

MÉLUSINE

CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'ÉTUDE du SURREALISME

Publiés avec le concours
du Centre National du Livre

MÉLUSINE

n° XXXV

Éros, c'est la vie

Dossier réuni et présenté par
Henri Béhar

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers de l'association pour l'étude du surréalisme

Directeur : Henri Béhar

Secrétaire de rédaction : Koffi Kouamé

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

Pour des informations complémentaires, voir notre site Internet :

<http://melusine-surrealisme.fr/wp>

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire. Le sigle OC désigne les Œuvres complètes.

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

© 2014 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

ÉROS, C'EST LA VIE !

SEXE(S) EXQUIS SANS DESSUS (NI) DESSOUS : ÉROTISME SURREALISTE

Sarane ALEXANDRIAN

Je ne voulais pas prendre la parole aujourd'hui, et je le fais tout simplement par amitié pour votre groupe d'études. En effet, on m'a déjà demandé de faire une conférence sur « l'érotisme dans le surréalisme » en juin, dans un colloque à Tenerife, et je ne me sentais pas disposé à parler deux fois de suite de la même chose. Mais j'ai cru comprendre que vous aviez envie d'avoir le point de vue d'un dinosaure du surréalisme... Comme je suis un des derniers qui restent, je vais vous faire quelques réflexions générales sur le sujet qui nous réunit.

En examinant votre programme, je m'aperçois qu'il y manque quelque chose. Vous avez choisi de traiter de « l'érotisme surréaliste » en vous concentrant sur deux femmes, remarquables je l'admets, et sur un peintre, également très significatif. Mais vous ne pouvez pas espérer, à partir de ces trois cas, déterminer « l'érotisme surréaliste » dans son ensemble ; vous ne pouvez pas non plus situer chacun d'eux dans l'expérience collective du surréalisme. Claude Cahun, avant la guerre, s'exprimait dans une ambiance théorique différente de Joyce Mansour, après la guerre. Pour bien apprécier « l'érotisme surréaliste », il faut au préalable connaître son historique. Au fond, cela consiste à éclaircir ces questions : qui, dans le surréalisme, a parlé de l'érotisme ? Quand et comment en a-t-on parlé ? Quelle influence les œuvres de ce genre ont eu sur l'évolution du mouvement ? Voilà ce que je vais essayer de vous dire en un quart d'heure, car il suffit de vous souligner les points forts de cette activité.

Je commence par un paradoxe. L'érotisme n'a pas été une valeur revendiquée par le surréalisme à ses débuts. La preuve : jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale on ne trouve le mot érotisme que quatre fois seulement dans les écrits surréalistes. Si une cinquième ou une sixième fois m'ont échappé, ce n'est pas dans les textes officiels. Quatre fois : en les analysant devant vous, je suis certain de vous faire comprendre que cette notion a été

acquise peu à peu, au lieu d'être une notion fondatrice.

La première fois, c'est en juillet 1923 — donc un an avant la fondation du surréalisme — quand Robert Desnos se voit commander, par le couturier Jacques Doucet, un plan d'achats pour se constituer une bibliothèque érotique. Desnos lui établit cette liste dans un court mémoire qu'il intitule « De l'érotisme dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne ». Le titre, par lui-même, est un manifeste, puisqu'il fait de *l'érotisme* une expression de l'esprit moderne. En vérité, les aperçus de Desnos sur la littérature érotique sont faibles ; il a puisé ses connaissances dans les articles d'Apollinaire, mais il n'a pas, comme Apollinaire, étudié les livres de l'Enfer de la Bibliothèque Nationale. Ce qu'il y a de plus intéressant, ce sont ses premières pages. Desnos s'indigne de la définition du Petit Larousse : « Érotisme, terme médical.- Amour maladif. » Il lui oppose sa propre définition : selon lui, l'érotisme, c'est tout ce qui provoque à l'amour et l'exalte. Il précise que l'érotisme en littérature n'est qu'un à-peu-près : un écrivain n'a de mérite que s'il crée une érotique, c'est-à-dire une science du plaisir amoureux. Enfin, Desnos fait les distinctions nécessaires en définissant aussi l'obscénité, la pornographie et la scatologie.

Tout cela est très bien, mais n'a eu qu'un seul lecteur : Jacques Doucet lui-même. Le mémoire est resté enfoui dans ses archives, avec les autres travaux de Desnos pour lui. Les amis de Desnos ne l'ont pas lu — d'autant plus qu'il l'a rédigé en août 1923 à Paris, quand ils étaient en vacances : Aragon chez son oncle à Commercy, Breton chez ses parents à Lorient. En septembre, Desnos a compté ce mémoire sur l'érotisme parmi ses écrits alimentaires qu'il oubliait après les avoir faits. Je n'ai pas vu dans ses œuvres complètes qu'il s'y soit référé par la suite, pas même au moment où il publia *La liberté ou l'amour*, qui correspond à ses principes.

Après le *Manifeste du surréalisme* en 1924, et pendant les années de *La Révolution surréaliste*, le mot érotisme ne figure nulle part. Et pourtant, Aragon publie sous le manteau *Le Con d'Irène* ; mais il ne le considère pas comme un roman érotique. C'est la partie qu'il garde du roman *La Défense de l'infini* qu'il vient de détruire, qui avait pour but de décrire la société comme un vaste bordel. À ce moment, Aragon écrit également la préface des *Onze mille verges* d'Apollinaire, en disant : « Je ne considère pas ce livre

comme un livre érotique, expression mauvaise... C'est un jeu... où toute l'habileté d'Apollinaire et sa connaissance d'une certaine vulgarité troublante dont la meilleure expression est la carte postale, se font jour.» La même année que *Le Con d'Irène*, en 1928, Benjamin Péret veut publier *Les Couilles enragées*, avec un frontispice d'Yves Tanguy ; mais les épreuves imprimées du livre sont saisies par la police, et *Les Couilles enragées*, devenues *Les Rouilles encagées*, seront publiées par Éric Losfeld en 1954. Or Benjamin Péret n'a pas voulu faire un roman érotique avec *Les Couilles enragées* : il a appliqué l'écriture automatique à l'obscénité, ce qu'il jugeait plus subversif.

On a une explication de l'absence du mot érotisme à cette époque dans le n° 11 de *La Révolution surréaliste*, en décembre 1928, où sont publiés deux entretiens des « Recherches sur la sexualité ». Vous vous souvenez que dans ces entretiens, Breton, Queneau, Prévert, Péret, Tanguy et bien d'autres discutent de la masturbation, des rapports sexuels, de l'orgasme et des perversions, en toute liberté. Et cela ne s'intitule pas « Recherches sur l'érotisme », mais bien « Recherches sur la sexualité ». Voilà la clé du mystère. Le mot nouveau, le mot fort au début du surréalisme, c'est *sexualité*, qui vient de la psychanalyse, et a même fait scandale quand Freud a publié ses *Trois Essais sur une théorie de la sexualité*. Les poètes romantiques et symbolistes n'ont pas parlé de la sexualité ; les poètes surréalistes ont conscience de les dépasser en en parlant. Lorsque Maurice Heine, en 1931, édite *Les 120 journées de Sodome* de Sade d'après le manuscrit appartenant au vicomte de Noailles, il ne parle pas d'érotisme mais de sexualité à son propos. Il fait même de Sade le précurseur de la sexologie.

La deuxième fois que le mot *érotisme* apparaît, c'est en décembre 1931, dans la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, où René Char invoque « les statuts de l'érotisme » (les statuts, c'est-à-dire les lois réglant une association). Dans son texte « L'Esprit poétique », il répète quatre fois cette expression comme un leitmotiv, en l'accompagnant chaque fois de formules suggestives. « Les statuts de l'érotisme. Apprends-moi à tuer, je t'apprendrai à jouir. - Les statuts de l'érotisme. - Les longues promenades silencieuses à deux, la nuit, à travers la campagne déserte, en compagnie de la panthère somnambule, terreur des maçons », etc.

Toutefois, ce texte superbe de René Char n'eut pas d'autre influence que d'apprendre le mot érotisme à Salvador Dali qui, dans ce même numéro, invite les surréalistes à faire des « objets à fonctionnement symbolique », réalisant, selon ses termes, « des fantaisies et désirs érotiques nettement caractérisés ». Mais c'est seulement dans le numéro 5 de la revue, en mai 1933, que Salvador Dali écrit le mot érotisme, dans son article sur les Objets psychosomatique-anamorphiques, qui est d'une grande bouffonnerie, puisqu'il y parle du « cannibalisme d'objets » (le désir pervers qu'on a de manger certains objets). Dali écrit : « L'objet surréaliste, nous l'avons vu, dès ses débuts, agir et devenir, sous le signe de l'érotisme, et tout comme il en est de l'objet d'amour, après avoir voulu l'actionner, nous avons voulu le manger. » Pour Dali, la notion d'érotisme est liée à la fabrication d'objets, comme son *Veston aphrodisiaque*, veston auquel il attacha des fioles de pippermint. Il ne parlera pas d'érotisme dans ses articles de *Minotaure*, tel celui sur « le sex-appeal spectral ».

André Breton, dans *L'Amour fou*, en 1937, ne parle pas encore de l'érotisme, bien qu'il y fasse un éloge lyrique du désir. Il se borne à invoquer « l'érotique-voilé », non comme un excitant à l'amour, mais comme une condition de la « beauté convulsive ». La quatrième fois où l'on nomme bien haut l'érotisme sera décisive : c'est en janvier 1938, à l'occasion de l'Exposition Internationale du Surréalisme de Paris, Galerie des Beaux-Arts. Le catalogue est un *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, écrit par André Breton et Paul Éluard ; le manuscrit montre que les deux-tiers sont de la main de Breton, l'autre tiers de celle d'Éluard. Les deux poètes ont réuni là tous les mots qui sont essentiels pour le surréalisme, et les ont définis par des citations tirées de textes surréalistes. Quand les citations manquent, ils se servent du jeu des questions et réponses. Dans ce jeu à deux, l'un des joueurs note une question dans un cahier, et son partenaire note la réponse dans un autre, sans connaître cette question. En 1928, Suzanne Muzard demanda : « Qu'est-ce que la lune ? » et André Breton, sans savoir ce qu'elle demandait, répondit : « C'est un merveilleux vitrier. » En 1934, Breton demande à Giacometti : « Qu'est-ce que l'art ? » et Giacometti répond au hasard : « C'est une coquille blanche dans une cuvette d'eau. » C'est pourquoi, dans le *Dictionnaire*, au mot LUNE, on donne cette définition : « Merveilleux vitrier » et au mot ART : « Coquille blanche dans une cuvette d'eau. »

D'autres définitions viendront de ce jeu : « Tentation : Pommier fleuri qui se répète à l'infini » ; « Viol : Amour de la vitesse. » On a cru que « Viol, amour de la vitesse » était un trait d'esprit volontaire. Non, c'est une image involontaire due au hasard. Un proverbe dit que le hasard fait bien les choses. Pour les surréalistes, le hasard écrit bien les choses.

C'est ainsi que dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, on lit : « Érotisme : Cérémonie fastueuse dans un souterrain. » Quatorze ans après la fondation du surréalisme, on inscrit l'érotisme parmi ses valeurs fondamentales. Et on en donne une définition admirable, d'autant plus qu'elle n'est pas concertée, qu'elle provient du jeu des questions et réponses, comme si c'était un oracle rendu par le destin.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, il n'y aura pas de recours à l'érotisme, ni en théorie ni en pratique littéraire et artistique, pas plus chez les surréalistes de la revue *VV* à New York que chez ceux de *la Main à Plume* à Paris. Mais dans *Arcane 17*, André Breton expose sa conception de la femme-enfant, qui correspond à une érotique, au sens où l'entendait Desnos. C'est l'amour qu'il faut mettre au-dessus de tout, dit Breton, en précisant : « l'amour réciproque, qui conditionne l'aimantation totale, sur quoi rien ne peut avoir prise, qui fait que la chair est soleil et empreinte splendide à la chair. »

Après la guerre, à l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1947 chez Maeght, Marcel Duchamp conçut pour le catalogue une couverture faite d'un faux-sein de femme en caoutchouc mousse. Il écrivit de New York une lettre où il disait : « Faire peindre en rose les seins, mais je me réserve les tétons. » Tous les tétons furent coloriés délicatement en rouge par Duchamp lui-même. Ce fut la part de l'érotisme dans cette exposition, comme l'autel à Léonie Aubeis d'Ashby que composa Breton avec une ferveur singulière.

La première fois qu'on évoqua l'érotisme dans l'après-guerre, ce fut dans le numéro 1 de *Néon*, en janvier 1948. Et là, je m'excuse de le dire, mais c'est une vérité historique, c'est moi qui l'ai fait dans mon manifeste « L'Économie poétique », où je dis qu'il faut opposer l'ÉROTISME DIALECTIQUE au matérialisme dialectique des marxistes. Les mots érotisme dialectique, en grandes capitales, suscitèrent l'irritation de la vieille garde surréaliste, Marcel Jean, Henri Pastoureau, qui n'osèrent pas m'attaquer parce que Breton avait confiance en moi. C'est avec Claude Tarnaud exclusivement

que je discutais de l'érotisme dialectique, qui devait être une nouvelle forme de la pensée philosophique expliquant tout par le dynamisme des sexes.

Quand j'ai quitté le groupe surréaliste avec Victor Brauner et quelques autres, je n'ai pas vu d'allusion à l'érotisme dans les revues suivantes, *Médium*, *Bief*, *Le Surréalisme même*. Le 16 mai 1950, dans *Combat*, Francis Dumont demanda à André Breton : « Qu'attendez-vous aujourd'hui de l'ésotérisme ? » Il ne lui demanda pas : « Qu'attendez-vous de l'érotisme ? » car à ce moment là André Breton n'en attendait rien. Au contraire, il attendait beaucoup de l'ésotérisme. Quoi ? Je le cite : « Il frappe de dérision le matérialisme historique érigé en système de connaissance. »

En 1957, il se produit un coup de théâtre dans l'histoire de la pensée moderne : Georges Bataille publie son livre *L'Érotisme*. C'est un titre-choc, car à cette époque le mot était extrêmement décrié. Il servait à flétrir une littérature qui outrageait les bonnes mœurs, comme on disait alors, et à dénoncer de basses débauches. Moi-même, qui venais de publier mon premier livre, et qui préparais *Les Libérateurs de l'amour*, je fus sidéré de cette audace. Non seulement Bataille affiche l'Érotisme sur sa couverture, mais encore il l'anoblit par l'usage qu'il en fait. Il ne l'associe pas à la littérature, mais à une philosophie des rapports sexuels. Tout ce que les surréalistes avaient autrefois étudié dans leurs Recherches sur la sexualité, il l'appelle désormais Érotisme. Il dit au début de son chapitre I : « L'érotisme est l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme. Nous nous y trompons parce qu'il cherche sans cesse au dehors un objet du désir. Mais cet objet répond à l'intériorité du désir. » C'est d'une nouveauté bouleversante, comme la distinction qu'il fait entre l'érotisme des corps, l'érotisme des cœurs et l'érotisme spirituel.

Pour soutenir son action, Georges Bataille voulut fonder une revue, *Genèse*, qu'il a définie ainsi : « une revue entièrement consacrée à la sexualité et à l'érotisme ». Le rédacteur en chef devait être Patrick Waldberg, un surréaliste dissident ; Henri Michaux et Samuel Beckett avaient promis leur collaboration. Mais l'éditeur Maurice Girodias, chargé de réaliser ce projet, y renonça le 6 décembre 1958. C'est alors qu'André Breton, qui a déclaré que le livre de Bataille est « un signe des temps », décide d'organiser l'Exposition Internationale du Surréalisme de décembre 1959-février

1960 chez Daniel Cordier sur le thème de l'Érotisme.

Jamais cette exposition n'aurait eu lieu si Georges Bataille n'avait pas publié *L'Érotisme*. Jamais non plus le livre de Bataille n'aurait suffi à imposer l'érotisme comme la valeur moderne du siècle, si Breton ne lui avait pas donné ce prolongement éclatant. L'accord entre ces deux hommes qui se sont combattus à propos de la politique et de la mystique est total sur le concept de l'érotisme. C'est là un fait mémorable.

