explorent le genre *confiteor*, Cahun dans un registre chiffré et sophistiqué, Ribemont-Dessaignes dans le cru et l'hyperbolique. *Deuxièmement*, Cahun ne désavouerait pas les trois histoires délirantes de *Frontières humaines*, à savoir, « Le récit d'Ulysse », « Confiteor » et « Le jugement dernier », trois variantes, défiant l'entendement, d'un même cauchemar éveillé, ponctué par la cruauté des semblables, la solitude de l'individu et l'insolente inutilité de Dieu. *Troisièmement*, on devine çà et là dans les deux ouvrages, la présence de proches, d'amis ou de figures tutélaires. Pour Claude Cahun, Suzanne Malherbe, bien sûr, Bob, le bel adolescent de Jersey, ou bien Oscar Wilde s'exclamant : « His place is not in life but in art. Will you tell that person I am expecting him in my next book. » On peut se demander si un court échange entre un certain André et un certain Robert ne concernerait pas André Breton et Robert Desnos³.

3. « André : Verrouillez la porte. Le premier qui laisse filer l'inconnu, je lui fais son affaire.

Quant à Ribemont-Dessaigues, dont les cauchemars éveillés relatent la réalisation apocalyptique d'utopies libératrices, comme la communauté des femmes ou l'abolition du travail, avec comme morceau de bravoure des actes d'anthropophagie accomplis par ceux-là mêmes qui étaient venus se régénérer dans l'île déserte de Pou, quant à Ribemont-Dessaigues donc qui appelle Arthur Beef l'inspirateur de cette nouvelle utopie qui offre le moyen de refaire sa vie en se passant « des hommes, du bien et de Dieu », on a le sentiment que cet Arthur Beef a quelque chose à voir avec le groupe surréaliste-communiste, exécré désormais par Ribemont-Dessaigues, le nom d'Arthur Beef étant le condensé d'Arthur Rimbaud et d'Arthur Cravan, de Jacques Vaché et de corned-beef. *Quatrièmement*, même si elle est aux antipodes de l'île de Pou, c'est bien une île, l'île de Jersey, qui est le cadre choisi, sinon le partenaire préféré, de Claude Cahun. *Cinquièmement*, enfin, le nom de Dieu, même s'il est bravé, moqué ou dénigré, revient souvent dans les pages de *Frontières humaines* et d'*Aveux non avendus*.

La quantité démographique

Arrêtons-nous à l'anticonformisme d'*Aveux non avendus*, dont la lettre à Paul Lévy souligne un exemple. En effet, Claude Cahun affirme avoir été une « indésirable Cassandre », lorsqu'elle a repris en 1930 les idées de Havelock Ellis sur le *surpeuplement* de la terre par l'espèce humaine. Or il est intéressant de noter qu'elle n'en a pas parlé dans *Aveux non avendus* de manière explicite ou argumentée mais par petites touches sensibles et ironiques : « Les hommes ont expérimenté le système de l'inflation sur leur propre chair... Trop d'enfants sur le marché des changes. – À moi les exemplaires de luxe ! » Ou encore : « Les contes de fées ne sont plus de saison. Toutes mes histoires, toutes mes héroïnes finissent en laideur, en déchéances. [...] Que voulez-vous ! On ne peut même plus conclure : “Ils furent très heureux et ils eurent beaucoup d'enfants”. Il y en a déjà trop dans le monde. » Plus loin encore, elle entreprend une comparaison à la Swift entre la bonne race des poussins et la mauvaise graine des petits garnements : « Une poule pond un œuf et chante. Une femme met bas, fait la morte pendant bien des jours, et gémit. Pourquoi cette différence ? La race des poussins est une bonne race ; il n'y en aura jamais trop dans le monde, d'autant plus que nous les aimons *ab ovo*. / Les enfants des hommes sont pour la plupart nuisibles. On prétend qu'ils sont mangeables...

Robert : Du bluff, ton Inconnu, encore un sous-ordre. Au moins qu'il soit poli : qu'il se décapite avant d'entrer, qu'il se mette l'autre sexe, et vierge, entre les jambes. – Un beau geste, enfin, et qui nous toucherait. » *Aveux non avendus*, p. 121.

Mais les dévorât-on longtemps avant leur naissance, il vaut mieux ne pas s'en vanter. D'ailleurs, on a beau faire, ils sont trop, ils sont sales, ils tiennent de la place... » Si l'agoraphobe Claude Cahun a été sensible, dès les années vingt, à l'inflation des hommes sur terre, elle y reviendra dans son scrap book, autour de 1950. Partant du principe que « la nature pousse les êtres vivants à se multiplier et à s'entre-dévorer », elle en déduira qu'il faut en ce qui concerne l'espèce humaine privilégier *la qualité* individuelle au détriment de la quantité démographique. On découvre une fois de plus que Claude Cahun est hantée comme Ribemont-Dessaigues par la dévoration, mais qu'elle rattache quant à elle cette dévoration à la démographie du surnombre. Cependant, en s'interrogeant sur le contrôle des naissances, Claude Cahun se range en fait dans le camp surréaliste. Ce en quoi elle est bel et bien une surréaliste off.

Pour en juger, rappelons que le 15 février 1928, lors d'une séance de recherches sur la sexualité, Breton demande à ses amis s'ils pensent avoir des enfants. Genbach confesse : « je dois faire l'impossible pour ne pas en avoir ». Prévert se veut provocant : « c'est à tuer immédiatement ». Tanguy dit son dégoût : « je trouve ça odieux ». Duhamel explique : « je ne voudrais pas être responsable de la vie d'un autre ». Naville est du même avis : « je trouve ça regrettable ». Morise ne désire pas s'identifier à son père : « ne pas me mettre dans la même situation que mon père ». Unik surenchérit : « je ne voudrais à aucun prix en avoir [...] si l'on me donnait à choisir entre le fait d'être né et le fait de ne pas être né, je choisirais la seconde éventualité ». Quant à Breton voici sa réponse : « J'y suis absolument opposé, si cela m'arrivait malgré tout je m'arrangerais pour ne jamais le voir. L'Assistance Publique a du bon. » Comme ses amis, il est sur une ligne antinataliste et antifamilialiste. Mais Breton tient à en dire davantage : « La triste plaisanterie qui a commencé avec ma naissance doit se terminer avec ma mort. Toutefois, je me réserve le droit de changer d'avis. Il me semble en effet possible que dans un cas d'amour passionnel où toutes choses sont par définition inconsidérées, l'avis d'une femme prévale contre le mien. » Ce 15 février 1928, tandis que Suzanne Muzard se prélassait à Tozeur en compagnie d'Emmanuel Berl, Breton, qui songe évidemment à Suzanne, n'entend pas injurier l'avenir. D'ailleurs, le 1^{er} août 1932, lors de la dernière séance de recherches sur la sexualité, il y aura de la part de Breton un véritable repentir. Il avouera alors avoir longtemps pensé que l'amour passionnel était exclusif de toute idée de reproduction, pour préciser aussitôt : « j'estime que c'est une erreur de cette espèce qui a gâché définitivement ma vie ».

Claude Cahun surréaliste off

Comme elle l'a écrit à diverses reprises, Claude Cahun a différé, volontairement et, pour ainsi dire, nerveusement, son entrée dans le groupe surréaliste. Au début de 1919, au moment où naît *Littérature*, elle se dérobe devant l'offre que lui fait Philippe Soupault de collaborer à la revue. Cela ne l'empêchera pas de rendre compte avec sympathie des manifestations dada dans la revue nantaise *La Gerbe*⁴. De même, quand paraît le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, elle ne saisit pas l'occasion de visiter le Bureau de recherches surréalistes qui est alors ouvert au public. Enfin, en 1929, en faisant la connaissance de Robert Desnos, dissident surréaliste par excellence, elle ne prend décidément pas le chemin le plus direct menant à André Breton. Surtout, nous l'avons déjà souligné, avec la caution qu'elle semble apporter à *Frontières humaines* de Georges Ribemont-Dessaignes, on pourrait croire qu'en 1930 elle est plus proche des signataires du pamphlet « Un cadavre » que de l'auteur du *Second manifeste du surréalisme*.

Mais en mars 1932, Claude Cahun, saute enfin le pas. Elle décide de contacter André Breton, par l'intermédiaire de Jacques Viot, qu'elle connaît depuis longtemps. Et le vendredi 15 avril 1932, elle reçoit, rue Notre-Dame-des-Champs, l'auteur de *L'Union libre*. Là, tout en lui remettant un exemplaire d'*Aveux non avendus*, elle n'est plus retenue par la timidité ou par quelque scrupule. Elle exprime à Breton son admiration et lui offre d'agir à ses côtés. Le lundi suivant, Breton lui écrit assez longuement, donnant son sentiment sur le livre. Certes il ne parvient pas à décider pour le moment si le mouvement de fond animant *Aveux non avendus* le heurte ou l'exalte, mais il est convaincu qu'il se conciliera à l'avenir certaines forces agressives tapies entre les pages. Du reste, Breton fixe un nouveau rendez-vous à Claude Cahun. Loin d'être une fin de non-recevoir, cette lettre apparaît comme le premier signal d'une amitié indéfectible entre Claude Cahun et André Breton.

Cependant, le véritable acte de ralliement au groupe surréaliste se produira en mai 1934 quand paraîtra *Les Paris sont ouverts* de Claude Cahun, qui est un utile et subtil complément à *Misère de la poésie*, la brochure de mars 1932, où André Breton, tout en rejetant les poursuites engagées

4. Claude Cahun écrit en particulier dans *La Gerbe*, n° 29, février 1921 (voir *Écrits*, p. 476) : « Depuis mon arrivée à Paris, j'ai assisté à plusieurs manifestations de ce groupe hétérogène qui m'ont donné beaucoup à réfléchir. [...] ces gosses (car presque tous sont des gamins) [...] sont, vis-à-vis de la vie – et de la vie moderne – dans l'état d'âme où se trouve l'amant passionné que son objet exauce. Tout intelligent qu'il soit, il bégaye, il balbutie : ses lèvres cherchent à inventer, en syllabes brisées, une langue inconnue. »

contre Aragon, qualifiait *Front rouge* de poésie de circonstance. On sait qu'au lendemain de la publication de *Misère de la poésie*, Aragon condamnait la brochure et rompait complètement avec le surréalisme.

Les Paris sont ouverts traite de la poésie révolutionnaire ou de propagande, telle que le communiste Aragon la théorise et l'incarne depuis 1932. D'abord, et cela est de bonne guerre, Claude Cahun n'a aucun mal à montrer, par un jeu de citations, en quoi l'Aragon surréaliste réfute à l'avance l'Aragon communiste et non l'inverse. Ensuite, à grand renfort de Marx, Engels, Lénine ou Trotski, elle essaie de donner comme elle peut une leçon de dialectique matérialiste à l'équilibriste Aragon. Enfin, si l'on veut goûter le cocasse de toute cette affaire, il suffit de lire l'échange qui a opposé Claude Cahun et Aragon lors de la séance du 13 juin 1933 de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, dialogue que Cahun a spécialement retranscrit sur l'exemplaire d'André Breton des *Paris sont ouverts*. Voici la conclusion de cet échange assez édifiant : « Aragon expose ce qu'on a fait pour les peuples sibériens les plus arriérés qui n'avaient pas d'alphabet, dont certains (selon lui) n'avaient pas de poésie, pas même de chants./ Aragon : Eh bien, camarades, on leur a chanté l'Internationale. Et maintenant ils ont des poètes. »

Mais voyons où se tient vraiment la singularité des *Paris sont ouverts*.

1. La mise en page, avec ses couvertures renversantes, incluant en particulier deux cartes de visite de Louis Aragon, dont une cornée, témoin d'une recherche formelle digne d'*Aveux non avendus*.
2. On peut faire l'hypothèse que le titre courant qui est repris, égrené et modulé tout au long des *Paris sont ouverts*, à savoir « LA POÉSIE GARDE ET LIVRE SON SECRET », on peut supposer que cette formule fait écho à un passage du « Sanglant symbole », la nouvelle de Jacques Vaché. Ce titre courant sonne comme le rappel de deux dépêches lues par un officier allemand au héros de la nouvelle, Théodore Letzinski, dégoulinant de sang : « Toutes les églises livrées par M. Barrès, le secret de la poésie abandonné par A... B... ». D'ailleurs, André Breton justement, enchanté par *Les Paris sont ouverts*, saluera « le titre courant (vraiment courant) ».
3. Claude Cahun ayant livré dans *Confidences au miroir* certains secrets de fabrication des *Paris sont ouverts*, on en sait un peu plus sur les « camarades » auxquels le texte en cours de rédaction avait été soumis en février 1934. Il ne s'agit ni de Breton ni des amis surréalistes, mais des jeunes gens du groupe de la porte Brunet, que le couple Cahun-Malherbe recevait volontiers dans l'atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs. On en déduit même le nom du camarade, dont une

déclaration, en principe favorable à l'expérience poétique dada surréaliste, a été insérée à la fin de la plaquette. Il s'agit de Néoclès Coutouzis, qui est aussi le porte-parole de Jean Legrand, l'autre ténor du groupe. On peut noter à ce propos quelque tension entre Claude Cahun qui trouve pour le moins cavalière l'expression « mécanisme de classe de l'inspiration », et Néoclès Coutouzis, qui tient à affirmer, en bon idéologue ou sociologue marxiste, que « l'inspiration poétique » est bel et bien déterminée par un mécanisme de classe.

4. On sait que Claude Cahun et Suzanne Malherbe répandront durant des années, dans l'île de Jersey occupée par l'armée allemande, des milliers des messages subversifs, y compris des collages. Comment qualifier cette pratique, où deux dames, d'apparence tranquille, ont risqué leur vie ? Résistance politique ? Poésie de propagande ? Soit. Mais n'ont-elles pas surtout, l'une et l'autre, obéi à un impératif, celui de puiser dans leur imagination créatrice de surréalistes off ?
5. *Les Paris sont ouverts* qui est dans la lignée de *Légitime défense*, d'*Au grand jour* et de *Misère de la poésie*, est aussi le précurseur du *Déshonneur des poètes* de Benjamin Péret. Pourtant, bien qu'édité par José Corti, principal distributeur des Éditions Surréalistes, *Les Paris sont ouverts* ne possède pas comme ces quatre autres ouvrages le label « Éditions Surréalistes ». Cette petite différence indique une fois de plus que Claude Cahun est une surréaliste off.

Jersey l'île des naufrageurs

Trois ans durant, Claude Cahun fréquente le café surréaliste et signe les tracts surréalistes. Elle fait donc bien partie du groupe surréaliste, notamment lors de l'épisode Contre-Attaque. Un exemple significatif : André Breton, dans une lettre du 28 avril 1936, presse Claude Cahun d'écrire pour *Cahiers d'art* un article sur les objets surréalistes. Néanmoins, tout en étant dans le groupe surréaliste, le duo Cahun-Malherbe continue à avoir de bonnes relations avec Desnos et Michaux et suit au plus près le tumultueux mode de vie du groupe de la porte Brunet. De plus, la décision d'acheter en 1937 une maison à Jersey en vue de s'y installer nous signale que le conte surréaliste est sur le point de s'achever. En un mot, le couple Cahun-Malherbe, réfugié en son île de Jersey, a eu raison des autres duos, trios ou quatuors composant le groupe surréaliste, même si, il faut le reconnaître, l'effectif du groupe surréaliste des années trente est loin d'égaliser celui des années vingt.

En prenant du champ vis-à-vis du groupe surréaliste et du groupe Brunet, Claude Cahun adopte la même position décentrée que Marcel

Duchamp, le dada surréaliste off le plus éminent, résidant sur l'autre rivage de l'Atlantique, et sur lequel André Breton a écrit dans *Minotaure* de décembre 1934 un texte minutieux et suggestif intitulé « Phare de la mariée ». D'ailleurs, l'auteur d'*Aveux non avendus*, dans l'envoi à André Breton daté du 19 décembre 1936, s'identifie clairement à Robinson, un Robinson entretenant dans l'île de Jersey le feu du naufrageur. Ce qui veut dire aussi qu'en retournant à Jersey, Claude Cahun a le secret espoir d'y attirer André Breton. Elle exaucera ce vœu avec Henri Michaux et encore plus avec Jacqueline Lamba et sa fille Aube qui séjourneront à Jersey. Claude Cahun confessera même que le séjour de Jacqueline fut un des plus beaux moments de sa vie.

François Leperlier a formulé dans ses ouvrages sur Claude Cahun deux hypothèses fort judicieuses : 1. Claude Cahun serait éprise d'André Breton. 2. Claude Cahun et Jacqueline Lamba se comporteraient de la même façon vis-à-vis de Breton. En ce qui concerne la seconde proposition, il me semble opportun de verser au dossier une pièce qui nous est connue seulement depuis la vente Breton. Le 15 décembre 1933, bien avant la fameuse nuit du tournesol du 29 mai 1934, Jacqueline Lamba envoie une lettre, dont, soit dit en passant, il ne sera nullement fait mention dans *L'Amour fou*. En voici le propos : « Monsieur, Auriez-vous *Les 120 journées de Sodome* ? et en ce cas, pourriez-vous me prêter ce livre. Je m'excuse d'une telle demande mais j'espère absolument que vous la prendrez aussi simplement que je la fais ici et que vous me ferez confiance. Il m'est impossible de me procurer actuellement cette lecture et je désirerais beaucoup la faire./ Pouvez-vous à ce sujet me donner un rendez-vous./ Avec toute mon estime/Jacqueline LAMBA » On constate, à travers cette lettre cavalière, que Jacqueline Lamba, en décembre 1933, comme Claude Cahun, en mars 1932, avaient toutes les deux pris les devants pour rencontrer André Breton.

Le hasard objectif à l'œuvre

Deux mains superposées, dont une gantée, reposent sur un échiquier comprenant quelques pièces clairsemées et une carte à jouer. Une pièce maîtresse agrémentée d'un buste masculin semble en chute libre hors de l'échiquier. Au premier plan, deux cartes à jouer s'imposent, le valet de cœur sous les traits de Claude Cahun, la dame de pique sous les traits d'une Suzanne Malherbe franchement masculine. Telle est la description sommaire du photomontage ouvrant le chapitre VI d'*Aveux non avendus*. On peut penser que ce photomontage a inspiré l'objet à fonctionnement symbolique de Valentine Hugo exhibant deux mains gantées sur fond de tapis

vert du jeu de roulette. Plus sûrement encore, le photomontage où Claude Cahun se métamorphose en valet de cœur et Suzanne Malherbe en dame de pique doit être mis en relation avec une des photographies de Man Ray illustrant « La beauté sera convulsive » d'André Breton publié dans *Minotaure* de mai 1934. Cette photographie, ayant comme légende, « Moi, elle », met en scène un passage du texte où Breton, pour conjurer l'avenir, se sert à la fois d'un jeu de cartes qu'il dispose en croix et d'un autre support, comme par exemple une statuette en caoutchouc noir. La photo de Man Ray, avec ses deux cartes retournées, la dame de cœur tendue par une main noire et le roi de cœur placé à droite de la statuette noire, cette photo partage avec le photomontage d'*Aveux non avenues* le dévoilement de deux cartes et l'intervention de la main. De surcroît, la légende, « Moi, elle », qui désigne Breton et la femme désirée, pourrait s'appliquer sans difficulté au valet de cœur Claude Cahun et à la dame de pique Suzanne Malherbe.

Le 21 septembre 1938 au matin, André Breton reçoit un paquet expédié par Claude Cahun contenant une belle pipe blanche ainsi qu'une lettre relatant un rêve. Or il est lui-même tout imprégné d'un rêve où une femme inconnue nommée Beatrix lui est apparue. Alors que les péripéties du rêve se sont effacées, Beatrix le poursuit. Le jour même, stimulé, nous allons le voir, par diverses coïncidences, Breton décide d'écrire à Claude Cahun pour lui rendre compte de ce qui s'est passé au 42, rue Fontaine depuis que la « boîte surprise » est arrivée. Premier incident. Un peu avant midi, inexplicablement, la vitre protectrice d'une boîte à papillon blanc tombe d'une hauteur d'un mètre cinquante sans se casser. Breton recolle soigneusement le verre sur la boîte et remet tout en place. Mais alors qu'il va chercher des photos destinées à Claude Cahun, la vitre tombe sur le bord d'une coupe blanche et se brise, non loin d'un cendrier rapporté du Mexique où Breton avait posé la pipe blanche offerte par son amie de Jersey. Deuxième fait troublant. La femme de ménage qui recueille les morceaux de verre s'exclame que le matin même elle a dû ramasser dans la salle de bains les débris d'une pipe blanche en terre. Breton ne s'explique pas non plus comment une pipe servant à sa fille Aube à faire des bulles de savon mais bien rangée sur une tablette a pu être réduite en miettes. Dès lors, il est tenté de rapporter la pipe blanche en morceaux, la vitre du papillon blanc qui s'est effondrée sur une coupe blanche ainsi que la pipe blanche reçue le matin même, à la Beatrix du rêve baignant justement dans une lumière blanche. Ou comme Breton le résume : « Il y a d'ailleurs autour de Beatrix dans le rêve une lumière blanche, crayeuse et ce ne sont que des objets blancs qui ont été éprouvés. »

Breton est tellement ébloui et intrigué par cette femme qu'il songe à écrire un livre sous le titre de *Beatrix*. À ce propos il demande à Claude Cahun ce que peut bien signifier l'x final de ce nom latin.

Deux mois plus tard, Claude Cahun répond à Breton. En dépit du retard, elle joue le jeu à son tour en précisant dans quelles circonstances elle a reçu la lettre de Breton. Outre des notations sur le voyage du couple Breton au Mexique ou sur un exercice de black-out à Jersey, elle rapporte que, dans la soirée du lundi 26 septembre, une amie lui parle avec conviction d'un jeune chiromancien. Claude Cahun se résout alors à prendre ses propres empreintes. Mais en appuyant la main sur la vitre d'un dessin encadré, représentant le grand-oncle Léon Cahun en uniforme de garde national, le verre se brise. Et comme les morceaux de verre se présentent comme « une fleur à très grands pétales », Claude Cahun s'en sert aussitôt pour faire une photo qu'elle joint à la lettre. Curieusement, quand, en mai 1953, elle enverra à Jean Schuster deux photos mettant aussi en valeur les éclats de la vitre du cadre de Léon Cahun, elle oubliera l'histoire de l'empreinte et déclarera que le cadre s'était décroché tout seul.

À l'automne 1938, André Breton et Claude Cahun ont décrit tour à tour l'état d'esprit et les conditions dans lesquels ils avaient reçu un paquet ou une lettre de leur correspondant. Le surréaliste in André Breton et la surréaliste off Claude Cahun ont expérimenté une forme inédite de hasard objectif. Le hasard objectif à deux et à distance. Cahun a appris que Breton avait rêvé de Beatrix et Breton a reçu une photo née des éclats d'une vitre.

Claude Cahun *victrix*

1. Le 1er octobre 1939, Breton confie à Claude Cahun et Suzanne Malherbe une nouvelle coïncidence concernant Beatrix. Lors d'une rencontre à Nantes, le jeune Julien Gracq, à qui il parlait avec émotion des remparts de Guérande, l'a engagé à lire *Beatrix*, le roman de Balzac. Mais quelle Beatrix poursuit donc Breton ? La Béatrice de Dante ou la Béatrice de *Cœur double* de Marcel Schwob ? La Beatrix de Balzac ou la Beatrix du tableau de Dante Gabriel Rossetti ? En fait, la jersiaise Claude Cahun a involontairement ouvert une autre piste qui conduit à Victor Hugo. En effet, invitée par Breton à l'éclairer sur le nom latin Beatrix, elle a évoqué spontanément le mot latin *victrix*, signifiant victorieuse. Or l'aquarelle de Victor Hugo, *Rébus amoureux pour Léonie d'Aunet*, qui célèbre les joutes érotiques de Léonie d'Aunet et de Victor Hugo par l'entremise de leurs initiales L. A. et V. H., cette aquarelle abonde en formules latines, telle que « LEO VICTOR VICTUS

LEENÂ », « le lion victorieux vaincu par la lionne » et surtout « VICTRIX », une inscription monumentale magnifiant le L de Léonie. Nous voulons suggérer que Léonie d'Aunet, la jeune voyageuse au Spitzberg et la Victrix de Victor Hugo, a pu apparaître en rêve à Breton sous le nom de Beatrix.

2. Si la vitre brisée du cadre de Léon Cahun a donné lieu à une série de photos, un autre cadre, contenant cette fois-ci une photo d'Oscar Wilde et d'Alfred Douglas, a joué un rôle dans une des opérations les plus imaginatives et audacieuses des deux dames de Jersey. Après avoir placé dans ce joli cadre un photomontage de bottes crottées, particulièrement déprimantes pour un combattant, Claude et Suzanne s'ingénierent à installer le « tableau » dans une maison qui allait être bientôt occupée par des soldats allemands. On remarquera qu'un fait subversif peut partager avec un acte créateur un même élément déclencheur. On ajoutera que pour que le cadre joue ce rôle déclencheur il a sans doute fallu la présence, tantôt de l'image de Léon Cahun, tantôt de l'image d'Oscar Wilde et Alfred Douglas.
3. Les autoportraits de Claude Cahun en tenue sportive ne manquent pas : « I am in training don't kiss me ». La nièce de Marcel Schwob, qui est aussi la nièce d'Oscar Wilde, n'adresse-t-elle pas un salut au neveu d'Oscar Wilde, le boxeur Arthur Cravan ?
4. On a beau chercher, Claude Cahun ne parle jamais de Jacques Vaché. En 1937, Breton écrit « Aspect zénithal de Jacques Vaché » où il cite un article de Marc-Adolphe Guégan dans *La Ligne de cœur* de janvier 1927 apportant des révélations sur la mort de Vaché. Qui a pu lui signaler cet article, sinon Claude Cahun, qui avait collaboré à la revue nantaise et connaissait Guégan ?
5. Pourquoi, le 26 septembre 1938, Claude Cahun a-t-elle voulu prendre les empreintes de ses mains ? Parce qu'une amie l'avait convaincue des prouesses du jeune chiromancien de Jersey ? Parce qu'elle s'était souvenu des empreintes des mains d'André Gide, d'André Breton, de Paul Éluard, de Marcel Duchamp, etc., reproduites dans *Minotaure* et soumises à un chiromancien ? N'est-ce pas plutôt parce qu'ayant lu *Le Crime de Lord Arthur Savile*, la nouvelle désopilante d'Oscar Wilde qui se conclut par la mort du chiromancien, Claude Cahun devait se dire qu'on pouvait déduire le vrai du faux, qu'il n'y a pas de surréaliste in sans surréaliste off et que nul n'est prophète en son pays ?

AVEUX NON AVENUS : LA DÉCONCERTANTE ÉCRITURE DE SOI DE CLAUDE CAHUN

Agnès LHERMITTE

Parallèlement aux représentations de soi proposées dans ses compositions photographiques, Claude Cahun nous laisse également deux exemples d'écriture de soi : *Aveux non avenus*, publié en 1930, et, à partir de 1945, des écrits inachevés regroupés par François Leperlier sous le titre de *Confidences au miroir*. Ces dernières, malgré le désordre d'une œuvre abandonnée et les fulgurances des derniers feuillets, sont assez classiquement autobiographiques, tandis que l'ouvrage de 1930 retient notre attention par son irréductible et paradoxale originalité. Cet ensemble de textes hétérogènes, amassés ou récupérés sur dix ans, est édité luxueusement, avec une présentation et une mise en pages recherchées. Contemporain, dans son élaboration, des derniers écrits d'inspiration symboliste de l'auteur, il porte aussi la marque de ses expérimentations photographiques (collages, travestissement...), et de ses expériences théâtrales. Dans la préface élogieuse mais un peu embarrassée que Pierre Mac Orlan consacre à cet « écrivain errant », il définit l'entreprise comme une « aventure intérieure », sous la forme d'une « somme totale de poèmes essais et d'essais poèmes ». Cette réversion devait plaire à Claude Cahun, qui déclarait : « Chaque fois qu'on invente une phrase, il serait prudent de la retourner pour voir si elle est bonne » (IX, 215)¹.

On a beaucoup commenté cette posture constamment contradictoire, à la fois fondamentale et travaillée en image de soi. Sur la double dimension heuristique et esthétique de cette autographie duelle, le titre très richement programmatique : AVEUX NON AVENUS, nous propose un premier éclairage. Le mot « aveu » donne l'enjeu d'une démarche de type « confession », mais son qualifiant en est la dénégation immédiate : « non avenu » dit l'inexistence de ce qui n'est pas parvenu au jour. S'agit-il de choses non dites, masquées, enfouies, ou d'un processus de vie enrayé ? L'équivoque associe fondamentalement le problème existentiel et celui de son expression, dans un leitmotiv qui court au long de l'œuvre : « O souvenir mort-

1. Claude Cahun, *Écrits*, présentation de François Leperlier, éd. J.-M. Place, 2002. Nos citations renvoient à cette édition.

né » (I, p. 6), « conseil non avenue » (V, p. 104), « ton aveu, ton désaveu » (I, p. 108). La contradiction qui constitue le titre avant de structurer l'œuvre entière suggère déjà l'image du miroir, le mécanisme de l'inversion, de la réversibilité : face à face, séparés par la négation, deux éléments presque jumeaux. La seule lettre qui rompt la symétrie de ce quasi-palindrome, à part la variante du pluriel, est le N supplémentaire de « aveNus », soit un rappel de la négation. La polarité est posée, qui sera travaillée, creusée ou niée au cours du texte : masculin-féminin, envers-endroit, dedans-dehors, élan-repli, eros-thanatos... Le titre est aussi le premier jeu de mots de l'œuvre, qu'il rattache aux pratiques ludiques surréalistes et que l'on retrouve dans les rébus ou énigmes des écrits ou des photomontages. Car « avenue » fonctionne comme un logogriphe qui renferme et laisse sourdre, malgré la négation, non seulement « aveu », mais aussi « venu », « une », « nue », « vue ». Enfin le pluriel laisse attendre un ensemble discontinu, éclaté et divers : remarques, lettres, contes, aphorismes, poèmes en prose... de longueur très variable et répartis de manière relativement aléatoire, dans neuf chapitres qui ne prétendent construire ni la cohérence psychologique d'une personne, ni l'histoire de sa vie. En bref, cette expression, que l'étymologie de « avouer » fait résonner comme un appel à soi (de soi-même ? de l'autre ?), sonne aussi comme un échec durement constaté par la valeur accomplie du participe passé. L'engagement est *contrarié*, retourné en dérobade qui s'affiche en formule. Voilà déjà une marque de fabrique, une signature.

Le clivage ne se limite pas ici au dédoublement créateur de l'artiste autographe qui, dans l'introspection, se prend pour objet d'observation et/ou, dans l'autofiction, se projette dans des figures extérieures. Dans un être déchiré, « dépareillé », la fissure ouvre sur une béance angoissante et douloureuse, nourrit un perpétuel et obscur antagonisme, qui a partie étroitement liée avec l'écriture de soi. En effet, les deux entreprises « autographiques », *Aveux non avenues* et *Confidences au miroir*, semblent coïncider avec le sentiment, chez l'auteur, d'être rescapée de la mort : des tentatives de suicide, accompagnées respectivement de crises d'anorexie dans la jeunesse, d'une menace d'exécution ajournée *in extremis* par la Gestapo dans le second cas. Cette clé nous est donnée au début du second ouvrage, plus explicite. Quand Claude Cahun écrit « Nous l'avons échappé belle » ou « Je reviens de loin », ce « leitmotiv » peut en effet servir d'« indicatif » à tous les survivants. Néanmoins, c'est sur les « infirmes de naissance » qu'elle va insister, avouant, dans un bref passage à la première personne qu'elle s'était « dès la première lueur de conscience connue indésirable et préférée mort-née ». Ce traumatisme originel fabrique des « survi-

vants sinistrés » qui « ne se peuvent pardonner qu'à condition de disparaître », à qui il ne reste que leur ombre. Mais il suscite aussi l'envie d'explorer la mémoire de cette ombre, grâce au tremplin des rêves, miroirs de la *réalité*. « Sous la main bienfaisante du sommeil – à son défaut, d'une insomnie songeuse – monter et descendre en ludion, en scaphandre, entrevoir, explorer notre part d'univers, ce bocal aux trésors ». Dès les années vingt, la quête de soi témoigne de ce combat contre l'ange de la mort. Comme l'écrivait Pascal Bonafoux, « l'enjeu essentiel de la représentation de soi (est de) tenir tête à la mort² ». D'une manière plus perverse, l'ouvrage de Claude Cahun procède de la tentation de la mort qui inhibe autant qu'elle suscite le désir de « sortir de la voie qui (lui) était tracée » (573), par tous les défis de la vie et de l'écriture. C'est à travers ce thème de l'autodestruction, et dans un des chapitres du livre où il occupe une place centrale, que nous essaierons de mettre en évidence la dynamique très particulière d'une œuvre DÉCONCERTANTE : entrelacement des thèmes intimes au sein d'une écriture éclatée, désordre apparemment spontané parcouru par une logique intérieure et tourmentée.