André Breton préfaça l'exposition en disant : « La conception surréaliste de l'érotisme proscrit d'emblée tout ce qui peut être de l'ordre de la gaudriole. » La porte en forme de vagin, la salle utérine au plafond rose palpitant, le couloir où l'on entendait des soupirs, la Chambre aux Fétiches, la pièce où avait lieu un Festin cannibale conçu par Meret Oppenheim, étaient réalisés pour que le spectateur ait « une liaison organique » — ce fut le terme employé — avec les œuvres exposées. Le catalogue fut un *Lexique succinct de l'érotisme*, réponse collective des surréalistes aux théories de Georges Bataille. Ce lexique, évoquant des thèmes de l'époque — Marilyn Monroe, Lolita, la vamp, la surprise-party —, des écrivains et des artistes érotiques à honorer, n'est pas aussi ludique que le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Certaines définitions sont longues et même pédantes, comme celles de José Pierre pour Étreinte et de Gérard Legrand pour Perversion. La définition de Poil par André Pieyre de Mandiargues est à la limite du ridicule. Les meilleures surprises viennent de Mimi Parent qui définit Masturbation : « La main au service de l'imagination » et de Marianne van Hirtum qui a rédigé Orgasme et Vice. André Breton y a donné cette définition de Scabreux : « Ce qui côtoie tout au long le précipice, l'évitant de justesse pour en entretenir le vertige. »

Dès lors, le scabreux devient la valeur maîtresse de l'érotisme surréaliste. En 1961, Breton dira, à propos de la peinture de Max-Walter Svanberg : « J'ai toujours pensé pour ma part qu'un certain scabreux, circonscrit au plan érotique, dont nous nous extasions dans certains rêves au point d'en garder la plus cruelle nostalgie, est tout ce qui a pu donner à l'homme l'idée des paradis. »

Dans les années 60, les surréalistes se réclameront ouvertement de l'érotisme, ce qu'ils ne faisaient pas auparavant. Ils se mettent en concurrence avec Georges Bataille, qui prépare *Les Larmes d'Éros*, où il dit : « Le sens de l'érotisme échappe à quiconque n'en voit pas le sens religieux. » Bataille souhaitait faire une conférence à

la sortie de son livre, où il traitait de « la volupté dans les larmes », et écrivit à Lo Duca : « Au sujet de cette conférence, je chercherai à m'entendre avec André Breton. » Mais Bataille devint trop malade pour exécuter ce projet. Le dialogue avec Breton qui disait : « Tout n'est pas nécessairement si noir que le veut Bataille », aurait marqué leurs affinités et leurs différences. Breton, à la fin de sa vie, était partisan de l'initiation en érotisme, comme il le dit le 10 décembre 1964 dans *Le Nouvel Observateur* à Guy Dumur. Il proteste contre l'éducation sexuelle à l'école en ces termes : « On a arraché le voile et ainsi profané, faute des précautions requises, le lieu où se tissent les rêves. »

Nous arrivons à la constatation suivante : l'évolution de l'érotisme surréaliste s'est faite en deux mouvements. Dans le premier mouvement, qui a abouti à l'exposition de 1938, l'amour et la sexualité firent l'objet d'une mise en question permanente, et de diverses tentatives d'exaltation de l'un par l'autre. Dans le second mouvement, qui a pour moment extrême l'exposition de 1959, c'est l'érotisme proprement dit qui est revendiqué, l'érotisme considéré comme la synthèse de l'amour et de la sexualité. Les auteurs qui appartiennent au premier mouvement ont un autre ton et d'autres principes que ceux du second mouvement. Vous le verrez en comparant Claude Cahun, dont les *Aveux non avendus* sont de 1930, et Joyce Mansour dont les *Histoires nocives* sont de 1973. Je ne m'étendrai pas davantage sur ces remarques préliminaires, et je vous laisse apprécier le véritable sujet de cette séance.

NOTE CONJOINTE SUR L'ÉROTISME SURREALISTE SELON S. ALEXANDRIAN

Henri BÉHAR

C'est bien le 1^{er} avril 2006, au Bateau Lavoir, à l'issue de sa prestation, devant une assemblée rapidement séduite, que Sarane Alexandrian me confia le texte de ce qu'il tenait pour une simple introduction à l'enquête sur l'érotisme dans le surréalisme que notre association entendait mener, dans un premier temps à travers les œuvres de Claude Cahun, Joyce Mansour et Pierre Molinier, pour s'étendre ensuite dans le temps et dans l'espace. Considérant qu'il posait les bases indispensables à une telle investigation, je l'ai aussitôt publié en belle place sur notre site, sous forme de fichier téléchargeable, à sa plus grande satisfaction, parce qu'il voyait loin, n'étant pas de ceux qui n'entendent publication qu'en termes de papier. Si je place aujourd'hui le même texte en tête du dossier sur l'érotisme surréaliste, ce n'est pas pour me dispenser d'une présentation du dossier, ni pour lui fournir un lectorat que le numérique n'atteindrait pas, mais pour montrer combien le propos d'alors fait toujours sens, et qu'il éclaire ce qui suit. Notre ami, qui répugnait à se répéter, ne l'aurait évidemment pas republié tel quel. Mais le respect que je lui dois m'interdit d'y porter la moindre modification.

Nous nous connaissions de longue date, depuis la publication de son essai sur *Le Surréalisme et le rêve* (1974), dont j'avais, comme tant d'autres, apprécié l'ampleur, la rigueur et la qualité de la documentation, le lui écrivant, lui signalant aussi une lacune dans sa Bibliothèque du rêve, celle de *Connaissance de la mort*, de Roger Vitrac. Puis, lorsqu'il lança sa revue, *Supérieur inconnu* (1995-2001), à la survie de laquelle je n'étais pas totalement étranger, je lui fis amicalement reproche, avec un sourire de connivence, de débaucher les collaborateurs de *Mélusine* pour sa propre revue. Ce dont il s'amusa, me disant que c'était bien la preuve qu'un bon auteur se défend aussi bien en matière d'érudition qu'en matière de création. Dont acte.

Dans cet article, Sarane Alexandrian signale un premier

paradoxe, selon lequel l'érotisme n'est pas une valeur revendiquée d'emblée par le surréalisme. Il ne fallait pas beaucoup le pousser pour lui faire dire qu'il n'y eut pas, à l'origine, d'érotisme surréaliste, que ce concept n'était pas dans les gènes du Mouvement. Et c'est encore le cas aujourd'hui si l'on dresse la bibliographie du sujet. Interrogeons les bases de données bibliographiques européennes et américaines, via le système universitaire Virtuose. Sauf erreur de manipulation, à la question, intégrant une logique booléenne, « érotisme ET surréalisme », on n'obtient qu'une quinzaine de réponses, dont, au premier examen, 13 seulement sont pertinentes, avec 3 livres et 10 articles. C'est dire, contrairement à la supposition de celui qui a programmé ce dossier, combien est restreinte la littérature sur le sujet. Encore faut-il que les bases fassent une entorse à leur principe initial puisque, supposées ne consigner les références qu'à partir de 1980, elles nous ressortent ici deux ouvrages antérieurs à cette date, celui de Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme* (Pauvert, 1965) et l'incontournable *Érotisme* de Georges Bataille (éd. de Minuit, 1957). De fait, il ne resterait que l'anthologie amoureuse de Vincent Gille (Ed. Syllepse, 2001) qui ne trouve ici sa place qu'en raison de la republication du *Lexique succinct de l'érotisme*, datant lui-même de 1959.

Il ne faut évidemment pas compter sur les bibliographies universitaires pour connaître les ouvrages qui pourraient relever de la catégorie « érotisme surréaliste ». Du moins les thèses et travaux devraient-ils éclairer nos pas. La dizaine d'articles retenus nous renvoie à Belen (2 fois), Leiris (3 fois), Bataille (2 fois), le reste allant vers des sujets généraux ou des comparaisons entre deux littératures. On ne s'étonnera donc pas de retrouver ces noms tout au long du présent dossier, et plus précisément dans une étude transgressive des *Mémoires d'une liseuse de draps* par Léa Buisson.

Il est vrai qu'une interrogation d'Internet, au moyen d'un moteur de recherche dans le vent, accroît considérablement le nombre de réponses. Soit donc l'expression exacte « érotisme surréaliste », entre guillemets, ce qui signifie que la machine recherche ces deux mots exclusivement, sans intervalle entre eux, de 1924 à 1945. Après filtrage, l'outil informatique sélectionne 50 réponses jugées pertinentes. Aux auteurs précédents viennent s'ajouter Buñuel, Clovis Trouille, Desnos, Gengenbach, Man Ray, Mandiargues,

Queneau, Tanguy et les deux expositions qui, récemment, ont mis en scène cette forme spécifique d'érotisme : la photographie d'une part, l'objet surréaliste d'autre part, en ce qu'ils exposent des documents de l'époque considérée. À tous ces noms il faudrait en ajouter un, qui a mystérieusement échappé tant aux bibliographes qu'à la lecture machinale : c'est celui de Sade, tel que les surréalistes l'ont redécouvert et auquel ils ont donné eux-mêmes la parole. Le décalage entre son existence et sa reviviscence explique seul la défaillance de l'investigation numérique, ici comblée par Olivier Delers.

À s'en tenir à la première période, telle que la délimite Alexandrian, on peut conclure : il n'y a pas d'érotisme surréaliste. Ou si peu, qu'il serait inutile d'en traiter, et que seul le regard rétrospectif permet de le percevoir.

Une telle proposition doit être étayée par l'examen des textes surréalistes eux-mêmes, comme le proposait notre guide. Dans son remarquable exposé, il commence par se référer à la statistique lexicale en affirmant : « on ne trouve le mot érotisme que quatre fois seulement dans les écrits surréalistes », en limitant son corpus aux années 1924-1945. Une telle certitude peut surprendre de la part d'un créateur qui ne nous a pas habitués à semblable approche. La vérité est que, sachant que j'avais numérisé un certain nombre de livres et de revues surréalistes, il m'avait demandé de vérifier la présence de ce binôme dans ma base de données textuelles.

Aujourd'hui, je suis en mesure (c'est le cas de le dire), d'apporter d'autres précisions chiffrées. La base de données des œuvres complètes d'André Breton, constituée pour mon usage personnel, m'indique que le premier théoricien du surréalisme n'a jamais employé le syntagme « érotisme surréaliste », et que, dans tous ses écrits (jusqu'en 1966 par conséquent), la forme « érotisme » n'a que 31 occurrences. La première, chronologiquement, est une évidence bien connue des spécialistes du sujet, selon qui littérature apologétique et littérature érotique ont la même structure. Il l'emploie au sujet d'Apollinaire, et plus particulièrement de *L'Hérésiarque* : « Le mysticisme touche de près l'érotisme. » (*Pas perdus*, OC I, 207). La seconde, dans le même recueil, signale le rôle à venir de Marcel Duchamp, tel que Marc Décimo le développe dans ses travaux et le synthétise dans le présent dossier.

Un effet de concentration se produit avec *L'Art magique* et surtout *Le Surréalisme et la peinture*, notamment à propos de

l'exposition internationale de 1959 à la galerie Daniel Cordier, qui prenait l'érotisme pour thème explicite, et que Marc Kober analyse ci-après. Ces 31 emplois seraient à comparer avec la forme « sexualité », qui n'intervient que 18 fois, la dernière appelant chez Breton à la constitution d'une science des mœurs qui, pour se développer correctement, « exige que soit levé le tabou chrétien qui pèse sur la sexualité » (OC IV, 955). Et, comme le signale pertinemment Alexandrian, ce terme apparaît toujours dans le voisinage de Freud. Rappelons, toutefois, que le corpus évalué dépasse l'année 1945.

Mais, dira-t-on, il ne faut pas limiter cet examen à l'emploi des termes par le seul André Breton, aussi représentatif soit-il de l'ensemble du mouvement surréaliste. Prenons les œuvres rassemblées par Aragon sous le titre unificateur d'*Œuvre poétique*, et considérons-les durant sa période surréaliste, jusqu'en 1932 par conséquent. Le phénomène est encore plus stupéfiant : aucun emploi de la forme *érotisme* durant cette période pour trois seulement de *sexualité* ! La première convoque à son tour le fondateur de la psychanalyse : « L'aube de ce siècle-ci se lève sur Sigmund Freud, qui porte sur l'incompréhensible les yeux scandaleux de la sexualité. » (OP livre V, p. 1205), les deux autres interviennent pour condamner la sexualité comme système symbolique... (on verra pourtant ci-après une forme primitive de l'érotisme scriptural, sous la plume de Maryse Vassevière). La déception est identique avec Éluard, qui, dans la totalité de son œuvre (et, à plus forte raison, si l'on s'arrête à 1938), n'utilise érotisme que deux fois, la première pour évoquer sa nature : « Quel érotisme plus aigu que la nudité de cette femme entrevue à peine par la fente d'un ample manteau ? » (1932, OC I, p. 487), la deuxième, en collaboration avec Breton dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, fournit cette magnifique définition, déjà citée par S. Alexandrian et mainte fois reprise : « ÉROTISME : Cérémonie fastueuse dans un souterrain. » Quant à *sexualité*, le terme est proprement inconnu dans ce corpus.

Est-il nécessaire de préciser que les deux formes sont absentes de l'ensemble des textes de Benjamin Péret ? De même pour les revues surréalistes et textes collectifs, on observe l'absence totale du syntagme « érotisme surréaliste ». En revanche, on relève ceci : *Littérature = érotisme 2, sexualité 0. La Révolution surréaliste* ne présente qu'une seule occurrence d'*érotisme* contre deux de

sexualité, en raison de l'enquête déjà citée par notre cicérone. *Le Surréalisme au service de la révolution* compte 8 occurrences d'*érotisme*, dont 4 de *statuts de l'érotisme*, pour 40 *surréaliste* et 2 *sexualité* (dont le fameux *Capitalisme et sexualité* du Dr Allendy, à consonance freudienne). Si l'on poursuit avec l'examen des *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, on observe les mêmes phénomènes pour les deux volumes : *érotisme* 2, *sexualité* 3.

Tout se passe comme si Alexandrian avait utilisé nos machines pour repérer la présence des termes relatifs à son sujet, les compter et en comparer l'usage. Autrement dit : l'auteur des *Libérateurs de l'amour* abordait les textes surréalistes comme un universitaire, armé des méthodes de la lexicométrie (aujourd'hui nommée textométrie). Pour fixer les idées, j'ai consulté la base de données textuelles FRANTEXT qui a numérisé 4515 textes littéraires des XX^e et XX^e siècles soit 271,6 millions de mots. C'est la plus importante base littéraire au monde. Il s'y trouve la plupart des œuvres et revues surréalistes que j'ai moi-même fournies. L'interrogation de la base complète (jusqu'à 2014) confirme les observations précédentes, c'est-à-dire que la forme *érotisme* s'y trouve 364 fois contre 828 pour *sexualité*, soit plus du double ! Une analyse plus fine montrerait les variations du sens de chacun de ces mots selon les époques, depuis la sexualité diffuse dans la nature jusqu'à cette sexualité exclusivement humaine, cette *libido* dont Freud a dessiné les contours, bien perçus par les surréalistes.

Au passage, la machine m'en fournissant le prétexte, il convient de signaler que le personnage comme le concept d'*Antéros* y fait 9 apparitions, avec 4 occurrences dans la littérature classique et 5 au sujet du seul Nerval. Ce qui, a priori, exclut (ou rend inutile) toute investigation à ce sujet dans les textes contemporains. Car, si c'est bien Éluard qui cite le poème de Nerval, il n'emploie jamais ce terme pour sa propre création, on s'en serait douté.

Avec le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938, en concurrence avec le terme *sexualité*, le mot *érotisme* devient donc un *mot-clé* du surréalisme, comme disaient autrefois les disciples de Pierre Guiraud. Une fois le fait établi, Sarane Alexandrian s'éloigne momentanément des terres arides de la lexicologie pour reprendre un discours plus familier, celui de l'histoire. Il marque le rôle essentiel de Georges Bataille, et il esquisse un rapprochement entre celui-ci, généralement considéré comme l'ennemi du dedans, et André Breton. Ici, je voudrais rappeler les propos de Breton au

sujet de l'*Histoire de l'œil* de Bataille, dans une lettre à Simone, du dimanche 19 août 1928, le tenant pour le plus beau livre érotique qu'il connaisse, et même l'un des plus beaux livres qu'il ait jamais lu¹ ! On comprend qu'en 1959 il reprenne dans le catalogue de l'exposition EROS, les propres termes de celui-ci : « L'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question. L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit qu'au désir menant à l'enfreindre. » C'est aussi à cette occasion que Breton, ayant vu *Le Festin*, mis en scène par Meret Oppenheim lors de la fête du printemps à Berne, lui ait demandé de le reproduire à Paris, en privé chez Joyce Mansour, en public dans la dernière salle de l'exposition, comme l'explique ici Sébastien Galland. Mais là, je me demande s'il n'a pas commis un contresens par rapport aux motifs déclarés de la créatrice. C'est, en tout cas, ce qu'elle nous confiait lors d'une rétrospective consacrée à son œuvre. Pour elle, il n'était nullement question de cannibalisme, selon le titre ajouté à cette manifestation spectaculaire, mais bien de célébrer le renouveau des premiers temps. À cet égard, on tirera le plus grand enseignement de l'article, ci-après, de P. H. Kleiber. Par quoi l'approche lexicale et l'étymologie, comme la philosophie chez le jeune Ionesco, revient toujours, qui mène au crime.