Comme tous les autres, le septième chapitre inaugure le texte par une ouverture constituée de plusieurs éléments immuables : initiales en majuscules, épigraphe, puis photomontage. Les trois lettres mystérieuses, ici : H.U.M., avertissent d'un texte codé, crypté³. À la fin du livre, la table des matières ajoute à ce titre sibyllin la mention « fear » : tonalité de l'ensemble ? En exergue, on lit la phrase suivante : « Avant de renoncer au monde, je danserai devant Hérode, parce qu'il s'intéresse à mon sommeil et qu'il a su m'inciter à retracer mes pas, à renfiler mes songes. » Cette reprise légèrement modifiée d'un passage de « Salomé la sceptique », la dixième des quinze *Héroïnes*, préfigure une parodie déprimée de la *Salomé* d'Oscar Wilde, quelques pages plus loin. D'emblée, le texte apparaît donc comme une mise en spectacle de soi séductrice, destinée au regard d'un autre – une figure de père. Le rôle essentiel des rêves, révélateurs très pré-

2. Catalogue de l'exposition « Moi – Autoportraits du XX^e siècle, Skira, 2004, section « Corps et vanité ».

3. « La gêne des mots, et surtout des noms propres, est un obstacle à mes relations avec autrui, c'est-à-dire à ma vie même », *Confidences au miroir*, p. 585. D'où le paradoxe d'une autographie publiée sous pseudonyme. D'où les masques divers, lettres, noms d'emprunt etc., le comble étant atteint avec le « Soldat ohne Namen » qui lui servit, en 1941-1942 de signature résistante.

sents dans ce chapitre, est souligné. La double image poétique annonce une démarche non seulement rétrospective, mais également constructive : quel collier sortira de ces perles éparses ?

Le photomontage, surmonté en haut à droite d'un double portrait d'Henri Michaux, esprit frère et maître de l'autodestruction, est particulièrement sombre, agressif et inquiétant. Les lignes verticales, strictement parallèles, dominant. Celle de gauche descend, scandée, comme en pointillés, par les éléments suivants : le visage autoportrait aux grands yeux fixes et agrandis – on distingue, sur le fond sombre à gauche, un revolver braqué, par sa propre main, sur la tempe droite : annonce du thème du suicide ; puis un corps sans tête, long et maigre, tout en membres anguleux et curieusement déplacés, et enfin, très nettement détachée, une paire de ciseaux recourbés entrouverts. Celle de droite est soulignée en son milieu par une pointe lumineuse (glaive ou aiguille) qui s'emmanche sur une tête chevelue renversée (celle de l'auteur toujours) et se dirige vers un buste féminin mutilé. La ligne centrale relie, à ses extrémités, deux visages signifiant l'épouvante : celui de l'auteur, en haut, exprime ce sentiment ; celui du bas, masculin, l'exprime et le suscite par une déformation et une blessure monstrueuses. La particularité de l'ensemble consiste dans la répétition du motif de la tête d'oiseau de profil, parfois greffée sur un corps humain. L'identification se confirme dans le célèbre profil de l'auteur, en haut de la ligne centrale, avec son nez proéminent en forme de bec d'oiseau. Rappelons que Lucy Schwob avait initialement pris le pseudonyme de « courlis », nom d'un oiseau au bec recourbé. Rappelons aussi que ce profil est le décalque de celui de son père Maurice Schwob. La relation profonde entre les deux êtres ainsi superposés inaugure avec violence le texte qui va suivre. De plus, la paire de ciseaux semble placée sur l'un des becs d'oiseaux, à peine visible mais de taille imposante, illustration par avance de la mission de la narratrice du premier cauchemar : « trancher tant de becs de courlis ». La pulsion meurtrière se retourne très logiquement en autodestruction.

Ce fantasme, dominant dans le chapitre, se déploie d'abord dans une série de récits de rêves, avant de reparaitre plus nettement au centre, dans une séquence intitulée « plus de peur que de bien », qui impose par toutes sortes de détours allusifs l'idée du suicide. Entre les deux passages, un ensemble appelé « no man's land », parodie biblique et politique visant à détruire les cadres axiologiques et géographiques, puis une brève « Salomé vaincue ». Pour finir, des fragments sur la difficulté relationnelle, à travers l'amour ou le langage. Des étoiles noires ou blanches isolent des fragments de trois lignes ou des ensembles de plusieurs pages. Les phrases

nominales, rapides, parfois réduites au nom, à la limite de la notation, alternent avec des développements poétiques où s'écoule l'imaginaire onirique. Le discours interpelle souvent des destinataires divers : les lecteurs, ou l'intime *altera ego* (Suzanne Malherbe), Dieu, un procureur fictif, ou encore elle-même, dans une amorce de dialogue intérieur : « Tu n'y échapperas pas ». Le JE laisse parfois la place à une troisième personne qui objective un personnage de récit, avec des degrés divers de bovarysme (un homme, Satan, Ève, Salomé...), ou qui dilue la locutrice dans une généralisation impersonnelle : « quelques-unes comme moi », « on se révolte ». Enfin, s'il y a dans ce chapitre moins de variétés génériques que dans d'autres, la palette des registres reste étendue. Poésie hallucinatoire, parodie volontiers burlesque, oralité familière, confidence intime et auto-dérision se mêlent souvent dans les morceaux (dépareillés comme leur auteur ?) d'un patchwork de récit et de discours. Un tel tapis dissimule donc son motif dans un éparpillement de signes à décoder comme un rébus.

Outre les jeux de l'intertextualité, orientés vers une perversion déceptive, les détours consistent essentiellement, comme dans tout texte surréaliste, en jeux de mots⁴ et en jeux d'images parfois subtilement associés dans une poésie de la trouvaille. Employées d'une manière très systématique, les manipulations ludiques de mots ou de locutions consistent, soit à faire affleurer un deuxième sens, soit à les inverser. Dans la première catégorie, certaines locutions, prises au sens littéral ou, au contraire, dans leur sens dérivé, suggèrent fortement la mort et la destruction : le « départ » à la gare, l'« entreprise de démolition », le « jeu de massacre », la « mer Morte », ou encore l'expression « j'y laisserais ma peau ». La seconde catégorie, comme une inversion de pôle, impose la mort là précisément où l'on attendrait la vie : les « cercueils de sauvetage », tirer « l'eau de mort ». Plus encore, le paradoxe qui en ressort peut exprimer un renversement de valeurs, qui penche ici en faveur de la mort. « Plus de peur que de bien », pour évoquer un sauvetage, suggère que la perte eût été un bien. La parodie du *Pater noster*⁵ « privez-nous, mon Dieu, de notre pain quotidien », est un souhait d'anorexique : « que nous puissions enfin jeûner en paix ! » Le comble du paradoxe revient à l'inquiétante remarque, qui, sans doute

4. Cf. le « jeu des homonymes approximatifs » proposé par Claude Cahun à Tristan Tzara dans une lettre de 1934 (?), *op. cit.* p. 560. L'intérêt de ce jeu est d'être centré sur les sonorités, assonances et allitérations. Ce travail sur la musicalité, héritage du symbolisme, est caractéristique de l'écriture poétique de Claude Cahun.

5. Cf. « Pater noster », la parodie joyeusement blasphématoire que publiera Jacques Prévert dans *Paroles* (1945).

influencée par Schopenhauer (avoir « le néant pour idée fixe, y penser chaque jour »), prend à rebours, sous des apparences de « vanité », des siècles de tradition sapientiale, et Montaigne en particulier : « Il est bien temps, par la mort, de s'exercer à vivre ! ». En fait, la disparité d'écriture revendiquée avec humour : « J'ai moi-même intérêt à compliquer le jeu », est surtout contrebalancée par l'usage du leitmotiv qui permet, comme le promettait l'exergue, de « renfiler » les pièces écrites. D'ailleurs, Mac Orlan, dans sa préface, distinguait, au sein de « cet étrange congrès de formes et d'idées », des trajectoires d'idées en forme de paraboles. Essayons de tirer et de dévider quelques-uns des fils qui, d'images en images, courent en filigrane dans le tissage textuel.

1. L'agression violente

Annoncée par le photomontage, elle inaugure le chapitre, avec la vision d'horreur du cauchemar liminaire : un « visage d'homme : peau trouée, défoncée [...] ; le nez, la bouche tuméfiés... » Mais soudain, dans « l'abîme adverse » de l'œil paternel, surgit la vision d'une lame menaçante (comme celle du photomontage ?) : « un cran d'arrêt – bref : le dé clic du désir. » Terrorisée, la narratrice s'enfuit, mais riposte en allant « trancher tant de becs de courlis », dans la rue où se succèdent les empailleurs d'oiseaux. « Je passe le poing, le bras, à travers la vitre et de mes ciseaux courbes coupe les becs dans leur racine. C'est de la corne dure, mais guère plus que mes ongles... ». Ce fantasme vengeur et castrateur dirigé contre le père, atténué sitôt que suggéré par un commentaire anodin sur les griffes de la chatte Pussy, se réactive de plus belle dans la troisième phase du rêve. Sur un quai de gare, le père court pour sauter en marche dans son train. Retenu par la main de sa fille, il disparaît écrasé, ne lui laissant, au bout du bras détendu, qu'« un bout de chair chaude et visqueuse ». Nouvelle esquive, absence de commentaire, mais le fragment suivant s'intitule : « À la gloire de Freud ». À bon entendeur...

Cette violence destructrice réapparaît plusieurs pages plus loin sous le travestissement métaphorique. Elle s'inscrit cette fois dans la dynamique antithétique construction/destruction qui rappelle les leçons de Monelle⁶. Les deux notions s'appliquent ici à la maison, métaphore filée que l'auteur avoue, dans le passage précédent, comme représentation de « soi-même », de sa « hantise ». Désireuse mais incapable d'« en sortir »,

6. Dans le numéro 20 (mai 1920) de la revue *La Gerbe*, Claude Cahun consacre un article à son oncle Marcel Schwob et écrit : « Déjà, le *Livre de Monelle* nous révélait une philosophie inquiétante, parfois très proche du nihilisme moderne : *Détruis tout bien et tout mal. Les décombres sont semblables.* » Cité par F. Leperlier, *op. cit.* p. 474.

elle n'a plus qu'à détruire l'édifice, ce que disent avec une pudeur ironique l'expression « incendie volontaire » et surtout la terrible « entreprise de démolition ». L'équivalence entre la maison et la personne est corroborée par la mention de l'assurance, non sur les biens détruits, mais « sur la vie ». Mention négative, évidemment ; Claude est sans assurance ! C'est ensuite une terminologie abstraite qui prend le relais de cette obsession et la dilue dans la vague notion de « crime ». Crime subi : l'exécution « par contumace⁷ » qui résulte d'une condamnation originelle : « avant d'être née ». Crime commis : sur les héroïnes de ses contes, qu'elle fait finir « en laid, en déchéances », par un « jeu de massacre » détourné. Et enfin, sur elle-même : « crime ou suicide ? ». La parodie de déclaration officielle adressée à « Monsieur le Commissaire de Police » présente le suicide sous l'angle judiciaire : « je me suis donné la mort – AVEC PRÉMÉDITATION ». La mention des témoins, qui rappelle la procédure des duels, souligne de ce fait que le suicide constitue l'apogée, en quelque sorte, du dédoublement chez *l'beautontimoroumenos*. Victime et coupable, agressée et agresseur, c'est donc « au miroir » que Claude Cahun développe ici sa pulsion meurtrière.

2. La tombe et le cimetière

Dans « La tombe d'ivoire », farce noire en forme de conte parodique, un homme envoyé au paradis refuse sa promotion, qui passe par une récupération mensongère de ses propos à des fins apologétiques orthodoxes. Le jour du Jugement, pour protester contre cette imposture, il retourne s'enfermer dans sa « tombe inconnue ». Le titre conjugue donc deux locutions : « muet comme la tombe » et « la tour d'ivoire ». Cette fonction de refuge est reprise au plan collectif dans le récit suivant, « l'appel », où la population des maudits tente d'échapper à ce même Jugement dernier en se cachant dans les « cercueils de sauvetage ». L'atmosphère du récit relève d'un fantastique qui doit moins aux représentations picturales médiévales du Jugement dernier, avec les anges et « la race des serpents » qui président à l'effraction des tombeaux, qu'au cinéma expressionniste avec le violent contraste du noir et blanc, et le comique macabre des cercueils cachettes.

Le récit de rêve suivant, intitulé « Pierre tombale », présente la narratrice en visite dans le « cimetière des esthètes ». Elle y trouve une stèle exactement de sa taille (1 m 59), peut-être même une statue

7. « contumacia », en latin, signifie « orgueil ». Cette expression, récurrente dans l'ouvrage, associe, par polysémie diachronique, le sort subi par l'auteur à sa rébellion.

anthropomorphe, avec « deux beaux pieds aux longs orteils, l'annulaire et le médium séparés selon le rituel des mains juives ». Ce dernier signe renvoie à la tombe familiale du cimetière Montparnasse, où reposent non seulement Léon Cahun, le grand-oncle dont elle a pris le nom, mais aussi l'oncle Marcel Schwob, esthète ami d'Oscar Wilde. L'épithète est doublement étrange : ICI REPOSENT/NUES/LES JAMBES D'UN DANSEUR/QUI ONT DANSE/MORTES. La synecdoque qui représente le mort (ou la morte) d'une manière tronquée, rappelle, par cette concentration sur les jambes, la danse de Claude/Salomé, qu'elle sacralise comme la relique enfermée dans une châsse. Mais elle fait également écho aux corps fragmentés, aux membres épars des collages photographiques, en quête de leur Isis. Quant au double hypallage qui inverse les adjectifs « nues » et « mortes », il instaure une confusion entre les deux règnes : la mort pénètre dangereusement la vie. Cette notion de « mort-vivant » émanait déjà du récit précédent, où fraternisaient « anciens et nouveaux morts (autant dire : les morts et les vivants) ». Elle culmine plus loin avec la nécrophilie de Salomé face à la tête, à la main blanche, au fantôme complet de Iokanaan. Par toutes ces projections plus ou moins humoristiques, Claude Cahun se représente en amoureuse de la mort ; pire, en déjà morte.

3. La noyade et le naufrage

Dès le conte « La tombe d'ivoire », le trépas du héros est représenté comme une noyade, un engloutissement : « Il ne put reprendre conscience. Il lutta au bord d'une plage dangereuse, comme un nageur que le courant entraîne... Il reprend pied un instant – une lame de fond l'emporte ». L'Océan, comme puissance dévoratrice et espace de mort, hante la mémoire collective des familiers des côtes bretonnes, où les deuils vécus s'enracinent dans un obscur substrat mythologique. Il revient, associé au personnage de Iokanaan le décapité, à qui Salomé déclare : « L'Océan, c'est toi, toi qui m'engloutis ». D'autre part, la première section du chapitre s'intitule « L'Épave », sans qu'on sache si cela désigne les fragments de rêves échoués sur la grève de la conscience, ou la teneur sinistre de leur contenu. Cette image vient logiquement dire aussi le sauvetage, heureux ou non, de l'être qui s'enfonçait dans le désespoir, dans l'autodestruction : « Comment empêcher une épave de passer, soi de s'y raccrocher ? ». Le fragment suivant, un de ceux qui expriment le plus nettement l'acte suicidaire, même posé et raté, reprend le procédé de la noyade : « Un sac pour vêtement [...] et du plomb aux pieds, il se jeta dans la mer Morte ». Enfin une description férocement réaliste de la noyade vient, en fin de chapitre, illustrer la solitude de « l'homme à la

mer » abandonné par un maître nageur indifférent. Ironiquement intitulé « Poignée de main », ce court passage focalise d'abord le regard sur le signal de détresse : la main de l'homme qui se noie. « Un bout de chair flotte, un bras que déjà la réfraction brise, une fleur se tend crispée, une petite patte de grenouille... ». Le fragment de corps isolé est ici trituré dans une mutilation poétique familière à la photographe.

4) « Non avenu » : le manque, le négatif, l'échec

L'effacement, la disparition peuvent se dire par-delà les images, qui demeurent des formes « substantielles ». Le désir de mort passe par un refus de la chair et par conséquent de la nourriture. Dans la première série de textes, celle des rêves, un bref développement est consacré à « l'orange sanguine », objet de dégoût pour la narratrice et ses congénères qui, « en silence [...], pétrissent des boulettes de mie de pain ». La tentation anorexique n'est pas seulement justifiée par la présence du sang⁸ : le jeûne aimerait refuser jusqu'au « pain quotidien » qui pèse de son caractère sacré. Cette rébellion a sa source dans l'enfance, brièvement évoquée dans une scène de table résumée par un dialogue à l'énonciation paradoxale : « Vous me refusez de la soupe, je me priverai de dessert ». Seule certitude, la charge affective en jeu dans ce « chantage sentimental » pétri de rancune et d'orgueil : « vous punir et m'éprouver ». Qui, vous ? les ascendants, à coup sûr, « cause » de la vie et de son « dévoiement », puis, par un déplacement hyperbolique, Dieu lui-même, et enfin, par une double réflexion, elle-même. Un doublet de ce refus du mécanisme vital naturel concerne la procréation. « Il y en a déjà trop dans le monde », conclut-elle pour justifier les dénouements de ses contes, aux antipodes de la conclusion conventionnelle : « Ils furent très heureux et eurent beaucoup d'enfants ».

Le manque ne concerne pas seulement sa relation à soi-même, mais celle qu'elle ne parvient pas à établir avec autrui. Le chapitre est scandé par l'expression désespérée d'une sorte de paralysie amoureuse, peut-être initiée par l'incapacité à « convaincre » et à « retenir » son père dans le premier rêve. Elle rebondit sur l'impuissance d'une « Salomé vaincue » qui, s'avouant « guère ambitieuse » et faute d'atteindre une bouche « trop haute pour (elle), se contentera de baiser la main de celui qu'elle nomme ici Iokanaan ». Puis quelques fragments (« Timidité ? », « Marche arrière »,

8. Dans une dédicace manuscrite à « Jacques F.R. » rédigée, le 28 octobre 1947, sur un exemplaire d'*Aveux non avenus*, Claude Cahun écrit que celui « qui résiste aux hémophilies collectives, fait circuler dans le corps impérissable un fluide que rien n'alourdit et n'épaissit en vain ». Loin du « fini, mortel, relatif », qui caractérisent le corps et l'amour, s'exprime ici l'aspiration de l'auteur à l'irréel, à l'idéal, à l'idéal.

« Poire d'angoisse », « précaution inutile »), égrèment l'aveu, pour expliquer « le flirt négatif », d'une stupeur qui « n'est pas pudeur, (mais) lâcheté ». Ou d'une pudeur incapable de « consentir les concessions nécessaires », découragée devant la multiplicité et la complexité des codes et des manœuvres, horrifiée à l'idée de « décoller ma robe » comme une peau, écorchée vive. La fuite si l'autre – l'ange – se dévêt, se démasque ; les vaines tentatives pour le faire revenir...

C'est ici, en effet, que se manifeste cruellement la vanité de l'expression. Inadéquation du langage pour commencer. Une sorte de paradoxe de Babel stipule l'échec de la langue unique : « Le malentendu se propage à merveille ». Risque de ne pouvoir transmettre son secret, comme l'homme de « la tombe d'ivoire », et d'être trahi par un « faux interprète », donc condamné au silence de la tombe, mort du poète. Mensonge des prétextes (attribuer le suicide aux « souffrances chroniques d'une santé défectueuse »), mensonge des comédies et des poses : il convient de « reléguer au magasin des accessoires » les « impossibles métaphysiques », de convoquer Néron ou le sel de la mer Morte pour dénoncer la comédie du chantage suicidaire, de renoncer à la justification grandiloquente de la malédiction divine, de reconnaître enfin, au dernier paragraphe : « je feins de mépriser la vie ». Comme l'amour (le parallèle est fait p. 175), la mort, comme acte, n'est qu'une posture mensongère, une suite d'élans avortés, de pétards mouillés. « Parmi tant d'aveux, quel aveu ridicule ».

Cette lucidité, en fouillant de son scalpel la mauvaise foi à mesure qu'elle s'élabore, dégage progressivement le texte de l'entrelacs morbide qui en constitue le fond. On peut suivre alors, parallèlement mais inversement orientées, les lignes encore brisées d'un élan libérateur. Un premier mouvement s'attache à inventer, contre les représentations imposées par les religions ou les politiques, un espace de liberté, utopie d'un territoire sans maître et sans frontières, où le carcan manichéiste de la morale s'annulerait dans la fusion érotique, où les « sans-patrie », les rebelles, les déserteurs pourraient évoluer en apesanteur, dans une giration baudelairienne faite de « tournoiement, valse, vertige ». Ce qui dessine une seconde ligne : la poésie comme moteur de la renaissance. Car Claude Cahun survit « accrochée à des mots, à des fables », et concentre dans la fin du chapitre des éléments de l'art poétique mis en œuvre. Tout d'abord, son écriture procède d'un désir de nier la réalité. Dans un fragment intitulé « Ainsi ne

soit-il pas », elle se pose en demiurge égal de Dieu pour suggérer de recommencer une création ratée. Ce travail est effectué à la fois sur son corps, sans cesse corrigé par la privation ou le travestissement, et sur son texte, délibérément tourné vers l'« irréel » qui « permet toutes les privautés ». Ainsi elle « crée » les « fantômes » qu'elle manipule, comme Iokanaan et ceux qu'elle nomme ailleurs ses « masques dionysiens⁹ ». De manière plus générale, « l'abstrait, l'absolu, l'absurde, sont un élément ductile, une matière plastique [...] qu'on tire à soi » pour en façonner les différents composants : la syntaxe, le rythme, et le verbe lui-même. Outre le travail du matériau linguistique, elle pose le problème de l'agencement des éléments du discours : « C'est mon plan qui déplaît ». Partant d'une Nième contradiction, ici entre sa « manie de l'exception¹⁰ » et sa « manie de l'ordre », elle trouve cependant sa liberté d'écrivain en associant/dissociant.

Enfin elle reprend, avec le fantôme spéculaire du poète, le mythe de la voyance et de la création. L'« infirmité » du poète, la cécité, renvoie non seulement à Œdipe, l'un des doubles de Claude Cahun, mais aussi à l'aède homérique et au devin¹¹, ainsi, sans doute, qu'au jeune voyant de Charleville. La métaphore des coups frappés pour « faire jaillir des étincelles », un élément malléable, puis un liquide, évoque le travail du forgeron et de l'orfèvre, voire le geste sacré des prophètes suscitant une source en plein désert. Selon la logique inversée des *Fleurs du mal*, en référence morbide aux *Alcools* d'Apollinaire ou à l'absinthe des aînés, cette source vive est appelée « eau de mort ». Cette pirouette finale ramène à la mort, creuset originel de l'œuvre et présentée ici, dans une dernière provocation, comme sa perspective.

Douloureusement « incarnée comme un ongle qu'on aurait négligé de rogner régulièrement », l'âme de Claude Cahun subit dans le texte un traitement équivalent à celui de son corps dans les photomontages. Décomposé recomposé par une vision prismatique proche des collages surréalistes et cubistes, l'espace intérieur se construit par juxtaposition et superposition d'angles de vue variés, par un dosage particulier de jaillissement

9. *Confidences au miroir*, op. cit. p. 587.

10. Au nom de cette manie, elle se « décline exprès », suivant ici encore un précepte de son oncle Marcel Schwob qui en faisait, dans la préface des *Vies imaginaires*, le principe de l'art (de la biographie en particulier)

11. En tant qu'auteur des *Aveux non avendus*, elle se présente en Cassandre.

spontané et de réflexivité. Ces fragments proviendraient d'une sorte de plan en coupe à travers les différentes strates de l'être : inconscient affectif, culture, réflexion théologique, vécu conscient, contexte historique et quotidien...

Quel bilan Claude Cahun tire-t-elle de cet essai, de cette aventure si mal comprise de ses lecteurs et amis ? La fin de l'ouvrage stigmatise un relatif échec. Tout d'abord, elle souligne la vanité de la mascarade : « Me faire un autre vocabulaire, éclaircir le tain du miroir, cligner de l'œil, me flouer, au moyen d'un muscle de raccroc tricher avec mon squelette, corriger mes fautes et recopier mes actes [...] : bref : nous jouer de nous-mêmes – ça n'y peut rien changer » (1928, p. 135). Ensuite s'exprime, avec moins d'ambiguïté que dans les chapitres précédents, l'espérance de sortir de soi, « de l'O », d'« échapper à cet horrible anneau ». La solution passe par la rencontre de l'autre, encore redoutée mais compensée par l'émergence chez la locutrice, toujours timide, de son propre « beau devenir, ce renfort inespéré ». L'acceptation du cours de la vie se teinte d'impatience : « Pourvu qu'autre chose incessamment devienne » ; « Pourvu qu'il ne soit pas trop tard ». Les dernières années de sa vie, Claude Cahun revient sur cette démarche qui n'a cessé de lier indissolublement la vie et l'écriture, sur cette « impossible acrobatie » entre l'élan poétique et une réalité objective représentée sous l'espèce de l'historicité. Par une dernière inversion, elle remonte alors de « la réponse du sphinx (ou/et de la (s) ienne) à l'*énigme* qu'il (et/ou (elle) nous propose ». Et sa dernière phrase est pour le secret irréductible et précieux de la musique intérieure : « L'accent tonique (ou dominante) est sur la réponse, mais l'accent qui m'attire (ou sensible de la gamme) est sur l'*énigme* (d'*énigme* en *énigme*) indéchiffrable (toujours)¹² ». À jamais « non avenue », donc.

12. Feuilles détachées du scrap book, *op. cit.* p. 659.

AUGUST STRINDBERG/ANDRÉ BRETON : À LA LUMIÈRE DU HASARD OBJECTIF

Maxime ABOLGASSEMI

Le nom de Strindberg n'est pratiquement indexé dans les travaux sur le surréalisme qu'en deux endroits ; l'un quasiment insignifiant car purement anecdotique, et l'autre si élogieux qu'il ne laisse d'étonner. Le premier concerne les incidents provoqués en juin 1928 par la bande des surréalistes contre Artaud qui montait *Le Songe* au Théâtre Alfred-Jarry – de la pièce elle-même, rien ne filtre jamais, à croire qu'elle n'intéressa personne. En revanche la seconde occurrence affirme une admiration si forte qu'elle en semblerait presque incommodante, aucun élément précis ne venant corroborer une marque d'estime si frappante : en 1947 dans *Arcane 17*, Breton dresse un panthéon personnel d'hommes ayant accédé à une « attitude inexorable de sédition et de défi » face aux conventions sociales, où se côtoient « Pascal, Nietzsche, Strindberg ou Rimbaud » (*Arcane 17*, OC III¹, p. 44). On en vient à se demander en quoi Strindberg méritait une telle éminente position aux yeux d'André Breton, alors que ce nom ne reparut jamais si nettement sous sa plume. Plus généralement c'est donc ce que l'œuvre de l'écrivain suédois pouvait entretenir comme rapport avec le surréalisme qui se pose.

Ces affinités possibles sont suggérées le plus clairement en ce qui concerne l'œuvre picturale du dramaturge, vraiment découverte seulement au cours des années 1960. L'exposition « Strindberg peintre et photographe » qui fit le bilan de cet aspect de son œuvre se tint à Paris, après Stockholm et Copenhague, au second semestre 2001. Aux multiples reproductions d'œuvres et documents, le catalogue eut la bonne idée d'adjoindre le très étonnant article « Des arts nouveaux ! ou le hasard dans la production artistique² », écrit en français et publié dans *La Revue des revues* en 1894. Qu'un tel texte fût longtemps inconnu des surréalistes (on

1. Toutes les références aux textes d'André Breton, données dans le fil de l'article, renvoient aux *Œuvres complètes* de la Pléiade, Gallimard : I (1988), II (1992) et III (1999).

2. *Strindberg, peintre et photographe*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 149-153. L'Échoppe en a proposé une réédition en 1990.

le trouve au n° 3 de *La Brèche*, en septembre 1962) est fort dommage : après le mur de Léonard de Vinci et ses taches, proposés comme sujet de travail à ses élèves, ou Alexander Cozens et sa *Méthode nouvelle pour faciliter l'invention dans le dessin original de paysage* au dix-huitième siècle, ces quelques pages ont toute leur place auprès des écrits de Max Ernst. Le recours au hasard dans l'élaboration des œuvres y est prôné, comme par exemple dans la transformation d'une statuette modelée qui, à la suite d'un coup involontaire, se transforma sous les yeux ébahis de son auteur en un garçon pleurant. Dans ce bref article, Strindberg esquisse ainsi selon ses propres termes « une théorie pour l'art automatique » (c'est moi qui souligne).

La très belle exposition *Trajectoires du rêve* de 2003 au « Pavillon des Arts » à Paris choisissait d'insister sur les expériences inspirées de la photographie et de l'astronomie, ces « célestrographies » auxquelles Strindberg se livrait fiévreusement dans les années 1890, guidé par ce merveilleux que revivifient les progrès scientifiques³. Le rapprochement proposé avec le livre de lithographies *Maximiliana ou l'Exercice illégal de l'astronomie* de Max Ernst en 1965 est en effet pertinent⁴. La connaissance des écrits parascientifiques de Strindberg est cependant encore très partielle en France : on le constate à la lecture du t. 36 des *Écrits scientifiques (Naturvetenskapligaskrifter)*⁵ de la nouvelle mouture des œuvres complètes éditée en Suède. L'« essai de mysticisme rationnel » par exemple, qui cherche à montrer « le hasard dans l'origine des espèces », inséré dans *Inferno* (au chapitre VI) et donc accessible potentiellement depuis 1897, paraît écrit exactement dans la perspective de ce que fera Roger Caillois sur le mimétisme animal dans la revue *Minotaure* des années trente. On peut ainsi regretter l'absence de Strindberg dans le somptueux panorama de l'*Art Magique*. Le statut du surréalisme en Suède, resté un peu « sous roche⁶ » et peu saillant parmi tous les mouvements de l'après-guerre, a probablement entretenu en retour cette vraie méconnaissance envers ce pays nordique ; à l'exception notable de la fascination ressentie par Breton pour l'œuvre de

3. Concernant le goût du merveilleux scientifique dans la quête de Strindberg, voir : Maxime Abolgassemi, « La chimie unitaire d'un écrivain : August Strindberg en 1895 », *Atala*, n° 10, Cercle de réflexion universitaire du Lycée Chateaubriand de Rennes (à paraître en 2007).

4. Voir l'article de Vincent Gille « Le ciel du rêve », *Trajectoires du rêve*, Paris Musées, 2003, p. 127-139.

5. August Strindberg, *Naturvetenskapligaskrifter II*, « August Strindberg Samlade Verk », Stockholm, Norstedts, 2003.

6. Pour reprendre le titre, et l'analyse, de l'article de Jan-Gunnar Sjölin dans *Mélusine*, n° XIV *L'Europe surréaliste*, 1994, p. 275-285.

Max Walter Svanberg, dans laquelle il relevait avec intérêt des traces de la culture viking.

Il ne saurait être question de trouver dans l'œuvre du Suédois de quoi l'apparenter strictement au surréalisme, lui qui produisit une œuvre extrêmement variée, jusqu'à la bigarrure. Nous nous proposons ici de signaler quelques éléments d'une convergence d'approche et de problématique – plus que d'écriture au sens plein d'une stylistique –, évidente selon nous entre la trilogie *Nadja*, *Les Vases communicants* et *L'Amour fou* d'André Breton et *Inferno*⁷, un des très rares récits du dramaturge un peu lus en France. C'est ainsi à la lumière du hasard objectif que nous pourrions comprendre, d'une certaine manière, cette magistrale survenue dans *Arcane 17*. S'il est tout à fait imaginable que des œuvres de Strindberg aient été révélées à Breton lors de son séjour aux États-Unis, sans que cela n'ait justifié à ses yeux plus de commentaires explicites sur lesquels nous pourrions en étayer l'hypothèse, il est en tout cas intéressant de chercher des raisons internes aux textes qui montreront pourquoi un tel hommage est en fait tout à fait naturel.

Un hasard nouveau comme guide

Inferno (1897) est un récit singulier à plus d'un titre. Écrit dans un français un peu fautif, il fallut le corriger, ce dont fut chargé un jeune médecin poète rencontré alors, Marcel Réja (connu par Breton pour son *Art chez les fous* de 1905 ; voir *La Clé des champs*, OC III 885-886). S'il fut plus tard traduit en suédois, Strindberg ne s'en chargea pas directement lui-même. Récit autobiographique, c'est-à-dire non exempt d'erreurs factuelles, il est fortement teinté par une subjectivité tourmentée qui n'est pas sans rappeler celle de Rousseau se défendant d'attaques venant de toutes parts. L'écrivain désargenté, pourtant plus tout à fait un débutant dans la capitale française depuis les représentations de *Père* jouée en 1894, se détourne de la littérature pour se livrer à des travaux chimiques ambitieux, non dénués d'intentions alchimiques. L'apparition de plusieurs signes menaçants, de diverses agressions masquées, les manifestations « des Puissances » finissent par l'obliger à quitter Paris et repartir en Suède. Prolongé par le récit autobiographique suivant, *Légendes* (1898), c'est un livre d'amour déçu à la France, à sa langue et finalement aussi d'adieu. Mais cette terrible *Inferno-keris* (« crise d'*Inferno* ») se révéla fructueuse puisque le soudain retour au

7. Que nous citerons ici dans l'édition de *l'Œuvre autobiographique II*, procurée par Carl Gustaf Bjurström, Mercure de France, 1990. La seule qui présente aussi *Légendes*. Les paginations seront données au fil du texte.

théâtre verra naître aussitôt une écriture nouvelle et audacieuse (*Le Chemin de Damas* datant aussi de 1898).

Tout le récit retentit de critiques envers « la science surannée, déformée », motivées par de multiples relations de signes et de faits inexplicables. Dans ce combat teinté de donquichottisme contre les esprits obtus, parmi les interrogations douloureuses sur la religion, durant l'accès progressif et ambivalent à des éléments de doctrine de son compatriote Swedenborg, Strindberg aborde lui aussi cette zone où brillent « d'inexplicables coïncidences », divers hasards, rapprochements, rencontres. Tout ce qui intrigua aussi le surréalisme bien avant l'apparition du terme de « hasard objectif » dans *Les Vases communicants* en 1932. Cela s'inscrit dans le refus d'une raison stérilisante auquel André Breton s'est, de son côté, toujours tenu avec une inébranlable constance, depuis le procès contre le réalisme et le « rationalisme absolu » du premier *Manifeste* jusqu'à l'appel radical à la remise en cause de la logique « desséchante » d'*Arcane 17* par exemple (p. 54).

Ce territoire nouveau n'est rendu visible à l'œil de l'observateur qu'une fois la distance critique instaurée vis-à-vis de la tendance scientiste à « absolutiser d'une manière regrettable » les notions. Il faut donc guetter « l'irruption d'une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires » (*L'Amour fou*, OC II 682). Strindberg est pareillement attentif à ces faits qui révèlent une autre cohérence que celle institutionnalisée par la science bornée : « le hasard ou la coïncidence, dans cet événement marqué d'une logique inébranlable ? » (*Inferno*, p. 257). Il faut alors accepter le risque d'être pris pour un insensé, et les deux auteurs s'écrient dans les mêmes termes en direction de leurs lecteurs – avec la même énergie révoltée et défensive non totalement dénuée de doutes : « je ne suis pas fou » (*Inferno*, p. 186 et *Les Vases communicants*, OC II 166).

« À partir de ce soir, la félicité est troublée par une série de tracas que je ne pourrais maintenant attribuer au hasard » (*Inferno*, p. 269) décide Strindberg. Les « phénomènes dits de 'hasard' » (« Situation du surréalisme » in *La clé des champs*, p. 723) ne sont donc que partiellement bien nommés, si c'est pour retomber dans les rails convenus d'interprétations raisonnables. C'est donc le point d'interrogation qui est important dans ce faux constat : « Un hasard (?) m'a mis dans les mains *La Flûte enchantée* de Schikaneder » (*Légendes*, p. 488). Une coïncidence, extérieure celle-là, perceptible au seul lecteur des deux œuvres, concerne des lettres échangées. On se souvient que c'est l'arrivée d'une lettre de Suisse qui convoque, dans *Les Vases communicants*, la référence à Engels intronisant le *hasard*

objectif. Envoyée par une ancienne connaissance perdue de vue depuis longtemps, elle entrait en résonance troublante avec le destinataire. « Le rapport causal, vient-on me dire, ne saurait s'établir dans ce sens. Il n'y a aucune relation sensible entre telle lettre qui vous arrive de Suisse et telle préoccupation qui pouvait être vôtre aux environs du moment où cette lettre fut écrite » (*Les Vases communicants*, p. 168). Strindberg progresse pareillement dans son intuition vers ce hasard nouveau à l'issue d'un jeu de lettres croisées, étrangement *correspondantes*⁸. Il pense alors, et cela l'engage vers une contrée intellectuelle nouvelle, que c'est un « hasard qui est mieux qu'un hasard » (*Inferno*, p. 328).

Car si la raison est répudiable, aveugle qu'elle est à ces miroitements qu'il s'agit maintenant de guetter, cela ne veut pas dire qu'il faille sombrer dans l'inintelligible. Laisser s'éployer des formes différentes de significations revient à récuser la validité du seul hasard positiviste : il s'agit alors de penser un autre hasard signifiant, et de refuser ainsi que le terme ne se referme sur lui-même pour rentrer dans l'ordre étroit du pur rationnel. L'écrivain suédois anticipe ainsi encore les voies explorées par Breton lorsqu'il s'interroge, errant dans un paysage qui lui paraît infernal : « je retourne sur mes pas, plongé dans des réflexions sur cette combinaison de hasards qui, pris ensemble, composent un grand Tout, qui est merveilleux sans être surnaturel » (*Inferno*, p. 335). Ouvrir l'esprit sur un domaine merveilleux qui ne soit pas rabattu sur le surnaturel superstitieux : tout un axe autour duquel tourna le surréalisme à la suite de Breton, avec Michel Leiris ou Pierre Mabille particulièrement. Le Suédois ne s'en tiendra certes pas à cette déclaration de principe, et les divergences avec la doctrine surréaliste, elle-même mouvante d'ailleurs, sont nettes. Cependant, la brèche constituée par le hasard objectif se découpe avec le même tranchant chez Breton comme chez Strindberg.

Les pas perdus qui nous emportent

Pour examiner, même rapidement, un motif du hasard objectif qui soit clairement transversal aux textes, acheminons-nous vers le *lieu stratégique*, où « sont fournis obscurément des repères » (*Nadja*, OC I 748). Une condition de son apparition est paradoxalement l'autonomie totale accordée aux pas qui nous emportent. Dans ces cas, il faut en effet avancer ou faire demi-tour « sans y penser » (*id.* 691). *L'amour fou* pense pour nous,

8. Il est très curieux que ce rapprochement ait été fait par Michel Carrouges en 1950, sans qu'il n'en tire aucune similitude sur le hasard objectif commun. Voir *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, « Idées », 1950, p. 64.

puissance mystérieuse à qui les promeneurs surpris ont délégué cette responsabilité : « qui m'accompagne à cette heure dans Paris sans me conduire et que, d'ailleurs, moi non plus, je ne conduis pas ? » (*L'Amour fou*, p. 715). Les pas « perdus » nous emportent et c'est « au hasard de nos pas » (*Nadja*, p. 688) que telle rue se dévoile ou telle autre. « Deux pas me conduisent aux grands boulevards » (*Inferno*, p. 189) constate aussi Strindberg, quand boulevard Bonne-Nouvelle Breton s'étonne : « je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?) » (*Nadja*, p. 661-663). Voilà pourquoi Julien Gracq reformule le projet même de l'écriture du hasard objectif par appui sur le verbe « mener », si l'on accepte de renoncer aux apparences des directions prises.

Il s'agit d'appliquer au chaos brouillé des données mentales et des petits accidents de la vie qu'on mène, un procédé de lecture, une grille qui permette de lire le sens de la vie « en tant qu'elle échappe à notre influence », en tant non plus qu'on la mène, mais qu'inexplicablement elle apparaît menée d'ailleurs [...].⁹

L'exemple le plus parlant est certainement celui fourni par le voyage dont la destination est aléatoirement décidée au dernier moment, livrée au hasard de l'instant : « nous n'avions pas choisi de nous rendre là plutôt qu'ailleurs : le premier départ de voiture avait été le nôtre » (*L'Amour fou*, p. 769) alors que la destination sera l'éprouvant Fort-Bloqué et, sur place, on recourt à « la marche sans but bien déterminé ». Strindberg anticipe là encore sur ce principe typiquement surréaliste : « arrivé sans préméditation à la gare Montparnasse, je pris le train pour Meudon. Je descends au village même que je visite pour la première fois » narre-t-il dans *Inferno* (p. 245). Meudon, lieu jusqu'alors inconnu et où des réponses seront justement trouvées, aussi bien aux questions sur l'amour de sa femme qu'à propos du « secret de l'or ».

Le marcheur est alors comme prisonnier d'une nécessité qui le dépasse : Strindberg, dans ce qui est alors une remotivation topographique de l'image, parle ainsi de « cercle vicieux » :

Je suis arrivé à l'estuaire de la rue Bonaparte. C'est par cette ravine que se déversent les quartiers Montparnasse, Luxembourg et, en partie, faubourg Saint-Germain. [...] Enfin, voilà mon cercle vicieux, que je parcours deux fois par jour, ma vie s'est encadrée dans cette orbite avec une

9. Julien Gracq, *André Breton*, José Corti, 1948, p. 100.

telle fatalité, que si je me permets de prendre une nouvelle route, je me trouve dépaycé, comme si j'avais perdu des parcelles de mon moi, mes souvenirs, mes pensées, jusqu'à mes affections. (Légendes, p. 522)

Comme Nadja, hallucinée près de la Conciergerie, présentant une expérience de la prison antérieure à sa naissance, Strindberg subit un flot impressionnant d'images transhistoriques à la seule évocation du nom « Chauveau-Lagarde », aperçu sur un écriteau du cimetière Montparnasse. Ces effets déroutants semblent découler du champ sémantique du verbe *hanter*, considéré dans toute son épaisseur diachronique. Convoqué par Breton avec la question identitaire des premières lignes de *Nadja* selon l'adage : « dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es », le mot passe en effet au XIX^e siècle du sens de la fréquentation générale à celui propre à la présence d'esprits ou de fantômes, concentrant en lui tout un mouvement fascinant. Fréquenter un lieu, avec cette intensité conférée par le hasard objectif, ne revient-il pas à le hanter comme si, de témoins hagards d'un brouillage temporel saisissant, nous devenions ainsi ceux à qui on fait « jouer de [notre] vivant le rôle d'un fantôme » comme l'écrit André Breton dans ces premières lignes de *Nadja* ? Walter Benjamin nomme cela le « phénomène de colportage de l'espace », et l'analyse comme « l'expérience fondamentale du flâneur » – ce dernier terme désignant un Baudelaire ou un Nerval arpentant Paris bouleversé par l'essor industriel.

Ce phénomène permet de percevoir simultanément tout ce qui est arrivé potentiellement dans ce seul espace. L'espace lance des clins d'œil au flâneur : de quels événements ai-je bien pu être le théâtre ?¹⁰

La prise de conscience fondamentale est alors celle d'une attraction : « cet édifice [l'église Saint-Germain-l'Auxerrois] a toujours exercé une forte attraction sur moi » (*Légendes*, p. 571, Strindberg), « l'attirance que depuis tant d'années exerce sur moi » (*Les Vases communicants*, p. 173, Breton) le quartier Saint-Denis.

Le secret de la nuit des Halles

Terminons ce parcours par une halte nocturne... Tout lecteur de *L'Amour fou* se souvient de la grâce de cette nuit où Jacqueline Lamba, l'Ondine naïade, accompagna Breton dans une promenade, jusqu'au quai aux Fleurs. Dans une partie de *Légendes*, dont le titre « *Inferno III* » souligne la continuité avec le récit précédent, Strindberg raconte son retour à Paris

10. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Éditions du Cerf, 1989, p. 436-437.

à la fin de l'été 1897. Parcourant les lieux des déboires terrifiants subis l'année d'avant, il paraît un peu désesparé dans la capitale parisienne. Un jour frappe à sa porte le peintre américain, celui qu'il avait préalablement suspecté d'être une sorte de double de Francis Schlatter (un guérisseur américain dont la *Revue des revues* avait publié un portrait). Les deux compagnons passent alors une soirée de bonne humeur retrouvée et, comme les cafés des Boulevards menacent de fermer, ils se rendent aux Halles. Le nom de Baratte, célèbre lieu que Nerval a immortalisé dans ses *Nuits d'octobre* (au chapitre XV), est lancé.

Le café Baratte, près des Halles, a toujours exercé sur moi une attraction merveilleuse, sans que je sache pourquoi. Possible que ce soit la proximité des Halles qui m'attire. Lorsqu'il fait nuit sur les Boulevards, c'est le matin aux Halles, où c'est d'ailleurs le matin toute la nuit. La triste nuit n'y existe pas avec une oisiveté forcée et ses sombres rêves. L'esprit qui s'est enivré dans des mondes immatériels a envie de retourner en bas au milieu de la nourriture et de la saleté, du péché et du vacarme. (Légendes, p. 563)

Pourquoi ce passage paraît-il entrer si bien en sympathie avec l'écriture à venir de Breton ? La première phrase y concourt évidemment, tout comme l'importance des Boulevards que l'on peut juger plus anecdotique. La question du rêve est plus intéressante mais, si l'on met en regard cette nuit de *L'Amour fou*, se détachera aussi la piste qui oppose le monde des sentiments à celui de la pure matérialité. Si le « comportement lyrique » du surréalisme s'est imposé cette nuit-là, ce le fut à la vision des aliments et des denrées recouvrant la chaussée : « Mon regard, des magnifiques cubes blancs, rouges, verts des primeurs glisse malencontreusement sur le pavé luisant de déchets horribles » (*L'Amour fou*, p. 716). Portions des fruits et légumes se détachant sur le luisant des déchets animaux : deux univers, deux destins. La femme qui vient de se révéler à sa vie, qui l'accompagne et le précède à la fois, intime qu'une parole plus haute soit développée comme dans la question oratoire finale, déjà entendue une page avant. La confrontation du « bien » et du « mal » se joue là, tout comme la nécessité des possibles. C'est ainsi une véritable Eurydice, guidant l'homme dans la forêt d'indices, qui lui permettra de traverser l'exceptionnelle « grande défaillance » qui a fondu sur lui, l'attendant à l'issue du labyrinthe étourdissant où « les trottoirs bifurquaient inexplicablement tour à tour, selon un itinéraire aussi capricieux que possible ».

Strindberg lui aussi, avec son compagnon de la nuit des Halles, parcourt le chemin d'Orphée à la recherche d'une vérité qui se dessine comme contraste entre deux mondes :

Sur moi, cette odeur de poisson, de viande et de légumes, et les détritiques sur lesquels on marche font l'effet d'un magnifique contraste avec les sujets élevés qui viennent d'être traités. (Légendes, p. 563)

Dans ce qui était, en soi, un voyage de retour vers les lieux maléfiques du passé parisien, une analepse s'impose alors sous la forme d'un souvenir involontaire :

À l'instant, je me rappelle une nuit, il y a deux ans, avec le même ami dans ce café. Nous avons discuté des pouvoirs cachés de l'âme et je niais pour plusieurs raisons le rôle du cerveau comme machine à penser. (Légendes, p. 564)

L'idée d'acheter une cervelle leur était alors venue :

Nous sommes descendus aux Halles, demandant une cervelle. On nous a montré une cave où il fallait passer par des couloirs et sous des voûtes. Finalement, nous nous sommes retrouvés dans une salle décorée de corps sanglants et de tripes. Nous pataugions dans le sang et nous sommes arrivés à la chambre réservée aux cervelles. Des hommes ensanglantés, avec des massues et des ciseaux dans le même état, y frappaient des têtes de bêtes coupées de façon à faire éclater le crâne et à extraire la cervelle. Nous en avons acheté une et nous sommes remontés à la lumière, mais l'affreuse scène nous a poursuivis jusqu'à la table du café où la prétendue machine à penser fut exhibée. (Ibid.)

Cette descente aux enfers, parmi les sources chtoniennes de la vie et de la mort, est la quête d'un secret : celui de la matérialité crue qu'un Orphée choqué, sans son Eurydice, remonte à la lumière artificielle du café. On y entend même la musique de lyres à la frontière des mondes :

C'est la boue dont nous sommes créés et recréés trois fois par jour ; et quand on vient de la demi-obscurité, de la saleté, des figures rebutantes, et qu'on entre dans le café agréable, on est salué par la lumière, la chaleur, le chant, les mandolines et les guitares. (Inferno, p. 563)

À l'opposé, le sacré interrogé par Breton et sa compagne puise à la fertilité régénératrice que suggère l'accostage au quai aux Fleurs, baigné du grand soleil immortel de l'hélianthe associé à la tour Saint-Jacques :

C'est merveilleux de les voir une dernière fois rassemblées par espèce sur le toit des voitures qui les amènent, comme elles sont nées si semblables les unes aux autres de l'ensemencement. Toutes les fleurs, à commencer même par les moins exubérantes de ce climat, conjuguent à plaisir leur force pour me rendre toute la jeunesse de la sensation. (L'Amour fou, p. 720)

La « belle vagabonde » peut ensuite cueillir le secret de cette puissante renaissance :

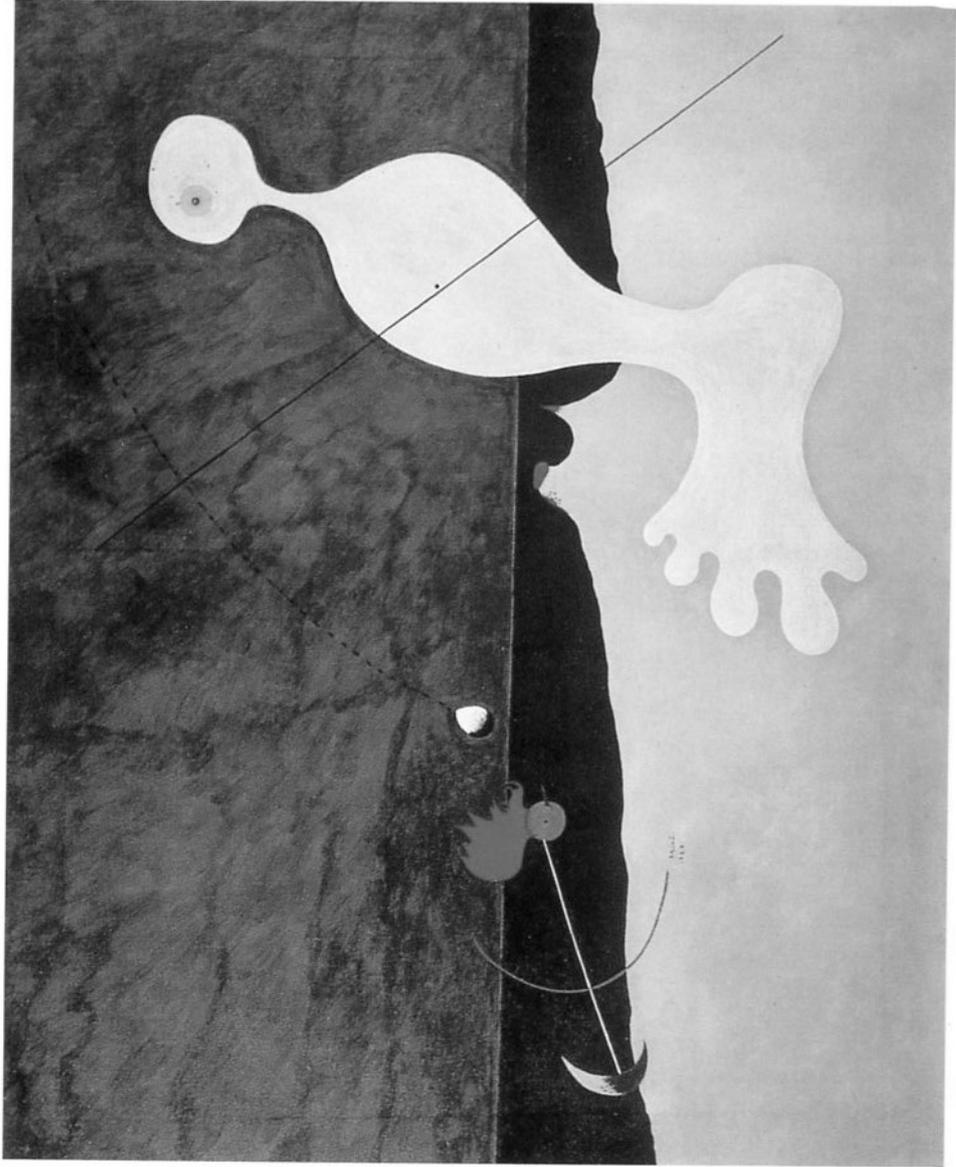
Tandis que, comme en rêve, on étale toujours devant nous d'autres parterres, vous vous penchez longuement sur ces fleurs enveloppées d'ombre comme si c'était moins pour les respirer que pour leur ravir leur secret et un tel geste, à lui seul, est la plus émouvante réponse que vous puissiez faire à cette question que je ne vous pose pas. Cette profusion de richesses à nos pieds ne peut manquer de s'interpréter comme un luxe d'avances que me fait à travers elle, plus encore nécessairement à travers vous, la vie. (Ibid, p. 721)

De telles opérations ne sont possibles qu'au prix du commerce obscur avec les ombres, qui enveloppent ici les sœurs végétales, et la femme, alors, ne « fait qu'un avec cet épanouissement même » (*id.*). Le poète peut donc s'exclamer : « que ce rideau d'ombre s'écarte et que je me laisse conduire sans crainte vers la lumière ! » (*L'Amour fou*, p. 720)

Ainsi les deux nuits s'articulent-elles toutes deux autour de la tension entre le mal et le bien, l'obscurité et la lumière, l'esprit et la matière, l'attraction et la répulsion ; à la recherche d'un secret que l'instant et le hasard objectif rendent soudain possible. Les deux voyages s'opposent pourtant totalement : remontée vers la Seine pour les uns, plongée sous la terre pour les autres ; monde végétal contre monde animal ; efflorescence de la reverdie, par l'éveil des fleurs, contre saignement et déchirement de la viande abattue ; présence sublimée de l'Ondine enfin rencontrée contre prostituées désœuvrées que croise Strindberg. La nuit du Tournesol de l'un s'opposant à la nuit du sang et de la chair découpée. Pour recourir à un mot de l'époque, dont use abondamment Zola non dans *Le Ventre de Paris* mais dans le roman de la souillure qu'est *L'Assommoir* : « nuit de l'or » contre « nuit de l'ordure ». Ajoutons que pour le Suédois, la crudité d'une telle vérité ainsi brutalement rencontrée possède bien une signification, qu'il lui a fallu comprendre : en termes swedenborgiens, c'est celle de « l'enfer excrémental » qui sera une clé interprétative de ses malheurs parisiens.

La nuit aux Halles ne revêt certes pas la même importance dans l'économie des deux œuvres, mais chacune brille avec cet éclat, obsédant, des lieux d'attraction mystérieuse que signale le hasard objectif. Dans les deux cas il s'agit de l'exceptionnelle entre-vision d'une vérité révélée au bout de la nuit, celle d'un ordre supérieur et inconnu. Découvrir que le hasard joue un rôle dans notre vie, pour peu qu'on accorde à ce mot une aire conceptuelle nouvelle, maintenue énergiquement ouverte contre les clôtures d'une raison étroite, a conduit ainsi August Strindberg à s'aventurer sur des voies que le surréalisme mettra un point d'honneur à défricher.

Il est donc frappant de constater, malgré toutes les divergences par ailleurs nettes entre ces écrivains, qu'ils ont cherché là à témoigner d'une expérience similaire : la ville au visage soudain modifié leur a paru s'ordonner selon des lieux qui, brusquement, semblaient pulser un souffle inhabituel dans leur vie quotidienne. En cette occurrence, dans ce cœur sombre des Halles, l'expérience d'une nuit orphique singulière fait entendre des échos entre les deux œuvres. De ce point de vue, et alors même que l'on peut douter que Breton eut connaissance de tous ces éléments, une analogie profonde se dessine et fait que l'hommage rendu dans *Arcane 17* nous paraît compréhensible et mérité – et plus beau d'ailleurs s'il témoigne surtout d'une intuition fraternelle.



MIRÓ, ŒDIPE ET LE COQ

Jean ARROUYE

Tous les biographes de Miró et commentateurs de son œuvre ne manquent pas de rappeler qu'en 1924 Miró traverse une crise qui aura pour effet de changer radicalement la nature de sa production artistique¹. Le point de départ de cette remise en cause est sans doute la découverte de l'œuvre de Klee, grâce à un livre que lui prêta André Masson en 1923. N'a-t-il pas déclaré : « Klee fut la rencontre capitale de ma vie. C'est sous son influence que ma peinture s'est libérée de toute attache terrestre² » ? En conséquence, pendant l'été 1924, il écrit à Michel Leiris avoir procédé à la « destruction quasi totale de tout ce qu[e j']ai laissé l'été dernier et que [je] pensais reprendre. [peinture] Trop réelle encore ! Je me dégage de toute convention picturale (ce poison !)³ », ajoutant, à propos de ses dernières créations : « Ceci n'est guère de la peinture, mais je m'en fous ! ». Aussi lui semble-t-il que pour désigner ces œuvres non conventionnelles, il faudrait inventer un nouveau terme : « Je ne trouve pas le mot, ne veux pas dire toile, non plus peinture ». Il les nommera donc provisoirement des X, X comme ce qui est sans nom, X comme la double biffure d'une expression fautive, celle qui avait été la sienne, pratique d'une peinture figurative à la fois détaillée et stylisée, empruntant simultanément au fauvisme et au cubisme.

Aussi, après deux toiles, *La Terre labourée* (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum) et *Paysage catalan (Le Chasseur)* (New York, Museum of Modern Art) de 1924 qui, la seconde surtout, semblent tirer des leçons d'accommodement de l'exemple de Klee, va-t-il se livrer à de nouvelles expériences qui ont toutes en commun de révoquer les fondements traditionnels de la peinture que ses œuvres jusque-là n'avaient pas mis en question, l'unité de composition et la cohérence thématique de l'œuvre,

1. Toutes les œuvres citées dans ce texte se trouvent reproduites dans le catalogue de l'exposition Joan Miró 1917-1934, Centre Pompidou, 2005. Toutefois Personnage lançant une pierre à un oiseau n'y figure pas. On en trouvera la reproduction dans Janis Mink, *Miró*, Le Monde, 2005.

2. Brassai, *Les Artistes de ma vie*, Denoël, 1982.

3. Lettre de Miró à Michel Leiris, de Montroig, le 20 août 1924, MS43972, Fonds Michel Leiris, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

ainsi que l'exercice maîtrisé des techniques. Il va réaliser des œuvres où sont juxtaposés représentations d'objets, figures schématiques, formes allusives, configurations géométriques, fragments de texte écrit, simples tracés, semis de points, éclaboussures de peinture... sans que, la plupart du temps, cette prolifération hétérogène soit au service d'un sujet explicite. Quand un sujet est déclaré, les formes humaines se changent en ectoplasmes disproportionnés aux contours fluides comme, en 1924, dans *Sans titre (portrait d'une femme)* (coll. part.) ou *Portrait de Madame B* (coll. part.) et, en 1925, dans *Dame se promenant sur la rambla de Barcelone* (New Orleans, Museum of Art) ou *Peinture (Personnage)* (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum), de 1925 encore. À l'inverse, d'autres tableaux de la même année transforment la figure humaine en complexes et anguleux entrecroisements de lignes droites au milieu desquels quelques organes isolés, un sein, une oreille, le cœur, seuls permettent de justifier les titres de *Danseuse espagnole* (coll. part.) ou de *Portrait de Madame K* (coll. part.). Les multiples *Têtes de paysan catalan*, toujours de 1925, poussent à l'extrême l'ellipse figurative et ne sont reconnaissables comme telles qu'à l'accrochage sur une armature orthogonale de quelques attributs, bonnet, yeux, moustache, pipe ou barbe, répartis sur la toile selon une disposition approximativement analogue à ce qu'il en est sur une tête humaine. Dans ces toiles la réduction de la représentation donne une importance visuelle accrue à l'étendue de la toile, couverte généralement d'une unique couleur, bleue, jaune ou brune, dont les variations de ton et d'épaisseur – laissant plus ou moins voir le fond, blanc – ainsi que les traces de la façon dont elle a été passée retiennent le regard, au point qu'on vient à douter que ce ne soit là qu'un fond sur lequel s'établirait le sujet du tableau, une tête de paysan, par exemple. Il semble en effet que ces toiles donnent à voir surtout la façon dont la peinture occupe leur surface, à reconnaître par quel processus l'œuvre s'instaure, de sorte que la distinction traditionnelle de la forme et du fond est révoquée. Ainsi dans *La Sieste* (Paris, Musée National d'Art moderne), de 1925, les fluctuations de la couche légère et variable de bleu clair sont mises en évidence alors que les justifications du sujet déclaré, réduites à des indices allusifs et dispersés, sont malaisément identifiables. Le titre de *Peinture (Personnage)*, tableau également d'un bleu clair d'intensité variable, dit bien quelle est la hiérarchie visuelle de ces œuvres, et l'aspect du personnage, réduit à une présence blanche qui n'a plus d'humain que la verticalité, fait comprendre que Miró veut faire échapper la peinture à l'anecdote ou au récit, tout en feignant d'y consentir. D'ailleurs sur certaines toiles simplement intitulées *Peinture*, des lignes noires ou colorées, continues ou pointillées, se contorsionnent sans dessiner

ni figurer des réalités reconnaissables (Bâle, Kunstmuseum et Edimbourg, Scottish National Museum of Modern Art). Dans les *peintures poèmes* de 1925, comme dans les irreconnaissables portraits évoqués ci-dessus, les formes se défont et les textes la plupart du temps sont fragmentaires, défaits donc aussi, tandis que la surface des toiles est ocre brun et parcourue de zones noirâtres, « incertaines comme des alluvions venues on ne sait d'où », écrit Michel Leiris⁴. Le caractère commun de toutes ces œuvres est qu'elles procèdent à ce qu'on pourrait considérer comme une déconstruction de la peinture figurative et narrative, à sa restriction à ses composants premiers, la ligne fondatrice du dessin et instauratrice de la forme, la couleur qui couvre la surface et distingue les éléments qui concourent à la signification ; elles soulignent le fait que celle-ci, *in fine*, est toujours ramenée à quelque chose qui se dit – ce que les *peintures poèmes* que Miró réalise à la même époque mettent particulièrement en évidence. Ces composants et la signification résultant de leur usage combiné, Miró les met tour à tour, singulièrement à l'épreuve, dans une enquête systématique sur leurs pouvoirs esthétiques et sémantiques : à quelles conditions la ligne continue se change-t-elle en figure ? La couleur peut-elle être source d'intérêt par elle-même ou par la façon dont elle est déposée sur la toile ? Où et pourquoi le plaisir esthétique naît-il ? Quand et comment la signification s'établit-elle ? Pour qu'il y ait signification la couleur doit-elle se soumettre à la forme et la forme se faire figures et celles-ci s'organiser en histoire ? Ou bien chacune a-t-elle des pouvoirs propres de signification ? Et d'ailleurs la fin de la peinture est-elle la signification ? Ou bien trouve-t-elle sa justification dans le seul plaisir qui peut naître de l'observation de la façon dont la ligne se déploie, la couleur s'étend, la figure se constitue ? Autrement dit la *poïesis* peut-elle se substituer à l'*esthesis* ? Chaque œuvre peinte pendant ces années décisives pose de façon nouvelle ces questions et leur apporte des réponses nuancées.

Et puis, en 1926, ces expériences radicales faites, Miró se lance, pendant l'été passé à Montroig, dans la peinture de « paysages imaginaires », dont certains ne seront achevés qu'en 1927, tableaux nettement composés et peints de couleurs vives réparties en grands aplats, mais avec une totale fantaisie référentielle. Dans *Paysage près de la mer* (coll. part.) le ciel est rouge et la mer noire, dans *Paysage (Le lièvre)* (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum) le ciel est orangé et le lièvre, orange, blanc et rouge, a un corps de forme plus qu'étrange et des oreilles à l'allure de cornes ; dans *Paysage* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) le ciel est rouge et la

4. Michel Leiris, « Joan Miró », *Documents*, vol. 1, n° 5, octobre 1929.

terre noire et par endroits bleue ou violette ; ce qui semble un nuage contient apparemment un serpent, tandis que le dessin d'une roue et d'une échelle s'inscrit arbitrairement sur la surface de la toile sans tenir compte de la distinction de la terre et du ciel. Dans ce même style simplifié et ir-réaliste qui caractérise son retour irrévérencieux à la pratique d'un genre établi, Miró peint aussi quelques œuvres figurant un événement, comme *Chien aboyant à la lune* (Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art) et *Personnage lançant une pierre à un oiseau* (New York, The Museum of Modern Art), tous deux de 1926.