Il n'aura échappé à aucun lecteur que l'exposé de Sarane Alexandrian, qui avait tant écrit sur le sujet et qui avait encore tant à dire, tourne court. Comme si l'érotisme surréaliste avait atteint son acmé en 1959, et qu'il ne pouvait ensuite que connaître la détumescence. Il n'en est évidemment rien. Seule l'exquise politesse de l'orateur le contraignait à se restreindre, pour laisser la parole aux intervenantes qu'il introduisait.

J'ai indiqué au cours de cette note ce qui me semblait prolonger les observations de l'auteur de *La Magie sexuelle*. Pourtant, l'érotisme surréaliste a trouvé d'autres champs d'application, à travers la photographie par exemple (Stefania Schibeci), la peinture automatique (Alba Romano Pace), la peinture et la sculpture (Marcella Biserni), le théâtre de Jan Fabre (Sophie Rieu), etc. Il s'est surtout exprimé par le corps pour les poètes G. Luca et C. Moro (Gaëlle Hourdin), et le groupe surréaliste roumain (Giovanni Magliocco) ; pour les romanciers aussi : Julien Gracq (Mickaël Mesierz), Léo Malet (Maryam Morel). Enfin, il apparaît que la

1. Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Fayard, 2005, p. 240.

phénoménologie n'a pas dit son dernier mot. Elle est à l'œuvre chez Martine Natat-Antle qui dégage, avec sagacité, la fonction du toucher en la matière ; chez Georgiana Colvile analysant ce que les tribunaux nommaient autrefois la bestialité, et enfin Chiara Palermo s'arrêtant à une confrontation du philosophe Maurice Merleau-Ponty avec les surréalistes sur le même terrain de l'érotisme.

Il me faut, avant de conclure, dire un mot du sous titre adopté pour ce dossier. Il semble emprunté à Marcel Duchamp, pour qualifier la conception d'ensemble des surréalistes sur le sujet. En vérité, si celui qui était appelé à « réconcilier l'art et le peuple », selon Apollinaire, s'amusait à prendre le surnom de Rose Sélavy, qui peut s'entendre « Éros c'est la vie » aussi bien que « Et rosse est la vie », il n'a jamais employé la formule qui, de ce fait, appartient à tout le monde, d'autant plus qu'elle ne fait que détourner un lieu commun sur la vie en rose. De cela, beaucoup ont déjà discuté, et discuteront encore. Il nous suffit que les études ici rassemblées portent sur un examen concret de l'érotisme surréaliste, et qu'elles donnent à méditer sans médire ni mal dire.

Si les rubriques suivantes sont, comme de coutume dans *Mélusine*, élaborées en dehors de la problématique du dossier, on ne s'étonnera pas, cependant, de percevoir certaines coïncidences, par définition toutes justifiées.

LA JOCONDE, ELLE A CHAUD AU CUL

Marc DÉCIMO

Cette expression argotique, « elle a chaud au cul », la langue française la réserve spécifiquement à certaines femmes pour les qualifier de façon dépréciative lorsqu'elles éprouvent leur liberté sexuelle. D'un homme, on dira qu'il est un « chaud lapin », un « chaud de la pointe » ou « de la pince ». Un tel jugement ne paraît généralement tomber que si les comptes de la bienséance dépassent ceux supposés de la normalité. Le nombre au-delà duquel le verdict s'applique n'est cependant pas défini, peut-être même n'est-il pas stable selon le lieu, l'époque et le milieu social. Un comportement ostensible peut motiver l'appréciation ou, aussi bien, ne pardonne-t-on pas à une sainte-nitouche sa conduite apparente. Monna Lisa – c'est évident – fait ses coups en douce, ce dont en 1919 personne ne doute plus.

Depuis avril 1870 au moins, un illustrateur, un certain Moloch a publié dans *Le Monde pour rire*, semble-t-il le premier, quasi cinquante ans avant Duchamp, le dessin d'une Joconde qui ne paraît pas tout à fait conforme à celle du Louvre. Mdoch lui ajoute les caractères sexuels secondaires généralement attribués à l'homme, moustaches et barbe, puisque celle-ci, du point de vue des mœurs, se comporte comme un homme. En 1887, l'illustre Sapeck (des Incohérents) lui fait fumer la pipe : comprend qui peut¹. Et, par exemple, la Joconde est aussi présentée comme une fille légère en première de couverture de *L'Assiette au beurre* en 1902 (n° 53, le 5 avril)². Femme sacrée la Joconde, mon cul !, aurait pu dire Zazie. Femme honnête et fidèle, balivernes ! Ces images coïncident donc avec les tensions morales qui s'exercent durant cette période dans la société française ; elles résultent de la diversité des croyances morales à propos des comportements sexuels. Aux deux extrémités, il pourrait se trouver d'un côté les

1. Coquelin-Cadet, *Le Rire*, éd. P. Ollendorff, 1887, p. 5.

2. J'ai dressé l'inventaire des Jocondes à moustaches pré- et post-duchampiennes dans *Les Jocondes à moustaches*, Dijon, Les presses du réel, collection « Hétéroclites », 2014.

féministes et les partisans de l'émancipation des femmes et, de l'autre, les tenants de la tradition catholique, plus retors, tels, par exemple, Théodore Joran, Émile Faguet, Joséphin Péladan... Par leurs images, les illustrateurs, impliqués dans la pratique des relations sociales, cristallisent les façons de vivre caractéristiques et les ambiguïtés que génère un groupe humain. Marcel Duchamp lui-même n'a pas dédaigné cette formule : dans les dessins qu'il fait paraître dans la presse populaire et satirique au tout début de sa carrière artistique, à savoir surtout *Le Courrier français* et *Le Rire*, il observe. Il dépeint des épisodes de la vie quotidienne : leur décryptage requiert aujourd'hui d'être relié à l'actualité d'alors, suppose d'être dans les mœurs du temps et de cette société, c'est-à-dire de reconstituer les habitudes et les enjeux, de connaître les différences qui agitent les points de vue : qu'est-ce qui fait acte d'immoralité ? Qu'est-ce qui porte atteinte à la pudeur, à la respectabilité ou pas ? L'idée de temps est donc essentielle dans cette affaire. Comment sinon comprendre tel dessin de Duchamp : *Féminisme. La femme curé*, qui fixe paradoxalement ce que serait à la fois la figure ambivalente d'une féministe et d'une vertueuse⁴ ?

La Joconde donne le change. L'affaire est d'autant plus entendue, surtout après 1911 et le vol du tableau au Louvre par un ouvrier italien, que l'anecdote est immédiatement associée par la presse populaire satirique à une fugue. Les cartes postales, les chansons, les produits dérivés dirait-on aujourd'hui, ne s'y trompent pas : la Joconde n'est pas sans rappeler cette autre image des Incohérents *L'Honnête femme* – l'autre de Henri Lanos⁵, qui laisse entendre combien la nature de la femme est double (mais sans poser la question de savoir si cette attitude résulte d'une situation morale ambiante). Voilà cependant une image propre à réjouir Duchamp, que toute illusion d'optique attire : le même n'est-il pas susceptible d'une interprétation double, comme un gambit aux échecs, ce coup qui s'offre en toute innocence et qui peut être fatal si l'on s'en saisit trop vite ? Mettre en défaut l'interprétation première n'est-il pas le fil directeur de ses œuvres : vois-je un porte-

3. Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson Ltd, 1997, publié dans *Le Courrier français*, n° 47, 19 novembre 1908.

4. Fae Brauer a très bien analysé ces tenants et aboutissants dans un article intitulé « De la rationalisation d'Éros : Le "fléau d'Onan", l'impératif de procréation et les automates sexuels de Duchamp », dans M. Décimo (dir.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Dijon, Les presses du réel, « Chantiers », 2008, p. 139-162.

5. Catalogue de l'exposition des Arts incohérents, 1886, p. 133.

bouteilles ou pas ? un urinoir ou pas ? S'agit-il d'une fontaine ou pas ? Et ainsi de suite. Rose Sélavy représente-t-elle une femme ou pas ? L'intérêt de Duchamp pour le procédé Lincoln-Wilson vaut manifeste⁶ : il ménage de tels effets. Il y aurait donc d'un côté l'honnête femme, une certaine idée de la femme, et, de l'autre, une idée autre de la femme. Le goût de Duchamp pour Raymond Roussel et pour Jean-Pierre Brisset (auteurs qu'il revendique comme essentiels à diverses reprises) affiche le même dispositif : il y a un discours apparent conforme à la norme en-deçà duquel se dissimule un processus, un discours inouï, pataphysique. Qui aurait par exemple pu soupçonner que la langue française recelait celle des grenouilles ancestrales, que « quoi ? » pouvait laisser entendre « coa ? » Non seulement le dispositif (l'analogie) déploie l'ambivalence de toute chose mais il égare la logique d'une telle démonstration dans l'énigme.

FASCINANT

Et c'est comme aux échecs : un coup est toujours susceptible de rien ou du pire. Il faut être vigilant, être en quête d'interprétation : vie et mort s'y jouent. Si la femme joue à l'air de rien (tout le théâtre de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle ne cesse de le clamer sur toutes les scènes du côté des boulevards), n'est-ce pas qu'elle cache son je(u) ? Il y a la Joconde que tout le monde connaît, sacrée, consacrée, femme idéale et on a donc, la concernant, toutes sortes de préjugés, elle est d'une irréprochable moralité, la respectabilité bourgeoise même ; femme décorative, elle est muse, aimante probablement et pourquoi pas mère, certainement un stéréotype d'éducation chrétienne ; un poncif et il y a... l'autre.

On peut se laisser abuser.

Se faire avoir.

Ce dispositif est dans le système Duchamp récurrent.

C'est dire que la conception que l'on se faisait de la sexualité, en général, et celle qu'on accroche à la femme, en particulier, est en train de changer. Un nouvel imaginaire l'entoure : parmi les fascinations qu'exerce sur Duchamp New York à son arrivée en

6. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet*. Nouvelle éd. revue et augmentée avec la collaboration d'Elmer Peterson, Flammarion, 1976, p. 93.

1915, il y a les ponts, la plomberie et, ajoute-t-il, les femmes américaines qui lui apparaissent libres, ce « qui contribue au mouvement du monde actuel vers une complète égalité des sexes⁷ ». En ce sens, la Joconde vénérée doit de son piédestal descendre de quelque degré pour qu'on l'estime pour ce qu'elle est ; et le choix d'une expression vulgaire, faiblement cryptée par un rébus graphique (« L.H.O.O.Q. »), oblige de s'y arrêter un instant. L'important est que ça ne saute pas aux yeux, que ce ne soit pas d'une lecture immédiate. Il faut un retard, comme une alerte, le temps de prendre conscience, de faire retour sur ce qu'on est en train de lire. C'est en quoi l'érotisme est sans doute fondamental dans l'optique de précision que Duchamp préconise⁸. L'érotisme est ce qui doit remettre en cause ce qui paraissait auparavant acquis : la vision de l'enfant n'était, de fait, qu'incomplète et naïve. Il tenait une vision pour la réalité et l'érotisme va bientôt autoriser la perception subite du vrai ; il agit comme une révélation. Ce qu'on avait sous les yeux se charge d'un sens supplémentaire. L'érotisme contraint donc à faire retour sur la réalité. L'érotisme fait reconsidérer l'autre, cette réalité qui échappait, qui pourtant est fondamentale et qui, dans la vie, impose sa logique.

L'urinoir exige un processus semblable d'initiation. Privé de sa plomberie, inversé, titré, daté, signé, mis en scène, il est une invitation à dépasser *l'a-pensée* spontanée et automatique pour que, *pour de bon*, s'exerce *la pensée* qui finalise qu'il s'agit là d'un urinoir qui-n'en-est-plus-un, puisqu'il est défonctionnalisé. Cet urinoir qu'on ne regarde généralement pas en situation adéquate (mais qu'on utilise volontiers), ainsi mis en valeur dans une salle d'exposition ou par sa photographie publiée dans une revue, force à dépasser l'habitude, force à prendre en compte, force à réfléchir. Ce qu'on ne remarquait auparavant pas devient indécent par l'incongruité due à son déplacement.

Monna Lisa revue et corrigée (surtout après son « escapade » jusqu'à Florence) invite elle aussi à régler la focale sur ce qui est. La femme n'est pas si sacrée qu'on n'ose définitivement y toucher ! Et l'art donc ! Et si la morale et le bon goût de cette société ont porté à la plus ignoble des guerres – on est en 1919 !, alors toutes les valeurs sont à réviser ; à reconsidérer. La leçon à tirer n'est-elle pas

7. M. Duchamp, *Deux interviews new-yorkaises*, 1915, L'Échoppe, 1996, p. 20.

8. Pour une étude d'ensemble sur ce sujet, M. Décimo (dir.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, op. cit., 2008.

de bazarder ces idées qu'on vous a fourguées dans la tête ? Ces idées – et les mots qui les portent – ne sont-elles pas que des préjugés ? La vertu hypocrite d'un leurre ?

D'AUTRES LOGIQUES SONT À L'ŒUVRE

Parmi d'autres, *Fontaine* (1917) et *L.H.O.O.Q.* (1919) sont deux réponses, qui témoignent d'une pulsion de vie : l'indécence provoque et elle vient faire précisément face à la logique de mort qui s'est emparée de l'Europe (et qu'ont bien décrite les psychanalystes du moment).

Tel un défi.

Il fallait un coup.

C'est un acte dada (Duchamp le décrit ainsi par la suite) : « Cette Mona Lisa avec une moustache et un bouc est une combinaison de Readymade et de l'iconoclastie Dada⁹. » Il s'agit, comme aux échecs, de tenter d'échapper à la logique mortifère de l'autre. Toujours. Il faut ainsi sortir la Joconde de l'admiration béate, du musée, de la sacralisation, de l'idée toute faite qui empêche de penser pour de bon ce qui est ; ce qu'est pour de bon une femme. Il faut ainsi s'extraire d'un beau discours. Les beaux discours sont dangereux : ils peuvent vous conduire au front, à la mort, à la mutilation, à être gazé. Si de l'époque résulte la trame (on tente d'en tracer quelques linéaments), s'oppose à cette logique de mort cet érotisme dont Duchamp dit qu'il est le moteur de son œuvre et la vulgarité, qu'il trouve de bon aloi, parce qu'elle nomme un chat un chat. Bien plus tard, dans ses reprises d'œuvres de Cranach, d'Ingres, de Courbet ou de Rodin, non seulement Duchamp s'autorise à retoucher mais il sexualise les scènes : il ne s'agit plus, comme dans les œuvres de jeunesse, d'un coup de chapeau ou d'emprunter des techniques de représentation éprouvées ou pas, celles que, par exemple, fit Duchamp à la palette de Monet, de Cézanne, de Matisse, des cubistes ou, ensuite, aux chronophotographies de Marey et de Muybridge ; mais il s'agit de lever l'ambiguïté, de rendre représentable et surtout dicible qu'il y a acte sexuel. Telle est cette situation que cristallise Duchamp.

9. Marcel Duchamp dans Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine (éd.), *Marcel Duchamp* [1973], The Museum of Modern Art, Philadelphia Museum of Art, Prestel, 1989, p. 289 : « This Mona Lisa with a mustache and a goatee is a combination of Readymade and iconoclastic Dadaism. »

Il lui faut aboutir à une vérité réaliste.

L'artiste, prétendra-t-il plus tard, quand on l'interrogera, ne fait qu'enregistrer les tensions d'une époque. Duchamp fait de l'artiste un « être médiumnique » dans la conférence de Houston « The Creative Act¹⁰ », défiant au passage l'idée d'une intentionnalité à toute épreuve. L'œuvre, ainsi, cependant, matérialiserait une forme de prise de conscience, de pré-conscience ? De même, Duchamp a bien aussi en tête que joue un paramètre psychologique dans le processus créatif, ce « "coefficient d'art" personnel contenu dans l'œuvre ». Toujours lors de cette même conférence, il s'exprime à ce propos très clairement : « ...le "coefficient d'art" personnel est comme une relation arithmétique entre "ce qui est inexprimé mais était projeté" et "ce qui est exprimé inintentionnellement". » Il appartient dès lors au regardeur, précise-t-il, de « raffiner », « tout comme la mélasse et le sucre pur ». Il faut admettre que l'histoire n'est pas le paramètre unique mais, qu'à celui-là, font forcément écho des éléments archaïques, qui ont trait à l'histoire personnelle et singulière de Marcel Duchamp¹¹. Sans quoi la violence de cette époque eut produit beaucoup de Marcel Duchamp.