Cette dernière œuvre est la plus singulière dans son apparence. Le sol est jaune vif, avec deux petites excroissances dont la pointe est rouge, au bord, peut-on penser, de la mer d'un noir saturé, tandis que le ciel semble un bloc de marbre vert diversement parcouru de marbrures sombres. Le personnage a une forme très schématique : tête ronde sur un cou grêle surmontant un corps ovale qui se termine par un pied énorme. En fait on a plutôt l'impression que c'est une jambe surmontée d'une tête, le mollet faisant office de corps. Ce personnage lançant une pierre est sans bras. Une mince ligne noire oblique indique leur orientation probable lors de cette action à laquelle il semble que l'artiste invite le spectateur à assister car la pierre est encore en l'air et sa trajectoire dessinée en pointillés sur la toile. L'oiseau, lui, est réduit à une représentation schématique : corps indiqué par une ligne droite et ailes par un arc de cercle ; sa tête est un disque bleu surmonté d'une crête rouge, ce qui permet de connaître qu'il s'agit d'un coq.

Or le coq est un oiseau familier de la peinture de Miró. *Sur la table (nature morte au lapin)* (coll. part.) de 1921, un magnifique coq est couché, indubitablement le plus précisément et attentivement représenté de tous les animaux ou objets composant ce tableau. Dans *La Ferme* (Washington, National Gallery of Art) de 1922, que longtemps Miró tint pour son œuvre la plus accomplie, un coq est juché sur un objet quadrangulaire décoré d'un cercle rouge et bleu, ce qui le rend très visible, dans le poulailler, sur la droite du tableau ; dans *La Terre labourée*, de 1924, au coin inférieur droit on trouve encore un coq. Ce coq récurrent finit par être jugé emblématique de la peinture de Miró, avant qu'il ne décide de remettre en question sa façon de peindre et de délaisser ses sujets rustiques, comme on peut le constater quand le critique Florent Fels fait un compte rendu défavorable de l'exposition de Miró à la galerie Pierre, en juin 1925 où il exposait quelques-unes de ses œuvres réflexives et contestataires de 1924 avec de plus anciennes. Le critique, regrettant que Miró ait changé de manière de peindre, écrit : « Il faisait une brave peinture de paysan espagnol,

représentant des coqs picorant dans une cour de ferme, des paysages, champêtres⁵ ».

Cependant le coq semble représenter davantage que le monde rural catalan auquel Miró emprunte ses sujets, si l'on en juge par *Le Gentleman* (Bâle, Offentliche Kunstsammlung) de 1924, tableau où sur un fond vert foncé est tracé le contour de la silhouette schématique d'un personnage-oiseau, à moustache, doté d'un pied humain et d'une crête-de-coq. À hauteur de son œil est inscrit le chiffre romain XII et au bas du tableau le mot « yes ». Si gentleman il y a, l'assimilation au coq et le renvoi implicite à *La Ferme* en font un gentleman-farmer, et l'on peut alors penser qu'il figure symboliquement (caricaturalement ?) le père de Miró qui avait acheté la ferme de Montroig en 1911, pour que Miró, qui avait fait une dépression aggravée d'une typhoïde, aille s'y reposer et recouvrer la santé. Or cette dépression avait été causée par le fait que son père avait forcé Miró, qui avait 17 ans, à prendre un emploi de commis aux écritures dans l'entreprise de vente de matériaux de construction et de produits chimiques Dalman Oliveres, ce qui ne laissait plus le temps au jeune homme de suivre les cours de l'école d'art auxquels il s'était inscrit. Comme il s'en plaignait, son père lui avait répondu que s'il voulait vraiment faire de la peinture il n'avait qu'à devenir militaire ou moine, deux états, jugeait-il, qui permettaient de gagner sa vie en ayant les loisirs voulus pour se consacrer à cet art. Si, dans les années vingt, Montroig était pour Miró un lieu de séjour heureux où il pouvait travailler à son aise, la ferme était donc aussi liée à des souvenirs pour le moins ambigus du temps où il devait convaincre son père de sa détermination à devenir peintre, et l'on peut supposer que lorsque Miró y séjournait il ne devait pas souhaiter y retrouver celui-ci, qui de toute façon n'aurait pu comprendre ni approuver la peinture que son fils faisait en cette année 1924, année de toutes les ruptures. On peut imaginer la tête qu'il aurait faite devant les *Têtes de paysan* catalan ! Le gentleman-coq anguleux qui fixe d'un œil rond celui qui le regarde n'a pas l'air facile à vivre. Ce bourgeois aisé n'avait vraisemblablement pas l'habitude qu'on le contrarie et s'attendait à ce qu'on avalise ses jugements : « yes ». On peut aussi penser que c'est lui qui fait du XII, « chiffre midi : l'heure de manger », comme, à propos de *La Sieste*, l'écrit Miró⁶ qui, sans doute, éprouvait parfois quelque irritation à l'égard de son père. C'est, si l'on accepte l'identification du coq, chef de poulailler, avec le chef de la famille

5. Florent Fels, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 11 juillet 1925.

6. Joan Miró, *Carnets catalans*. Dessins et textes inédits, édités par Gaetan Picon, Genève, Skira, 1976.

Miró, ce qu'illustre sans ambages *Le Piège* (coll. part.) qui, en 1924 toujours, montre, au bord de la mer (symbole de liberté), un homme arbre nu (l'artiste ?) sur le tronc ligneux duquel poussent des feuilles vertes (les œuvres qui sortent de l'intérieur⁷, de l'imagination du peintre ?) qui pisse en direction du coq qui se tient entre lui et la mer. Défi à la tradition, rupture avec la bienséance picturale et familiale, transgression libératoire, transposition provocante de la scène célèbre peinte par Giotto, de François d'Assise se dépouillant devant son père de ses vêtements, symbole de la volonté de Miró de se consacrer à une œuvre nouvelle.

Personnage lançant une pierre à un oiseau est plus qu'un défi ou qu'une provocation. Le personnage sans bras (parce qu'on lui reproche ce qui sort de ses mains ?) repousse le coq, le chasse de sa vue. Si le coq est une figure du père, que celui qui l'assaille prenne l'apparence d'un pied n'a plus rien d'étonnant : cela permet de reconnaître en lui le fils. En 1925, Miró avait fait la connaissance d'André Breton et avait été rapidement adopté par le groupe surréaliste : en juin tous les surréalistes signent le carton d'invitation de son exposition personnelle à la galerie Pierre, rue Bonaparte. Par leur entremise il avait découvert les théories freudiennes sur le fonctionnement de la psyché. De là le scénario œdipien du tableau et sans doute le choix de ce titre apparemment anodin mais qui cache un enchaînement de jeu de mots implicites. Miró qui fait ici, au sens littéral, son portrait en pied, fait, du coup, sur le modèle du fameux mot-valise « familialionnaire » qui ouvre *Le Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient*⁸, de son *Personnage* un *Persopied*, paronyme de *percé aux pieds*. On peut penser que ce sont ses relations d'amitié intime avec Michel Leiris qui ont poussé à ces jeux de mots et d'image mêlés. Michel Leiris venait de publier dans le numéro de janvier 1925 de *La Révolution surréaliste* la première partie de « Glossaire, j'y serre mes gloses », « associations de sons, de formes et d'idées ». Dans ses *Peintures poèmes* de 1925, Miró avait, lui aussi, joué sur les formes, les mots et les significations. Au moment où, libéré de ses doutes et de ses inhibitions il peint ses vastes *Paysages imaginaires*, il pouvait trouver plaisant de serrer lui aussi ses gloses pour marquer son adoption d'une pratique nouvelle de la peinture.

En fait c'est là un tableau autant commémoratif que programmatique. Le père de Miró était mort le 9 juillet 1926 à Montroig. Celui-ci enterré, Miró s'installe à Barcelone, dans la maison paternelle, et entame ce

7. Dans une lettre du 8 septembre 1925 le critique d'art catalan Cassanyes écrit à Miró : « Ce dont vous me parlez à propos des deux réalités est préférable. La Basse Réalité des yeux et la Pure Réalité de la vision intérieure », Palma de Majorque, Successió Miró.

8. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient*.

tableau, dont le sujet avait été préalablement dessiné dans le carnet de Montroig où l'artiste préfigure ses œuvres. En août, revenu à Montroig, il se met à peindre ses *Paysages imaginaires* novateurs et écrit à son galeriste parisien Pierre Loeb : « Je pense travailler ces toiles très longtemps, car ici je me sens isolé et peux le faire à mon aise sans être dérangé par personne ni par rien d'étranger à cela⁹ ». Enfin libre d'organiser son temps à sa guise et de se lancer dans quelque chose de nouveau sans susciter l'étonnement – la réprobation, vraisemblablement – du témoin irrévocable. « Ce que je fais est très différent de ce que je faisais et marque une nouvelle époque », écrit-il encore. Miró éprouve un véritable sentiment de libération qui se traduit par le motif de l'échelle dressée verticalement, sans appui, et qui mène du bas du tableau – le sol, lieu de la vie quotidienne et des préoccupations terre à terre, réserve des motifs réalistes – au plus haut de l'espace céleste visible – lieu de libres rêveries et de spéculations sans obstacles. Le motif de l'échelle se trouve dans plusieurs tableaux, le *Paysage* de la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, *Chien aboyant à la lune* du Museum of Art de Philadelphie où le chien de garde proteste contre le départ du lunatique vers ces espaces foisonnants de constellations dont il tirera tant de partis poétiques dans ses œuvres à venir. Le *Paysage au coq* de la Fondation Beyeler, à Bâle, le plus explicite puisqu'on y voit le coq enjamber (contrôler) la maison (l'univers familial) qu'a délaissée le fuyard. Ce symbole récurrent d'évasion – c'est-à-dire d'évitement d'un affrontement – corrobore ce qu'impliquent dans *Personnage lançant une pierre à un oiseau* plusieurs faits, que le personnage est sans bras, qu'il est curieusement penché en arrière et non vers celui qu'il lapide, et que, comme l'indiquent sans équivoque la trajectoire dessinée et la situation figurée de la pierre, celle-ci n'est pas lancée assez loin pour toucher le coq. Et d'ailleurs une pierre à peu de chance de tuer. Cet Œdipe-là n'a jamais voulu tuer le père. Tout au plus voulait-il le tenir à distance, à Montroig, (quand il n'avait pas pris ses distances d'avec lui en s'établissant à Paris), réduire l'importance importante (et c'est ce que montre réellement le tableau, faisant du coq un être presque abstrait) de celui qui lui avait reproché, un jour qu'ils chassaient ensemble, de juger que le ciel était lilas¹⁰, et aurait encore moins accepté qu'il fut orange comme dans *Paysage (Le lièvre)* (New York, The Solomon

9. Lettre de Miró à Pierre Loeb du 3 août 1926, Archives Albert Loeb.

10. Dans une lettre à Jacques Dupin Miró écrit : « Mon père, lui, était un réaliste/.../ Un jour, à la chasse, parce que je lui dis que le ciel était lilas il se moqua tellement de moi que je sortis de mes gonds », Joan Miró, *Écrits et entretiens*, choisis, présentés et annotés par Margit Rowell, Daniel Lelong, 1995.

R. Guggenheim Museum) ou ocre brun comme dans *Paysage sur les bords du fleuve Amour* (coll. part.).

Il faut ici adopter la distinction que fait Michel Foucault dans *Qu'est-ce qu'un auteur?*¹¹, entre l'auteur comme « individu » réel et « la fonction auteur » de celui qui « délimite », « exclut » et « sélectionne » ce qui constituera l'œuvre, y compris « les formes qui permettent au sujet d'apparaître dans l'ordre du discours¹² ». L'« individu » est le fils qui s'empare ludiquement du matériau symbolique de la *koïnè* freudienne pour figurer sa relation passée avec son père et proclamer symboliquement son émancipation esthétique. « La fonction auteur » est le peintre qui a proclamé qu'il voulait « assassiner la peinture¹³ », comprenez la peinture ancienne (qui plaisait à son père) qu'il écrase de son mépris, la jugeant « bonne à faire bouffer aux cochons¹⁴ » ou la qualifiant d'« ordures que tous ces messieurs mangeurs d'excréments fabriquent¹⁵ » et qui, en conséquence passe à l'acte. Dans un entretien avec Francesc Trabal, il résume : « Je me débarrassais de toute influence picturale, je coupais les ponts avec le réalisme¹⁶ ».

Cependant, comme le montre la réaction de Florent Fels, c'est encore à l'aune de sa peinture campagnarde anecdotique, d'avant sa répudiation du réalisme, celle dont le coq est l'emblème, que Miró est jugé. C'est donc à cet animal, figure ambivalente du père disparu et de la peinture ancienne, qu'il faut régler son compte, imaginativement, puisqu'il s'agit d'un problème d'image de marque. Miró le fait par étapes. Dans *Peinture (Le fou du roi)* (Milwaukee, Art Museum), de 1926 comme *Personnage lançant une pierre à un oiseau*, Miró invente sa deuxième image mixte, d'homme-animal, après le *Gentleman*, coq à pied humain. Le fou est humain mais son bonnet rouge, seul élément coloré d'une œuvre par ailleurs en noir et blanc sur fond de toile nue, est à la fois couronne et crête-de-coq. On notera le déplacement : le *Gentleman* était maître de ferme et roi de basse-cour ; le fou est usurpateur et parodique : on peut donc le mettre à mal sans trop porter atteinte à l'image du père disparu. Ce portrait est en effet une image défaite, figurativement et symboliquement : le visage est circonscrit d'un

11. Conférence prononcée le 22 février 1969 à la Société Française de Philosophie. Giorgio Agamben commente cette distinction dans « L'auteur comme geste », *Profanations*, Rivages, 2005.

12. Cité par Giorgio Agamben, *op. cit.*

13. Déclaration rapportée par Maurice Raynal dans *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, éd. Montaigne, 1927, p. 34.

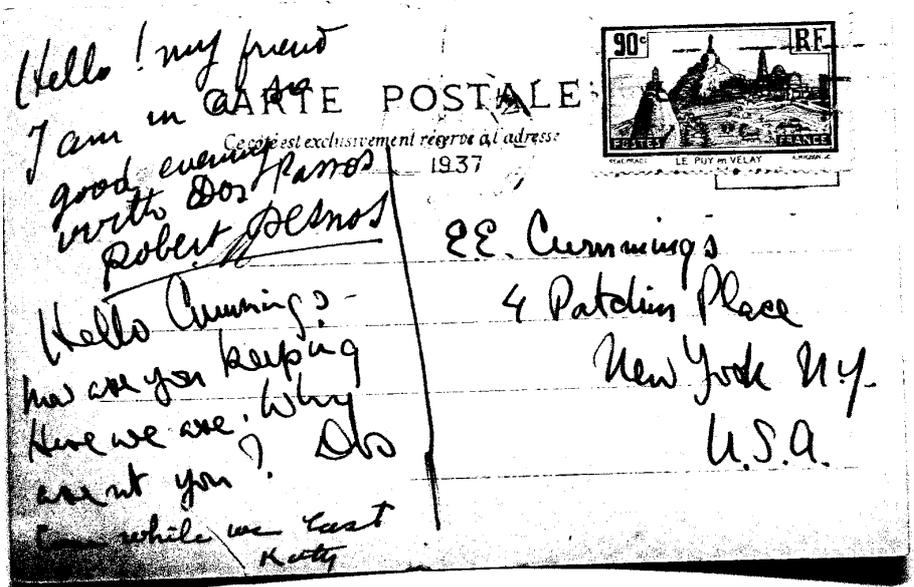
14. Lettre à Pierre Loeb du 18 août 1927, Archives Albert Loeb.

15. Lettre à Pierre Loeb du 7 novembre 1927, *id.*

16. Joan Miró, *Écrits et entretiens*, *op. cit.*

trait de fusain qui ne coïncide pas avec l'étendue de peinture blanche hâtivement passée qui en matérialise la présence ; la barbe, la chevelure et un œil ne sont que sommaires griffonnage de crayon. Moyens pauvres pour présenter un personnage sans épaisseur, démuné, pitoyable, au visage décomposé, à l'expression ahurie, bouffon blafard qui perd contenance, qui n'est déjà plus qu'un spectre. Il est d'autres peintures où paraît un coq, au rôle de plus en plus restreint, jusqu'à ce *Collage*, trois ans plus tard, en fait assemblage de papier de verre et de papier goudron, où le coq, dessiné au crayon, n'est plus qu'une girouette, qui ne peut dorénavant que se soumettre à ce qui souffle dans l'œuvre de Miró.

UNIVERSITÉ DE PROVENCE



DESNOS ET DOS PASSOS : AUTOUR D'UNE CARTE POSTALE DE 1937 À E. E. CUMMINGS

Stephen STEELE et
Anne-Françoise BOURREAU-STEELÉ

La carte postale au centre de cette étude date de 1937, mais c'est vers l'année 1939 qu'il faut se tourner d'abord pour repérer un point de contact entre Robert Desnos et John Dos Passos, tant sur le plan littéraire que sur le plan personnel. Par deux fois en 1939, le nom de Dos Passos apparaît chez Desnos, dans une enquête publiée en revue puis dans une lettre à sa compagne Youki.

À l'automne 1938, les *Cahiers G.L.M.* commencent à faire paraître les réponses à une enquête lancée auprès d'une série d'écrivains, leur demandant de « désigne [r] [...] 20 poèmes, sans restriction de pays ni d'époque, dans lesquels [ils] aur [ont] reconnu l'INDISPENSABLE qu'exige d'[eux] non pas l'éternité de [leur] temps mais la traversée mystérieuse de [leur] vie.¹ » La réponse de Desnos vient au numéro suivant et déborde la question posée en passant de la poésie à la prose. Après avoir rangé Whitman entre Baffo et Hugo, faisant une place à la poésie américaine, Desnos choisit un autre terrain d'enquête, « Ah ! s'il s'agissait d'œuvres en prose.² » Derrière cet élan existe une réflexion où Desnos envisage prose et poésie dans leur rapport éphémère à la durée, comme si chaque œuvre sortait munie de sa date limite, les poèmes vieillissant généralement plus vite³. « La notion de poésie » est présentée comme « incompatible avec celle d'éternité », terme repris de la question de départ et rejeté par Desnos. Dans sa seconde liste, plus peuplée que celle consacrée à la poésie, Desnos se reporte, pour ses contemporains, vers l'Amérique et « les œuvres de Faulkner, Hemingway, Dos Passos », ce dernier entrant bien, avec ses

1. « Enquête : La poésie indispensable », *Cahiers G.L.M.*, n° 8, octobre 1938, p. 42.

2. Robert Desnos, « Malgré mon peu de goût... », dans « La poésie indispensable », *Cahiers G.L.M.*, n° 9, mars 1939, p. 62.

3. Relevant ces mêmes éléments dans la réponse à l'enquête, Marie-Claire Dumas les utilise pour discuter des écrits de Desnos des années quarante. M.-C. Dumas, *Robert Desnos ou L'Exploration des limites*, Klincksieck, 1980, p. 270-273.

newsreels et *camera eyes*, horloges expérimentales et documentaires de sa trilogie *USA* des années trente, dans l'optique temporelle choisie par Desnos pour sa contribution à l'enquête⁴.

Dos Passos est de nouveau mentionné, le 1^{er} décembre 1939, dans une lettre à Youki que Desnos envoie de son cantonnement en Lorraine, presque deux mois après sa mobilisation. Pleine d'idées pour trouver des ressources, la lettre amène à un niveau un peu plus personnel et pragmatique le lien avec Dos Passos. Desnos évoque son « projet » de faire appel à trois de ses connaissances américaines ayant des entrées dans le monde du journalisme, Dos Passos, Hemingway, et le poète Evan Shipman qui, moins connu que les deux autres, couvrait jusque dans les années cinquante les courses hippiques au *New York Morning Telegraph*. Cette idée embryonnaire de travailler pour « un journal américain⁵ », peut-être comme correspondant de guerre étranger, ne semble pas être allée beaucoup plus loin que cette lettre, où Desnos demande à Youki de lui fournir les adresses des trois Américains.

Les papiers d'Evan Shipman n'ayant apparemment pas fait l'objet d'un dépôt après sa mort, en 1957, on ne saurait confirmer l'existence d'une lettre de Desnos ou de Youki, mais l'index de l'ouvrage *Desnos pour l'an 2000* indique que Desnos « était en relation » tant avec Shipman qu'avec Dos Passos, le contact avec Hemingway étant plus serré. Les archives d'Hemingway à la Bibliothèque Présidentielle John F. Kennedy montrent bien Desnos présent dans la bibliothèque d'Hemingway ainsi qu'à l'intérieur d'un fragment non publié des souvenirs de Paris *A Moveable Feast*, mais aucune lettre de Desnos ne figure dans la correspondance répertoriée de l'écrivain⁶. Une recherche dans le Fonds Dos Passos à Charlottesville, à l'Université de Virginia, à défaut de donner quoi que ce soit pour Desnos, fait apparaître une lettre de Blaise Cendrars à Dos Passos écrite durant le voyage de 1937 de Dos Passos en France et en

4. Si Desnos marque « [s] on peu de goût pour ce genre d'exercice » qu'est l'« enquête » et considère la « question [...] mal posée », du côté surréaliste André Breton et Benjamin Péret donnent chacun une réponse apparemment respectueuse des consignes, une liste de 20 poèmes, tout en se livrant à un petit jeu de ping-pong de l'un à l'autre, Péret mettant en huitième place « Au regard des divinités » de Breton, tandis qu'au même rang, Breton opte pour « Le sang répandu » de Péret. Voir, dans « La poésie indispensable », *Cahiers G.L.M.*, n° 9, mars 1939, les réponses de Desnos, Péret et Breton, respectivement, p. 62, 59 et 52.

5. La lettre fait partie de l'ensemble de « Lettres inédites de Robert Desnos à Georges Gautré (1919-1928) et à Youki (1939-1940) », publiées à la suite de *Robert Desnos pour l'an 2000*, Katharine Conley et Marie-Claire Dumas, ed., Gallimard, 2000, p. 432.

6. La mise au jour, en 2005, d'un grand nombre de papiers d'Hemingway demeurés à Cuba offre un nouveau fonds à dépouiller en rapport avec Desnos.

Espagne, qui fournit le cadre de la carte postale reproduite ici⁷. Dans cette lettre non datée, mais classée à avril-mai 1937, Cendrars donne une adresse à Biarritz et invite John Dos Passos et sa femme Katy à passer le voir sur le chemin de retour de l'Espagne⁸. La lettre, qui répond à un message de Dos Passos annonçant leur présence en France, permet aussi de savoir que les Dos Passos ont séjourné, probablement au mois de mars, chez Gerald et Sara Murphy à Antibes, dont la maison était déjà un lieu d'accueil pour l'avant-garde et les Américains de passage en France dans les années vingt.

Comme cela a été souvent dit, dans sa correspondance et dans les études et biographies qui lui ont été consacrées, Dos Passos s'embarque à New York en 1937 pour se rendre en Espagne, passant par la France, avec l'objectif de travailler sur un film documentaire. L'idée du film *The Spanish Earth* prend forme en collaboration avec d'autres écrivains américains, réunis sous l'appellation imposante de « Contemporary Historians », le terme « Historians » voilant de neutralité une entreprise partisane et anti-franquiste. Le groupe, qui comprend, en plus de Dos Passos, Hemingway, Lillian Hellman et Archibald MacLeish, fait appel au metteur en scène hollandais Joris Ivens, également partie prenante de « Contemporary Historians », pour la réalisation du film⁹. Très vite, en Espagne, Dos Passos est désillusionné en constatant la violente mainmise des staliniens sur les combattants de gauche et sur le P.O.U.M., et désillusionné sur un plan affectif par la mort non élucidée de son vieil ami José Robles, assassinat

7. La lettre figure parmi la correspondance Cendrars-Dos Passos. Cendrars travaille de manière intermittente à la traduction du *42e Parallèle* à partir de 1930 et Dos Passos est lui-même traducteur de Cendrars. Dans un article sur Dos Passos et Cendrars, Jay Bochner discute et cite assez largement la correspondance entre les deux écrivains, sans que cette lettre de 1937 fasse partie du champ de travail. Voir Jay Bochner, « Translating the Unknown Soldier: John Dos Passos and Blaise Cendrars in Monpazier », *Journal of Modern Literature*, XXI, 2 (Winter 1997-1998), p. 325-342.

8. Dos Passos est marié de 1929 à 1947 à Katharine Smith (1891-1947), Katy.

9. Robert Rosen résume en quelques mots de synthèse la réalisation du film et sa réception dans son étude *John Dos Passos — Politics and the Writer*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 1981, p. 93-94. Dos Passos lui-même met en scène la réunion où est fondée l'association des « Contemporary Historians », transformés pour la fiction de *Century's Ebb* en « Popular Historians », « Popular » saisissant mieux, en fait, l'esprit « front populaire » ou « *frente popular* » du groupe. Le portrait que ce dernier roman inachevé de Dos Passos donne des individus membres des « Popular Historians » indique que l'association n'était pas homogène, recelant sous la surface quelques forces en conflit à l'intérieur du camp républicain. Voir John Dos Passos, *Century's Ebb — The Thirteenth Chronicle*, Boston, Gambit, 1975, p. 35-47.

attribué à des manœuvres de Moscou¹⁰. Le désenchantement ressenti en Espagne contre la gauche, le communisme et, d'une manière générale, les idéologies européennes par Dos Passos se concrétise dans deux articles de juillet et décembre 1937, « Farewell to Europe » et « The Communist Party and the War Spirit... », ainsi que dans sa brouille avec Hemingway. La distance entre Dos Passos et Hemingway est évidente à Madrid, et prend un tour plus définitif à Paris où tous deux se croisent au mois de mai 1937, chacun tenant à sa vision des forces à l'œuvre dans le camp républicain.

Si cet épisode des rapports entre Dos Passos et Hemingway est très connu, on trouve peu d'informations sur ce que Dos Passos a pu faire à Paris, à l'aller comme au retour, à l'exception de plusieurs interviews réalisées au mois de mars pour la revue américaine *Fortune*¹¹. Dos Passos arrive durant la deuxième semaine de mars 1937 à Paris, et passe environ dix jours dans la capitale, selon Stephen Koch¹², seulement trois jours selon les souvenirs mis en fiction de Dos Passos dans *Century's Ebb*¹³. Toujours est-il que Dos Passos, selon les précisions apportées par Townsend Ludington dans sa biographie, demeure en France à peu près trois semaines, durant lesquelles on pourrait placer la visite chez les Murphy à Antibes, et arrive en Espagne début avril¹⁴. Il quitte les scènes de combat de la guerre d'Espagne le 30 avril et repart de Paris le 11 mai pour les États-Unis, sans qu'on puisse dater exactement le second séjour à Paris même. C'est lors de ces deux arrêts à Paris que l'on peut situer la carte

10. Dos Passos revient sur l'affaire Robles et la manière dont il a fini par apprendre quelques détails sur sa mort dans une lettre adressée à la revue *The New Republic* en juillet 1939 et reproduite dans *The Fourteenth Chronicle — Letters and Diaries of John Dos Passos*, Townsend Ludington, ed., Boston, Gambit, 1973, p. 527-529. Les éléments connus de la disparition de Robles et la part de Dos Passos dans l'élucidation du meurtre ont été rappelés récemment dans l'ouvrage de Stephen Koch, *The Breaking Point — Hemingway, Dos Passos and the Murder of José Robles*, New York, Counterpoint, 2005. De nouveaux détails sont apportés par Ignacio Martínez de Pison dans *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral, 2005.

11. *Fortune* lance à partir de mars 1937 une série intitulée « Background of War », à laquelle Dos Passos participe de façon anonyme, « getting up some material for them that I won't have to write », écrit-il à Edmund Wilson lors de sa traversée vers l'Europe le 9 mars 1937. John Dos Passos, *The Fourteenth Chronicle*, *op. cit.*, p. 508. Il est probable que Dos Passos ait contribué à la partie sur le Front Populaire, parue dans *Fortune*, XV, 6, juin 1937.

12. Stephen Koch, *The Breaking Point*, *op. cit.*, p. 89.

13. John Dos Passos, *Century's Ebb*, *op. cit.*, p. 55-56.

14. Townsend Ludington, *John Dos Passos — A Twentieth Century Odyssey*, New York, E. P. Dutton, 1980, p. 365.

postale à trois mains, Desnos, John et Katy Dos Passos, adressée au poète et écrivain Edward Estlin Cummings à son adresse new-yorkaise. Le cachet de la poste étant partiellement illisible, mis à part l'année 1937, et cette rencontre n'ayant, semble-t-il, pas laissé d'autres traces, ce sont quelques bribes de rencontres dans les années vingt qui peuvent porter un éclairage sur la carte.

Conservée dans les papiers de Cummings à Harvard, dans la Houghton Library, la carte, avec les mots de salutation en anglais de Robert Desnos : « Hello ! my friend », constitue la seule indication d'un rapport entre Desnos et Cummings. On peut chercher un lien dans un passé plus ancien, cette fois chez Louis Aragon, qui mentionne Cummings parmi les Américains actifs durant la période postérieure à Dada. Nommé dans le sommaire du « Projet d'histoire littéraire contemporaine », qu'Aragon publie dans le n° 4 de *Littérature*, nouvelle série, en septembre 1922, Cummings n'apparaît pas ensuite dans le manuscrit de 1923, qui développe l'essentiel de ce sommaire¹⁵. Au n° 6 de *Littérature*, en novembre 1922, Aragon revient de manière plus spécifique sur Cummings, avec son article écrit à Berlin, « Le dernier été », dans lequel il se met à « parler de la poésie américaine » et s'essaie à traduire un poème de Cummings, où se décomposent et se recomposent les mots¹⁶. Rentré de son service militaire au Maroc en

15. Le sommaire a été republié plusieurs fois. L'édition utilisée ici est : Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Marc Dachy, éd., Digraphe, 1994, p. xx.

16. Louis Aragon, *Chroniques I : 1918-1932*, Bernard Leuilliot, éd., Stock, 1998, p. 117. Même avant ce premier travail sur un texte de Cummings, où Aragon exprime une « impossib [ilité] de traduire » (p. 117), la traduction entre dans l'histoire de ce qui rapproche et sépare les deux poètes. En 1920, Cummings décline l'offre que lui fait le *Dial* de traduire un petit texte d'Aragon. En 1931, il traduit « Front rouge » et s'amuse à le décorer dans son récit de voyage en URSS, *Eimi* (1933) : « now the language, fairly wetting its drawers, begins achugging and apuffing — [...] 'everybody jump on the red train !' » E. E. Cummings, *Eimi*, New York, William Sloane, 1933, p. 143. Dans sa « préface » à la réédition de « Front rouge » en 1975, Aragon dit, de manière un peu douteuse, n'avoir « jamais vu cette traduction », qui a pourtant su « si bien transformer *Front rouge* que ce soit devenu un excellent poème américain » (Aragon, « Une préface morcelée — 4 — Ce poème que je déteste — 1930 » dans : *L'Œuvre poétique, Tome V, 1930-1933*, L.C.D., 1975, p. 151). Sur quelques pages de *Blanche ou l'oubli*, Aragon évoque sa rupture avec Cummings, due à l'image donnée de l'U.R.S.S. dans *Eimi*, rupture dont il ne s'est « jamais calmé », et dit « combien de fois [il a] essayé de traduire [l] es vers » de Cummings, sans y parvenir (Gallimard, 1967, p. 464). La traduction qu'il insère dans *Blanche ou l'oubli* comme exemple de « l'insatisfaction » est une version presque symétrique ou, selon Aragon, « juxtalinéaire » du poème 43, sonnet appartenant au recueil de 1923 *Tulips and Chimneys* : « it may not always be so ; and i say... »/ « Il se peut qu'il n'en soit pas toujours ainsi : et je dis ». La traduction du sonnet échoue, veut nous faire croire le bilan de *Blanche ou l'oubli*, parce qu'Aragon reste trop fidèle au poème, contrainte subie et saisie dans l'image de

mars 1922, Desnos évolue dans le cercle de relations comprenant Cummings et Matthew Josephson, qui, dans ses souvenirs, *Life Among the Surrealists*, se place, peut-être par excès d'importance, comme intermédiaire entre Desnos d'une part, Aragon et Breton d'autre part¹⁷. Dos Passos, très lié à Cummings depuis leurs années d'université à Harvard, est quelque peu en retrait des avant-gardes, même s'il côtoie les connaissances des Murphy et de Cummings à Paris, au printemps et à l'été 1923, puis lors de séjours répétés dans les années vingt¹⁸.

Avec cette idée peut-être vague mais également probable des premiers contacts de Desnos avec Cummings et Dos Passos, on peut reprendre la lecture de la carte postale de 1937, où la présence de Dos Passos à Paris fait sentir, le temps d'une soirée, l'absence de Cummings. L'impatience de voir Cummings, qui se lit dans les mots d'amitié de John et de Katy Dos Passos, est fondée sur la venue prochaine de leur ami à Paris. De fait, Cummings arrive en visite au début juillet 1937, soit moins de deux mois après le départ des Dos Passos pour les États-Unis, voyage de loisir rendu possible, pour cet écrivain aussi désargenté que Dos Passos, par une avance de son éditeur sur la publication de son recueil *Collected Poems* (1938) et par un paiement pour les droits de reproduction de certains de ses poèmes en anthologie¹⁹.

Les retrouvailles qui ont lieu au moment où s'écrit la carte sont, dans la perspective des relations des années vingt, incomplètes sans Cummings. Mais, dans les remous de 1937, où Dos Passos et Desnos travaillent pour

« l'animal [...] tourn [ant] en rond dans sa cage » (p. 464) ; cet excès de fidélité, souligné par Aragon, fait un contraste avec la trahison de leur amitié par Cummings.

17. Matthew Josephson, *Life Among the Surrealists*, New York, Rhineholt, 1962, p. 216. Dans les pages qu'il rédige sur le mouvement Dada et sur le surréalisme à la demande de Jacques Doucet en 1927, Desnos raconte comment Benjamin Péret le présente, avec quelque réticence, à André Breton au café Certa en 1921. Marie-Claire Dumas réunit les feuillets de cet écrit sous le titre « Dada-Surréalisme (1927) » dans *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, Gallimard, 1978, p. 302-305.

18. La soirée connue de 1923 à Giverny, par exemple, où Cummings et Malcolm Cowley rivalisent d'idées pour détruire les livres d'étude de Cowley, réunit aussi Dos Passos et Aragon. Le contexte est donné par Malcolm Cowley dans son ouvrage de 1934, *Exile's Return — A Literary Odyssey of the 1920s*, New York, Penguin, 1976, p. 158-159.

19. Sur les finances de Cummings au moment du voyage, voir la biographie pas toujours rigoureuse de Christopher Sawyer-Lauçanno, *E. E. Cummings — A Biography* (2004), London, Methuen, 2005, p. 412-415. Arrivés autour du 5 juillet à Paris, Cummings et sa compagne Marion Morehouse repartent pour l'Amérique le 20 août 1937, comme l'indiquent deux messages que Cummings envoie de Paris à Ezra Pound, recueillis dans *The Correspondence of Ezra Pound and E. E. Cummings*, Barry Ahearn, ed., Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, p. 110-111.

la cause républicaine (ainsi chez Desnos une intervention à la mémoire de García Lorca à la Maison de la culture le 21 janvier, l'écriture du poème « No pasaran », etc.²⁰), Cummings, par sa vision ironique de l'agitation des intellectuels de gauche, écouterait ses amis avec un certain détachement, voire avec un petit sourire. Alors même que Dos Passos est sur le point d'apprendre l'assassinat de Robles, Cummings, le 3 avril 1937, écrit de New York à l'encore plus ironique que lui-même, l'hostile Ezra Pound bien acclimaté dans l'Italie fasciste, « well, comrade, it's great to be in Madrid these days²¹ ». Rien ne transparaît, dans la carte reproduite ici, de ce fossé autour des engagements en Espagne qui, chez Dos Passos et Cummings, altèrent un moment l'image que chacun rend de l'autre²². La carte postale a l'avantage de donner un regard un peu plus innocent sur les relations entre Desnos, Dos Passos et Cummings.

La carte postale, déposée dans les Cummings Papers à la Houghton Library de Harvard, sous la cote bMS Am 1892 (224), est publiée avec la permission de Madame Lucy Dos Passos Coggin, pour John Dos Passos, et de Monsieur Jacques Fraenkel, pour Robert Desnos. Nous tenons à les remercier tous les deux chaleureusement de leur soutien à ce travail.

E.E. Cummings, 4 Patchin Place, New York, N.Y., USA.

Hello ! my friend. I am in a so good evening with Dos Passos. Robert Desnos

Hello Cummings — how are you keeping. Here we are. Why aren't you ?
Dos

Come while we last. Katy

[Bonjour ! mon ami. Je suis dans une si bonne soirée avec Dos Passos.
Robert Desnos

Bonjour Cummings — tu te portes comment. Nous voilà ici. Pourquoi pas toi ? Dos

20. Sur Desnos et la guerre d'Espagne, voir les informations données par Carmen Vasquez dans « Le Mexique rêvé de Robert Desnos », *Robert Desnos pour l'an 2000, op. cit.*, p. 292-293.

21. *The Correspondence of Ezra Pound and E. E. Cummings, op. cit.*, p. 106.

22. Voir, par exemple, Dos Passos écrivant à son ancien ami un temps éditeur du *Dial*, Stewart Mitchell, le 22 janvier 1937, et relevant les tendances politiques de Cummings, qu'il vient de voir : « his politics are more tory than you could imagine. Why do poets nearly always become violent reactionaries in middle life ? » John Dos Passos, *The Fourteenth Chronicle, op. cit.*, p. 504. Cummings, de son côté, tend à voir chaque prise de position de Dos Passos comme une de trop.

Viens tant qu'on dure. Katy. Le verso de la carte montre deux religieuses s'occupant d'un soldat blessé, tandis qu'un autre dort. Plusieurs mentions apparaissent sur la carte : « Les Expulsées » et « Secours aux blessés », ainsi que « L'H. Paris » et une signature illisible. L'image pourrait avoir une résonance particulière pour Cummings et Dos Passos qui faisaient partie, dans les dernières années de la Première Guerre, du corps américain d'ambulanciers Norton-Harjes en France]

DEUX ASPECTS DE LA CRISE DE L'HUMANISME DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Iveta SLAVKOVA

Pendant la Première Guerre mondiale, des millions d'individus sont exterminés ou mutilés par les armes nouvelles, fleurons du progrès scientifique de l'humanité. Les hommes ne semblent plus maîtriser les effets des effets de leurs inventions ; de toute évidence, ils se sont laissé distancer par les outils de la civilisation¹. Ceux-ci ont précipité l'Europe dans un chaos meurtrier, en secouant sur le passage la vision humaniste dominant la pensée occidentale depuis la Renaissance. L'homme postulé par l'humanisme – harmonieux et unifié, rationnel et perfectible, aspirant à la paix et au Bien, maître et ordonnateur d'un univers anthropocentriste – est mis à mal.

Les intellectuels réagissent différemment à cette crise structurelle profonde qui reste néanmoins diffuse². Certains déplorent le morcellement de l'être chez l'homme moderne et prônent la renaissance des valeurs universelles qui sont aussi celles de l'humanisme. D'autres rappellent que la terrible Grande Guerre fut justifiée par ces mêmes valeurs³. Dans « La Crise de l'esprit », Paul Valéry, grand admirateur de la culture humaniste, est contraint d'avouer que ces valeurs ont servi d'épouvantables desseins : « tant d'horreurs n'auraient pas été possibles sans tant de vertus⁴ ».

Parmi ceux qui remettent en cause l'agencement humaniste, se trouvent deux avant-gardes : le mouvement Dada et la revue parisienne *Documents*, que de prime abord rien ne semble rapprocher. *Documents* ne se

1. L'expression est de Walter Gropius, *Apollon dans la démocratie. La nouvelle architecture et le Bauhaus*, Bruxelles, Éd. de La Connaissance, 1969, trad. Éléonore Bille-De Mot, p. 17.

2. Jean Laude, « La Crise de l'humanisme et la fin des utopies », *L'Art face à la crise*, *L'Art en Occident (1929-1939)*, colloque international. Travaux XXVI, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1980, p. 319.

3. *Ibid*, p. 318. Pour un développement complet de cet argument, voir notre thèse *L'Homme n'est peut-être pas le centre de l'univers. La crise de l'humanisme et l'Homme nouveau des avant-gardes (1909-1930)*, sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, soutenue en juin 2006.

4. Paul Valéry, « La Crise de l'esprit » (1919), *OC I*, Gallimard, « La Pléiade », 1992, p. 989.

réclame pas de Dada et quand en 1929 paraît son premier numéro, aucun noyau dadaïste n'est plus actif en Europe. Son directeur, Georges Bataille, se méfie même de Dada, ne citant qu'une fois Tristan Tzara, dans une note de l'article « Figure humaine », qualifiant l'attitude dadaïste d'« objection insignifiante⁵ ». L'autre directeur de *Documents*, Carl Einstein, n'accorde pas plus d'importance au mouvement, malgré ses liens avec certains dadaïstes berlinois comme Raoul Hausmann et Richard Huelsenbeck⁶.

Notre but n'est pas ici de découvrir des liens occultés entre ces deux groupes, mais de montrer, qu'en dépit des divergences multiples, ceux-ci réagissent de manière similaire à la crise de l'humanisme définie plus haut. Nous analyserons plus précisément deux connivences dans leur pensée, connivences allant à l'encontre de l'humanisme. Les deux avant-gardes rejettent l'idéalisme spirituel et la notion de grandeur humaine liée à celui-ci, et cherchent à ramener l'homme à sa matérialité, à son animalité, à son être-viande. Elles récusent également l'idée humaniste d'un homme complet, unifié et dominant, en proposant une vision éclatée de l'identité, en exaltant un homme au devenir multiples, communiant avec l'univers et non pas maître de celui-ci.

I. L'Homme nouveau de Dada

Matérialité du corps conte idéal humaniste

Dans leurs nombreux manifestes, articles et prospectus, les dadaïstes clament que l'homme n'est plus apte à vivre, la vraie vie étant bafouée depuis des siècles par le discours humaniste et idéaliste – négation séculaire de la vie qui a abouti à la Grande Guerre. Les dadaïstes veulent redéfinir l'homme, éloigner celui-ci de l'idéal et le ramener au corps et aux sensations vitales immédiates. Comme d'autres avant-gardes, ils conçoivent le projet d'un Homme nouveau. Toutefois contrairement au futurisme, au Bauhaus ou au néoplasticisme (entre autres), qui prolongent le modèle humaniste idéaliste en proposant un Homme nouveau moralement élevé et spirituel, les dadaïstes affirment un être de chair avec toutes les abjections et jouissances que cela implique. On ne trouve pas, en effet, des éloges de la grandeur de l'homme chez Dada. En 1920, dans *Dada est*

5. Georges Bataille, « Figure humaine », *Documents* n° 4, septembre 1929, p. 200, réimpression Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, t. I (par la suite abrégé dans cet article en D.).

6. Liliane Meffre, « Sur Dada Berlin : le regard critique de Carl Einstein, *Dada, circuit total*, Henri Béhar et Catherine Dufour (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 241-242.

plus que Dada, Raoul Hausmann exprime plutôt son dégoût pour les grands hommes couverts de gloires par notre civilisation⁷.

Pour bousculer la léthargie de l'homme dans les hauteurs de l'idéal, les dadaïstes lui rappellent sans cesse sa consistance corporelle ignoble. Un des textes les plus explicites dans ce sens est un appel au public, écrit par Georges Ribemont-Dessaignes et lu à Paris le 5 septembre 1920. Dans ce texte, l'auteur présente l'homme comme une mélasse gluante antimétaphysique à la limite du supportable :

*Avant de descendre parmi vous afin d'arracher vos dents gâtées, vos oreilles gourmeuses, votre langue pleine de chancres.
Avant de briser vos os pourris –
D'ouvrir votre ventre cholérique, et d'en retirer, à l'usage des engrais pour l'agriculture, votre foie trop gras, votre rate ignoble et vos rognons à diabète –
Avant d'arracher votre vilain sexe incontinent et glaireux –
Avant d'éteindre ainsi votre appétit de beauté, d'extases, de sucre, de philosophie, de poivre et de concombres métaphysiques, mathématiques et poétiques –
Avant de vous désinfecter au vitriol et de vous rendre ainsi propres et de vous ripoliner avec passion –
Avant tout cela –
nous allons prendre un grand bain antiseptique⁸*

À l'époque, ce texte jouit d'une certaine popularité parmi les dadaïstes. Il est publié dans la revue *Littérature* et Huelsenbeck l'inclue dans l'*Almanach Dada* qu'il édite en Allemagne. Ribemont-Dessaignes invite les hommes à contempler les exhalaisons et les excréments ingrates des organes, ironisant sur tous les moyens désinfectants inventés pour faire disparaître les sensations liées aux entrailles. Au-delà de la provocation, il cherche à éteindre l'appétit éternel de beauté idéale parce que cette beauté anéantit le corps.

De même, Tzara casse la grandeur de l'homme en ramenant celui-ci à sa chair putride : vérifiez que votre iris n'est pas un « caca de mouche », écrit-il, ou que les tumeurs de votre corps ne s'appêtent pas à sortir en « écoulement blennorragique⁹ ». Dans le *Manifeste de Monsieur Antipyrine*,

7. Raoul Hausmann, « Dada est plus que Dada » (1920), *Courrier Dada*, Allia, 1992, p. 20.

8. Georges Ribemont-Dessaignes, « Au Public » (1920) dans Richard Huelsenbeck, *Almanach Dada*, édition bilingue, Champ libre, 1980, p. 252-253.

9. Tristan Tzara, « Proclamation lue à l'Université libre du faubourg Saint-Antoine » (1920), *Dada est tatou. Tout est Dada*, Flammarion, « GF », 1996, p. 219.

Tzara crache – figure récurrente chez lui, évoquant également les bas fluides humains – sur l’humanité et veut « chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l’art¹⁰ ».

Selon Hausmann, l’idéalisme exprime la non-envie de l’homme de reconnaître que « derrière l’épiderme et l’abdomen rebondi il y ait une machinerie qui suce, qui pompe et qui pue¹¹ ». Hausmann dénonce l’image idéale de l’homme élaborée par la pensée occidentale depuis la Renaissance et rabaisse toute pensée métaphysique : Kant est comparable à une constipation et Goethe à une diarrhée¹².

Les dadaïstes rappellent également que l’homme est un animal. Dans *Aperçus dadaïstes*, on peut lire qu’à la suite d’expériences fondamentales, Daimonides (qui est médecin) déclare que les hommes sont des « cochons déguisés » ou encore des « cochons dingues¹³ ». Cette affirmation peut être rapprochée d’une œuvre exposée à Berlin lors de la Dada Messe en 1920, *L’Archange prussien*, confectionnée par John Heartfield et Rudolph Schlichter. Suspendu au plafond, le mannequin à la tête de porc, vêtu d’uniforme d’officier prussien, « menace » le spectateur de sa semelle lourde suggérant un fort potentiel d’écrasement. Comme la discipline militaire, l’idéal humaniste écrase la vie et les désirs. Dada s’oppose aux deux en proposant un Homme nouveau libre, multiple, en devenir.

Les devenirs instables contre la finitude unifiée

Dans *En avant Dada*, ouvrage publié en 1920, Huelsenbeck s’arrête longuement sur l’Homme nouveau dadaïste. Plongé dans la vie réelle, celui-ci se révolte contre le discours idéaliste qui vise seulement une ascension spirituelle¹⁴. Il est matériellement ancré dans son époque dont il a intégré l’accélération essoufflée, mais aussi le scepticisme et le désespoir¹⁵. Il observe le monde et, conscient du non-sens de la vie, cherche la jouissance immédiate :

Le Dadaïste, homme psychologique, a ramené son regard des lointaines distances et ce qu’il trouve important, c’est d’avoir de bonnes chaussures et un costume impeccable. Le Dadaïste est athée, par instinct. Il n’est plus métaphysicien dans le sens où il trouverait dans les phrases relevant

10. Tristan Tzara, « Manifeste de Monsieur Antipyrine », *ibid.*, p. 201.

11. Raoul Hausmann, « Retour à l’objet dans l’art » (1920), *Almanach Dada*, p. 297-298.

12. *Ibid.*, p. 299.

13. R. Huelsenbeck, Daimonides, W. Mehring, « Aperçus Dada » (1920), *ibid.*, p. 309-310.

14. R. Huelsenbeck, *En avant Dada. L’histoire du Dadaïsme* (1920), Allia, 1983, p. 47, traduction Sabine Wolf.

15. *Ibid.*, p. 43.

de théories de la connaissance une règle pour la conduite de sa vie ; un « tu dois » n'existe plus pour lui ; le fume-cigarette et le parapluie ont pour lui la même valeur intemporelle que les choses en soi. Une pissotière est aussi une chose en soi. Par conséquent, le bien n'est pour le dadaïste pas « meilleur » que le mal – il n'y a que la simultanéité, même pour les valeurs. [...] Demain il [le Dadaïste] ne sera plus le même qu'aujourd'hui et après-demain il ne sera peut-être « rien du tout », pour ensuite être tout¹⁶.

Cette affirmation révèle la seule caractéristique « permanente » de l'Homme nouveau dadaïste : fugace et multiple, celui-ci ne reste jamais le même. Son identité n'est pas stable, elle est au contraire éclatée, sans cesse enrichie au contact du monde et des autres.

La multiplicité du *je* est un sujet récurrent dans les textes et les œuvres dadaïstes. Dans une note de 1918 conservée dans ses archives, Hausmann définit l'Homme nouveau comme le résultat de la dissolution du *je* : le *je* est aussi l'autre et ce « *je* autre » est un autre *je*, et ainsi de suite à l'infini¹⁷. Dans son texte « Sur la théorie du Dadaïsme », Daimonides écrit que le dadaïste est tout autant artiste qu'adorateur d'anguilles, *globe-trotter*, métaphysicien, manticien ou homme d'affaires¹⁸. Francis Picabia publie en 1920, dans les pages de *Comoedia*, une réponse aux attaques de Rachilde. Il souligne l'identité éclatée et la multiplicité cosmopolite inhérente au dadaïste, qu'il oppose au chauvinisme de cette femme de lettres influente au *Mercure de France* :

*Madame,
Vous vous présentez seule, avec votre seule nationalité française, je vous en félicite. Je suis, moi, de plusieurs nationalités et Dada est comme moi. Je suis né à Paris, d'une famille cubaine, espagnole, française, italienne, américaine, et le plus étonnant, c'est que j'ai l'impression d'être de toutes ces nationalités à la fois¹⁹.*

La multiplicité du *je* permet d'exprimer « la continuelle contradiction de la vie²⁰ » que défend Dada. Elle est un des fondements de l'humain, car elle répond au formidable tohu-bohu de l'existence qui consiste à dire oui

16. *Ibid.*, p. 44-45.

17. R. Hausmann, Notes du 29. 01. 1918, archives de Hannah Höch. Cité dans Timothy Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, Michigan, UMI Research Press, 1986, p. 72.

18. Daimonides, « Sur la théorie du Dadaïsme » (1920), *Almanach Dada*, *op. cit.*, p. 214.

19. Francis Picabia, « À Madame Rachilde » (1920), *ibid.*, p. 109.

20. Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada est tatou. Tout est Dada*, *op. cit.*, p. 204.

et puis non²¹. À travers la multiplicité, l'homme pourra retrouver la jouissance dans la vie ici et maintenant, la vie comme accumulation de perceptions momentanées, la vie concrète et matérielle. Traversé par les flux cosmiques, structurellement déterminé par l'altérité et la discontinuité, l'Homme nouveau dadaïste s'oppose à l'identité stable, cohérente, téléologique postulée par l'humanisme. Unique en tant qu'individu, l'Homme nouveau dadaïste est multiple comme figure du désir : séparé du monde par la membrane de son corps, il en est inséparable par le désir d'en jouir.

Par leur perception éclatée de l'identité, les dadaïstes sont dans la continuité de Friedrich Nietzsche qui remet en cause les grands discours idéalistes dont fait partie l'humanisme. Pour Nietzsche, ceux-ci empêchent la vie et frustrer les désirs : « Gardez-vous même de tout grand mot, de toute grande attitude », prévient-il²². Le surhomme nietzschéen annonce l'Homme nouveau de Dada : il est, selon le philosophe lui-même, le précurseur de l'ère de la « multiplicité prodigieuse²³ ». Dada puise aussi dans la théorie révolutionnaire du *Moi* de Sigmund Freud, où l'inconscient révèle le clivage du sujet et ruine l'illusion de la maîtrise et de l'unité. Les dadaïstes connaissent bien Otto Gross, élève de Freud, qui radicalise les idées de son maître et qui s'oppose explicitement au modèle unifié du *je* et à l'anthropocentrisme. Insistant sur la réalité du corps et la multiplicité du *je*, les dadaïstes se rapprochent également des idées professées dans la revue *Documents*.

II. *Documents* – sombre humanité

Le bas et l'ignoble contre les hauteurs de l'idéal

La revue *Documents* reprend à sa manière le combat dadaïste contre l'idéal et réhabilite le corps dans sa bassesse. Les articles renvoient régulièrement aux parties dites « ignobles », les pieds ou les organes génitaux, ainsi qu'aux effluves et aux déchets corporels. Dans ce sens, un des articles les plus explicites est « Le Bas matérialisme et la gnose » de Bataille, affirmant que les rites sexuels obscurs et impudiques des archontes licencieux sont préférables aux principes supérieurs qui fondent la philosophie classique et la religion chrétienne²⁴.

21. Richard Huelsenbeck, « Manifeste dadaïste », *Almanach Dada*, *op. cit.*, p. 198.

22. Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (1888), *Œuvres*, t. II, Laffont, 1998, p. 1141, trad. Henri Albert et Jean Lacoste.

23. *Ibid.*, p. 1142.

24. G. Bataille, « Le Bas matérialisme et la gnose », *Documents*, n° 1, 1930, p. 6.

Ainsi, le crachat souvent évoqué par Tzara, est une figure récurrente dans *Documents*. Par exemple, Michel Leiris rédige une notice « Crachat » pour la rubrique « Dictionnaire²⁵ ». Cette notice est publiée à côté de celle, célèbre, de Bataille intitulée « Informe », dans laquelle l'univers est comparé à un crachat (*D.*, n° 7, 1929, p. 381 et p. 382 respectivement). Le texte de Leiris parle plus modestement du corps. Il rejette la hiérarchisation des parties corporelles, selon laquelle les yeux sont au sommet et les organes d'excrétion au plus bas. D'après cette opposition haut-bas, la bouche, célébrée comme le lieu de l'amour et de la parole, occupe une position privilégiée. Leiris rappelle que, pourtant, la bouche est aussi l'« antre du crachat », et qu'elle a une fonction d'éjection répugnante qui la ravale au rang des organes honteux. Ce brusque renversement montre, selon l'auteur, que l'homme n'est pas supérieur aux animaux primitifs qui ne possèdent qu'une seule ouverture pour avaler et expulser les matières ignobles : malgré ses prétentions spirituelles, l'homme est ignoble dans sa matérialité qu'il cherche à occulter.

C'est pourquoi l'homme est gêné par ses jambes, trop impudiques pour être directement désignées (*D.*, Einstein, « Dictionnaire : rossignol », n° 2, 1929, p. 118) et par ses pieds. Ceux-ci sont le sujet principal de « Le Gros orteil », l'article le plus scandaleux de Bataille²⁶. Ce texte argumente que le gros orteil – non le visage ni la tête – est la partie la plus *humaine* du corps, car il distingue l'homme du singe anthropoïde et garantit la position érigée dont l'homme est si fier (*D.*, n° 6, 1929, p. 297)²⁷. Cet organe. Malgré son importance stratégique, l'homme, préoccupé par les hauteurs lumineuses, le déconsidère. Et pour cause : le gros orteil déstabilise l'idéal. À travers lui, écrit Bataille, l'homme prend conscience que la vie est une circulation constante entre l'idéal et le déchet, entre le haut et le bas. Le gros orteil ramène l'homme au corps ; rappelle la vicissitude des organes (p. 300) ; démasque, derrière la peau, le mécanisme qui pompe, qui suce, qui pue, comme l'écrivait Hausmann.

Documents présente l'homme comme un « bas-fond où grouillent des reptiles donnant, par leurs coups de crocs et par leurs enlacements étranges, une *autre* image de l'amour et de la mort » (Leiris, « Dictionnaire :

25. C'est en réalité un antidictionnaire, conçu pour défaire le sens traditionnel des mots afin de rendre à ceux-ci leur polysémie et leur force d'évocation. Il rappelle le « Glossaire, j'y serre mes gloses » de Leiris publié auparavant dans *La Révolution surréaliste* et annonce le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* d'André Breton et Paul Eluard paru en 1938.

26. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 183. Cet article créa un scandale important à la Bibliothèque Nationale où travaillait Bataille.

27. Bataille souligne.

reptiles », n° 5, 1929, p. 208). La bestialité qui tire l'homme vers le bas contrecarre le langage lyrique avec ses allégories et ses métaphores ; elle ramène l'humain à son être-viande. L'homme est un porc qui baffle dans le fumier en arrachant tout avec son groin et dont rien ne peut arrêter la répugnante voracité. Cette image extraite de l'article « Le Jeu lugubre » de Bataille (*D.*, n° 7, 1929, p. 369) rappelle *L'Archange prussien* à la tête de porc accroché au plafond de la Dada Messe, vorace, lui, de discipline et de sang à verser.

Comme Dada, la revue *Documents* met à mal la conviction humaniste que l'homme est magnanime. Le corps est la seule vérité de l'homme et il rappelle sans cesse à quel point celui-ci est un animal ignoble. Si l'homme veut réaliser sa puissance, pour reprendre le langage de Nietzsche, il doit assumer cette basse matérialité, et non pas fuir en s'inventant des idéaux. Pour Bataille, se soumettre au « bas » veut dire être libre, car le « bas » ne prétend à aucune autorité (*D.*, « Le Bas matérialisme et la gnose », n° 1, 1930, p. 6). Dans les pages de *Documents*, comme dans les textes dadaïstes, la multiplicité apparaît comme un des aspects principaux de la liberté

Devenirs informés

C'est dans les articles de Leiris que le *je* multiple est le plus souvent évoqué. Dans la notice « Buster Keaton » du « Dictionnaire », Leiris conteste la présomption que l'identité soit permanente (*D.*, n° 4, 1930, p. 236). Il le fait à travers une analyse du portrait photographique lequel, suggérant une identité évolutive aux étapes classées, réprime le désir, pourtant essentiel selon l'auteur, de changer le plus souvent possible de nom, d'aspect, d'occupation, de femme, d'idée, d'amis. Le portrait photographique est une dérision qui maintient l'homme dans un *je* stable illusoire, tel un serpent empêtré dans ses vieilles peaux.

Une autre notice, « Métamorphose », véhicule cette idée (*D.*, n° 6, 1929, p. 333) :

Rester tranquille dans sa peau, comme le vin dans son outre, est une attitude contraire à toute passion, par conséquent à tout ce qui existe de valable. Cela, sans doute, est de nature à satisfaire les amateurs de marécages stagnants, mais aucunement ceux qui consomment une ambition plus haute.

Leiris définit l'identité comme explosive : le *je* veut briser ses limites, se confondre avec les bêtes, les plantes, les minéraux, « s'abîmer dans la grande ombre du dehors, plus réelle et plus vivante que lui » (*D.* « L'Île magique », *D.*, n° 6, 1929, p. 334). L'explosion du *je* est un dépassement de l'anthropocentrisme, une remise en cause de la domination du point de

vue humaine : « l'homme est un arbre mobile, aussi bien que l'arbre est un homme enraciné » (*D.*, « Dictionnaire : métaphore », n° 3, 1929, p. 170). Leiris croit que la littérature et l'art doivent refléter ce dépassement de la perspective humaine et exprimer la réversibilité infinie des éléments dans l'univers, « une épaule de maison », « une main de fiacre », « une gare de tête », écrit-il au même moment dans son *Journal*²⁸.

L'identité éclatée et multiple postulé par Leiris, mais aussi par une grande partie de ceux qui écrivent dans *Documents*²⁹, est loin d'être une abstraction. Elle est, au contraire, étroitement liée au corps, un corps mouvant, un « corps sans organes » comme l'écriront plus tard Gilles Deleuze et Félix Guattari³⁰. Ce corps se révolte contre son organisation fonctionnelle et chacune de ses parties semble agir séparément, le multiple jouant contre l'Un. Dans le « Le Gros orteil », Bataille écrit que les pieds mènent, en dépit de la volonté humaine, une existence indépendante et ignoble (*D.*, n° 6, 1929, p. 300). Afin d'illustrer cet article, Jacques-André Boiffard photographie trois gros orteils agrandis à l'outrance, monstrueux. L'orteil (la partie) s'oppose à la figure humaine (le tout)³¹.

Bataille développe cette idée dans l'article « La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh » qui, publié dans le dernier numéro de *Documents*, aborde, à travers l'acte automutilateur du peintre, la question de l'identité et du corps multiple (*D.*, n° 8, 1930, p. 451 et 455-456). Bataille considère cet acte comme un acte sacré exprimant le désir de rupture avec l'homogénéité personnelle, comme une projection passionnelle *hors de soi* d'une partie de soi-même (p. 457)³². Selon Bataille, l'homme aspire à se disperser dans l'autre, dans la communauté, dans l'univers par une dépense gratuite de soi.

Dans cette confusion avec l'univers, l'homme n'apparaît ni comme une finitude unifiée ni comme un élément dominant. Le décentrement de l'identité mène à un décentrement anthropologique, à une position anti-humaniste : l'humain n'est plus la mesure de l'univers ni le point central de la pensée³³. Dans ce sens, la revue *Documents* se situe dans la continuité de

28. Michel Leiris, « Mai 1929 », *Journal 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 156.

29. Nous renvoyons de nouveau le lecteur à notre thèse (3^e partie, chapitre 1, paragraphe 2 et chapitre 2 paragraphe 2).

30. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, « Critique », 1999, p. 14. Notons que la réflexion des auteurs sur les machines désirantes et le corps sans organes se réfère à *L'Annus solaire* de Bataille

31. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, Macula, 1995, p. 60 et 63.

32. Bataille souligne.

33. Cette problématique a déjà été évoquée à propos de Bataille, notamment par Denis Hollier, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974, p. 93-107 ;

Dada. En 1948, Hans Arp affirmera qu'un des fondements de la révolte dadaïste fut le fait de ne plus considérer l'homme comme la mesure de toute chose³⁴. Toutefois, si la multiplicité des devenirs s'exprime, chez les dadaïstes, dans la constitution d'un Homme nouveau qui s'abîme avec jouissance dans univers, la revue *Documents*, et plus particulièrement Bataille, pousse à ses limites cette logique antihumaniste, annihilant la possibilité d'un Homme nouveau, faisant de l'homme un monstre irrécupérable.

Irrécupérable monstruosité

La revue *Documents* cherche inlassablement à révéler la véritable nature humaine – hideuse, animale, violente – que l'homme civilisé s'obstine, depuis des millénaires, à opprimer, à camoufler. Ainsi, la notice anonyme « Homme » démasque une humanité qui abat les animaux pour étancher secrètement sa soif de sang (*D.*, n° 5, 1929, p. 275). Dans la notice « Crachat », Leiris définit l'homme comme le crachat d'un demiurge en délire se moquant de la « larve vaniteuse », du « comique têtard gonflé » créé par Lui (*D.*, n° 7, 1929, p. 382). En réalité, l'homme est si accoutumé à se regarder qu'il ne remarque plus la monstruosité des éléments qui le constituent (p. 381).

Cette problématique est abordée par Bataille dans « Figure humaine », un article ouvertement antihumaniste qui, dès la première phrase, qualifie la forme humaine de « dérision gâteuse » (*D.*, n° 4, 1929, p. 194). Une photo de mariage d'un couple de bourgeois provincial, datée de 1905, est le pivot de la réflexion. Elle montre des personnages artificiellement figés pour paraître dignes, qui nient, selon Bataille, leur véritable nature en s'imposant une fixité convenue (p. 196). Pour contrer cette image artificieuse, l'auteur se sert d'une abondante iconographie de vedettes de théâtre et de music-hall datant de la même époque que la photo matrimoniale – des images qui, d'après lui, révèlent la bassesse monstrueuse de ces paisibles gens. La plupart de ces vedettes sont des femmes dont les postures grotesques – contrastant avec la rectitude des invités du mariage – démasque le « paradoxe sénile » de l'humanité (p. 197 et 200). Ces femmes dans leur attirail ridicule, déclenchant des fantasmes sordides, sont le véritable objet du désir de ces bourgeois. Persuadés de bien vivre ensemble dans un respect mutuel et dans un respect des traditions, ceux-ci sont en réalité des

Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 36-74 ; Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art (La peinture du non savoir)*, L'Harmattan, 1997, p. 71-72.

34. Hans Arp, « De plus en plus je m'éloignais de l'esthétique » (1948), *Jour effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs, 1920-1965*, Gallimard, 1966, p. 311.

monstres qui ne veulent pas être reconnus et qui cachent leur monstruosité derrière des rites sociaux placides.

« Figure humaine », comme beaucoup d'autres articles, dénonce la tragédie burlesque humaniste³⁵. Il faut éviter « la soif sordide de toutes les intégrités », écrit Bataille, et par-dessus tout, celle de l'intégrité humaine, qu'elle soit morale ou corporelle (p. 200, n. 1). La laideur, la platitude des pensées, les yeux chassieux, les borborygmes sont la seule vérité de l'homme (*D.*, Bataille, « Le Tour du monde en quatre-vingts jours », n° 5, 1929, n. 1, p. 262). Et la revue *Documents* ne cherche ni à embellir ni à dissimuler « l'abominable vulgarité des événements humains » (*D.*, « Les Portes de San-Zeno de Vérone », n° 7, 1929, p. 373).