Or, il n'en est qu'un.

L'érotisme, comme « respirer », comme l'emploi de son temps, comme son adhésion à la philosophie de Stirner, exprime la pulsion de vie – elle est la réponse qui s'impose à lui plutôt que d'être conforme aux désirs d'une société mortifère, plutôt que de se soumettre à une vocation, celle de peintre ou d'artiste du reste largement partagée par sa famille. Car cette famille, incarnée spécialement par ses deux frères en 1912, le peintre Jacques Villon et le sculpteur Raymond Duchamp-Villon, se fait outre-mesure autoritaire et castratrice. Marcel ne les a pas vu venir lorsque, en tenue d'apparat, ils sont venus lui demander solennellement de retirer du Salon des Indépendants *Nu descendant un escalier* au motif d'indécence et de non conformité au cubisme ambiant, celui de Gleizes et de Metzinger en train de le définir dans un livre.

Il y a eu un incident en 1912 qui m'a un peu « tourné les

10. Repris dans Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis à nu. À propos du processus créatif*, Dijon, Les presses du réel, « L'écart absolu. Chantiers », 2004, p. 285-287.

11. En prenant en compte le rôle surtout de la mère (et du père) dans le roman familial des Duchamp, j'ai insisté sans cesse sur ce point dans *Marcel Duchamp mis à nu, op. cit.*

sangs », si je puis dire. [...] Dans le groupe des gens les plus avancés de l'époque, certains avaient des scrupules extraordinaires, ils montraient une sorte de crainte. Des gens comme Gleizes, qui étaient pourtant extrêmement intelligents, ont trouvé que ce nu n'était pas tout à fait dans la ligne qu'ils avaient déjà tracée. Il y avait deux ou trois ans que le cubisme durait et ils avaient une ligne de conduite absolument nette, droite, prévoyant tout ce qui devait arriver. J'ai trouvé cela insensé de naïveté. Alors, cela m'a tellement refroidi que par réaction contre un tel comportement, venant d'artistes que je croyais libres, j'ai pris un métier¹²...

Si Duchamp a été surpris, c'est qu'il se faisait d'eux une idée fautive. Il a été fait, pour ainsi dire, « échec et mat ». L'anecdote n'est pas sans incidence. On ne l'y reprendra pas. Il délaisse la peinture. Il bricole. Il exerce de petits métiers. Il s'y prend autrement. Il va jouer de façon obsessionnelle aux échecs, comme pour se donner l'occasion de répéter compulsivement le scénario de la confrontation, d'en apprivoiser les émotions éventuelles et en toute courtoisie (abréaction). Qui plus est, ce jeu lui donne une chance de gagner. Aux échecs, comme avec les *readymade* qu'il invente dans la suite (sublimation), il s'agit de réfléchir sur ce qui se présente exactement, d'apprécier *pour de bon* la situation. Mais, avec les *ready-made*, plus encore qu'avec les échecs, c'est Duchamp qui joue et qui dispense l'effet de surprise. Il ne subit plus, ni sa famille, ni sa mère, ni le discours de ses camarades peintres, ni même bien vite les choix guerriers de son pays. C'est lui, Marcel Duchamp, qui invite à reconsidérer cette réalité qui se présente, à s'adapter et, parfois même, pour n'être pas abusé, à soupeser. Il ne *sexepose* plus, comme écrivait Jean-Pierre Brisset, ou le moins possible.

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

12. Marcel Duchamp dans les *Entretiens avec Pierre Cabanne* [1967], Somogy, 1995, p. 22.

DU MYTHE AU DIALOGUE : SADE ET L'ÉROTISME SURREALISTE

Olivier DELERS

La critique s'est longuement attardée sur « l'aura magique » que les surréalistes ont très tôt accordée à Sade et au mythe qui s'est construit autour de la figure du Divin Marquis. Jean Raymond parle d'un véritable « culte » voué à l'auteur de *Justine* et se demande si la compréhension du personnage et de ses écrits « ne repose pas sur une part d'illusion volontaire¹ ». Sade serait en somme une clé de voute de la pensée surréaliste qui inciterait à « une révolte profonde qui est révolte contre tout ce qui contraint le désir et l'amour² ». Sven Fauskevåg fait un constat similaire, celui d'un « sadisme particulier au surréalisme », dans la mesure où le mythe a pour fonction principale de renforcer les préceptes poétiques et philosophiques fondateurs du mouvement. Pour Fauskevåg, « diviniser Sade [...] lui confère une fonction cognitive : à travers le 'phénomène Sade' les surréalistes parviennent à une connaissance du monde³ ». Même après que ses romans deviennent plus disponibles pour un public d'initiés, ce sont la réputation sulfureuse du Marquis et son héritage subversif qui influencent la conception de l'érotisme des surréalistes, et non une lecture détaillée et approfondie de ses textes. Le Sade des grands manifestes, des querelles acrimonieuses entre André Breton et Georges Bataille, et de la pensée critique reste, dans une large mesure, un Sade construit de toutes pièces, intellectualisé, imaginé et déssexualisé. Il fait de l'ombre à un autre Sade surréaliste, moins connu peut-être, le Sade des arts plastiques, dont la biographie mais également l'univers fictionnel ont été mis en image par Man Ray, René Magritte et d'autres.

Avec la peinture, la photographie et le dessin, le surréalisme parvient progressivement à s'éloigner d'une conception trop

1. Raymond Jean, « L'imitation de Sade », *Europe*, 1972, p. 96.

2. Id., *ibid.*, p. 90.

3. Sven Fauskevåg, *Sade dans le surréalisme*, Solum Forlag A/S / Les Editions Privat, 1982, p. 12 et 34.

idéologique du travail de Sade et à engager un dialogue à la fois esthétique et politique entre l'univers érotique surréaliste et la représentation sadienne d'une sexualité qui s'affranchit de toute norme sociale. Man Ray, par l'étendue et la variété des sujets qu'il traite, fait office de figure centrale dans ce mouvement du mythe au dialogue. De ses portraits « imaginaires » du Marquis, à l'illustration du roman *Aline et Valcour*, aux photographies de figurines en bois faisant référence à des thématiques sadiennes, Man Ray propose différentes manières de conceptualiser un érotisme surréaliste sadien. Le dialogue prend d'autres formes chez Magritte : l'inspiration laisse la place à un processus de création partagée où le jeu sur l'inconscient et l'imaginaire du désir permet de pallier à l'absence de références directes au texte illustré. Dans les dessins d'Hans Bellmer, l'enchevêtrement des corps et des lignes fonctionne comme une métaphore de l'écriture sadienne. L'érotisme littéraire est remplacé par le plaisir esthétique produit par un corps soumis à sa propre aliénation et par un érotisme visuel de la ligne. En mêlant figuration et abstraction, les plasticiens surréalistes soulignent la difficulté de s'approprier le matériau narratif sadien et de le rendre lisible pour d'autres. La translation, la traduction par l'image d'un aspect du personnage ou de l'œuvre de Sade est un processus dialogique qui encourage l'artiste à expérimenter avec de nouvelles formes et à repousser les limites de l'imaginaire érotique surréaliste.

L'entretien fascinant entre Pierre Bourgeade et Man Ray, réalisé en 1972 et publié dans *Bonsoir, Man Ray*, permet de mieux comprendre ce qui attire l'artiste chez le Marquis de Sade. Il en ressort un besoin presque physique de sentir sa présence, qui contraste avec les images plus abstraites et conceptuelles auxquelles il donne des titres faisant référence à Sade ou à son œuvre. Man Ray raconte comment Maurice Heine, seul spécialiste, ou presque, de Sade à l'époque, l'a guidé dans sa découverte :

J'ai visité les châteaux de la famille de Sade dans le Vaucluse. J'ai vu le vieux château où il avait été élevé par son oncle. Ah, Heine connaissait toute l'histoire ! J'ai alors lu tous les romans de Sade, j'en ai quelques éditions rares, Juliette par exemple, et surtout Aline et Valcour qui est le plus important, d'après moi, parce que ce sont toutes les questions politiques qui y sont traitées et très peu la pornographie. C'est un peu

*ennuyeux à lire, c'est vrai, mais je l'ai lu d'un bout à l'autre*⁴.

Avant de se tourner vers le texte même, Man Ray cherche les traces qu'a laissées Sade dans l'histoire, comme s'il hantait toujours les lieux où il s'était un jour trouvé. La fascination pour l'homme fait ensuite place à un travail exhaustif de lecture, qui est également un travail de recherche et de précision. Dans ce processus d'intégration de Sade à son univers esthétique, il est clair que la nature pornographique du roman sadien perd rapidement de son intérêt au profit des dimensions politiques de son œuvre. Le dialogue qui s'établit entre Man Ray et Sade n'a donc pas pour point de départ un questionnement direct sur la nature du désir ou de l'érotisme dans une optique surréaliste. Mais, comme nous le verrons, le cheminement de la connaissance de l'homme à la valeur politique de ses textes ne pourra jamais vraiment évacuer cette question et la remettra avec insistance au centre de l'acte de création.

Dans la longue carrière de Man Ray, la progression d'un sujet sadien à un autre n'est pas nécessairement chronologique. L'intérêt pour Sade l'homme (dans les différentes versions du « Portrait imaginaire » de la fin des années 30) est intimement lié à celui pour Sade le romancier (le tableau « Aline et Valcour » de 1950) et à Sade comme thématique ludique d'exploration formelle dans les photographies de figurines en bois réalisées en 1947 (la série « Mr and Mrs Woodman) puis en 1976 (« Domaine de Sade II »). Si le questionnement politique constitue la pierre centrale du travail de Man Ray sur Sade, l'édifice ne serait pas complet sans deux autres pierres qui s'imbriquent à la première : celle d'un érotisme froid et décorporisé, et celle du jeu sur l'objectivation du corps par un regard extérieur et manipulateur.

Au premier abord, le *Portrait imaginaire* est le travail de Man Ray qui se rapproche le plus du mythe qu'ont construit les surréalistes autour des écrits et des actes de Sade. Dans la version peinte de 1938, le profil du visage au premier plan occupe une grande partie du tableau : la tête et le buste sont faits de blocs de pierre, comme si en donnant vie au visage du Marquis, Man Ray érigeait dans le même mouvement une stèle à sa mémoire⁵. Le nom « SADE » est

4. Pierre Bourgeade, *Bonsoir, Man Ray*, Éd. Pierre Belfond, 1972, p. 76.

5. Il n'existe pas de portrait du Marquis de Sade de son vivant. Seul un profil au crayon attribué à Van Loo datant des années 1760 nous permet de visualiser Sade

gravé dans la pierre, ainsi que « 1740-1814 », ses dates de naissance et de décès. À l'arrière-plan, la Bastille est à feu et à sang, cernée par une foule en colère. Comme l'explique Simon Baker, Sade se trouve dans une position ambiguë, « entre les causes et les effets » de la Révolution française⁶. D'un côté, il représente de par son appartenance à la haute noblesse les abus de pouvoir de la monarchie absolue sous l'Ancien Régime. De l'autre, il est le symbole d'une liberté d'action et d'expression presque absolue, qui le conduit au cachot sous Louis XVI puis à l'asile de Charenton sous le règne de Napoléon, et condamne ses œuvres à la censure. Les yeux intensément bleus de Sade et ses lèvres un peu trop rouges rappellent les couleurs du drapeau républicain et semblent attiser les flammes qui s'attaquent à la célèbre prison. Pourtant, le Sade libérateur n'est pas pour autant un Sade libéré : il est littéralement emmuré et prisonnier de ce monument funéraire que le peintre lui a dédié.

Dans les deux autres versions du *Portrait imaginaire*⁷, l'expression du visage est la même, mais la Bastille ne brûle pas. Au contraire, elle surplombe le petit peuple de Paris et fait partie de sa vie quotidienne. Plutôt que d'être un symbole de subversion politique, Sade semble imposer sa présence à son époque, comme si, pour Man Ray, il était impossible de penser la Révolution sans lui. C'est une présence « spectrale », comme le suggère Simon Baker, puisque, même invisible, Sade joue de son influence dans plusieurs domaines, celui de la littérature, bien sûr, mais aussi celui de l'histoire ou de la psychiatrie⁸. Il est partout et nulle part à la fois, un homme sans visage pendant plus d'un siècle, dont l'absence crée un « désir pour l'original perdu⁹ ». C'est ce qui rattache ce portrait à la problématique de l'érotisme surréaliste. En voulant donner un visage humain à ce qui était devenu un concept à idéaliser (ou abhorrer), Man Ray exprime un désir quasi-amoureux

jeune enfant. Pour en savoir plus sur les portraits « imaginés » de Sade au XIX et au XX siècle, voir Simon Baker, *Surrealism, History and Revolution*, Peter Lang, 2007.

6. Baker, p. 245 [ma traduction].

7. Le premier portrait, datant de 1937, illustre *Les Mairs libres* de Paul Éluard. Le second est une toile qui date de 1940.

8. Baker, p. 242-243. L'épithète en bas du tableau, une citation tirée du testament de Sade, renforce cette dimension spectrale du portrait : « afin que ... les traces de ma tombe disparaissent de dessus de la surface de la terre, comme je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes ».

9. Baker, p. 273 [ma traduction].

de recréer la présence de l'être absent et part à la recherche d'une certaine transcendance. C'est le dessin et l'image qui lui permettent de se rapprocher de ce personnage censé être irréprésentable, qui défie la logique de la normalité bourgeoise, et qui, dans sa vie comme dans ses œuvres, refuse tout lien d'affection avec autrui. Le regard bleu—réaliste, Man Ray dit lui-même s'être « inspiré de descriptions physiques très précises¹⁰ » — et les lèvres rouges et sensuelles qui ornent le visage du Marquis prennent alors une nouvelle dimension. Explorer le mythe par l'image, c'est déjà créer un dialogue physique et émotionnel avec la personne concernée, et aller au-delà d'une interprétation trop limitée.

Cette lecture à la fois politique et érotique des portraits imaginaires nous permet de mieux saisir l'érotisme décorporisé d'*Aline et Valcour*. L'aspect très dépouillé et conceptuel du tableau offert par Man Ray contraste avec la recherche d'une certaine vraisemblance dans le roman du même nom. En effet, *Aline et Valcour* est une des œuvres les plus « lisibles » de Sade, où l'auteur propose une progression narrative et des personnages réalistes, où le texte n'est pas constamment écrit sur le mode de l'excès, et où, comme Man Ray le dit lui-même, la réflexion politique est assez aboutie. Le tableau ne fait pas référence, de près ou de loin, à ces éléments textuels. Le sujet du tableau — le roman de Sade — est bien présent mais dans une mise en abyme. Le livre *Aline et Valcour* est posé sur une table, orné d'une tête de femme aux yeux bandés. Les deux objets sont placés sous un dôme de verre comme une nature morte. À droite, une figurine en bois articulée, similaire à celles que le peintre a régulièrement mises en scène dans ses photographies, est adossée à un mur, dans une pose lascive, s'appuyant sur deux objets de forme ronde et conique. Il est tentant de suivre l'analyse de Peggy Schrock selon laquelle Man Ray utiliserait les titres des œuvres « comme des éléments linguistiques faisant partie d'un thème symbolique plus large et plus complexe¹¹ ». L'artiste ne serait donc pas un illustrateur et son objectif n'est pas d'utiliser l'image pour proposer une interprétation du texte. Au contraire, le texte, même s'il a été lu avec attention, ne fournirait qu'un concept abstrait devant être intégré à un univers esthétique prédéfini. Pourtant, dans l'œuvre de Man Ray, *Aline et*

10. Bourgeade, p. 79-80.

11. Peggy Schrock, « Man Ray's Perpetual Sadism », *Art International*, n° 9, Hiver 1989, p. 63 [ma traduction].

Valcour est bien plus qu'un « élément linguistique ». Le tableau continue le dialogue avec Sade sur la nature du désir et présente deux versions antithétiques du corps. À droite, la tête posée sur le livre représente un corps de femme victime, soumis à la violence physique comme le sont la plupart des personnages féminins du roman de Sade. Mais le désir sadique n'a pas d'application réelle : c'est un sujet de contemplation, qui ne sort pas du cadre qu'on lui a donné, celui de la nature morte, de l'objet décoratif. À gauche, le corps est une forme à manipuler, un jouet, mais qui symbolise l'autre versant du désir sadien. C'est un corps qui s'offre au regard, qui invite l'autre à participer à l'acte érotico-sadique.