Conclusion

La réflexion antihumaniste de Bataille aboutit à une nouvelle théorie de l'évolution, formulée dans *L'Œil pinéal*, projet de livre commencé en 1930, dans lequel l'écrivain affirme que le visage humain est en réalité l'« héritier » des fesses rouges couvertes d'excréments du gorille³⁶. L'œil pinéal, cette glande mystérieuse au centre du cerveau, est, selon lui, la transposition de l'anus du singe anthropoïde. Pour Bataille, la libération de l'homme passe par l'explosion de l'œil pinéal, brisant les limites du corps dans une « éjaculation puante » de merde et de cervelle³⁷. Cette explosion permettra à l'homme de regarder longuement le soleil – non pas le disque idéalisé, mais la masse brûlante et aveuglante productrice de déchets – et d'assumer sa véritable nature monstrueuse³⁸. Dans le corps chaotique non hiérarchisé et multiple suggéré par la théorie de Bataille, l'œil pinéal est l'organe d'une sensibilité nouvelle. Il est à la fois anus-vagin-phallus-œil ; il est le fondement d'une nouvelle jouissance, d'un huitième, neuvième ou dixième sens.

Dans sa quête d'une nouvelle perception élargie, Bataille rejoint Hausmann dont les nombreux manifestes appellent à une expansion et à un renouvellement des sens³⁹. Un de ces manifestes, *Victoire, Triomphe, Tabac et Haricots ! Manifeste de l'impossible* daté de 1921, préfigure en quelque sorte la théorie de l'œil pinéal de Bataille. Hausmann y décrit un organe

35. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*, p. 50.

36. G. Bataille, « L'ŒIL PINÉAL » (1930), OC II, Gallimard, 1970, p. 16.

37. *Ibid.*, p. 19.

38. *Ibid.*, p. 15.

39. Raoul Hausmann, « Manifeste du PRÉsentisme contre le Dupontisme de l'âme Teutonique », *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 98.

combinant le cerveau et le sexe, qui permettra à l'homme de réaliser toutes ses possibilités dynamiques et de dépasser la gravité et la pesanteur⁴⁰.

Il est fort probable que Bataille n'a jamais lu le texte de Hausmann. Les idées des deux hommes sont pourtant proches : les deux fantasment un organe où fusionneraient la sensibilité des organes sexuels et l'intensité de l'activité intellectuelle, les deux fantasment un « corps sans organes » qui s'abîme dans l'univers. Hausmann et Bataille, le mouvement Dada et la revue *Documents*, se rejoignent dans leur volonté de redéfinir l'humain en suggérant de nouvelles possibilités pour l'épanouissement de l'homme, très différentes de ce que postulait la pensée humaniste.

UNIVERSITÉ PARIS I
PANTHÉON-SORBONNE

40. R. Hausmann, « Victoire, Triomphe, Tabac et Haricots ! Manifeste de l'impossible », *Ibid.*, p. 104.

PANORAMA CRITIQUE DE QUELQUES PUBLICATIONS DADA 2005-2006

Catherine DUFOUR

On ne compte plus les publications consacrées à Dada ou aux dadaïstes, dont le succès a littéralement explosé en 2005-2006 à la faveur de l'exposition du Centre Pompidou, qui a produit en retour une multiplicité de numéros spéciaux ou hors séries de revues et de documents audiovisuels (voir annexe).

Sans oublier que cette vague s'est manifestée dans de nombreux pays, donnant le jour à des publications polyglottes comme *Les Cahiers Tristan Tzara* à Bucarest depuis 1998, je mentionnerai ici uniquement les ouvrages parus en français ces dix dernières années (voir les références en annexe) : rééditions de revues, de manifestes et documents divers, d'œuvres de la période dada (Tzara, Pansaers, Van Doesburg, Man Ray, Duchamp, Ball, Aragon, Picabia), d'essais, de souvenirs et commentaires d'après la seconde guerre mondiale (Hausmann, Richter, Janco), de monographies (sur Grosz, Arp, Tzara, Picabia et Duchamp qui bat tous les records), de fictions (autour d'artistes renommés comme Schwitters ou de marginaux comme Cravan), d'essais généraux sur le mouvement, qu'il s'agisse de « classiques » remaniés, de petits ouvrages de synthèse ou même d'une bande dessinée (*DADAbuk*). Signalons enfin des traductions inédites ou renouvelées (Ball, Hausmann, Serner), mais dans ce domaine il reste fort à faire. Divers textes et satires des années 1920 de R. Hausmann ne sont pas encore traduits, malgré les intentions manifestées jadis par les éditions Champ Libre et quelques extraits inédits parus dans *Dada circuit total* (voir ci-dessous). Ce fait est préjudiciable à une juste évaluation du dadaïsme berlinois et à une meilleure connaissance d'un de ses plus illustres représentants. Sans parler des œuvres d'Europe centrale, de Russie, etc., qui ne sont pas encore accessibles, malgré quelques inédits encore dans *Dada circuit total* et la parution dans la revue *Action poétique* d'une nébuleuse de textes peu cités ou jamais traduits, allemands, espagnols, italiens, américains, flamands, néerlandais, tchèques, russes, roumains, chiliens... (p. 11-122), au carrefour de l'expressionnisme, du futurisme, de l'avenirisme et du constructivisme.

On constate que ces publications émanent de maisons d'édition attachées à la diffusion de Dada et sont signées par des spécialistes avérés : M. Sanouillet avec une troisième édition de son célèbre *Dada à Paris* (1965, 1993), H. Béhar pour une étude littéraire de l'œuvre de Tristan Tzara qui complète la biographie de F. Buot sur l'écrivain (Grasset, 2002), le critique d'art G. Durozoi pour un *Dada et les arts rebelles*, M. Décimo pour une série de quatre ouvrages sur Duchamp (2002-2005), G. Lista, éditeur et thuriféraire bien connu des futuristes, pour un *Dada libertin & libertaire*, etc. Sans oublier un ténor, Marc Dachy, auteur d'innombrables ouvrages depuis les années 1970¹, qui a profité de cette nouvelle jeunesse de Dada pour relancer sa revue *Luma Park* (deux numéros en partie consacrés au mouvement, accompagnés de documents et commentaires inédits) et publier trois ouvrages en 2005-2006 : un petit fascicule de vulgarisation, *Dada, la révolte dans l'art*, un volumineux pavé documentaire, *Archives dada/chronique* et, parus quelques mois après l'inauguration du Musée des arts premiers, une *Découverte des arts primitifs* de Tzara, recueil des *Poèmes nègres* de Tristan Tzara et de ses essais sur l'art primitif, déjà publiés dans ses *Œuvres complètes*.

Dada, le catalogue de l'exposition

Le catalogue conçu par Laurent Le Bon, commissaire de l'exposition, est un dictionnaire foisonnant de plus de mille pages. Inspiré de la technique du collage propre à Dada et de sa passion pour les encyclopédies et annuaires, il juxtapose dans l'ordre alphabétique, sans souci de hiérarchie, de logique ni de chronologie, des articles signés par des spécialistes — ce qui ne les rend pas irréprochables² — consacrés en vrac à des époques, des œuvres, des auteurs, des collectifs, des maisons d'édition, des techniques, des notions, des problématiques, des objets, des supports, des lieux, des villes ou des pays, des événements. Cette présentation reflète la libre circulation aléatoire mise en scène dans l'exposition. C'est ainsi que l'introduction de Laurent Le Bon se trouve... à la lettre I du dictionnaire. Et c'est à la lettre L qu'il faudra chercher la « Liste » des 1576 œuvres exposées, dont le classement a nécessité des trésors d'ingéniosité. Quant à la bibliographie (lettre B), très bien informée, incluant des sources audio-

1. Outre les titres généraux sur Dada figurant en annexe, M. Dachy a publié et préfacé les écrits de Pansaers, Van Doesburg, Schwitters, Hausmann.

2. P. Dagen dans « La parole est à Dada », *Le Monde des Livres*, 28 octobre 2005, signale des imprécisions ou erreurs dans les notices biographiques, notamment celles de Duchamp et Picabia.

visuelles, elle devrait nous permettre de patienter jusqu'à la publication de la bibliographie « exhaustive » en 15 chapitres promise par Stephen Foster³.

Le jeu et la surprise ne sont pas absents de cet abécédaire. L'article « Autruche » (lettre A, entre les articles « Au sans Pareil » et « Avant Dada ») est une plaisante digression en référence à l'autruche « Dada » du roman de Jules Verne, *L'Étoile du Sud*. Dans certains numéros a été glissée, au hasard, une reproduction en fac-similé de l'étiquette de bagage offerte par Marcel Duchamp à Ettie Stettheimer en 1922 pour son anniversaire. Le support utilisé, du papier pour annuaire, qui « n'aurait peut-être pas déplu aux dadas » (Le Bon, p. 515), est un clin d'œil à la feuille-catalogue conçue par Duchamp pour l'exposition de 1953 à New York, au papier fin de l'exposition de Düsseldorf de 1958, mais aussi aux pages éphémères de la presse gratuite. Malheureusement la « transparence » revendiquée nuit à la qualité des reproductions, même si son auteur fait valoir (p. 516) que grâce à ce papier on en trouve plus de 2000, contre 500 maximum dans les meilleurs ouvrages sur Dada !

Dada circuit total

Dada circuit total (dont le titre ne traduit pas une ambition d'exhaustivité mais suggère un clin d'œil à la première plaquette publiée par Dada à Zurich en 1916) a choisi de proposer à des lecteurs français les regards portés *aujourd'hui* sur Dada par des chercheurs et amateurs de tous pays, universitaires, écrivains, philosophes, artistes. C'est un recueil d'articles alternant avec des entretiens, témoignages, extraits de correspondances, documents ou illustrations peu connus ou inédits en français.

Le premier chapitre (« Le nom, le chaos ») envisage les problèmes de nomination dada (« Dada-Dudu : entre Kafka et Duchamp », « L'acte de nomination dadaïste ») et propose une interprétation générale du mouvement, que le philosophe et pataphysicien Daniel Accursi (« Dada ou le chaos créateur ») inscrit dans le sillage d'une révolte incarnée par Jarry et quelques autres grands insurgés mis en perspective historique. Les chapitres suivants se répartissent entre une modalité temporelle (chapitre II, « Avant Dada », chapitre IX, « Après Dada ») et une modalité géographique (chapitre III, « Zurich, Gare Centrale », chapitre IV, « Foyers en Allemagne »), qui s'éloigne pour cette dernière des classifications habituelles : le chapitre « Éclats-Expansions » (V) regroupe des aspects

3. Ce sera le 10^e volume de *Crisis in the Arts. The History of Dada*, New York-Londres, G.K. Hall-Prentice Hall International, 1996-2004.

particuliers de plusieurs dadaïsmes européens (italien, français, belge, yougoslave), la rubrique « Dada russe » (VI) parcourt l'ensemble du XIX^e siècle, les chapitres « Dada à New York » et « Japon Levant » se trouvent réunis (VII) car tous deux organisés autour d'un épisode des années 20 (« La baronne Else von Freytag-Loringhoven »/« Dada Mavo ») et d'un phénomène de résurgence des années 50-60 (« Black Mountain Dada »/« Néo-Dada » japonais). La rubrique VIII enfin réunit des articles centrés sur les « Modalités du chaos », c'est-à-dire les supports expressifs de Dada (manifestes, poèmes simultans, poésie phonétique, hasard et improvisation, rapports avec la presse, poèmes-dessins, musique, cinéma, humour, techniques de provocation).

Géographiquement, on le voit, ce dossier englobe tous les continents. Plusieurs documents inédits ouvrent sur des sphères peu connues : les différentes époques du dadaïsme russe (années 20 p. 388-408, années 90 p. 409-417), et du dadaïsme japonais (illustré par un manifeste de Takahashi Shinkichi p. 455-456), « La trajectoire rabelaisienne de Dada-Yougo » (p. 341-408), les manifestations éphémères de Finlande (accompagnées des notices biographiques de Gunnar Björling et Rabbe Enckell et des inédits de ces auteurs, p. 356-359).

Historiquement, le dossier s'enracine dans le « proto-dada », à Barcelone, en France, en Roumanie (rubrique « Avant Dada »). Quant aux grands pôles historiques (Zurich, Paris, Berlin, Cologne, etc.) ils sont actualisés par des documents nouveaux, des synthèses générales qui n'existaient qu'en langue étrangère (sur le projet d'almanach international *Dadaco* p. 195-204), des inédits en français de Hausmann (essais, tracts, correspondance p. 232-239, un poème dramatique des années 50, *Palissandre et Mélasse*, p. 589-599), de Huelsenbeck (des extraits de ses mémoires p. 106-107) ou de Hans Arp (lettres à Tzara, p. 123-133), des poèmes de Baargeld commentés par W. Vitt (p. 268-273), un extrait des *Sonnets schizo-phrènes* de Hugo Ball (p. 144-145) analysé par O. Ruf, des articles de presse traduits de l'allemand (p. 134, 187-190). Grâce aux nombreuses traductions émergent des figures secondaires : femmes rebelles comme Emmy Hennings décrite par Bärbel Reetz (« Je suis là. Pardon ») ou la Baronne Else von Freytag-Loringhoven par R. Kuenzli (VII), personnalités marginales tels Jefim Golysheff évoqué par des inédits traduits de l'allemand (p. 230-231) ou Carl Einstein par un article et des documents produits par L. Meffre (p. 240-243).

Ces quelques exemples donnent un aperçu de l'éclectisme des entrées du dossier et des intersections espace/temps/pratiques/significations. Cet éclectisme se manifeste aussi par les regards croisés sur un même sujet ou

un même auteur : le cinéma (deux articles), Schwitters (trois articles : ses positions politiques, son « Merzbau », ses relations au hasard et à l'improvisation comparativement à Arp) ou encore par les incursions vers les marges de Dada, les zones périphériques, les voisins, voire les ennemis. Dans le but à la fois de mieux cerner les spécificités, parentés ou conflits du mouvement avec d'autres avant-gardes (« Dada en Italie ou l'enfant mutilé du futurisme », « La geste et l'écriture de Tzara, entre expressionnisme et Dada », etc.).

Cet apparent désordre spéculaire est encadré par des repères formels : une chronologie internationale de la période 1903-1929 (p. 703-741), une chronologie musicale (p. 528-530), une chronologie spécifique de Dada au Japon jusqu'en 1970 (p. 457), un « Répertoire des dadaïstes de tous les pays » (p. 641-701), une bibliographie par Timothy Shipe (p. 743-770), directeur avec R. Kuenzli de l'immense Centre international des archives dada de l'Université d'Iowa (www.lib.uiowa.edu/dada/).

On notera enfin que *Dada circuit total* accorde une large place au « post-dada ». L'écrivain P. Beurard-Valdoye, qui a voyagé en Europe sur les traces de Schwitters en exil et publié deux livres sur le sujet⁴, évoque dans « Les Merz-internés du camp Hutchinson » le séjour de l'artiste dans un camp de prisonniers en Angleterre, où il resta dada envers et contre tout. Une spécialiste, A. Koch-Didier, analyse le devenir français de Raoul Hausmann à Limoges. Plusieurs auteurs portent un regard critique sur les phénomènes « néo-dada » : R. de Cózar sur le postisme des années 40 en Espagne, J. Delfiner sur les activités du Black Mountain aux Etats-Unis dans les années 50, D. Seaman sur les lettristes des années 60, A. Labelle-Rojoux, artiste et performer contemporain, sur les pratiques des années 80, S. Koudriavstev sur l'ultra avant-garde russe engagée dans une protestation iconoclaste au sens propre (des icônes sont tronçonnées en 1999). On y croise enfin des artistes qui créent encore dans le style de Dada : Villeglé, auteur de lacérations d'affiches commente l'œuvre de Baader, maître en la matière, J.-F. Bory compose un étonnant *Abracadada* en poésie visuelle et phonétique, P. Beurard-Valdoye pratique le collage poétique à la manière de son inspirateur, Schwitters.

Archives dada/chronique

Les *Archives dada/chronique* procèdent d'une méthode différente de ce *Dada circuit total*, malgré un goût comparable pour l'éclectisme dada.

4. Il est l'auteur en 2006, chez Al Dante, de deux ouvrages inspirés par Schwitters, *L'Europe en capsaille* et *Le Narré des îles Schwitters*.

Annoncées en préface (p. 7) comme un hommage à Motherwell et une continuation de son anthologie *Dada painters and poets* (1951), ces *Archives* sont en réalité plus proches dans leur présentation de l'*Almanacco Dada* d'Arturo Schwarz (Milan, 1976). Quoi qu'il en soit, le mode d'emploi du volume est clairement défini : refus des interprétations au profit des « mots mêmes des protagonistes originaux ». Une première partie, « les archives proprement dites » (p. 12-452), se subdivise en sept chapitres : « Dada Zurich », « Dada Berlin », « Dada Hanovre », « Dada Cologne », « Dada Paris », « Dada Pays-Bas » et « Post-Dada ». La deuxième, intitulée « chronique » (p. 453-555), est un calendrier détaillé de la période 1912-1964, chaque année étant envisagée par ville et/ou par pays. Le fait qu'on rencontre dans cette seconde partie de nombreux événements absents de la première (le phénomène Cravan, le Stijl hollandais, Barcelone, Madrid, le suprématisme russe, etc.) justifie aux yeux de l'auteur (p. 6-7) qu'il n'y ait pas de section « Dada New York » dans la partie « archives », cette ville étant largement représentée « en ligne de fuite » aussi bien dans le chapitre « Post-Dada » que dans la « chronique ». L'effet recherché est le « mixage » des documents, des lieux et des faits. « Il faut arpenter l'ensemble pour, archives et chronique confondues, voir se dessiner le territoire dada » dans son caractère fondamentalement « épars ». Le tout est complété par une « bibliographie essentielle » et un index conçu sans ambition d'exhaustivité.

M. Dachy, on le voit, a su concilier l'esprit de synthèse et la rigueur avec les aspects « volatiles », « insaisissables » et contradictoires de Dada (p. 6) mis en valeur par la technique du collage dans la partie « archives ». L'aspect vivant de Dada y est en effet restitué par la juxtaposition de documents d'époques différentes et de regards complémentaires. C'est ainsi que dans le chapitre « Dada Zurich », organisé successivement autour de Ball, Janco, Serner, Arp, Tzara, Schad, on découvre Janco à l'aide de documents très postérieurs à Dada (ses souvenirs de 1957, une interview de 1982) entrecoupés d'une iconographie renvoyant aussi bien à sa période zurichoise (photos, masques, peintures, affiches) qu'à sa période roumaine (reproduction d'une couverture de *Contimporanul*, 1923). Cette iconographie est elle-même « mixée » avec des œuvres d'autres artistes (Richter, Picabia), tandis qu'une de ses affiches pour une soirée zurichoise, en pleine page couleur, est rattachée au chapitre « Tzara ». De même voit-on cohabiter de longs extraits de textes d'Arp sur Dada de 1955, 1962, 1938, 1966 (dans cet ordre-là) avec certains de ses poèmes traduits en français par Breton et Tzara de 1920, confrontés eux-mêmes avec des poèmes de Tzara publiés en France à cette époque et un texte de Schwitters en

hommage à Arp paru dans une revue allemande en 1920. Et ainsi de suite... Le chapitre « Dada Berlin » met en relation les *Lettres de Bobème* de Ben Hecht (*Letters from Bohemia*, 1964) avec le chapitre « Dadaïsme » des mémoires de George Grosz (*A little yes and a big no*, 1946/*Un petit oui et un grand non*) en raison des affinités berlinoises puis new-yorkaises de ces deux artistes. Dans le chapitre « Dada Paris » les facettes contradictoires de Tzara — ou de Rigaut — sont représentées avec équité au fil de documents plus ou moins anciens. Le Belge Pansaers, l'Américain Man Ray ou le Russe Iliazd sont inclus dans ce chapitre du fait de leurs relations passionnelles avec la capitale française. La Soirée du Cœur à Barbe est racontée tour à tour par Jane Heap, Theo Van Doesburg, Louis Tosmas, une lettre d'Iliazd à Tzara. Finie la légende univoque d'un Tzara meurtrier de Dada pour avoir appelé la police lors de cette soirée, accréditée encore par le film de Hopi Lebel, « Qui a tué Dada ? » (2005).

Tous les chapitres de cet ouvrage sont accompagnés de synthèses explicatives qui intègrent les trajectoires ultérieures des dadaïstes. Chaque document est replacé dans son contexte, avec le détail de ses états et lieux successifs de publication. L'ensemble constitue une base documentaire indispensable aux étudiants et chercheurs. On regrettera néanmoins que le dadaïsme italien y soit sous-représenté : deux lignes seulement pour le groupe de Mantoue en 1920 (Evola, Cantarelli, Fiozzi) dans la partie « chronique » (p. 497) et deux lignes pour une soirée Dada organisée par Evola à Rome en 1921 (p. 508). M. Dachy, depuis son article « Rejet de l'étalage romantique sentimental futuriste » paru dans *Dada & les dadaïsmes* en 1994 (p. 81-84), s'est souvent expliqué sur sa faible considération pour l'avant-garde italienne, qui compte pourtant d'authentiques dadaïstes (Savinio, Prampolini, Sbarbaro, De Pisis, Sanminiatielli, Fiozzi) distincts des futuristes, dont certains furent élus « présidents de Dada » par Tzara en 1920 (Maria d'Arezzo, Cantarelli, Evola, Meriano). Plusieurs d'entre eux sont absents de l'index *Archives dada/chronique* (Sbarbaro, De Pisis, Sanminiatielli, Raimondi) ou ne figurent dans la partie « archives » qu'en tant que signataires de manifestes (Maria d'Arezzo, Cantarelli, p. 91) ou témoins simplement cités (Cantarelli, Fiozzi ou Bacchi dans « Quelques souvenirs de Tzara » p. 64). Meriano n'apparaît que dans une note de bas de page (p. 30) et sous forme de brève allusion dans la chronologie (p. 472).

On objectera également que ces archives ne sont pas aussi inédites que l'opération publicitaire menée par son auteur aurait pu le laisser croire, même si on y trouve quelques textes jamais publiés en français comme « Puffke propagateur de la culture prolétarienne » (1921) de R. Hausmann

(p. 101-104) ou le témoignage de Theo van Doesburg sur la Soirée du Cœur à barbe, « Ils ont presque tué Tzara » (p. 340-343). M. Dachy a abondamment puisé en effet dans des ouvrages déjà parus et dans ses propres publications. La longue partie dédiée à Schwitters est presque intégralement reprise de son *Merz* (Champ Libre, 1990) et de son *Dada et les dadaïsmes*. Mais son mérite est d'avoir mis de l'ordre dans des documents épars et inégalement mis en lumière jusqu'alors. Et d'avoir proposé un grand nombre de traductions, nouvelles ou révisées, plus convaincantes que celles qui existaient déjà : c'est le cas pour les mémoires de G. Grosz (déjà signalés) ou de Franz Jung (extraits de *Der Weg nach Unten*, 1960/*Chemin vers le bas*, p. 134-135).

L'intérêt particulier de la partie consacrée aux Pays-Bas, à Theo van Doesburg et au Congrès de Weimar s'appuie sur une thèse chère à l'auteur : la proximité de Dada avec l'abstraction et l'importance de « l'axe Dada constructiviste » né en Allemagne, « autrement fructueux que la voie de garage surréaliste » (« Dada Berlin », p. 85). Cette thèse, on le verra, est contrecarrée par G. Lista dans son *Dada libertin & libertaire*.

Le chapitre « Post-Dada » vaut le détour. Dédié « au regard que les Dadas ont porté sur leur mouvement comme valeur refuge tout au long de leur vie d'artiste et comment ils en ont parlé parfois quarante ans plus tard » (p. 379), il propose des témoignages émouvants – « Dada n'était pas une farce » de Jean Arp, 1951, traduit de l'anglais – ou étonnants – « Le dadaïsme en Limousin » (par Sarane Alexandrian) sur les excentricités de Raoul Hausmann à Peyrat-le-Château –. Dans ce « Post-Dada » sont abordées les tentatives de recréation de Dada après 1945, les conflits entre les ex-dadaïstes (le dossier *Dada Manifesto 1949* est brillamment éclairé, p. 394-399), les jugements de galeristes-exposants de Dada (Sidney Janis commentant en 1972 l'exposition de 1916-1923 à New York) ou d'artistes amis du mouvement (Moholy-Nagy en 1947, Stefan Themerson en 1958, Matthew Josephson en 1962, etc.).

Dada libertin & libertaire

Les choix de G. Lista dans *Dada libertin & libertaire* sont aux antipodes des deux ouvrages précédents. Le texte brut en est exclu au profit d'une narration linéaire des événements, des chapitres III à VIII, entrecoupée de citations non référencées (« Dada à Zurich », « Dada à New York », « Dada en Allemagne », « Dada en Italie », « Dada à Paris », « Dada international »). Le commentaire y joue un rôle essentiel comme le prouve l'importance des préliminaires (chapitres I et II, « Dada et l'avant-garde »,

« Avant Dada ») et des conclusions interprétatives (chapitres XI et X, « Épilogue », « Face à l'Histoire »).

Le chapitre I annonce la tonalité : Dada a trop longtemps bénéficié d'une place à part dans l'histoire des avant-gardes. Mais il redevient un mouvement comme les autres, passé au crible des études sérieuses et de la muséographie, juste revanche contre ses prétentions à la contestation radicale de la culture. Après avoir manié à tout va le non-sens, il a dû admettre que, selon une citation de Duchamp, « tout finit par avoir un sens » (p. 10). Et ce sens nous est livré par G. Lista sous la forme d'une thèse : Dada comme émanation du libertinage philosophique des XVII^e et XVIII^e siècles (p. 12-13). Pourtant rien ne prouve que les dadaïstes aient eu accès aux écrits des libertins, malgré le regain d'intérêt que ceux-ci ont suscité au début du XIX^e siècle, chez Apollinaire ou Aragon par exemple (p. 13). En réalité, l'assimilation Dada/libertinage est fondée sur le nihilisme supposé de Dada qui, non content d'avoir renié le passé et la tradition, a banni le futur, c'est-à-dire le projet. Vu sous cet angle, Dada, contrairement au futurisme, ne serait pas une avant-garde (consciente par définition d'un rôle à jouer aux yeux de l'histoire) et ne serait que partiellement un mouvement libertaire (pour qui le politique, au sens large du désir de changer le monde, existe bel et bien). Du moins dans le cas de Tzara... Car l'auteur oppose, selon des catégories quelque peu suspectes, un « Dada germanique » (Ball), proche des courants de libération progressistes et des mythes révolutionnaires du XIX^e siècle, et un « Dada latin » (Tzara), héritier du libertinage anti-utopique du XVII^e siècle (p. 11). Si Ball avait un projet « régénérateur » au-delà de la négation, Tzara en revanche s'est rendu coupable « face à l'histoire » (titre du chapitre X) d'avoir produit un pur nihilisme, mensongèrement réinterprété dans un sens constructif à la lumière de son engagement communiste ultérieur.

Cette approche confusionniste, qui minimise l'originalité historique de Dada pour le rattacher à un courant moral et métaphysique, apparaît sous une autre forme dans le chapitre II. Dada y est assimilé à des courants du passé (les Hydropathes français, les Scapigliati italiens, les Arts incohérents, p. 16-17, etc.) dont il ne serait qu'un avatar sans spécificité ni position de rupture. À manier de façon trop érudite le jeu des influences, l'auteur dépossède le mouvement de ses contours propres. En somme Dada n'a rien inventé ! Tous les emplois du mot « dada » depuis 1608 (résumés p. 208-209) le prouvent...

Les chapitres IX et X reprennent ces mêmes idées, un ton au-dessus. « Face à l'Histoire » (X) développe la théorie de la « mystification » volontaire opérée dans les souvenirs partisans des dadaïstes (Tzara, Janco,

p. 205-206, Richter, p. 207-208) désireux de légitimer après coup Dada comme avant-garde. M. Sanouillet y est accusé d'avoir instauré « un véritable culte de la personnalité destiné à faire de Tzara le fondateur du dadaïsme ». Sans vouloir dédouaner Tzara de ses relectures tendancieuses de Dada⁵, il faut bien reconnaître que la mise en accusation de l'écrivain, qui aurait tenu la main de G. Hugnet pour faire de Dada un mouvement communiste (p. 205), prête à rire tant elle déforme les intentions mêmes de G. Hugnet, injustement critique vis-à-vis du dadaïsme allemand accusé de s'être voué à... une œuvre de propagande communiste⁶.

Ce chapitre X ressasse l'inanité d'un Dada libertin (version Tzara) uniquement préoccupé de « jouir librement de soi-même et de la vie » et abusivement « drapé » dans « une dimension idéologique qui n'est pas la sienne » (p. 209) ! Tour à tour « révélation du néant métaphysique » et « découverte de la chute dans la sphère du réel », Dada est avant tout « destructeur » (p. 209), dépourvu de cette « foi messianique ou révolutionnaire » qui confère au monde « la valeur ajoutée » d'une transcendance (p. 210). Dada aurait expulsé le sens au profit de la « volonté d'archiver définitivement la grandeur déchuée de l'homme occidental » (p. 210) et d'une gratuite « glorification de la vie » (p. 211). Ce propos, qui donne par endroits l'illusion de la sympathie de son auteur, n'est là que pour mieux faire ressortir le déficit de Dada en « responsabilité éthique » (p. 212), dont l'honneur revient aux futuristes : telle est la conclusion du livre ! En réduisant Dada au nihilisme, G. Lista a fait l'impasse sur une dimension essentielle du mouvement, ce jeu de balancier entre négation et création qui éclaire les œuvres de ses artistes « constructivistes destructifs » (Theo van Doesburg). Le manichéisme et l'idéalisme anti-dialectique ont bien du mal à rendre compte d'un mouvement qui voulait « détruire les tiroirs du cerveau » (Tzara, *Manifeste Dada 1918*).

Le corps de l'ouvrage (chapitres III à VIII) est pourtant servi par une érudition remarquable et une iconographie commentée de premier choix. Saluons au passage les notices biographiques (p. 213-256), même si « Cravan n'est pas mort noyé » dans le golfe du Mexique⁷. Le chapitre « Dada en Italie » permet de compenser les « oublis » de M. Dachy. La compétence de G. Lista dans ce domaine donne de riches informations sur les activités peu connues de *L'Enciclopedia* à Florence (Soffici, Corrado

5. H. Béhar fait le point sur cette question dans le chapitre « Tristan Tzara historiographe de Dada » de son *Tristan Tzara, op. cit.*, p. 218-233.

6. Notamment dans *L'Aventure Dada* en 1957, préfacé par Tzara.

7. Voir l'article déjà cité de P. Dagen, « La parole est à Dada », et son ouvrage qui a précisément ce titre.

Pavolini, Primo Conti, Roberto Papi, p. 129-131) ou du groupe de Trieste (Giogio Carmelich, Emilio Dolfi, G. Jablowsky, De Tuoni, p. 131-135). Le chapitre « Dada international » en revanche est peu fourni, alors que neuf pays y sont étudiés, de l'Espagne au Japon. La place faite à la Belgique (p. 176) et aux Pays Bas (p. 179-182) y est singulièrement réduite. Mais on comprend les raisons de ces raccourcis quand on lit, en ouverture du chapitre, que Dada a été « un simple accès de fièvre », de « courte durée dans le temps » et de « peu d'extension dans l'espace » ! Décrit dans plusieurs pays comme le « fruit d'une immigration » coupée des réalités nationales ou l'expression d'une « culture en vacances » (en Espagne et Autriche, p. 173), Dada est « bien loin d'atteindre la dimension planétaire du futurisme » (p. 182) !

G. Lista n'a sans doute pas tort de vouloir réhabiliter les futuristes, mal aimés du fait des compromissions de Marinetti avec le fascisme. Il a raison de rappeler que Dada s'est largement inspiré des concepts et techniques de ce mouvement (p. 174), de souligner la dette du dadaïsme berlinois à son égard même après 1917 (p. 84-91) ou celle de Van Doesburg (p. 179-182). Il a raison enfin de contester les amalgames qui mettent Dada à toutes les sauces, le confondant en Russie avec tout un pan du cubo-futurisme (p. 173). Mais cela tourne à ce que P. Dagen a appelé une « obsession⁸ », qui ne perd pas une occasion de répéter à tout propos que « les futuristes l'avaient déjà fait ». Inversement, les citations – souvent des paroles de dadaïstes repentis – sont peu flatteuses pour Dada, « numéro de cirque » réducteur (Jakobson, p. 174) ou expression d'un vide sans lendemain (p. 187). « Dada est bien du sexe féminin, mais il est frigide » (Takahashi, p. 187). On ne peut que désavouer « la laideur sans précédent de son cynisme » (Tibor Déry, p. 187). « Dada est la mort », immobile comme un bonze chinois qui regarde inutilement son nombril (*ibid.*, p. 178), etc. G. Lista prend à témoin de ce vide ceux qui se sont tus après leur crise d'adolescence dada, tels Evola ou Duchamp (p. 187), à la nuance près, pour ce dernier, que son silence n'est que mythologie⁹.

G. Lista réfute les liens historiques entre Dada, l'abstraction et le constructivisme, analysés comme une réécriture fantaisiste des années 1950-1960 quand l'esprit dada, d'après lui, était plus proche en réalité des néo-avant-gardes spontanéistes (thèses résumées dans « Face à l'histoire », p. 206-207). Allié du futurisme en Europe à la fin des années 1920, le

8. Dans « La parole est à Dada », art. cit.

9. Voir Aurélie Verdier, « La fabrique du silence, Mythologie et mise en scène chez Marcel Duchamp », *Les Cahiers du Mnam* 95, printemps 2006, p. 31-44.

constructivisme, loin d'avoir cheminé avec Dada, serait né d'un dépassement de la négativité dadaïste (« Epilogue », p. 190-203) entrepris par Janco dès 1919 à Zurich et relayé par Arp, Doesburg, Hausmann, Schwitters, etc. Le retour aux documents n'autorise pas toutefois une telle occultation du courant dada-constructiviste, tendance esthétique majeure du XIX^e siècle¹⁰, au bénéfice d'une opposition schématique entre le négatif (Dada) et le « positif » (futurisme, constructivisme).

Dada et les arts rebelles

En contradiction totale avec G. Lista, la préface de G. Durozoi décrit Dada comme l'avant-garde fondatrice des grandes « rébellions » du XIX^e siècle (Fluxus, situationnisme, etc.), aux antipodes des courants de la modernité inaugurés par le cubisme. Descendants de la rationalité des Lumières et des idées de Kant, les modernes en effet croyaient au progrès artistique par le renouvellement des formes et à la transformation du monde par l'engagement politique, au sens restreint du terme. Les « avant-gardes rebelles » au contraire ont remis en question le sens au-delà des formes, valorisant la folie, le jeu et le hasard, l'esprit d'enfance, la dérision, la déconstruction du langage et des arts, et opté pour la subversion généralisée au détriment du politique proprement dit. Le livre propose trois entrées dans ces « arts rebelles » : les « techniques et concepts communs » (p. 13-140), les « mouvements » (p. 141-282) et les « artistes » (de H. Arp à Gil J. Wolman, p. 283-368). Les pages de gauche sont réservées aux commentaires (histoire, concepts, notices biographiques, définitions, etc.), celles de droite aux œuvres, subtilement analysées à l'aide d'un réseau fléché. Un système de renvois relie entre elles les différentes rubriques. Des manifestes ou textes clés (dadas, surréalistes, Cobra, Gutai, situationnistes, etc.) sont insérés à l'intérieur de certains chapitres.

Des débats récurrents

Un regard général porté sur les parutions citées fait ressortir quelques débats familiers à ceux qui fréquentent habituellement Dada. C'est ainsi que la republication par les Presses du Réel d'un extrait du journal de Hugo Ball¹¹ intitulé *Dada à Zurich, Le mot et l'image (1916-1917)*, précédé d'un manifeste de son auteur daté du 14 juillet 1916, prétendument le

10. Se reporter aux ouvrages cités de M. Dachy, à l'article de Cécile Bargues « Les lendemains de Dada », *Lumapark* 2004-2005, p. 175-182, aux écrits d'après la seconde guerre mondiale d'Arp, Hausmann, Schwitters, Janco, Moholy-Nagy, etc.

11. *La Fuite hors du temps*, Éditions du Rocher, 1993.

« premier manifeste dada » et pour la première fois en français¹², vise à glorifier Ball en tant que fondateur véritable du Cabaret Voltaire. L'argument publicitaire des Presses du réel sur son site Internet en confirme les intentions polémiques. Cet extrait veut être « un contrepoint à la très (trop) célèbre chronique de Tzara (publiée en 1920 dans l'*Almanach Dada*¹³), colporteur assez exclusif de Dada de 1918 à 1922 ». Ball, lit-on en quatrième de couverture, est « le penseur et non pas l'iconoclaste ou le propagandiste de Dada », autrement dit l'anti-Tzara. Une note introductive de Michel Giroud décrit Ball comme celui qui dès 1916 a dénoncé les « dérives de Dada » pour se consacrer à une quête plus profonde, un « renouveau spirituel qui s'origine dans l'Eglise byzantine » (quatrième de couverture). Cette querelle implicite en authenticité dada n'est pas nouvelle et les études passées sur le couple Tzara/Ball sont légion. Je renvoie à la brillante synthèse qu'en a proposée Paul Auster dans « Dada exhumé » (*Le Carnet rouge*, 1992 ; un extrait figure dans *Dada circuit total*, p. 147-148). Mais les interprétations partisans qui en découlent (M. Giroud ici ou G. Lista dans *Dada libertin & libertaire*) opposant dadaïsme français et allemand (via les situationnistes, très publiés actuellement, qui ont contribué à l'entretenir), souvent émaillées de règlements de comptes contre Tzara, ont-elles encore bien lieu d'être ? Objet protéiforme, Dada a besoin de nuances plus que de compétition. C'est d'ailleurs l'optique d'O. Ruf dans « Les "Matadors" Dada, Hugo Ball et Tristan Tzara » (*Dada circuit total*) qui, sur le modèle de Richter célébrant la complémentarité de l'« Orchestre Voltaire » à Zurich dans *Dada, art et anti-art*¹⁴, insiste sur la dualité de Ball et Tzara comme dynamique indispensable à l'expression de Dada.

Concernant la guerre des priorités en manifestes, je rappellerai un petit fait susceptible de nuancer les intentions de M. Giroud. Lors de la soirée du 14 juillet a été lu aussi le *Manifeste de Monsieur Antipyrine* de Tzara, explicitement dada, alors que celui de Ball, comme le fait remarquer à juste titre M. Dachy (*Archives dada/chronique* p. 14) est le premier manifeste « relatif à dada » plus que « véritablement dada », dans lequel Ball énonce sa distance vis-à-vis d'un mouvement dont il se détachait déjà. Cette guerre de priorités, vieille comme Dada¹⁵, offre un exemple similaire dans la publication en 2006 du *Dernier relâchement (Letzte Lockerung) manifeste dada 1918* de

12. Il est publié aussi par M. Dachy dans ses *Archives dada/chronique* 2005, p. 14.

13. Repris par Champ Libre en 1980.

14. Éditions de la Connaissance, 1965, p. 23.

15. Elle opposa Tzara, Huelsenbeck et Serner, tous trois auteurs d'un manifeste en 1918, mais surtout Tzara et Serner, ce dernier appuyé par Breton contre Tzara en 1922.

W. Serner. Un coup d'œil sur le site de son éditeur nous apprend qu'« il s'agit du premier manifeste dadaïste répertorié », comme si la connaissance de ce dadaïste allemand, encore trop inconnu en France, passait d'abord par de telles considérations.

Je note que la méfiance vis-à-vis de Tzara (justifiée ou non, à chacun d'en juger), de sa « version claironnée » des origines de Dada en 1920 (*Action poétique*, site Internet) et d'une mythologie qui se serait forgée après guerre en sa faveur, est insistante. On la trouve un peu partout (dans *Dada libertin & libertaire* de façon caricaturale) et elle est relayée par Lionel Richard dans son article d'introduction à la revue *Action poétique* n° 181, « Éternel dada, toujours et toujours à recommencer ». C'est pour des motifs peu avouables que Tzara, de 1919 à 1920, aurait évincé les dadaïstes allemands de « ses allusions à l'épopée dadaïste ». Son allégeance à la germanophobie de la vie littéraire parisienne – dont il fut lui-même la victime – serait cause de la publication tardive de Serner et Arp dans *Littérature*. Inventeur autoproclamé d'un mouvement fondé en réalité par Ball (on y revient !) sous l'influence du futurisme et de l'expressionnisme, Tzara aurait fait passer Dada pour une geste personnelle, fruit de sa seule géniale spontanéité jusqu'à ce que Breton en 1922 démasque cet « imposteur avide de réclame » avec la complicité des anciens dadaïstes zurichois (Serner, Schad), au gré d'une de ces polémiques qui ont scandé l'histoire du mouvement jusque bien après la seconde guerre mondiale¹⁶. Le point de vue de L. Richard, qui a le mérite d'être rigoureusement étayé et de ne pas céder aux mythologies hâtives, est pourtant discutable si l'on se souvient que Tzara fit paraître des textes de Serner dans *391* dès son arrivée en France¹⁷ et soutint Arp dans ses démarches vers Paris, Arp prenant à son tour le parti de Tzara contre Breton¹⁸.

L'article de Lionel Richard aborde une autre question cruciale, qui traverse plusieurs des publications 2005-2006 : les rapports de Dada avec le politique, et tout d'abord avec la guerre. Résumant les arguments d'une « démythification » argumentée dans son essai de 1976, *D'une apocalypse à l'autre*, republié chez Somogy en 1998, Lionel Richard réfute l'idée d'un « mouvement qui aurait été provoqué par quelques trublions étrangers, réfugiés en Suisse pendant la Première Guerre Mondiale ». Pris au cas par

16. Dont le conflit Tzara/Huelsensbeck, ravivé par l'affaire du *Dada Manifesto 1949*, publié et commenté par M. Dachy dans ses *Archives dada/chronique*, p. 394-399.

17. Dont le « Carnet du docteur Serner » sans doute en réalité rédigé de sa main : voir M. Dachy, *Archives dada/chronique*, p. 290-291.

18. Voir les lettres inédites en français publiées par A. Bleikasten dans *Dada Circuit Total* (p. 110-111).

cas, les trajectoires individuelles de Ball, Huelsenbeck, Richter ou Arp prouvent en effet que ce sont des ambitions personnelles contrecarrées qui ont attiré ces artistes vers la Suisse. Les dadaïstes allemands du Cabaret Voltaire n'étaient ni des militants (contrairement à d'autres émigrés de la même époque qui combattaient ouvertement l'empire wilhelmien), ni des déserteurs (Ball et Huelsenbeck ont été réformés, Tzara était sursitaire), ni des partisans de la Révolution. La conscience pacifiste de Ball et sa collaboration aux milieux anarchistes suisses ne fut d'ailleurs pas « d'une solidité à toute épreuve ». M. Dachy semble partager la thèse de Lionel Richard quand il écrit en introduction de ses *Archives dada/chronique* que « contrairement à la légende, Dada ne se caractérise pas par son opposition à la Première Guerre mondiale ». Mais il a le mérite de rappeler que les dadaïstes n'ont pas éludé leur époque et ont élevé une protestation radicale contre ses fondements destructeurs, « avec une désinvolture taoïste » qui a produit une révolution esthétique. G. Durozoi dans la préface de son *Dada et les arts rebelles* cautionne cette interprétation en présentant Dada comme « l'entreprise la plus radicale de subversion de toutes les valeurs » dont la guerre démontrait l'inanité. Les dadaïstes, quelle que soit l'ambiguïté des trajectoires de chacun, pouvaient-ils en tout état de cause faire abstraction des si proches « abattoirs de la guerre mondiale » (Arp, « Dadaland », 1938, *Archives dada/chronique*, p. 47) et du vacarme qui « faisait ses ravages autour de cette Zurich en 1916, île au milieu du feu, du fer et du sang » (Janco, « Dada créateur », 1957, *ibid.* p. 20) ?

La richesse informative des récentes publications répare l'oubli dans lequel Dada a végété trop longtemps¹⁹, considéré comme une farce sans consistance ou recouvert par la vague surréaliste. La diversité des documents proposés permet de remettre à sa juste place ce mouvement fondateur dans les domaines de la pensée et de la production plastique. Celle-ci, trop longtemps négligée au profit de la posture dada, est servie désormais par une iconographie exceptionnelle. Mais Dada n'a pas dit son dernier mot, en langues étrangères notamment. Quant aux interprétations, il convient de les manier avec prudence, même si elles témoignent de la fécondité du mouvement par les significations diverses qu'il inspire.

19. Idée développée dans l'article de L. Richard, « Mais le dadaïsme a-t-il historiquement existé ? », *Action poétique*, n° 181, p. 47-48.

Annexe bibliographique

I. Revues consacrées à Dada

- Action poétique* n°181, *Dada Da*, Les belles Lettres, septembre 2005, 143 p.
Beaux Arts hors série, *Dada au Centre Pompidou*, Beaux-arts magazine éditeur, 98 p.
Les Cahiers du MNAM n° 88, été 2004, *Dada*, éd. Centre Pompidou.
Dada, n° 113, *Tout est Dada, Mango*, oct. 2005, revue hist. de l'art pour enfants.
DADAbuk, Bande Dessinée de PRETESEILLE, Benoît, Éditions Warum, 2005.
Le Magazine littéraire n° 446, « DADA, L'esprit de la révolte de Tristan Tzara à Guy Debord », octobre 2005.
Lunapark, dir. Marc Dachy, Transédition, 2 numéros, 2003-2005.
Télérama hors série, « Dada 1916-1924 Rétrospective Dada au Centre Pompidou » par Philippe Raimbault, octobre 2005.

II. Multimédia

- Cinéma Dada*, DVD, octobre 2005, Hans Richter, Vikking Eggeling, René Clair, Fernand Léger, Man Ray, français/anglais, 72,60 mn Diffusion Re : Voir.
Dada et la musique, septembre 2005, CD audio, bilingue français/anglais, 63,53 mn, Diffusion Éditions du Centre Pompidou et A & T/LITO.
La légende du Grand Verre, film en cours de Pascal Goblot.
Qui a tué Dada ? film, Durée : 52', Auteur-réalisateur : Hopi Lebel, Production : France 5/Les Films d'Ici/Centre Pompidou/INA, 2005.

III. Manifestes et revues dada publiés ou réimprimés

- SANOUILLET, Michel, Réimpression intégrale et dossier critique des revues *Dada* et *391*, Centre du XIX^e siècle.
SANOUILLET, Michel, Pochette de fac-similés de documents dada (dont *Le Cœur à barbe*, le papier à en-tête du mouvement dada, les revues *Z* et *Proverbe*), Centre du XIX^e siècle, 2005.
SEBBAG, Monique, *Manifestes Dada surréalistes*, J.-M. Place, 2005.

IV. Ouvrages généraux sur Dada (récents ou réimpressions)

- BÉHAR, Henri et CARASSOU, Michel, *Dada, Histoire d'une subversion* (1990), Fayard, 2005.
BÉHAR, Henri et DUFOUR, Catherine (dir.), *Dada circuit total*, L'Age d'homme, 2005, 776 p.
BÉHAR, Henri et POUPARD-LIEUSSOU Yves, *Dada en verve* (1972), Horay, 2002, réédition, 123 p.
BIZE, Hervé, *Dada*, Cercle d'art, 2005, 64 p., ill. en couleurs.
DACHY, Marc, *Archives Dada, chronique*, Hazan, 2005, 576 p.
DACHY, Marc, *Dada au Japon*, PUF, 2002.
DACHY, Marc, *La Révolte de l'art*, Découvertes Gallimard, 2005.
DACHY, Marc, *Dada & les dadaïsmes*, Essais/Gallimard, 1994, réédition en collection de poche du *Journal du mouvement Dada 1915-1923*, Genève, Skira, 1989.
DUROZIOI, Gérard, *Dada et les arts rebelles*, Hazan, 2005, 383 p.
ELGER, D., *Dadaïsme*, Taschen, 2004.
GAYRAUD, Régis, *Dada russe*, Allia, 2005, 224 p. ill.
HAAS (de), Patrick, *Cinéma intégral, De la peinture au cinéma dans les années vingt* (1985), Transédition, 2005.
LE BON, Laurent (dir.), *DADA*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006, Éditions du Centre Pompidou, 2005, 1 014 p.
LEMOINE, Serge, *Dada* (1986), Hazan, 2005, 96 pages.
LISTA, Giovanni, *Dada Libertin & libertaire*, L'Insolite, 2005, 272 p.

METZGER, Reiner, *Berlin, Les années vingt, Art et culture 1918-1933, avec Grosz, Dix, Hausmann, Heartfield, H. Höch pour l'aventure dada*, Hazan, 2006.
 PRETESEILLE, B., *DADAbuk*, Warum, 2005.
 RAMADE, Bénédicte, *Dada, L'exposition/the exhibition*, album de l'exposition, bilingue français/anglais, 60 pages, 80 ill.
 ROBCIUC, Vasile : *Les Cahiers Tristan Tzara*, collection polyglotte d'articles sur Dada, les dadaïstes et l'avant-garde par des spécialistes internationaux, n° 1-20, Bucarest, Vinea, 1998-2006.
 SANUILLET, Michel, *Dada à Paris (1965,1980,1993)*, éd. revue, remaniée et augmentée par Anne Sanouillet, préface de Michèle Humbert, CNRS éd., 2005, 654 p.
 SUQUET, Jean, *Éclipses et splendeurs de la virgule*, L'Échoppe, 2005.
 VERDIER, Aurélie, *Dada*, Flammarion, collection ABCdaires, 2005.
 WALDBERG, Patrick, *Dada, La fonction de refus* (1976), Éd. de la Différence, 1999.

V. Les dadaïstes

ARAGON, Louis

ARAGON, Louis, *Papiers inédits, de Dada au surréalisme (1917-1931)*, par Lionel Follet et Édouard Ruiz, Gallimard, 2000

ARP, Hans

ROSSI, P.-Louis, *Hans Arp*, Virgile, 2006, 61 p.

BALL, Hugo

BALL, Hugo, *Dada à Zurich, Le mot et l'image (1916-1917)*, extrait de son Journal, *Die Flucht aus der Zeit (La Fuite hors du temps) 1913-1921*, Les Presses du Réel, 2006, 159 p.

BALL, Hugo, *Tenderenda le fantasque* (1918), trad. P. Gallissaires, Éd. Vagabonde, 2005, suivi d'*Une Nativité (bruitiste)* jouée par Ball et d'autres dadaïstes sur la scène du Cabaret Voltaire en juin 1916.

CRAVAN, Arthur

DAGEN, Philippe : *Arthur Cravan n'est pas mort noyé*, Grasset, 2006, 298 p., [mémoires imaginaires d'un Arthur Cravan qui aurait survécu].

VAN DOESBURG, Theo

VAN DOESBURG, Theo : *Qu'est-ce que Dada ?*, avec les lettres de Doesburg à Tzara et un texte de Kurt Schwitters sur Doesburg (1992), L'Échoppe, 2005.

DUCHAMP, Marcel

DUCHAMP, Marcel, *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* (sur les échecs). Éd. trilingue, Al Dante, 2005.

DUCHAMP, Marcel : *Marcel Duchamp de retour en Amérique, répond à Laurie Eglinton* (1933), L'Échoppe, 2004, 22 p.

CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art* de J. Clair, recueil d'articles publiés de 1977 à 1999, Gallimard, 2000.

DÉCIMO, Marc, *Le Duchamp facile*, Dijon, Presses du Réel, 2005, 160 p.

DÉCIMO, Marc : *Marcel Duchamp mis à nu. A propos du processus créatif*, Dijon, Presses du réel, 2004, 322 p.

DÉCIMO, Marc, *Lydie Fischer Sarazin-levasor : un échec matrimonial. Le cœur de la Mariée mis à nu par son célibataire*, même, Dijon, Presses du réel, 2004, « l'écart absolu », 208 p.

DÉCIMO, Marc, *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Presses du Réel, 2002, 270 p.

DUVE, Thierry (de) : *Résonances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition* (1989), Hachette, 2006.

MAGNAGUAGNO, Guido, *Marcel Duchamp*, Hatje Cantz Publishers, 2002, 232 p.

NAUMANN, Francis et COTENSIN, Patrice (trad.), *Marcel Duchamp : L'argent sans objet*, 2004, L'échoppe, 83 p.

PARTOUCHE, Marc, *Marcel Duchamp. Sa vie, même*, biographie, Al Dante, 2005, 96 p.

THENOT, Jean-Paul, CHAUVEAU, Françoise, PLUCHART, François, *Cent lectures de Marcel Duchamp*, Ed. Yellow Now, 2006, 143 p.

GROSZ, George

ANDERS, Günther, *George Grosz*, trad. de l'allemand, Allia, 2005.

HAUSMANN, Raoul

HAUSMANN, Raoul, *Sensorialité excentrique* (1970), Allia 2005, « Petite collection », 64 p.

HAUSMANN, Raoul, *Hourra ! Hourra ! Hourra !* (1921), 12 satires, première trad. de l'allemand en français par Catherine Wermester, Allia, 2004, 96 p.

HAUSMANN, Raoul, *Courrier Dada*, (1958, 1992), Allia, 2004, 192 p.

JANCO, Marcel

JANCO, Marcel et NAUMANN, Francis, *Marcel Janco se souvient de Dada*, interview (1982) par F. Naumann, L'Échoppe, 2005.

PANSAERS, Clément

PANSAERS, Clément, *Le Pan-Pan au cul du nu nègre* (1920), Allia, 2005, « Petite collection », 48 p.

PANSAERS, Clément, *Bar Nicanor* (1921), Allia, 2005, « Petite collection », 64 p.

PANSAERS, Clément, *L'Apologie de la paresse* (1922), Allia, 2001, « Petite collection », 64 p., 5^e éd.

PICABIA, Francis

PICABIA, *Écrits critiques*, préf. Bernard Noël, édition établie par Carole Boulbès, Mémoire du Livre, 2005, 693 p.

PIERRE, Arnaud : *Francis Picabia, La peinture sans aura*, Gallimard, 2002.

RAY, Man

RAY, Man et FORESTA, Merry A., *Man Ray*, Actes Sud, 2005, 63 pl, 63 ill., 63 photos.

RICHTER, Hans

RICHTER, Hans, *Dada, art et anti-art* (trad. de l'allemand, *Dada, Kunst und Antikunst*, Cologne, 1964, 1973), Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1965 ; Bruxelles, Transédition, 2005.

SCHWITTERS, Kurt

BEURARD-VALDOYE, Patrick, *L'Europe en capsaille*, Al Dante, 2006.

BEURARD-VALDOYE, Patrick, *Le Narré des îles Schwitters*, Al Dante, 2006.

SERNER, Walter

SERNER, Walter, *Dernier relâchement (Letzte Lockerung)* manifeste dada 1918, Montpellier, éd. Coup d'encre, 2006.

SOUPAULT, Philippe

SOUPAULT, Philippe, *Philippe Soupault, Littérature et le reste. 1919-1931*, édition établie par Lydie Lachenal, préface d'Anne Egger, Gallimard, 2006.

TZARA, Tristan

TZARA, Tristan, *Découverte des arts dits primitifs, Suivi de Poèmes nègres*, présenté par Marc Dachy, Hazan, 2006.

TZARA, Tristan, *La Première Aventure céleste de Mr Antipyrine* (1916, ill. de Marcel Janco), *Cinéma calendrier du Cœur abstrait Maisons* (1920, ill. de Arp), *Sept Manifestes Dada* (1924, ill. de Picabia), *Vingt-cinq Poèmes* (1918, ill. de Arp), fac-similés avec chacun une postface d'Henri Béhar, Dilecta, 2005.

DACHY, Marc, *Tristan Tzara dompteur des acrobates*, L'échoppe, 1992.

BUOT, François, *Tristan Tzara, L'homme qui inventa la Révolution Dada*, Grasset, 2002.

BÉHAR, Henri, *Tristan Tzara*, Oxus, 2005, 258 p.

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

INDEX DES NOMS CITÉS

- ABEL, N.-H. 213
ABELLIO, R. 194
ABRAHAM, N. 51
ACCURSI, D. 289
ADORNO, T. 89
ALBERT-BIROT, P. 222
ALEXANDRIAN, S. 294
ALVARD, J. 194, 195, 196
AMIOT, A.-M. 11, 74, 75
ANAXIMÈNE, 97
ANTHEAUME, A. 65, 66
ANTHONY, R. 100, 125
ANTHONY BLUNT, 125
APOLLINAIRE, G. 17-19, 21, 53, 76, 243, 295
APPEL, K. 195, 196
ARAGON, L. 9, 10, 12, 71, 75, 77, 81-85, 222, 227, 271, 272, 287, 295
AREZZO, M. D' 293
ARISTOPHANE, 92
ARISTOTE, 59, 97, 180, 191, 193
ARNAUD, N. 14, 197, 206, 207, 209
ARP, J. 163, 284, 287, 290-294, 298, 300, 301, 303, 304
ARTAUD, A. 9, 245
ARTÉMIDORE, 117
ASCHAFFENBURG, G. 61
AUSTER, P. 299
AXELOS, K. 194
BAADER, J. 291
BAARGELD, J. 28, 290
BABINSKI, P. 56, 59
BACCHI, M. 293
BACHELARD, G. 25, 29, 30, 31, 113, 181, 214
BAFFO, G. 267
BALL, H. 37, 287, 290, 292, 295, 298-301, 303
BALLET, G. 55
BASSELON, R. 70, 71
BATAILLE, G. 81, 86, 109, 110, 151, 192, 213, 276, 280-286
BAUDELAIRE, C. 38, 93, 94, 155, 167, 251
BEAUJOUR, M. 85, 86, 110
BEAUVOIR, S. DE 110
BÉDOUIN, J.-L. 210
BEEF, A. 224
BÉHAR, H. 6, 91, 123, 132, 276, 288, 296, 304
BELLMER, H. 133
BENAYOUN, R. 163, 165, 166, 167
BENJAMIN, W. 150, 162, 163, 228, 251, 268, 272
BENRATH, F. 195, 196
BERGIER, J. 158
BERGSON, H. 19, 75, 88-90, 94, 96, 98
BERKELEY, J. 59
BERL, E. 225
BEURARD-VALDOYE, P. 291
BINET, J.-L. 72, 73
BITBOL, M. 177, 179, 200, 201
BJÖRLING, G. 290
BLANCHOT, M. 118, 192
BLEULER, E. 57, 62
BLIN, R. 57
BLOCQ, P. 73
BOHR, N. 176, 177, 182
BOIFFARD, J.-A. 283
BOLK, L. 14, 127-131, 133
BONAFOUX, P. 235
BONNEFOY, Y. 14, 197, 198, 200-207
BONNET, C. 59
BONNET, M. 55, 58, 65, 68, 70, 73, 131, 132, 155
BOREL, P. 110, 212
BORN, M. 182
BORY, J.-L. 291
BOUNOURE, G. 168, 209, 210
BOURGOIS, C. 125, 134, 194
BOUTROUX, E. 75

BRABANT, G. 193
 BRACHET, A. 100
 BRETON, A. 9, 10-14, 20, 22, 34, 39, 53-60, 62-71, 73, 75, 77, 81, 99, 100, 101, 104, 109, 119, 121-124, 130-133, 140, 145-147, 150-152, 155-157, 160-169, 172, 175, 177, 179, 181, 190-194, 197, 198, 202, 204-207, 209, 212, 217-219, 222, 223, 225-232, 245-253, 255, 262, 268, 272, 281, 292, 299, 300
 BRIDET, G. 13
 BRISSET, P. 13, 18,-23, 44, 165
 BROWN, T. 78
 BRUNET, E. 227, 228
 BRUNO, G. 97, 195
 BRUNSCHVICG, L. 89
 BUCHS, A. 14, 198, 206, 207
 BUOT, F. 288
 BUSSY, C. 142
 CAFFI, A. 149
 CAGE, J. 39
 CAHUN, C. 217-244
 CAHUN, L. 219, 232
 CAHUN, M. 219
 CAILLOIS, R. 13, 109-192, 246
 CAMPANELLA, T. 114
 CANTARELLI, G. 293
 CAPGRAS, J.-M. 58, 65
 CARMELICH, G. 297
 CARNOT, S. 189
 CARON, A. 85
 CASSIRER, E. 114
 CEILLIER, A. 74, 75
 CENDRARS, B. 22, 76, 268, 269
 CÉZANNE, P. 19, 28, 107
 CHABRUN, J.-F. 209
 CHAMBARD, E. 57
 CHAPPE, C. 89
 CHARCOT, J.-M. 55, 59, 64, 72, 73
 CHEVRIER, A. 10, 54, 57, 59, 67, 70
 CLAPARÈDE, E. 59, 60, 61, 62
 CLAUDEL, P. 88, 94
 CLÉRAMBAULT, G. DE 74, 75
 CLIFFORD, J. 77
 COGGIN, L. 273
 COMBE, D. 205
 COMTE, A. 88
 CONDILLAC, E. 59
 CONTI, P. 297
 COOK, P. 100, 151
 CORBIN, H. 88
 CORTI, J. 55, 87, 228, 250
 COURNOT, N. 178, 212
 COUTOUZIS, 228
 CÓZAR, R. 291
 CRATYLE, 45
 CRAVAN, A. 217, 219, 224, 232, 287, 292, 296, 303
 CREVEL, R. 102, 122, 123, 212
 CUES, N. DE 117
 CUMMINGS, E. E. 267, 271-274
 CUNNINGHAM, M. 39
 CURIE, M. 43, 200
 DACHY, 271, 288, 292-302, 304
 DALI, S. 11, 39, 99-108, 121, 123, 132, 194, 195, 209
 DANTE, A. 91, 231, 291, 303, 304
 DANTON, G. 44
 DARMESTETER, A. 60
 DARWIN, C. 39, 59, 131
 DAUMAL, R. 13, 87, 89-98
 DAVIES, S. 14, 121-134
 DAYDÉ, L. 211
 DE LA TORRE, E. 12
 DE PISIS, F. 293
 DE TUONI, D. 297
 DÉAT, M. 90
 DÉCIMO, M. 13, 19, 20, 22, 288
 DEE, J. 80
 DELEPIERRE, O. 66
 DELEUZE, G. 283
 DELFINER, J. 291
 DELISS, C. 84
 DEMARNE, P. 166
 DEMENY, P. 202
 DERAINE, A. 56
 DERMÉE, P. 66
 DERRIEN, J. 218
 DÉRY, T. 297
 DESCARTES, R. 59, 93, 161, 206
 DESNOS, R. 12, 23, 73, 142, 222, 223, 226, 228, 267, 268, 271-273

DESTOUCHES, J.-L. 29, 199-208
 DEVILLEZ, D. 136, 137
 DIDEROT, D. 82, 217, 218
 DIRAC, P. 182
 DOFFIN, H. 212
 DOLFI, E. 297
 DONNAUD, E. 65
 DOS PASSOS, J. 267-274
 DOS PASSOS, K. 269
 DOUCET, J. 81, 150, 257, 272
 DOUGLAS, D. 220, 222, 232
 DROMARD, G. 65, 66
 DUBUFFET, J. 57
 DUCHAMP, M. 11, 12, 17, 19-22, 26-
 28, 32, 34, 51, 142, 148, 163, 229, 232,
 287-289, 295, 297, 303, 304
 DUCLoux, M. 102
 DUFOUR, C. 130, 134, 276
 DUPRÉ, E. 65, 69
 DURKHEIM, E. 60
 DUROZOI, G. 288, 298, 301
 EDISON, T. 20
 EINSTEIN, A. 11-13, 29, 95, 96, 101-
 106, 153, 165-167, 182, 183, 198, 276,
 281, 290
 ELIOT, T. S. 193
 ELLIS, H. 224
 ELUARD, P. 10, 13, 39, 121, 122, 140,
 232, 281
 ENCKELL, R. 290
 ENGELS, F. 123, 132, 227, 248
 ÉPIMÉNIDE, 35, 36
 ERNST, M. 148, 152, 162, 163, 194,
 246
 EUCLIDE, 36, 101
 EVOLA, J. 293, 297
 EY, H. 74
 FARGUE, L.-P. 92
 FAULKNER, W. 267
 FAURE, E. 100
 FAURÉ, G. 209, 210
 FELS, F. 260, 261, 264
 FÉRÉ, C. 72, 73
 FERENCZI, T. 33, 128, 129
 FERMI, E. 182
 FERRARI, G. 148
 FILIGER, C. 22
 FIOZZI, A. 293
 FLAHUTEZ, F. 11
 FLAMAND, E.-C. 209
 FLAMMARION, C. 25, 41
 FLEURY, M. 55
 FLOURNOY, T. 61, 73
 FOCILLON, H. 100
 FOREL, A. 69
 FORT, P. 165
 FOSTER, S. 289
 FOUCAULT, M. 34, 264
 FOURIER, C. 163-165
 FOURNIÉ, V. 19
 FRAENKEL, T. 58, 68, 70, 273
 FRANCÈS, E. 11
 FRAZER, J. 60, 84
 FREGE, G. 33
 FRÉMOND, E. 12
 FREUD, S. 10, 53-55, 58, 62, 63, 67,
 110, 111, 116, 118, 122, 124, 126, 127,
 129, 131-134, 136, 167, 238, 262, 280
 FREYTAG-LORINGHOVEN, E. 290
 FURSAC, R. DE, 66, 74
 FÜSSL, J.-H. 127
 GADAMER, H. G. 170
 GALA (DALI), 43, 106
 GALILÉE, 113, 114, 132, 198
 GALOIS, E. 213
 GANSER, S. 67, 68, 69
 GARCÍA LORCA, F. 273
 GARNIER, E. 66
 GARSTANG, J. 130
 GASCOYNE, D. 123-126
 GAUGUIN, P. 19
 GAULTIER, J. DE 18
 GAVIN, BEER DE, 130
 GELMA, E. 69
 GHIL, R. 18
 GIACOMETTI, A. 148
 GIDE, A. 232
 GILBERT-LECOMTE, R. 87, 89-94, 97
 GIOTTO, A. 262
 GIROUD, M. 299
 GIVATOVSKI, P. 211
 GLEY, M. 73