Cet érotisme ludique se situe au centre du travail photographique de Man Ray sur Sade. On retrouve les figurines en bois articulées dans une série connue sous le nom de *Mr and Mrs Woodman* (1947) puis dans une œuvre plus tardive intitulée *Domaine de Sade II* (1976). Dans ces photos, le regard du photographe sur la scène proposée par l'artiste crée une distance physique entre le spectateur et les objets représentés. Mais il y a également un effet de proximité puisque le spectateur devient, par nécessité, un voyeur (il voit ce que le photographe a vu, mais seulement à travers le regard de celui-ci). C'est la position dans laquelle le narrateur sadien essayait souvent de placer le lecteur quand il (ou elle) se lance dans la description d'un tableau où les corps sont agencés pour produire des scènes libertines toujours plus complexes et excessives. Les illustrations de la fin du XVIII^e siècle qui accompagnent les premières éditions des ouvrages de Sade échappent difficilement aux accusations de pornographie. Les photos de Man Ray, en revanche, permettent une abstraction du corps, et, par là-même, un retour au jeu. Tout devient question de placement, de relation, de présence dans l'espace. Avec le recul, il est aisé de voir que cette notion de jeu traverse les différentes thématiques sadiennes auxquelles Man Ray s'attèle. Dans son traitement surréaliste de Sade, le jeu sur le regard, sur la juxtaposition incongrue des formes et sur la position des corps lancent une réflexion critique sur les sujets qui hantent l'œuvre du Marquis : le désir et ses excès, la violence (verbale, physique, sexuelle) et la relation à l'autre dans un univers où le politique et l'érotique sont inséparables.

*

Chez Man Ray, l'érotisme surréaliste sadien n'échappe jamais

vraiment à la lecture initiale qu'avait faite le peintre de Sade. Même dans les photographies les plus explicites, les éléments politiques restent une source d'inspiration dont dépendent les autres éléments. Chez René Magritte, la relation à Sade et à son œuvre est différente. Le dialogue artistique permet le partage d'un inconscient érotique et la production d'une image qui est à la fois éminemment surréaliste et sadienne. À première vue, *La Philosophie dans le boudoir* du peintre belge ne cherche pas à « illustrer » un quelconque aspect du texte de Sade. Seuls les référents sexuels qui dominent le tableau rappellent que le nom de Sade ou les titres de ses œuvres se rattachent facilement à toute forme de subversion. Deux seins presque trop parfaits ressortent d'une tunique de femme suspendue à un cintre : un vêtement-femme, donc, ou bien une femme-vêtement, sans tête, sans membre, si ce n'est pour deux avant-pieds s'intégrant à un objet sexualisé et sexualisant, la chaussure à hauts talons. Comme les femmes qui défilent les unes après les autres devant Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir*, à la merci de ses plaisirs, le corps-vêtement n'a aucun pouvoir sur son environnement et devient un produit de consommation sexuelle, disponible, jetable et remplaçable. Magritte n'illustre pas une sexualité coïtale (que Sade lui-même trouvait trop conformiste). C'est une sexualité fétichiste, de contemplation. *La Philosophie dans le boudoir* de Magritte suit donc le roman de Sade dans sa tentative d'intellectualiser à la fois l'activité et l'imagination sexuelle. Mais en même temps, l'illustration ne fait que suggérer la répétition *ad infinitum* des violences faites aux corps féminins et cache donc la dimension pathologique de l'excès sadien. Dans le passage du texte à l'image, le centre de gravité de l'imaginaire érotique sadien s'est donc déplacé : Magritte veut transcender une violence physique et verbale en violence esthétique. C'est le type de violence dont les surréalistes sont friands, une violence par association de motifs, à laquelle on accède par la pensée et l'imagination. Celle-ci cherche à bouleverser le statu quo de l'idéologique bourgeoise, mais ne prend jamais la forme d'un encouragement à l'action directe. On pourrait presque parler ici de collaboration artistique, une collaboration posthume, dans laquelle le peintre traduit la pensée de Sade dans un autre langage, celui du surréalisme.

*

Chez Magritte, le phénomène d'appropriation de l'inconscient

érotique de Sade est également une manière de reconnaître la force du mythe sadien, ainsi que ses limitations. Une proximité philosophique trop forte, ou bien une connaissance trop intime de l'œuvre pourrait en fait empêcher le processus de rapprochement de l'univers sadien à l'univers surréaliste. Ce paradoxe est encore plus marquant dans la série *Suite à Sade* que le plasticien allemand Hans Bellmer produit au début des années 1960. D'une certaine manière, ses dessins sont ceux qui se rapprochent le plus, dans l'esprit comme dans la forme, de l'esthétique littéraire sadienne. Comme Bellmer le dit lui-même, « j'admire Sade, en particulier l'idée que la violence envers ceux qu'on aime nous en dit plus sur l'anatomie du désir qu'un simple acte d'amour ». Mais l'artiste reconnaît également que cette lecture du lien entre violence et désir ne provient pas d'une connaissance détaillée des textes du Marquis. « J'ai du mal à lire Sade », déclare-t-il, « je préfère les poèmes de Baudelaire, les histoires de Lewis Carroll¹² ». Comment est-il alors possible de parler de véritable communion artistique entre Bellmer et Sade ? Et comment les différentes formes de dialogue qui s'instaurent entre Man Ray, Magritte, ou Bellmer d'un côté et Sade de l'autre nous permettent-elles de mieux cerner les contours de l'érotisme surréaliste ?

Hans Bellmer ne fait référence à Sade dans les titres de ses œuvres que dans la deuxième partie de sa carrière¹³. Cependant, les poupées nues démembrées de grandeur nature pour lesquelles il est plus connu portent déjà la marque d'un certain sadisme et poussent la relation entre désir et violence physique bien plus loin que le travail d'autres artistes surréalistes. Elles trahissent un intérêt esthétique à soumettre le corps à toute sorte de distorsion, à en faire un jouet « monstrueux » qui exclut toute conception normative de l'érotisme ou même du désir sexuel. À l'opposé de cet esprit sadien et sadique particulièrement figuratif et physique, les dessins de la « Suite à Sade » privilégient l'abstraction et l'utilisation de lignes courbes comme mode principal d'expression. Certaines formes sont reconnaissables (une partie de visage, des jambes, des fesses, des seins). Dans ce sens, les dessins de Bellmer

12. Cité dans « Erotic Art, The History of Erotic Art ». http://www.erotica-art.com/hans-bellmer-c-63_68 (Page consultée le 6 juin 2014)

13. Pour un court historique de la relation entre Sade et Bellmer, voir Candice Black, *Sade : Sex and Death – The Divine Marquis and the Surrealists*, Solar Books, 2011, p. 24-26.

s'apparentent à la tradition du nu (sous forme d'esquisse), mais la superposition des membres conduit à une dislocation du corps, qui devient un amalgame de lignes enchevêtrées. La présence du corps est donc réduite aux mouvements de ces lignes et à leurs variations. Cette dislocation se fait de manière tout -à-fait sadienne : l'artiste met en scène la destruction physique de l'individu, mais dans l'esprit d'une aventure esthétique. Entre Bellmer et Sade, il y a donc ce qu'on pourrait appeler un cercle vertueux de l'illustration. Le texte de l'auteur produit une figuration qui lui correspond et qui est une expression de sa philosophie—des corps nus, sexualisés, qui subissent un processus de distorsion, de déformation, de démantèlement. Le processus de figuration évolue organiquement vers des lignes toujours plus nombreuses qui constituent le langage visuel de l'artiste. Étrangement, ce langage nous ramène à notre point de départ, les lignes tracées par Sade sur ses manuscrits, qui, de leurs propres manières, s'attaquent aux formes connues et aux normes de représentation. Le dialogue entre Sade et Bellmer est une véritable communion artistique dans laquelle des formes bien distinctes, l'écriture et le dessin, se retrouvent pour exprimer l'essence même de la relation des deux artistes au désir. Comme l'explique bien Neil Cox dans un essai publié dans le cadre de l'exposition « Surrealism : Desire Unbound » de 2001, dès que l'on essaie de rapprocher la lecture que font les surréalistes de Sade de la notion d'amour, on n'échappe pas à une critique de la notion de désir. Pour Cox, celle-ci nous mène à une « transvaluation » du désir qui ne demande ni « un abandon ou une expansion de l'idée d'amour, mais sa désorientation ou sa dislocation¹⁴ ». C'est à cette conclusion que Bellmer parvient dans sa « Suite à Sade », qui est peut-être l'expression la plus poussée et la plus aboutie d'un érotisme surréaliste sadien.

*

Il y a donc plusieurs manières d'« utiliser » Sade pour réfléchir à la nature de l'érotisme dans une perspective surréaliste. Chez Man Ray, l'érotisme est ludique mais n'échappe jamais à une lecture politique du Marquis et de son œuvre. Chez Magritte, c'est l'emprunt diffus d'un inconscient érotique à Sade qui traduit l'esprit de ce dernier pour un public plus large. Et chez Bellmer, l'érotisme

14. Neil Cox, « Critique of Pure Desire, or when the Surrealists were right », *Surrealism : Desire Unbound*, édité par Jennifer Mundy, Princeton University Press, 2001, p. 261 [ma traduction].

de la ligne permet de rapprocher l'écriture du dessin et de proposer une réflexion sur la nature du désir. Ces différents types de dialogue avec Sade sont complémentaires : ils s'attaquent tous à la simplification par le mythe tout en restant conscient de sa force et de sa présence. Ce qui est certain, c'est que ces trois artistes ne participent pas directement au projet d'invention d'un nouveau discours amoureux dont Breton avait parlé dans son célèbre manifeste. De manière systématique, ils se tournent vers une représentation plus complexe de l'érotisme, si bien qu'il faut parfois chercher Éros dans leurs travaux, en dessous d'autres couches de sens qui ont tendance à être plus apparentes.

La rencontre avec Sade est dialogique : elle pousse à l'expérimentation formelle, transforme à la fois l'homme et sa vision artistique, et appelle à une proximité intellectuelle et sensuelle de plus en plus forte avec Sade—proximité qui, comme nous l'avons vu dans le travail de portraitiste effectué par Man Ray, est en elle-même érotisante. Le passage du mythe au dialogue crée également un mouvement d'un Sade-concept à un Sade-praxis. D'ailleurs, le point de fuite de ce dialogue entre Sade et l'art surréaliste (qui ne s'arrête pas, bien sûr, aux trois figures sur lesquelles j'ai insisté) est « L'exécution du testament du Marquis de Sade » par Jean Benoit en 1959 dans le cadre de l'exposition « Éros ». Comme le décrit Jean-Marie Apostolidès, « cette œuvre 'agie' n'a été 'performée' qu'une fois, sans pouvoir être reproduite, même par des moyens mécaniques, puisqu'il était interdit de prendre des photos¹⁵ ». Benoit, habillé d'un costume « sadien » qu'il a lui-même fabriqué, marque sa poitrine au fer rouge des lettres S A D E. Connaître Sade, l'avoir compris et intégré, c'est inscrire son nom sur son corps pour ne faire qu'un avec l'être aimé et vénéré : l'intérêt intellectuel devient, en quelque sorte, passion amoureuse. La performance, tout comme le tableau ou l'esquisse, lancent une invitation à mieux connaître Sade, à engager la conversation, et à pratiquer un échange érotique particulier. C'est donc aussi, indirectement et paradoxalement, une invitation à lire ou relire Sade. Dans l'art surréaliste, même quand il n'est pas nécessairement lu par ceux qui le dépeignent et font référence à ses textes, Sade échappe au carcan du mythe et retrouve la liberté textuelle qui définit son

15. Jean-Marie Apostolidès, "Ceci est mon corps, ou l'exécution du testament du marquis de Sade", *L'Annuaire théâtral* : revue québécoise d'études théâtrales, n° 41, printemps 2007, p. 83-102.

œuvre.

UNIVERSITY OF RICHMOND

UNE ÉROTIQUE DE L'OBJET SURRÉALISTE

Sébastien GALLAND

Le 15 décembre 1959 s'ouvre à la galerie Daniel Cordier à Paris la *VIII^e Exposition internationale du Surréalisme* qui, comme le laissent entrevoir les lettres majuscules, est consacrée à Éros selon un inspiration qui doit tant au Marquis de Sade qu'à Charles Fourier¹. Placée sous ce double patronage révolutionnaire, l'érotique surréaliste réaffirme ses pouvoirs de subversion, lesquels, nourris de la pensée freudienne investie par Breton dès les années vingt à des fins poétiques, ressortissent de l'*unheimlich*, du retour du familier sur le mode de l'étrange, de l'inquiétant et de l'énigme². Ainsi l'installation propose-t-elle un retour du *heim* : sexe, matrice, giron ou sein, qui se matérialise dans les différentes grottes qui composent l'espace de la galerie, et dont les variations chromatiques : rose pour la première, verte pour la deuxième, noire pour la troisième et rouge pour la dernière suggèrent le thème de prédilection de chacune des quatre salles : le désir, le sexe, le fétichisme et le repaire³. Dans « la salle des désirs » « tendue de velours rose », et dont le plafond de satin palpite au rythme d'une respiration selon un idée de Duchamp, se rencontre *La Poupée* de Hans Bellmer suspendue dans les airs comme dans une cérémonie sadienne et reflétée par trois miroirs au sol qui en dévoilent les secrets anatomiques. Une porte vaginale ornée d'un rideau de perles assure le pas vers « la forêt du sexe » où les stalagmites et les stalactites se détachent, omphalos géologiques, sur des parois de velours vert. Au milieu de cet environnement, qui mêle des soupirs érotiques féminins enregistrés par Radovan Ivšić et la vaporisation du parfum *Flatterie* d'Houbigant, se découvrent la *Boule suspendue* et l'*Objet invisible* de Giacometti. Dans la

1. André Breton, *Lexique succinct de l'érotisme*, OC IV, p. 1102-1103.

2. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 216 et 223.

3. *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, sous la direction de Didier Ottinger, Gallimard/Centre Pompidou, 2013, p. 109-115 ; André Breton, "Éphémérides surréalistes", 1959, OC IV, p. 1169.

troisième salle tapissée de velours noirs et baptisée *La Crypte du fétichisme*, Mimi Parent a placé une vingtaine d'objets surréalistes, reliques ou ex-votos, dont *Masculin-Féminin* qui est la cravate faite des longs cheveux blonds de l'artiste et qui sert d'affiche à l'exposition. La dernière salle, recouverte de velours rouge, expose les pièces du costume pour l'*Exécution du Testament de Sade* de Jean Benoît et le *Festin* de Méret Oppenheim. Cette dernière, dont le nom recèle le *heim* de l'*unheimlich*, présente un buffet où une femme nue au visage doré est allongée parmi les victuailles, offerte à la dévoration cannibale. Une grille interdit d'accéder à cette salle, le visiteur devant se repaître à distance dans une pure jouissance scopique. Le tissu noir qui recouvre les vitrines de la galerie participe de la même intensification du désir, car, si pour une part il empêche les visiteurs de voir l'exposition du dehors, pour une autre part les trous qui y sont percés à hauteur du regard sollicitent le visiteur à y jeter l'œil dans une position de voyeur. Grotte, crypte, repaire, porte vaginale, stalagmites, stalactites, soupirs, parfums, pulsions de vie et de mort, concourent à faire de ce lieu un corps sexué, plus précisément un corps féminin désirant qu'il convient de pénétrer en transgressant les interdits sociaux. La grotte, dont Breton écrivait que sa « disposition circulaire », « sa pénétration souterraine, l'enroulement de ses couloirs évoque celui des entrailles humaines⁴ », ne livre pas seulement la vérité de l'érotique surréaliste, elle constitue elle-même un objet surréaliste, un « objet à fonctionnement symbolique » dont elle concentre les traits essentiels. Si l'érotisme, selon le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, est une « cérémonie fastueuse dans un souterrain⁵ », alors l'objet érotique sera lui-même souterrain en tant qu'il aura à voir avec le *heimat*, le pays des origines, le lieu de la naissance, le foyer des pulsions archaïques.