GOBLOT, 212, 302
 GOETHE, J.-W. 108, 278
 GOLL, I. 53
 GOLYSCHIEFF, J. 290
 GOULD, S. 129
 GOURMONT, R. DE 18, 22
 GRACQ, J. 162, 231, 250
 GRASSET, 74
 GROSS, O. 280
 GROSZ, G. 287, 293, 294, 303, 304
 GUATTARI, F. 283
 GUÉGAN, A. 232
 HAECKEL, E. 14, 67, 129, 131, 133
 HAIM, P. 147
 HALDANE, J.-B. 126, 129
 HAMILTON, W. 59, 60
 HARTLEY, D. 59
 HATZFELD, J. 60
 HAUSMANN, R. 276-279, 281, 285-291, 293, 294, 298, 303
 HEAP, J. 293
 HEARTFIELD, J. 278, 303
 HEGEL, F. 40, 68, 82, 84, 95, 191
 HEIDEGGER, M. 88, 89, 94, 192
 HEISENBERG, W. 162, 169, 170, 176, 177, 181-183
 HELLMAN, L. 269
 HEMINGWAY, E. 267-270
 HENDERSON, L. 21
 HENNINGS, E. 290
 HÉRACLITE, 88, 191
 HERBART, J. 62
 HÉRODE, 221, 235
 HESNARD, A. 62
 HEY, H. 69
 HILBERT, D. 26, 29-31, 33
 HOBBS, T. 59
 HORKEIMER, M. 89
 HOUEBINE, J.-L. 54
 HOUPPERMANS, S. 13, 42, 43
 HUELSENBECK, R. 276-278, 280, 290, 299, 300, 301
 HUGNET, G. 122, 296
 HUGO, V. 42, 43, 231
 HUGO, VA. 267
 HUME, D. 59
 HUSSERL, E. 29, 31, 205-207
 HUXLEY, A. 130, 131, 134
 HYLAR, J.-T. 218
 ILIAZD, 293
 INGRES, J.-A.-D. 19, 211
 IZAMBARD, G. 202
 JABLOWSKY, G. 297
 JACOB, M. 33, 76, 178
 JAGUER, E. 210
 JAKOBSON, R. 60, 297
 JAMES, H. 218
 JAMIN, J. 77, 112
 JANCO, M. 287, 292, 295, 298, 301, 304
 JANET, P. 46, 51, 54, 71-74
 JANIS, S. 147, 148, 257, 294
 JARRY, A. 13, 14, 18, 19, 22, 53, 91, 92, 94, 245, 289
 JASPERS, K. 170, 193
 JOLY, H. 65
 JONES, J. 39
 JOSEPHSON, M. 272, 294
 JOUFFROY, A. 196
 JUNG, F. 62, 63, 116, 193
 KAFKA, F. 289
 KAMROWSKI, G. 12, 166
 KANT, E. 30, 94, 103, 104, 278, 298
 KEATON, B. 282
 KEPLER, J. 113
 KING, E. 103
 KLEE, P. 257
 KOCH, S. 270
 KOCH-DIDIER, A. 291
 KÖHLER, W. 105
 KORZYBSKI, A. 31, 32, 182
 KOUDRIAVSTEV, S. 291
 KRAEPELIN, E. 55, 61, 62, 68, 69
 KRAFFT-EBING, R. 220
 KUENZLI, R. 290, 291
 LA FONTAINE, J. DE 175
 LA METTRIE, J. DE 59
 LABELLE-ROJOUX, A. 291
 LACAN, J. 60, 74, 109, 130
 LACHELIER, J. 75
 LAFORGUE, J. 18
 LAMARTINE, A. DE 212

LAMBA, J. 229, 251
 LAPASSADE, G. 128, 133, 134
 LAUTRÉAMONT, 18, 53, 76
 LAUZIT, C. 66
 LE BON, L. 288, 289
 LE BRUN, A. 209
 LEBEL, J.-J. 293, 302
 LECOMTE, M. 87, 89, 90-97
 LEGRAND, G. 55, 158, 161, 168, 192, 209, 228
 LEHEL, F. 19
 LEIBNIZ, G. 59
 LEIRIS, M. 13, 77-86, 109-119, 142, 249, 257, 259, 262, 281-284
 LÉNINE, V. 123, 132, 227
 LEPELIER, F. 221, 229, 233, 238
 LEROY, R. 54, 55, 56, 57, 58
 LÉVY, D. 59, 60, 79, 84, 130, 132, 223, 224
 LÉVY-BRUHL, L. 60, 79, 84, 89
 LEY, 63
 LISTA, G. 288, 294-299
 LOCKE, J. 59
 LOEB, P. 102, 263, 264
 LOMBROSO, C. 58, 65, 66, 146
 LUPASCO, S. 14, 181-196
 LUQUET, G. 67
 MABILLE, P. 12, 14, 156, 159-161, 166, 249
 MAC ORLAN, P. 233, 238
 MACLEISH, A. 269
 MAEDER, 63
 MAETERLINCK, M. 18, 20, 87, 94, 96, 97
 MAGNAN, P. 55, 58
 MAGRITTE, R. 126
 MALCOLM DE CHAZAL, 12, 161, 166, 167
 MALEBRANCHE, N. 59
 MALHERBE, S. 217, 219, 222, 223, 227-229, 231, 237
 MALLARMÉ, S. 18, 37, 38, 44
 MALOINE, A. 64
 MALRAUX, A. 192
 MAN RAY, 230, 287, 293, 302, 304
 MANSOUR, J. 192
 MARANGONI, A. 13
 MARCÉ, M. 66, 194
 MARIËN, M. 126, 136, 137, 139
 MARINETTI, F. T. 65, 297
 MARX, K. 123, 124, 133, 134, 227
 MASON, S. 213
 MASSON, A. 152, 257
 MATHIEU, G. 193, 194
 MATHURIN, C.H. 219
 MATISSE, H. 146, 147
 MATTA, R. 11, 145-153, 196
 MAUBLANC, R. 93
 MAUGÉ, F. 211
 MAURY, A. 54
 MAUSS, M. 60, 109
 MAUVAIN, J. 102
 MAYS, H. 138
 MELMOTH, S. 219
 MERIANO, F. 293
 MESSMER, O. 73
 MEYERSON, E. 89, 90, 96, 164
 MEZEI, A. 164
 MICHAUX, H. 194, 196, 228, 229, 236
 MILL, S. 60
 MINKOWSKI, H. 97
 MIRÓ, J. 61, 148, 257-264
 MOHOLY-NAGY, L. 294, 298
 MONOD-HERZEN, G. 11, 100, 101, 106-108
 MONTAIGNE, M. 212, 238, 264
 MOORE, G. 219, 220
 MOREAU, G. 65, 66
 MORENO, M. 222
 MORIN, E. 14, 169-174, 176, 178, 179
 MOTHERWELL, R. 147, 292
 MUZARD, S. 225
 MYERS, F. 54, 73
 NERVAL, G. DE 53, 251, 252
 NEWTON, I. 104, 113
 NEZVAL, V. 123
 NICOLESCU, B. 14, 183-186, 196
 NIETZSCHE, F. 18, 33, 36, 39, 245, 280, 282
 NISSL, F. 69
 NORDAU, M. 65
 NOUGÉ, P. 12, 135-143

NOVALIS, 87
 ONSLOW-FORD, G. 11, 145-147, 151, 152
 OUSPENSKY, P. 138
 PAALEN, W. 12, 151, 152, 155, 166
 PANSAERS, C. 287, 288, 293
 PAPI, R. 297
 PARINAUD, A. 155, 156, 163, 181, 194
 PASCAL, C. 10, 55, 68-70,
 PASCAL, B. 198, 245
 PASTOUREAU, H. 63
 PAULHAN, J. 33, 65, 193
 PAULI, W. 182, 184, 189
 PAUWELS, L. 158
 PAVOLINI, C. 297
 PAWLOWSKI, G. DE 20, 26
 PELLETIER, M. 60
 PENROSE, R. 123
 PÉRET, B. 150, 162, 163, 198, 228, 268, 272
 PETERSEN, B. 123
 PETIT, G. 73
 PETITJEAN, L. 130
 PETROVITCH, M. 212
 PEYSSONNEL, C. 213
 PHOTINI CASTELLANOU, G. 14
 PIBAROT, A. 77, 78
 PICABIA, F. 36, 162, 279, 287, 288, 292, 304
 PICASSO, P. 105, 156
 PLANCK, M. 182, 184, 194
 PLATON, 92, 94, 97, 114
 PLOTIN, 117
 POE, E. 91, 93, 94, 98
 POINCARÉ, H. 11, 13, 25-30, 89, 96, 97, 152, 212
 POLITZER, G. 83, 124, 126
 POLIZZOTTI, M. 191
 POUND, E. 272, 273
 PRAMPOLINI, E. 293
 PRIESTLEY, J. 59
 PRINCET, M. 20
 PRINZHORN, H. 19, 57, 100, 101
 QUERCY, P. 66, 73, 74
 QUINT, L.-P. 89
 RABELAIS, F. 92
 RACHILDE, 279
 RAGON, M. 196
 RAIMONDI, G. 293
 RAMEAU, J.-P. 217
 RAUSCHENBERG, R. 39
 RAVAISSON, F. 75
 READ, H. 121, 122
 RÉAUMUR, R. 213
 REETZ, B. 290
 RÉGIS, E. 19, 55, 58, 62, 65, 66, 302
 REID, T. 59
 RÉJA, M. 19, 67, 74, 247
 REMY, M. 18, 121, 125
 RENAN, E. 88
 REVEL, J.-F. 194
 REVERDY, P. 64, 69, 76, 97
 RIBEMONT-DESSAIGNES, G. 27, 222, 223, 225, 226, 277
 RIBOT, T. 18, 59, 65
 RICHARD, A. 276, 277, 280, 300, 301
 RICHET, C. 73
 RICHTER, H. 287, 292, 296, 299, 301, 302
 RIEMANN, B. 12
 RIFFATERRE, M. 60
 RIGAUT, J. 293
 RIGNANO, E. 105
 RIMBAUD, A. 18, 53, 63, 76, 89, 91, 202, 203, 213, 224, 245
 RITVO, 131
 ROBERT, B.-P. 54
 ROBLES, J. 269, 270, 273
 ROHEIM, G. 14, 127-129, 131, 133
 ROLLAND DE RENÉVILLE, A. 93, 94
 RONSARD, P. 91
 ROSSETTI, D. 106, 107, 231
 ROSTAND, J. 212
 ROUSSEAU, H. DIT LE DOUANIER, 13, 19, 22, 119, 247
 ROUSSEL, R. 13, 18, 20, 22, 41-47, 49-52, 85
 RUBIO, E. 82, 122
 RUF, O. 290, 299
 RUFFA, A. 11, 99, 101, 104
 RUGAFIORI, C. 87, 88, 93, 95, 96
 RUSSEL, B. 26, 31, 33

RYBAK, B. 15, 209-214
 SADOUL, G. 131
 SAINT-POL-ROUX, 53
 SANMINIATELLI, B. 293
 SANOUILLET, M. 56, 66, 73, 288, 296, 303
 SARTRE, J.-P. 18, 110, 119, 191
 SAUSSURE, F. DE 33, 61
 SAVINIO, A. 293
 SBARBARO, C. 293
 SCHAD, C. 292, 300
 SCHLATTER, F. 252
 SCHLICHTER, R. 278
 SCHNEIDER, L. 196
 SCHÖFFER, R. 196
 SCHOPENHAUER, A. 238
 SCHRÖDINGER, E. 177, 182
 SCHUSTER, J. 162, 231
 SCHWARZ, A. 292
 SCHWARZSCHILD, K. 145, 152
 SCHWITTERS, K. 287-294, 298, 303, 304
 SCHWOB, M. 18, 218-220, 222, 231, 232, 238, 240, 243
 SCHWOB, L. 236
 SÈDE, G. DE 209
 SÉGALEN, V. 18
 SÉGLAS, J. 64, 72, 73, 75
 SEGOND, J. 65
 SELIGMANN, K. 152
 SENTOUX, H. 66
 SÉRIEUX, P. 57, 65
 SERMET, J. DE 81, 83, 84
 SERNER, W. 287, 292, 299, 300
 SHIPE, T. 291
 SHIPMAN, E. 268
 SIMON, P.-M. 65
 SLOTERDIJK, P. 134
 SMITH, H. 61, 269
 SOFFICI, A. 296
 SOULAGES, P. 196
 SOUPAULT, P. 71, 75, 226, 304
 SOURIAU, E. 100
 SPENCER, H. 60
 SPINOZA, B. DE 59, 98
 STALINE, J. 14
 STAROBINSKI, J. 54
 STETTHEIMER, E. 289
 STEWART, D. 59, 273
 STIRNER, M. 18
 STRINDBERG, A. 58, 245-255
 SUE, E. 57
 SVANBERG, M. W. 247
 SWEDENBORG, E. 248
 SWIFT, J. 224
 TAINÉ, H. 59, 72, 75, 88
 TAKAHASHI, S. 297
 TAMOS, G. 78
 TANGUY, Y. 11, 145, 148, 151, 225
 TAPIÉ, M. 196
 TEGNER, E. 47
 TEILHARD DE CHARDIN, P. 213
 THEMERSON, S. 294
 THIRION, A. 131
 THOMPSON, C. W. 100
 TIT, T. 22, 160
 TOROK, M. 51
 TOSMAS, L. 293
 TRABAL, F. 264
 TROTSKI, L. 133, 227
 TYLER, P. 150
 TZARA, T. 9, 11, 25-28, 32-40, 55, 218, 237, 276-281, 287, 288, 290-296, 299-304
 UBAC, R. 139
 VACHÉ, J. 54, 217-219, 223, 227, 232
 VAILLAND, R. 90, 94
 VALÉRY, P. 140, 166, 275
 VAN DOESBURG, T. 287, 288, 293, 297
 VAN GOGH, V. 19, 283
 VERGNAUD, M. 213
 VERMOT, J. 22, 41
 VERNE, J. 41, 289
 VEUILLOT, L. 158
 VIGEN, 66
 VIGOUROUX, R. 57
 VILLEGLÉ, J. 291
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. 20
 VINCHON, J. 19, 57
 VINCI, L. DE. 25, 114, 115, 151, 246
 VIOT, J. 226

VITRAC, R. 12
VITT, V. 290
VOLTAIRE, 210, 299, 301, 303
VOVELLE, J. 14, 122, 128
WAHL, J. 89
WANGER, B. 222
WEIL, S. 87
WEISSMANN, A. 128
WELLS, H. G. 95
WESTBROOK, J. 13
WHITEHEAD, A. 26, 31
WHITMAN, W. 267
WILDE, O. 217-223, 232, 235, 240
WITTGENSTEIN, L. 125
WÖLFFLIN, A. 100
WOLMAN, G. 298
WOLS, A. 196
WUNDT, W. 60, 61, 62
ZIEHEN, T. 69
ZOLA, E. 254

TABLE DES MATIÈRES

Dossier	Le surréalisme et la science	7
Henri BÉHAR :	Une école nouvelle en fait de science	9
Marc DÉCIMO :	De la science à la Science	17
Anne-Marie AMIOT :	Dada, le nouvel esprit scientifique et l'apparition d'une épistèmè moderne	25
Sjef HOUPPERMANS :	Scie en ce bouleau ! ou le dur labeur du savant roussellien	41
Alain CHEVRIER :	André Breton et les sources psychiatriques du surréalisme	53
John WESTBROOK :	Michel Leiris et les « sciences de l'erreur »	77
Alessandra MARANGONI :	Le ciel est convexe. Cosmologie du Grand Jeu	87
Astrid RUFFA :	Salvador Dalí dans la foulée des sciences de la forme	99
Guillaume BRIDET :	Investigation scientifique et avant-gardisme littéraire	109
Jean VOVELLE :	« Biologie et Surréalisme » : H. Sykes Davies 1936	121
Estrella DE LA TORRE GIMENEZ :	Interférences scientifiques dans l'œuvre de Paul Nougé	135
Fabrice FLAHUTEZ :	La peinture de Roberto Matta entre cellule eucaryote et singularité de Schwarzschild	145
Émilie FRÉMOND :	La connaissance <i>d'après nature</i>	155
Graziella PHOTINI CASTELLANOU :	Le surréalisme et la physique quantique devant la complexité du réel	169
Basarab NICOLESCU :	Stéphane Lupasco – du monde quantique au monde de l'art	181
Arnaud BUCHS :	Vers une phénoménologie poétique ? Yves Bonney et « La Nouvelle objectivité »	197
Jean-Pierre LASSALLE :	Boris Rybak, poète et homme de science	209
Variété		215
Georges SEBBAG :	Claude Cahun surréaliste off	217
Agnès LHERMITTE :	<i>Aveux non avendus</i> : la déconcertante écriture de soi de Cl. Cahun	233
Maxime ABOLGASSEMI :	August Strindberg/André Breton : à la lumière du hasard objectif	245

Jean Arrouye :	Miró, Œdipe et le coq	257
S. STEELE et A.-F.	Desnos et Dos Passos : autour d'une carte postale de 1937 à E. E. Cummings	267
BOURREAU-STEELE :		
Iveta SLAVKOVA :	Deux aspects de la crise de l'humanisme dans l'entre-deux-guerres	275
Catherine DUFOUR :	Panorama critique de quelques publications dada 2005-2006	287
Index		305

MÉLUSINE

cahiers du centre de recherche sur le surréalisme

L'étude d'une question fondamentale pour l'approche du mouvement surréaliste s'ouvre ensuite sur les rubriques « Variété » ou « Documents », où sont proposés des textes ou des documents inédits, des informations sur les recherches en cours, des réflexions à propos de publications récentes ou d'aspects négligés du surréalisme.

N° 1 – *ÉMISSION-RÉCEPTION*, 1980, 334 p.

Ce premier volume indique les zones multiples ouvertes à la réflexion portant sur l'élaboration du discours surréaliste et, à l'autre extrémité de la chaîne communicative, sur ce qui nous parvient et la manière dont nous le percevons.

N° 2 – *OCCULTE-OCCULTATION*, 1981, 316 p.

« *Je demande l'occultation profonde, véritable, du surréalisme* ». En écho à cette injonction d'André Breton, et en jouant sur tous les sens du mot, *Mélusine* explore ce territoire de l'imaginaire dont les contours tracent une ligne de faille dans le mouvement surréaliste.

N° 3 – *MARGES NON-FRONTIÈRES*, 1982, 302 p.

Cernant la configuration de groupes surréalistes à l'étranger, précisant la facture de voisins, marginaux ou dissidents, hors de tout souci d'exhaustivité, de tout palmarès, de toute polémique, on entend contribuer dans ce numéro à la détermination des invariants du surréalisme.

N° 4 – *LE LIVRE SURRÉALISTE*, Actes du colloque en Sorbonne (juin 1981), 1983, 382 p., ill.

Y a-t-il un livre surréaliste ou seulement un conglomérat de livres produits par des surréalistes que, par métonymie, on nomme livres surréalistes (au pluriel) ? En d'autres termes, existe-t-il des critères permettant de dire d'emblée ceci est, ceci n'est pas (un livre) surréaliste ? C'est à quoi les études rassemblées dans cette livraison apportent réponse.

N° 5 – *POLITIQUE-POLÉMIQUE*, 1984, 370 p.

« *Il n'y a que deux genres : le poème et le pamphlet* » disait Tristan Tzara. Le politique et le littéraire sont examinés en tant que discours, dès lors que tous deux se situent dans une stratégie d'écriture où le texte sert à défendre des idées, des propositions, à un moment donné.

N° 6 – *RAYMOND ROUSSEL EN GLOIRE*, Actes du colloque de Nice (juin 1983), 1984, 350 p., ill.

Fascination, tel est le mot caractérisant la lecture de l'œuvre du « *plus grand magnétiseur des temps modernes* » selon André Breton. Les contributions réunies cherchent à approfondir les raisons d'une telle émotion, soulignant les caractères d'un texte qui engendra simultanément les deux grandes tendances du roman de notre temps

N° 7 – *L'ÂGE D'OR-L'ÂGE D'HOMME*, 1985, 332 p.

L'âge d'or renvoie aux origines mythiques de l'humanité en même temps qu'à l'époque privilégiée de l'enfance pour l'individu. Comment le Surréalisme a-t-il pris en charge ce thème, en le remodelant, non pas dans un futur hypothétique, mais dans un présent constamment menacé, nommé l'âge d'homme ?

N° 8 – *L'ÂGE INGRAT*, 1986, 266 p.

Prolongeant le volume précédent, l'accent se porte non plus sur la dimension mythique et utopique du surréalisme, mais sur son aspect éthique et politique. Un second volet jette un coup de projecteur sur l'année 1936, occasion stratégique pour les surréalistes de mesurer l'efficacité de leur rêve d'âge d'homme à l'aune de la vie pratique.

N° 9 – *ARP POÈTE PLASTICIEN*, Actes du colloque de Strasbourg (septembre 1986), 1987, 300 p., ill.

Une constellation d'études et de témoignages pour le centenaire de la naissance de l'artiste qui a écrit : « *Jamais on ne fera trop de musique, trop de poésie, trop de peinture et de sculpture. Jamais on ne rêve trop. L'âme de la musique et celle de la poésie, de la peinture et de la sculpture se confondent, confluent comme les rêves.* »

N° 10 – *AMOUR-HUMOUR*, 1988, 286 p.

Deux concepts-clés du surréalisme. Ils ont présidé à sa naissance. Constamment, il les interroge, particulièrement au moment où l'homme se

sent le plus menacé individuellement et collectivement. Deux moyens d'accès à la surréalité. Que serait la vie, la vraie vie, sans amour et sans humour ? Au même titre que la poésie, l'amour-humour éclaire l'avenir.

N° 11 – *HISTOIRE-HISTORIOGRAPHIE*, 1990, 314 p.

L'originalité des œuvres tenues pour des ferments du futur, loin de procéder de l'illumination et de la spontanéité, est le produit d'une double faculté, chez l'artiste, de sélection et de refus. Repérer les tenants et les aboutissants du surréalisme, le réévaluer constamment en fonction de l'actualité, tel serait l'enjeu d'une historiographie véritable de ce mouvement.

N° 12 – *LISIBLE-VISIBLE*, 1991, 319 p., ill.

Ce numéro est une interrogation sur les formes et les figures spécifiques prises, dans le surréalisme, chez les surréalistes, par les relations entre texte et image, entre lisible et visible ; il se penche sur la place que ce couple lisible-visible tient dans le projet surréaliste, indissolublement esthétique et éthique, et sur la validité de ces « *données fondamentales* ».

N° 13 – *LE SURRÉALISTE ET SON Ψ* , 1992, 330 p.

Une particularité du surréalisme, au cœur des avant-gardes, tient au rapport qu'il établit entre la psychanalyse et la « poésie » à laquelle il assigne une finalité cognitive, celle de l'exploration du moi et de sa relation au monde. Les surréalistes abordent cependant le champ du psy moins en doctrinaires qu'en créateurs, choisissant, transformant certains concepts selon leur propre quête.

N° 14 – *L'EUROPE SURRÉALISTE*, Contributions au colloque de Strasbourg (sept. 1992), 1994, 342 p., ill.

Tout comme il refusait de n'être qu'un mouvement littéraire et/ou artistique parmi d'autres, le surréalisme a gommé les frontières géographiques, politiques et culturelles pour se manifester à travers l'Europe entière (à l'exception significative de la Russie soviétique). La prise en compte, la mise en acte des valeurs (ou contre-valeurs) promues ou revivifiées par le surréalisme, selon, il est vrai parfois, des modalités propres à tel ou tel pays, amène à dégager les contours d'une Europe surréaliste, qui peut-être existe encore aujourd'hui.

N° 15 – *OMBRE PORTÉE, LE SURREALISME EN HONGRIE*, études et documents réunis par Georges Baal et Marc Martin, 1995, 362 p., ill.

Explorer les traces du surréalisme en Hongrie, en donnant la parole à de nombreux chercheurs étrangers. La figure charismatique de Lajos Kassak a fait de Budapest, dès avant la naissance du surréalisme, l'une des plaques tournantes des avant-gardes européennes. André Breton ne s'y est pas rendu ; les Hongrois n'ont pas formé de groupe surréaliste structuré. Il n'empêche que le surréalisme a exercé, dans ses multiples aspects, une influence primordiale, stimulant une production théorique, artistique et littéraire de premier plan. Ce volume fait surgir des œuvres et des textes longtemps occultés, contribuant ainsi à une véritable « intelligence de l'Europe ».

N° 16 – *CULTURES-CONTRE-CULTURES*, 1996, 432 p. ill.

Le dossier central aborde les rapports du surréalisme avec la pensée dite « primitive », la culture populaire, la tradition ésotérique, le chamanisme, la culture classique. On y verra comment, se dressant contre les forces contraignantes du passé, le Mouvement est parvenu à tracer les lignes essentielles d'une contre-culture, à l'œuvre dans le présent.

N° 17 – *CHASSÉ-CROISÉ TZARA-BRETON*, contributions au colloque de Paris (mai 1996), 1997, 347 p.

À l'occasion du centenaire de la naissance de ces deux poètes, fondateurs des deux mouvements littéraires, artistiques et moraux les plus importants du XX^e siècle, les intervenants se sont interrogés sur leurs parcours croisés. Ils ont justifié l'intitulé du colloque sur tous les plans : poétique, esthétique, politique, biographique... Enfin, ils ont montré comment les divergences et convergences des deux poètes, loin d'être occasionnelles ou passionnelles, ont, encore aujourd'hui, un retentissement sur les théories de la modernité et de ce qui s'en suit.

N° 18 – *MAXIME ALEXANDRE, UN SURREALISTE SANS FEU NI LIEU*, études réunies par Aimée Bleikasten avec le concours d'Henri Béhar, 1998, 336 p.

« Sans feu ni lieu », c'est ainsi que se définit lui-même Maxime Alexandre dans ses *Mémoires d'un surréaliste*. Pour cet éternel vagabond, le surréalisme ne fut qu'une étape dont ce volume s'attache à montrer l'importance pour son œuvre. Après quoi sont successivement abordés la longue amitié, riche en péripéties, qui lia Alexandre et Aragon, le

bilinguisme difficile du poète alsacien, sa quête de Dieu entre judaïsme et catholicisme, enfin sa relation avec son ami Jean Arp.

N° 19 – *MEXIQUE, MIROIR MAGNÉTIQUE*, 1999, 400 p.

Le Mexique fut un « miroir magnétique du surréalisme », affirmait Octavio Paz. Entre le premier contact d'Antonin Artaud avec la terre mexicaine en 1936, bientôt suivi d'un séjour d'André Breton, et le retour à Paris de Benjamin Péret en 1948, les surréalistes européens ont trouvé au Mexique non seulement une terre d'exil, de rencontres, de mythes et de révolutions, mais aussi un espace privilégié favorisant à la fois des expériences individuelles et l'aventure collective.

De Cesar Moro, le Péruvien artisan de la grande exposition de Mexico, aux grandes figures de la vie culturelle mexicaine Diego Rivera et Frida Kahlo, de Remedios Varo à Wolfgang Paalen, de Luis Buñuel à Octavio Paz, de déclarations en prises de position, de voyages en études, de revues en expositions, toute l'activité du surréalisme concourt à faire du Mexique une matière vivante et une étape singulière dans la construction de son imaginaire.

N° 20 – *MERVEILLEUX ET SURRÉALISME*, études réunies par Claude Letellier et Nathalie Limat-Letellier, 2000, 352 p.

Pourquoi un mouvement d'avant-garde au XX^e siècle, porteur d'un potentiel de rupture, exalte-t-il un vivier de l'imaginaire, héritage des contes et des mythes ? Faut-il interpréter cette quête de la merveille comme la défense et l'illustration d'un art magique, dont témoignent certaines influences médiumniques ou hermétiques ? En quoi le sentiment du « merveilleux moderne » diffère-t-il du merveilleux traditionnel ? Il appartient 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'intervention subversive d'un autre rapport au monde.

N° 21 – *RÉALISME-SURRÉALISME*, 2001, 352 p.

Breton affirme dans *Nadja* : « Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant ». On le rapproche ici du rêve d'une composition « de l'idée si vraie, si nue, qu'elle apparût comme transparente à elle-même, et d'une solidité de diamant dans le cristal de la plume » formulé par... Zola (dans une lettre à son ami Valabrègue, en 1864) pour explorer tous les sens du surréalisme.

N° 22 – *RENÉ CREVEL OU L'ESPRIT CONTRE LA RAISON*, études réunies par Jean-Michel Devésa, 2001, 320 p.

C'est un être complexe, souffrant affreusement dans sa chair, extraordinairement fidèle en amitié, rudement clairvoyant dans ses admirations, rejetant de toute son âme le monde tel qu'il est pour ne croire qu'en l'amour, la poésie et la liberté, se fourvoyant quelquefois dans des liaisons épuisantes, se perdant toujours dans une même quête d'absolu, qui s'affirme au fil de ces pages.

N° 23 – *DEDANS-DEHORS*, 2003, 342 p.

Ce volume traite du rapport des individus au centre et à la périphérie : il y a ceux qui, de l'intérieur, n'ont pas supporté certaines prises de position et les ont critiquées ou s'y sont opposés, de façons diverses ; il y a ceux qui, de l'extérieur, ont jugé nécessaire d'admonester le surréalisme avec sympathie et compréhension, de lui montrer en quoi il devait échapper aux principes qu'il élaborait durement ; il y a ceux qui, happés par des forces centrifuges, sont sortis du mouvement, abandonnés à leur sort, pour le regretter ou non ; inversement, il y a ceux qui ont été sensibles à sa force d'attraction, et s'y sont retrouvés.

N° 24 – *LE CINÉMA DES SURRÉALISTES*, 2004, 342 p.

Les surréalistes ont l'âge du cinéma. Grandissant avec lui, ils sont avant tout des cinéphages. Tout, dans le cinéma, était fait pour qu'ils s'y accordent avec joie. Et pourtant, ils ne tardèrent pas à se déclarer « volés comme dans un bois ». Le présent volume s'interroge sur certaines productions cinématographiques des surréalistes : *La Coquille et le clergymen* (Artaud), *La Perle* (Hugnet), *L'Âge d'or* (Buñuel et Dali) ; sur leurs scénarios non tournés ; sur l'esthétique surréaliste incontestablement à l'œuvre dans d'autres films produits hors du mouvement, sur leur postérité avouée ou non.

N° 25 – *L'UNIVERSEL REPORTAGE*, études réunies par Myriam Boucharenc, 2005, 304 p.

Ce dossier a pour objet de faire redécouvrir les trajectoires dissidentes du surréalisme. Il s'interroge aussi sur le rôle du journalisme au sein comme en marge du mouvement. Surréalisme et journalisme doivent-ils nécessairement être perçus contradictoirement ? Ne peut-on être surréaliste dans la pratique du journal ? Et réciproquement, passe-t-il quelque chose de l'article à l'œuvre ? N'en serait-il rien que l'activité journalistique ne saurait être tenue pour « nulle », dans la mesure où elle touche à la notion d'engagement, aux liens du rêve et de l'action, comme à la question du réalisme, aux réseaux de sociabilité hors le groupe, bref, à la vie réelle.

N°26 – METAMORPHOSES, études réunies par Françoise Py, 2006, 348 p.

Les figures mythiques en perpétuelle métamorphose ont toujours eu pour vocation de raconter l'universelle transformation. C'est ce que faisait déjà Ovide. Peut-il y avoir une mythologie moderne ? Le surréalisme semble répondre par l'affirmative, lui qui fait de la métamorphose le principe même de la « surréalité ». La vie quotidienne redevient magique. Les surréalistes inventent tout un bestiaire, tout un « féminin » érotique. Modernes ? Ils veulent l'être, ils le sont, eux qui s'assignent pour tâche « l'élaboration du mythe collectif propre à notre époque » (A. Breton). Par la métamorphose, le passé légendaire rejoint le futur visionnaire de l'utopie.