*

Autre, mais d'une altérité qui renvoie au plus intime, l'érotique surréaliste entend élargir notre expérience de l'objet. Dans la préface de la première livraison de *La Révolution surréaliste*, les surréalistes précisent leur conception de l'objet : « Toute découverte changeant la nature, la destination, d'un objet ou d'un phénomène constitue un fait surréaliste ». Le surréalisme consiste à inventer des objets sans finalité pratique et non commercialisables,

4. André Breton, *L'Art magique*, OC IV, p. 198.

5. André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, OC II, p. 808.

autant qu'à détourner des objets de leur fonction et signification ordinaires. Aragon s'en explique dans son article sur Giorgio de Chirico : « L'ombre de l'inventeur », qui se trouve dans le même numéro : grâce à cette « chiquenaude hors du réel », l'objet est affecté « à une activité qui ne se connaît pas, à un usage indéfini nouveau, qui s'invente », « à un usage surréel⁶ ». Le familier, très familier, se couvre d'étrangeté, conformément à l'*unheimlich* freudien. L'étrangement inquiétant participe de la poétique de la trouvaille mise en vogue par Breton et Giacometti aux puces de Saint-Ouen en 1934. La trouvaille ne relève pas du fantastique mais bien du merveilleux où se reconnaît le surréel qui surgit des failles de la réalité et ne lui est, dans son immanence même, ni supérieur ni extérieur⁷. Dans cette ouverture du surréel, c'est aussi l'inconscient qui s'ouvre comme un battement de porte. De là « les objets à fonctionnement symbolique » théorisés par Dali, lesquels « se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique » et sont « basés sur les phantasmes et représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients⁸ ». Ces objets sont la réalisation symbolique des désirs inconscients de leur auteur et, de ce fait, ils suscitent chez le spectateur tout un dispositif associatif où s'incorporent ses fantasmes érotiques : « Toute épave à portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir⁹ ». Investis par la libido et les motions pulsionnelles, l'objet érotique induit une régression vers la matière première de l'inconscient, ce lieu psychique, qui n'est pas localisable du point de vue anatomique, et qui garde trace de la pure effraction traumatique : une jouissance infantile et sexuelle antérieure à toute pensée et parole, comme avec la scène primitive freudienne. Tels les mots qui ont cessé de jouer, les objets surréalistes sont des « objets à penser amoureuxment », du moins à se fier à René Crevel : « les objets font l'amour [...]. S'ils bandent, ce n'est pas par caprice métaphorique, car ils ne bandent pas dans le vide. Ils se caressent, se sucent, s'enfilent, ils font l'amour,

6. Cité dans Emmanuel Guigon et Georges Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 35.

7. André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, op. cit., p. 832.

8. Cité dans Emmanuel Guigon et Georges Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, op. cit., p. 41.

9. André Breton, « Exposition surréaliste d'objets », *Le Surréalisme et la Peinture*, PC IV, p. 692.

quoi¹⁰ ! ». De ceci, la *Boule suspendue* de Giacometti en 1931 est l'illustration la plus évidente. Dali en donne une description homologue aux « objets à fonctionnement symbolique » : « Une boule de bois marquée d'un creux féminin est suspendue par une fine corde de violon, au-dessus d'un croissant dont une arête tranchante effleure la cavité¹¹ ». Extra-plastique, cet objet s'apparente aux ready-made, aux collages et aux cadavres exquis qui aimantent le champ de l'inconscient. Les deux formes sont assez abstraites pour servir d'écran projectif aux fantasmes du regardeur, lequel peut voir dans cette relation cinétique un rapport sexuel possible mais irréalisé : l'objet est l'amour réalisé du désir demeuré désir ! Agressif et sadien sans doute, ce désir consiste tout de même en un affleurement par où se signale que l'objet est à prendre non seulement par la vue mais par le toucher. De même que le rêve concentre une jouissance visuelle, sonore, tactile et olfactive, l'objet surréaliste ouvre la ronde des synesthésies, en sollicitant le désir de toucher. L'*Objet* de Valentine Hugo qui présente en 1931 deux mains gantées : l'une de blanc et l'autre de rouge sur un tapis vert de roulette, le suggère assez. Le gant évoque le toucher mais aussi, en tant qu'il se retourne, la réversibilité des apparences qui est celle-là même du rêve où les pensées latentes se renversent en leur contraire. Le surréel est la réversion du réel. Le dedans et le dehors, la surface et la profondeur, sont eux-mêmes réversibles, la main rouge pouvant passer pour l'envers écorché de la main blanche. Parce qu'il enveloppe et s'enfile, le gant trahit le désir de pénétrer l'intime de la chair sous la peau, comme le montre l'index rouge qui s'introduit dans l'ouverture du gant blanc et le relève légèrement de l'intérieur. La pénétration sous la peau épouse le désir de percer les mystères de la chair retroussée, selon un érotisme noir qui unit Sade, Bataille et Bellmer. Dans une veine plus ludique, le *Prière de toucher* de Duchamp en 1947 présente un sein en caoutchouc collé sur un velours noir, le latex et le tissu étant des surfaces haptiques. La pulsion scopique se prolonge jusqu'à la pulpe des doigts, l'œil surréaliste lui-même se révèle haptique : vision de proximité, extensive, ouverte et mobile. L'objet érotique commande de se

10. Cité dans Emmanuel Guigon et Georges Sebbag, *Sur l'objet surréaliste*, op. cit., p. 41.

11. Salvador Dali, *SASDLR*, déc. 1931, cité dans le *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, op. cit., p. 25.

laisser investir par lui, ou de s'y perdre.

*

Dans *Crise de l'objet*, en 1936, Breton écrit que la fin des objets surréalistes est « l'objectivation de l'activité du rêve, son passage dans la réalité¹² », ce qui revient à assigner à l'objet des opérations analogues à celles du travail du rêve telles que les reconstruit Freud dans *L'interprétation des rêves*. Ainsi le déplacement et la condensation président-ils au destin de l'objet surréaliste, eux-mêmes au service de la reviviscence des souvenirs refoulés. Avec le déplacement, un élément de moindre importance s'attire les intensités psychiques d'éléments plus importants – ce qui implique une liaison entre la partie et le tout¹³. *Le Déjeuner à la fourrure* de Méret Oppenheim en 1936 qui juxtapose une tasse, soit un objet où l'on trempe ses lèvres, et la fourrure fortement connotée érotiquement, constitue un objet déplacé, non seulement parce qu'il joue sur la frustration du spectateur auquel l'usage de la tasse est rendu difficile, mais parce que, de surcroît, cet objet couvert de poils est un objet dépaycé qui renvoie métonymiquement à une réalité *unheimlich*, en l'espèce la toison du sexe féminin. La condensation forge des « unités nouvelles », des « types mixtes », des « moyens termes », où les pensées latentes diverses s'accordent sous une représentation unique qui s'y substitue¹⁴. Une scie à métaux et son reflet peint en gris forment les deux moitiés d'une sculpture féminine, dont la langue passe sur le fil de la véritable scie cependant qu'un œil fixe effrontément le visiteur. Telle est l'*Octavie* présentée en 1969 par Méret Oppenheim, où l'objet est impliqué dans un jeu de métaphores pour susciter l'irruption d'une réalité nouvelle. Pour illustrer l'érotique voilée de Breton, Man Ray photographia Méret Oppenheim rue près d'une presse à imprimer, muse moderne destinée à réenchanter un univers marqué par le déclin de l'aura à l'âge de l'industrie technique. De même, Picasso propose sa sculpture *Vénus de Gaz* en 1945 : une condensation réalisée avec un brûleur de gaz dressé verticalement qui rappelle les idoles préhistoriques de la fertilité. Le feu et l'érotisme transfigurent un objet banal en figure sacrée. Le déplacement et la condensation reflètent la logique paradoxale du

12. André Breton, « Crise de l'objet », *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 684.

13. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, Presses universitaires de France, 1967, p. 263-267.

14. *Ibid.*, p. 275 et 507.

rêve qui, parce qu'il est l'expression d'un désir, excelle à réunir les contraires, ici la modernité et le paléolithique. Cette concertation déconcertante du rêve gouverne l'inquiétante étrangeté, comme les mannequins surréalistes l'exhibent. Parmi les thèmes de l'*unheimlich* figurent les poupées artificielles, les personnages de cire ou les automates, soit la rencontre déroutante de l'animé et de l'inanimé¹⁵. Dans cette équivoque se loge le désir, Breton n'ayant pas caché sa séduction à l'endroit d'une femme de cire attachant sa jarretelle dans l'ombre du Musée Grévin « avec les yeux de la provocation¹⁶ ». L'*Exposition internationale du surréalisme* en 1938, qui anticipait celle de 1959 par la présence d'une grotte centrale, comportait le passage initiatique par un couloir où étaient installés seize mannequins diversement dénudés et affublés de noms de rues parisiennes partiellement fictifs. Arp, Tanguy, Duchamp, Masson, Seligmann, Ernst, Miro, Paalen, Dali, Dominguez étaient à l'origine de ce dispositif fétichiste qui exposait, comme dans le mythe de Gradiva, l'accord désaccordant de la pulsion de vie et de la pulsion de mort en un mouvement fixé sur le vif. L'anatomie de l'inconscient physique à laquelle se livre Bellmer joue de cette proximité entre l'érotisme et la mort, en désarticulant la phrase du corps pour la recomposer autrement¹⁷. Le corps de la jeune fille est pris dans une spirale qui dévoile les replis de son intimité, comme un gant que l'on retournerait. Le corps de la poupée est un paysage qui s'enroule autour du désir, ses torsions évoquent « un labyrinthe de couloirs intimes, rognés en rêve et confortables ». Démembrée et violentée, le corps est soumis à une cérémonie sadienne : Bellmer décline, énumère, répète et accumule, comme dans les premières versions de *La Poupée* en 1934 où le choix d'un petit format photographique accroît le sentiment d'une intimité violée. Publiées dans la revue *Minotaure* en décembre 1934 sous le titre de *Variations sur le montage d'une mineure articulée*, ces photographies ont valeur de fétiches, elles mettent à nu les jointures du corps, détruisent le corps pour le construire autrement, en un geste apotropaïque qui voudrait conjurer ce que le féminin porte d'énigme et de mort. Le fétiche est une réponse à l'*unheimlich*, une réponse maladroite car elle consiste à la fois à

15. Freud, L'Inquiétante étrangeté et autres essais, op. cit., p. 224 et sq.

16. André Breton, *Nadja*, OC I, p. 747-748.

17. Hans Bellmer, « Postscriptum à *Oracles et spectacles* d'Unica Zürn », *Obliques*, n° spécial sur Hans Bellmer, Nyons, Éditions Borderie, 1975, p. 109.

dénier et affirmer la castration. De là que le fétiche, à l'image de la poupée de Bellmer, fasse l'objet de tendresse et d'hostilité, soit vénéré et abîmé. Le fétiche, l'*unheimlich* et le surréalisme ont en commun d'incarner un point de rencontre entre des polarités contraires.

*

Parmi les cas de fétichisme, Freud relate celui d'un de ses patients pour qui le fétiche était un regard auquel il s'était attaché durant l'enfance¹⁸. Or le regard est un objet qui, en même temps qu'il cause le désir, s'avère insaisissable. Lacan, l'ami des surréalistes, fit de cet objet un signal de l'inquiétante étrangeté, son intrusion perturbant le miroir, l'imaginaire et le symbolique. Irréductible, cet objet renvoie au corps des zones érogènes, le corps des zones de bord qui ne sont ni dedans ni dehors mais « extimes¹⁹ ». Le regard, la voix, le sein, les fécès, le rien, mais aussi le placenta ou la caduque en sont autant de modalités possibles. Mythique, cet objet est toujours déjà perdu, ce qui explique qu'il cause le désir. Man Ray avant Lacan fut sensible à ce paradoxe, lui qui titra en 1945 le métronome sur le balancier duquel il avait fixé la photographie découpée de l'œil de Lee Miller : *Objet perdu* ! La fonction de l'objet dans l'érotisme surréaliste est d'indiquer le creux, le manque ou le vide au principe de tout désir. La sculpture de Giacometti datée de 1934 : l'*Objet invisible* en est la démonstration. Une femme aux allures d'idoles océaniques entoure de ses deux mains un objet précieux mais invisible. Des variations dessinées ou gravées par le sculpteur ont pour titre *Mains tenant le vide*. L'objet de l'érotisme surréaliste est une présentification de l'impossible, c'est-à-dire l'apparition de ce qui, tel l'informe de Bataille dans *Documents*, ne se laisse inscrire dans aucune catégorie. Il n'est que de confronter les différents catalogues des objets surréalistes : celui de l'*Exposition surréaliste d'objets* chez Charles Ratton en mai 1936 à celui du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* en 1937, pour s'apercevoir que cette classification est mouvante : aucun objet n'étant identique à lui-même, chaque objet peut devenir un autre objet. Inclassable, l'objet surréaliste ne saurait se soumettre à une

18. Freud, « Le fétichisme », *La Vie sexuelle*, Presses universitaires de France, 1969, p. 133. Voir aussi la définition que donne Breton du fétichisme en rapport avec la magie : *Lexique succinct de l'érotisme*, OC IV, p. 1102.

19. Néologisme forgé par Leiris et repris par Lacan pour désigner ce qui est à la fois intérieur et extérieur.

nomenclature. Le désir livre la vérité de l'objet surréaliste qui est partout et nulle part, au point qu'il est loisible de douter de son existence. De ne pouvoir se posséder, se contrôler, se normer, l'objet érotique est toujours virtuellement perdu, il est un « objet fantôme » qui se dérobe à toute représentation, le lieu incertain d'un désir étrange, très voisin de *l'inframince* de Duchamp. Par ses liens avec l'inconscient, l'érotique surréaliste se révèle autrement centrée ; et c'est ce décentrement perpétuel qui fonde la logique paradoxale de l'objet érotique, identique à celle du rêve qui présente les contraires en un seul objet. La logique du rêve est articulée non par l'opposition binaire des contraires, mais par la dénégation à la faveur de laquelle les contraires coïncident. D'où la formule de Breton : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement²⁰ ». L'objet érotique touche à ce point, d'être opérateur de synthèse entre le rêve et la réalité. Parce qu'il est un creux, l'objet participe de la théorie des vases communicants. Le rêve et la réalité sont deux vases, où se manifeste la même puissance du désir. Le rêve et l'action, le sommeil et la veille, ne s'opposent plus : le désir sert d'interface de contact. L'objet permet l'affirmation d'une continuité entre les divers événements d'une même existence : rencontres, hasards, coïncidences, rêves, actes manqués, lapsus, tout cela s'inscrit dans un échange constant « entre le monde extérieur et le monde intérieur²¹ », qui est la manifestation du « hasard objectif ». D'assurer le « saut vital », l'érotique abolit les frontières entre le subjectif et l'objectif ; elle s'oriente sur le désir qui quête dans la vie éveillée la réponse aux énigmes du rêve nocturne autant qu'il poursuit dans le rêve la réalisation de ce qui demeurerait à l'état de vestige dans la vie diurne. Le désir court vers les objets et les événements qui le causent, le hasard n'est plus que « la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne, forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain²² ».

*

Pareil principe de capillarité n'est pas sans rappeler qu'entre le

20. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 781.

21. André Breton, *Les Vases communicants*, OC II, p. 202.

22. André Breton, *L'Amour fou*, OC II, p. 690.

monde et l'homme, entre lui et les espèces, la faune et la flore, il existe pour Breton un univers de correspondances, un réseau de similitudes, de sympathies et d'analogies qui atteste combien le surréalisme retrouve, par-delà le Romantisme allemand dont il se revendique, l'esprit même de la Renaissance, celui où le poète, surmontant « l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve », replace « l'homme au cœur de l'univers » et lui apprend « qu'il est pour toute douleur et toute joie extérieures à lui un lieu indéfiniment perfectible de résolution et d'écho²³ ». L'esprit renaissant dont il s'agit n'est plus celui d'Uccello, Vinci, ou Arcimboldo, mais celui de Henri-Corneille Agrippa ou Giordano Bruno découverts par Breton grâce à Apollinaire²⁴ et qui pensèrent l'existence d'un éros cosmique longtemps avant Marcuse. De tous les liens le plus puissant, l'éros est le « lien des liens²⁵ » qui unit les êtres, la faune, la flore et les éléments. Relevant d'une pensée sauvage dont les équivalents se trouvent chez les peuples dits primitifs, et avec laquelle la Renaissance noire, ésotérique et hermétique n'a jamais rompu²⁶, cet éros cosmique fonde les pouvoirs de l'image et de la magie : il lie les esprits autant que les corps, il est à la fois le récepteur et le producteur de fantasmes tout comme l'objet surréaliste. L'éros brunien repose sur la fantaisie, c'est elle qui fournit l'accès principal aux opérations magiques, et mobilise les ressorts de l'imaginaire, notamment à des fins poétiques et artistiques. À partir de Novalis et Boehme, puis en amont de Paracelse qui est l'une des grandes sources de Bruno, Breton se montre très sensible à l'action magique de l'amour qui fait « passer dans le domaine du hasard favorable » des rencontres jusque-là tenues pour improbables²⁷. La rencontre surréaliste, telle que Breton la vit, est de « liens subtils, fugitifs et inquiétants [...], mais qui, sur les pas les plus incertains de l'homme font parfois surgir de vives lueurs²⁸ ». Le lien érotique n'est pas métaphorique, il est un fil ontologique, un rapport de sympathie entre deux ou plusieurs êtres pour Bruno comme pour Breton. Décentrant parce

23. André Breton, *Les Vases communicants*, OC II, p. 208.

24. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 820, *Le Surréalisme et la Peinture*, OC IV, p. 412.

25. Giordano Bruno, *Des liens*, XII et XVI, Allia, 2001, p. 72 et 79.

26. Ioan Peter Couliano, *Éros et magie à la Renaissance*, Flammarion, 1984, p. 123-177.

27. André Breton, *L'Art magique*, Introduction, OC IV, p. 52-53 et 55-56.

28. André Breton, *L'Amour fou*, II, OC II, p. 691.

que décentré, le lien érotique chez Bruno est toujours autre à lui-même et ouvert à l'altérité. De fait, il annonce non seulement l'*unheimlich* freudien, mais il consonne avec la logique paradoxale de l'inconscient et le point magique de résolution des contraires des surréalistes, car il est lui-même un point de coïncidence entre l'identité et la différence²⁹. Le désir, le rêve et l'objet surréaliste relèvent d'un temps logique fait d'anticipations et de rétroactions. Ils actualisent au présent un lien entre le futur qu'ils convoquent et le passé qu'ils invoquent, à travers des survivances et des renaissances qu'ils provoquent. « Souvenir de l'avenir », le désir exprime les enchevêtrements temporels de l'inconscient. Freud réputa l'inconscient *zeitloss*, les surréalistes n'y contredisent pas. Leur temps n'est pas celui de la chronologie, mais celui des anachronismes où l'objet s'avère à contretemps, jeu de flux et de reflux, latence et surgissement de manifestations incompréhensibles, car le désir est mobile et polymorphe. L'érotique surréaliste renverse les temps : les conséquences anticipent les causes, elles sont les causes, et les causes sont les conséquences. L'origine à laquelle renvoie l'*unheimlich* n'est pas un point fixe situable sur la chronologie, elle ne cesse de se mouvoir vers le passé et le futur. De même que reviennent dans le fantasme des temps enfouis sous nos pas, et qui réapparaissent à la faveur de la trouvaille ; de même le temps de l'objet érotique est un temps réversif, un mouvement revenant, où palpitent ces fossiles fugaces que sont les objets surréalistes. Éros dialectique qui danse sur l'écheveau du passé, du présent et du futur, et convainc que la beauté convulsive, magique-circonstancielle toujours ancienne, toujours nouvelle, ne désire qu'à l'état *sauvage*.

UNIVERSITÉ MONTPELLIER III

29. Giordano Bruno, *Des liens*, IX, *op. cit.*, p. 69.

DU REGARD AU TOUCHER : POUR UNE APPROCHE TACTILE DE L'ÉROTISME SURREALISTE

Martine NATAT-ANTLE

*Que tes mains te délient
Éluard, Les Mains libres.*

*Il faut accoutumer la main à travailler
librement et sans contrôle.
Breton, Manifeste du surréalisme.*

Le nouveau langage artistique recherché et préconisé par les avant-gardes a privilégié et exploité les dimensions sonores du langage artistique comme la voix et le cri, tout autant que le langage visuel et corporel. La dimension tactile du langage artistique a été, elle aussi, au centre des polémiques annoncées par Apollinaire en 1911 (*L'Art tactile*), par Marinetti en 1921 (*Manifeste du tactilisme*), puis chez Tzara qui interrogera les capacités du regard à se faire le relais d'autres sensations comme le goût et le toucher¹. Walter Benjamin, prenant Dada comme point de départ de son analyse sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », va aussi valoriser la dimension de l'image tactile qui fait effet de choc et crée un sentiment de discontinuité dans la réception de l'art et de la modernité. Le médium tactile en tant que langage artistique a néanmoins reçu moins d'attention critique² chez les surréalistes et a été peu exploré par la critique par la suite,

1. Voir à ce sujet l'article de Tristan Tzara, « D'un certain automatisme du goût », *Minotaure* 3-4. J'emploie ici les termes « tactilisme » ou « tactile » au sens général du terme, tout ce qui est relatif au toucher.

2. Adam Jolles est le seul à avoir soulevé la question du « tournant tactile » dans l'art en présentant l'hypothèse selon laquelle c'est par le recours à l'art tactile que les surréalistes auraient initié une nouvelle esthétique postcoloniale qui aurait réorienté les pratiques et les discours sur l'art en Occident. Voir Adam Jolles, « The Tactile Turn : Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France ». *Yale University Press*, N° 109, p. 17-38.

malgré l'omniprésence des mains et des références au toucher dans l'art tout autant que dans l'écriture. La seule étude à ce jour est celle de Janine Mileaf qui dresse un panorama complet de l'évolution de l'élément tactile dans le surréalisme. Elle démontre en particulier que c'est à Claude Cahun, Marcel Jean, Man Ray et Joseph Cornell que reviendrait le rôle d'avoir le mieux mis en avant les dynamiques d'une esthétique qui engage l'élément tactile au dépend du visuel : « Pour Breton et les surréalistes, le toucher a été une méthode pour s'approprier et découvrir les objets du désir³ ».

Les relations demo-optiques et les appels au toucher, dont le regard se ferait le relais, ont joué un rôle non négligeable dans le décloisonnement et les interactions entre les arts. L'omniprésence des gants dans *Nadja* et dans les photographies de Man Ray augurait déjà au début du mouvement les traces du prolongement de la main, son double et sa capacité à éveiller en nous « le dérèglement de tous les sens ». De même, la création des collages, des photomontages, des cadavres exquis et des assemblages divers d'objets et de matières qui faisaient partie des rituels surréalistes, était elle aussi porteuse d'une gestuelle tacite des mains qui plient, qui assemblent et qui composent. Les mains de Simone Breton situées au centre de la photographie du groupe surréaliste en 1924 et placées au dessus du clavier de la machine à écrire sont tout autant emblématiques d'un mouvement qui a privilégié la main et en a fait le relais de la création. *Les Mains libres* de Paul Éluard, texte illustré par Man Ray en 1937, positionne aussi les mains au centre de la création et en fait le vecteur et le moteur de l'érotisme. Deux illustrations de Man Ray y mettent en scène des mains géantes en position de pouvoir et de domination du masculin sur le féminin : dans « Pouvoir » par exemple, la main gigantesque saisit et possède le corps féminin par la taille ; dans « Le Désir », les doigts de la main masculine traversent la chevelure d'une femme au visage statuaire, et le désir est signifié par le mouvement des doigts dans la chevelure. L'illustration intitulée « L'Évidence » est de même sans équivoque : les mains multiples qui encadrent le visage féminin jouent à voiler ou à dévoiler ce visage et se font les substituts du corps qui demeure invisible. La charge érotique de cette illustration est intensifiée par un objet traditionnellement associé au féminin et placé au premier plan, une jarretelle, indice du

3. Janine Mileaf, *Please Touch : Dada & Surrealist Objects after the ReadyMade*, University Press of New England, 2010, p. 190, ma traduction.

corps féminin sur la page. Ici à nouveau, c'est par la gestuelle des mains et par le langage de l'objet que l'imaginaire érotique se construit et se transmet.

Dali et Delvaux ont, eux aussi, placé la main au centre de leurs recherches érotiques. La main, chez Dali, est le plus souvent sexualisée, évoquant le phallus ou le geste de la masturbation, comme l'a expliqué Dali lui-même, et qui a été confirmé par de nombreux critiques jusqu'à aujourd'hui⁴. Dans l'univers pictural de Delvaux c'est l'indigitation et les index pointés qui motivent les cortèges de femmes dénudées, à demi-dénudées, et aux visages figés. Les index pointés, les mains dressées vers le haut, les mains jointes ou croisées redirigent la symbolique érotique corporelle et réorientent notre regard vers ce qui n'est pas montré ou ce qui se situe hors cadre. La toile *Les Mains* (1941), comme de nombreuses œuvres du peintre, professent l'échec de la communication par le regard tandis que les mains parlent et énoncent un langage secret.

Ce n'est pas une exagération d'affirmer que les lieux communs du surréalisme sont traversés par la prégnance du médium tactile, que ce soit d'une manière tacite ou explicite comme cela se manifeste dans *Les Amants* (1928) de Magritte, où le visage caché et drapé par une étoffe profère un amour libéré de toute reconnaissance ou identification visuelles. Les amants, libérés de l'emprise du regard, puisqu'ils ne peuvent pas se voir, inaugurent une forme d'amour inédite qui ne se partagerait que par les mains et le toucher.

Tandis que l'art du toucher motive la création surréaliste en mettant l'accent sur la nature tactile et perceptuelle de l'expérience artistique et de l'érotisme, l'art du toucher bouscule aussi les modes de lecture de l'œuvre d'art en invitant le spectateur à de nouvelles expériences qui remettent en cause la suprématie du regard et du voir. Nous sommes dès lors en prise avec l'humour noir surréaliste tel que l'a défini Breton. Pour le spectateur désorienté, en effet, il s'impose de réapprendre à découvrir l'objet, ou le corps, par sa forme, sa matière, sa texture et l'espace qui l'entoure. Cette nouvelle approche de l'art repose sur une expérience que l'on pourrait nommer le « toucher artistique ».

4. Les toiles suivantes de Dali, en particulier *La Main. Les Remords de la conscience* (1930) et *Les Désirs inassouvis* (1928).

Dans l'univers du « toucher artistique », il va de soi que l'objet est au centre des préoccupations et des polémiques. Des rayogrammes de Man Ray aux *Mains libres* d'Éluard, les mains, et leurs doubles, hantent le surréalisme. L'objet artistique qui interpelle la dimension tactile se dérobe au discours, demeure en perpétuelle transformation, en quête de définition⁵. L'imaginaire de l'érotisme et de l'amour dans *Les Amants* de Magritte incite le spectateur à repenser son rôle face à de nouvelles dynamiques de l'amour qui ne se transmettent plus par l'emprise du regard mais par l'imaginaire émanant du toucher. Cette démarche inédite qui consiste à repenser le processus et les mécanismes de la réception artistique, telle qu'elle a été préconisée par les surréalistes, marque un tournant fondamental dans l'histoire de l'art et dans l'histoire de la représentation de l'érotisme dans l'art.

L'élément tactile, inséparable de l'érotisme surréaliste, traverse l'espace du corps et « dépayse la sensation », comme nous l'avons vu au marché aux puces avec Breton ou dans *Nadja* avec les gants. Précisons néanmoins que cette dimension tactile, en faisant appel à notre imagination, réoriente le regard vers l'inconnu, vers l'ineffable, et qu'elle a été occultée tout comme la notion d'érotisme. L'érotisme et le tactilisme, littéralement « main dans la main », peuvent donc bien être associés aux autres fantômes ou souterrains du surréalisme. Et le langage d'Éros, transmis par l'élément tactile, intensifie ses forces de provocation, de choc et de transgression ; il repose souvent sur le voyeurisme tel qu'on le retrouve par exemple dans la sculpture *Étant donnés* de Marcel Duchamp (1946) où le corps d'une femme en plâtre, que l'on peut apercevoir par le trou d'une porte de grange, s'affiche les jambes écartées dans un paysage en trompe l'œil. C'est par l'acte de voyeurisme que l'élément tactile nous guide et se fait porteur de sensations. Car, en effet, cette œuvre autoréférentielle, en faisant un clin d'œil indiscutable à Courbet, porte en elle un discours critique sur l'érotisme, et nous invite à réfléchir sur l'artificialité de la représentation de l'érotisme : la main, placée au centre de la

5. Sarane Alexandrian, qui ne retient pas la notion de tactilisme, a sans aucun doute amorcé l'historiographie de l'érotisme surréaliste. Il a rappelé, à juste titre, que ce terme, déguisé sous les mots « désir » ou « sexualité », était en fait pratiquement inexistant au début du mouvement, qu'il aurait évolué selon les générations, pour être officialisé dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* : « cérémonie fastueuse dans un souterrain ».

composition et tenant une lampe à gaz nous guide ou nous « éclaire » dans cette réflexion sur la fonction factice de l'érotisme et sur les dispositifs critiques qui opèrent hors-cadre.

Dans le domaine de l'écriture, Joyce Mansour crée une véritable cartographie charnelle et palpable dans laquelle le paysage entier confronte le lecteur à l'expérience sensorielle érotique d'une campagne « ouverte de la chair ». L'extase poético-érotique poussée à son extrême dans *Rapaces* (1960) plonge dans le cannibalisme et le vampirisme : « Ton cou tranché... et moi qui bois ». Cette exploitation de l'érotisme, s'il demeure en prise avec des clichés de l'imaginaire surréaliste, relève néanmoins d'une jouissance inédite dans le cadre de l'avant-garde qui serait féminine. C'est dans l'entre-deux de l'éros, du regard et du langage que se joue cette plongée dans un univers érotique qui repose principalement sur les sens du toucher et du goût (« vos lèvres violacées sucent mon sang ») et dans lequel les mains, les lèvres et les papilles gustatives sont les exécutants de l'érotisme tactile. Dans cet univers sensoriel, les mains, substituts du regard guident le lecteur dans l'expérience érotique : « machinations aveugles de tes mains sur mes seins ».

Ce débordement de l'érotisme tactile dans des dimensions transgressives, exhibitionnistes et sensorielles s'affiche aussi par le détournement de l'objet, comme la transposition de sexes, d'organes sexuels et de lèvres. *Le Baiser* de Picasso en 1925 par exemple fait appel au cannibalisme en déstabilisant la notion des genres masculin et féminin. Mêlant délibérément les codes de représentation du genre dans une étreinte, le baiser relève du transgressif en évoquant l'acte de pénétration par la bouche. Les doigts de pieds écartés comme des mains canalisent les sensations tandis que les poils, les cils et les cheveux dressés font appel aux sens acérés. La pilosité et les transpositions intensifient l'expérience artistique érotique. De similaires transpositions du sexe et des lèvres opèrent dans *Le Viol* de Magritte (1935), tout comme dans l'invitation à boire dans la fameuse coupe de Meret Oppenheim, *Le Déjeuner en fourrure* (1936). Avec *Ma Gouvernante*, en 1936, Meret Oppenheim joue à ficeler une paire de talons hauts en papillote à manchon. La papillote en manchon dont les extrémités sont dentelées, évoquant la dentelle emblématique du féminin, transforme l'œuvre artistique en acte de consommation du corps féminin. Avec son banquet érotique créé pour l'exposition

surréaliste de la Galerie Cordier en 1959, Meret Oppenheim joue à nouveau avec les sens et transforme le corps de la femme en œuvre consommable. Ce sont encore une fois les transpositions de l'objet qui dans ces cas-là réinventent et assurent les dynamiques de l'érotisme tactile.

Les exemples évoqués plus haut de l'érotisme tactile sont omniprésents tout au long du surréalisme. En effet, de *La Mémoire palpable* chez Cornell, aux illustrations de *Justine* par Toyen, ou encore aux objets palpables de Meret Oppenheim, l'érotisme tactile traverse toutes les sphères du surréalisme, qu'il s'agisse de projections masculines, féminines, ou de fantômes qui jouent avec les codes de la féminité et de la masculinité. Dans tous les cas, le détournement de l'objet de son sens et de sa fonction participe directement à la construction humoristique de l'érotisme tactile. L'œuvre de Marcel Duchamp *Prière de toucher* (en 1947) avec sa couverture originale en relief de « seins sur velours » invite, sinon provoque, le spectateur à s'engager dans l'expérience tactile érotique. Il s'agit dès lors de renverser la suprématie du regard dans l'art, d'expérimenter des perceptions tactilo-optiques⁶ jusqu'alors inconnues et d'expérimenter avec de nouveaux moyens de « palpation » de l'objet artistique et d'Éros.

Ces expérimentations inaugurent des stratégies multi-dimensionnelles et multi-perceptuelles de l'expérience artistique qui engagent le spectateur avec de nouveaux modes de perception de l'espace, des matières et des formes, et qui se transmettent par le relais des mains, le toucher des lèvres, la sensation de gustation. C'est probablement Bellmer qui va le mieux pousser le langage tactile à son extrême avec ses poupées montables libérées de toute contrainte morale, et qui s'offrent aux mains du spectateur. En 1970, dans une recherche similaire de désarticulation des corps, Dorothea Tanning met en scène une chambre d'hôtel où se jouent des fragments de corps et de mains sur un fond de textures mixtes de tissus, laine, papier peint et tapis (*Chambre 202, Hôtel du Pont*).

C'est avec le groupe surréaliste tchèque, dans les années 1970, que les recherches surréalistes sur le médium tactile dans l'art vont prendre un tournant décisif. Jan Svankmajer⁷ va créer un inventaire et une anthologie du langage tactile tel qu'il s'est manifesté dans

6. Terme emprunté à Deleuze.

7. Jan Svankmajer, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*. Traduit en anglais par Stanley Dalby et édité par Cathryn Vasseleu. Tauris, Londres, 2014.

l'art et dans l'écriture tout au long de l'avant-garde. Cette anthologie exhaustive des arts visuels reposant sur l'élément tactile s'appuie sur un grand nombre de textes relatifs au tactilisme comme, par exemple, des extraits de Marinetti, de Tzara, et du *Manifeste du Poétisme* de Karel Teige. Jan Svankmajer crée aussi un véritable laboratoire d'expérimentation dans le domaine du tactile et enregistre méticuleusement le déroulement des expérimentations qui y ont lieu. Dans un esprit semblable aux séances collaboratives d'écriture automatique ou aux créations de cadavres exquis, ces expérimentations ont pour objectif d'enregistrer les perceptions synesthésiques ainsi que les manifestations et le rôle du langage tactile dans la communication artistique. Au cours de ces expérimentations, les participants suivent des directives pour être en mesure de fournir des réponses précises au cours de leur exploration d'un objet par le seul moyen du toucher.

Par exemple : « Décrivez les impressions tactiles, leurs conséquences et leurs analogies, et leur essence imaginative (13-20) ».

Une lecture des réponses fait par la suite l'objet d'une d'analyse pour déterminer les particularités du plaisir esthétique tactile et les questions posées sont les suivantes :

« Le toucher, un de nos sens, est-il capable de stimuler les associations d'idées et de devenir un stimulus pour l'imagination ? [...] Le toucher, en isolation des autres sens, est-il capable de créer un plaisir esthétique ? (19-25). En somme, le toucher, est-il capable de nous faire percevoir l'œuvre d'art sur le même plan que le regard et l'écoute (16) ?

Le compte-rendu des participants révèle et confirme les différences de perception des objets présentés au cours des expérimentations. Si ces expériences ne sont pas concluantes, il est évident que c'est la démarche qui se pose en tant que « rituel d'initiation » qui est ici la plus intéressante en ce sens qu'elle pose les premiers jalons pour une meilleure compréhension de l'élément tactile dans l'art. Si l'érotisme n'est pas au centre de cette recherche, cette notion occupe néanmoins une place de choix avec les œuvres de Gala Éluard, de Meret Oppenheim, de Michèle Bounoure et de Duchamp.

*

Les expérimentations et les recherches surréalistes engagées

pour la création d'un nouveau langage artistique lancent un véritable défi à la réception critique de l'art et posent la question suivante : dans quelle mesure serait-il possible de dresser un inventaire des dimensions tactiles qui se manifestent dans l'art et qui reposent sur des perceptions olfacto-gustatives ou dermatoptiques ? L'inventaire des perceptions du goût et de l'odorat est pourtant bien présent dans certains domaines comme celui de l'œnologie, domaine qui a su développer un vocabulaire riche et précis. Mais ce vocabulaire sur les sens manque dans les discours critiques sur l'art. En nous signalant l'insuffisance ou l'échec du langage à verbaliser le médium tactile ou gustatif dans l'art, les surréalistes se seraient-ils en fin de compte assurés que l'expérience artistique demeure dans le domaine du sensible, de l'inconscient et de la perception et qu'ils lui aient ainsi assuré un langage qui lui soit propre ?

Ce qui est évident, c'est qu'une fois de plus le surréalisme a révolutionné notre mode d'approche du réel et du sensible par le toucher et par l'expérience haptique. Le « toucher esthétique » érotique tel qu'il s'affiche tout au long du surréalisme nous a permis de repenser les formes, les matières, les espaces, et d'explorer les dimensions haptiques de l'érotisme dans l'art. Le laboratoire de Jan Svankmajer a aussi ouvert le champ d'étude et d'expérimentation dans ce domaine. Ces interrogations sur les potentialités de l'élément tactile vont continuer à faire l'objet de recherches chez de nombreux philosophes et théoriciens du cinéma par la suite.

Ces modes de connaissance du toucher érotique et du monde anticipent par ailleurs les interfaces tactiles de l'ère numérique et les nouvelles pulsions du désir programmées sur écran aujourd'hui. Ces innovations techniques des deux dernières décennies, en dépit de leurs objectifs commerciaux, n'opèrent-elles pas aujourd'hui dans la continuation des innovations de l'avant garde ?

UNIVERSITÉ DE SYDNEY

DE L'HUMOUR « ÉROTONOCLASTE » DE RENÉ MAGRITTE À L'ÉROTISME PARADOXAL DE VIRGINIA TENTINDO

Marcella BISERNI

*Si l'on pouvait voir faire l'amour
comme on regarde manger et boire, la
face du monde en serait changée¹.*

Pour définir l'attitude globale du mouvement surréaliste à l'égard de l'érotisme, on ne peut s'en tenir à deux ou trois cas isolés de poètes ou de plasticiens, comme l'a justement remarqué Sarane Alexandrian². C'est pourquoi, dans les lignes qui vont suivre, on prendra en considération deux types de surréalisme plastique, appartenant à deux époques différentes, pour explorer leurs aspects interdisciplinaires sous l'égide de l'humour érotique.

On abordera ce sujet, chez Magritte, par le biais de six illustrations encore inédites, conçues pour *Madame Edwarda* de Georges Bataille. Puis, on essaiera de dégager les analogies ou les différences éventuelles entre ce type d'érotisme et la création hétérogène de Virginia Tentindo, femme surréaliste d'une promotion plus récente.

PEINTURE ET ILLUSTRATION DE L'ÉROTISME CHEZ MAGRITTE

Dans *La Ligne de vie I*, Magritte se souvient de ses premières tentatives artistiques. Il raconte : « Je peignis dans une véritable ivresse [...]. C'était un sentiment pur et puissant : l'érotisme. La

1. Paul Nougé, *Georgette (Intermède d'après une érotique populaire)*, in *Érotiques*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1994, p. 45. Cette inscription sera reprise dans une des pellicules de Magritte, *Rachel Baës* (1957), gravée dans un tombeau en pierre et en forme d'oiseau.

2. Revue numérique *Astu*, consultable à l'adresse : <http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/astu.htm>

petite fille connue dans le vieux cimetière était l'objet de mes rêveries et se trouvait engagée dans des atmosphères mouvementées de gares, de fêtes ou de villes que je créais pour elle³. » Il s'agit d'un état d'extase érotique au goût macabre et aux nuances sarcastiques, qu'on retrouve avec évidence dans les dessins conçus pour le roman de Bataille, *Madame Edwarda* (1941)⁴. La démarche accomplie par Magritte en vue de l'édition de 1946 de cette œuvre apparaît comme une étape préparatoire à ses travaux picturaux érotiques ultérieurs⁵, qui atteindront leur expression la plus accomplie dans la version de *Le Viol* de 1948⁶.

Magritte mène sa recherche iconographique de façon binaire, en suivant deux voies parallèles : l'une, dans la lignée de ses travaux précédents en tant qu'illustrateur ; l'autre, en s'inspirant de certains textes littéraires, sans chercher à les reproduire fidèlement. Toujours en 1946, il collabore à l'édition de *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves précédés d'Exemples* de Paul Éluard⁷ ; deux années plus tard, il réalise, pour les éditions « La Boétie », soixante-dix-sept dessins qui accompagneront l'édition des *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont. Tous ces travaux démontrent que ses dessins ne constituent pas une pure imitation textuelle, mais plutôt une interprétation plastique des écrits. L'imaginaire du peintre se mêle aux signifiants et vice versa, dans

3. René Magritte, *Écrits complets*, édition établie et annotée par A. Blavier, Flammarion, 1979, p. 106. Un bref extrait de ce discours paraît dans *Combat*, Bruxelles, 10 décembre 1938, voir note 1, p. 115. Remarquer que la même année fut publié le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* et que la scène décrite par Magritte pourrait accompagner l'entrée « Érotisme » : « Cérémonie fastueuse dans un souterrain. »

4. Ce roman fait partie d'une trilogie : *Divinus Deus* – in G. Bataille, *Œuvres Complètes III*, Paris, Gallimard, 1971. *Madame Edwarda* fut rédigé comme biographie de l'auteur prétendu, Pierre Angélique. Les autres textes signés par Bataille sont posthumes.

5. Sarah Whitfield précise que ces dessins furent commandés par Gabriel Brissaud à Paris, sans être publiés, et vendus au bouquiniste Albert Van Loock. Selon Marcel Mariën, les illustrations n'étaient pas signées, s'agissant d'une publication clandestine. S. Whitfield, *René Magritte, Newly Discovered Works*, Catalogue Raisonné IV, Mercatorfonds, The Menil Foundation, 2012, p. 109.

6. Première version de cette image dans une gouache pour la couverture de *Qu'est-ce que le Surréalisme ?* Breton en envoie une copie à Léo Dohmen avec cette dédicace : « C'est ici la dame du seuil, les lèvres plus nues que jamais ». Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB), Archives de l'Art Contemporain (ACB) de Bruxelles, n. inv. 31.339, photocopie.

7. Paris et Bruxelles, Éditions Lumière, 1946 [Paris, Sans Pareil, 1921].

un jeu de renvoi presque illimité. Cet équilibre entre l'univers pictural et le texte, que la relation entre titres et images met en évidence, se construit à travers des « liens affectifs » ou par des *Liaisons dangereuses* (toile, 1935). Dans ce dernier tableau, l'érotisme est saisissant : une femme nue tient à la main un miroir qui reproduit son corps inversé. On se demande laquelle des deux images est l'image réfléchi ? C'est une vision originale autant de l'éros que de l'humour, sous l'égide d'une perspective d'une extrême banalité. Le dévoilement des coïncidences entre les choses ressemble beaucoup plus à un rapprochement, qui laisse entrevoir le vide parmi les éléments et l'écart entre mot et image. De même, l'organe sexuel féminin emprunte la place de la bouche dans *Le Viol*, tandis que dans *Les Affinités électives* (huile, 1936) l'œuf occupe, dans la cage, l'espace qui aurait dû correspondre à l'oiseau. Dans ce cas, sur le plan métaphorique, l'érotisme ouvre les portes à la fécondité.

Dans ces peintures la sensualité et la nudité vont de pair, tandis que dans les illustrations pour le roman de Bataille le sexe est, plus que montré, exhibé en tant qu'objet fétiche. Dans ces « dirty pictures⁸ » le phallus ou le vagin sont toujours au centre de l'action ; le pénis est présent dans cinq illustrations sur un total de six, mais le rôle de la femme reste toujours central. Les deux sexes partagent la scène dans un échange qui se fait entrelacement. Ces « accouplements » provoquent une polysémie qui bouleverse les conventions linguistiques et visuelles. Dans *La Force de l'habitude* (huile, 1960) Magritte utilise ce même procédé pour provoquer une perte du signifié, ce qui a pour conséquence de mettre en avant le signe mimétique.

Cette méthode suit les indications données par Bataille, dans la préface, à propos de l'annulation de deux extrêmes : « nous ne savons rien et nous sommes dans le fond de la nuit. Mais au moins pouvons-nous voir ce qui nous trompe, ce qui nous détourne de

8. Définition formulée par Gisèle Fischer (curatrice) pendant un entretien en octobre 2011 concernant l'exposition *Magritte. The Pleasure principle*, auprès de l'Albertina Museum à Vienne (9 novembre 2011–26 février 2012) Url : <http://www.viennareview.net/on-the-town/this-is-not-an-article-about-rene-magritte> (consulté le 28/06/2014). La même exposition avait été organisée à la Tate Gallery de Manchester quelques mois auparavant, où les dessins pour *Madame Edwarda* avaient été liés à la « période vache » de l'artiste, mais montrés dans une salle séparée avec un avertissement sur le contenu, conseillé seulement à un public adulte.

savoir notre détresse, de savoir, plus exactement, que la joie est la même chose que la douleur, la même chose que la mort⁹. » Le rire, la plaisanterie nous éloignent de la vérité, dit Bataille, mais si on avait le courage d'ouvrir les yeux, on transformerait ce geste en « rire absolu » (*ibid.* p. 11), au-delà des contrastes arbitraires. Magritte transpose cette idée dans ses dessins et l'écrivain semble s'inspirer à son tour du *Viol*: le spectateur n'éclate pas de rire devant le sourire estompé dans la bouche de la femme en forme de vagin. Il s'agit plutôt d'un clin d'œil sarcastique, à savoir une « histoire de l'œil », où la vision devient de plus en plus humoristique, comme le dit Bataille lui-même « l'expression du destin qui voulut l'homme riant de ses organes reproducteurs. » (*ibid.* p. 11)

Le rire est la première réaction que déclenchent les six illustrations de 1946. Par exemple, un phallus sort à l'envers de la bouche d'une femme, aux yeux fermés, comme si elle était en train de tirer la langue. Dans une autre image, le pénis prend la place de la tête d'un nu féminin, rappelant l'extrémité d'une banane géante. Quelques-unes de ces icônes remontent aux premières tentatives surréalistes de Magritte et l'accompagneront tout au long de sa carrière. En 1924, l'artiste dessine une gouache qu'il intitule ironiquement *Pietà*. Les traits de la silhouette féminine portent une trace évidente de l'influence cubiste et on retrouve, au fond, une banane, qui symbolise le phallus. L'association entre le titre et la représentation suscite le rire, car le spectateur est invité à avoir pitié, oui, mais de quoi ? D'une femme à côté d'une banane ? Peut-être pourrait-on paraphraser cet énoncé figuratif et prétendre qu'il faudrait avoir pitié de *La Condition humaine* (toile, première version 1933). La banane ne réapparaît pas dans la production picturale ultérieure de Magritte. Mais elle se transforme et devient carrément pénis dans une autre gouache de 1930 (ill. 1), qui montre une jeune femme assise et un homme debout à côté d'elle : la femme tient à la main un phallus en érection, posé juste au-dessus du pantalon de l'homme, à l'endroit précis qui lui a été destiné par la nature. Mais il s'agit d'un montage qui, à première vue, cache le fait que ce pénis est en dehors du corps de l'homme, à savoir, qu'il est une projection mentale de l'esprit féminin et de ce qui arrive, aussi, dans la pratique : une érection provoquée par le désir.

9. Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 10.

Les dessins pour *Madame Edwarda* relèvent de la veine picturale des années précédentes par la répétition de quelques-uns des objets fétiches typiques de l'univers pictural de Magritte. Mais il y a des précédents. La colombe transformée en phallus pour les illustrations apparaît pour la première fois en 1934, dans la version originale de *La Magie noire* et on la retrouve, au premier plan, dans le tableau *Le Retour*, de 1940. Il s'agit d'un exemple accompli d'érotisme, dont la conception générale correspond à la définition que Bataille donne de son roman : « le plus incongru de tous les livres. » (*ibid.*, p. 13) C'est un véritable éloge de l'hyperbole, qui devient « l'exception, [...] le merveilleux, le miracle » (*ibid.*, p. 12).

Les métamorphoses érotiques s'accompagnent, dans l'œuvre de Magritte, d'une forte charge de mystère qui fascine le spectateur. De même, le protagoniste masculin du texte de Bataille se trouve face au vagin d'une prostituée qu'il a cherchée dans un bordel et, tout à coup, cet objet du désir se fait énigmatique, fuyant, enchanteur et dévorateur. Le vagin abusé de cette putain s'élève au rang de symbole du sexe famélique de la Femme et de son caractère indéfinissable. Le rôle féminin devient prépondérant dans le dessin de Magritte, dans lequel les jambes géantes d'une femme sont grand ouvertes, laissant voir les lèvres et l'intérieur du vagin, tandis qu'un petit homme, vu de dos, se tient devant. Cette fois-ci, l'illustrateur rend hommage aux mots de l'auteur : « les "guenilles" d'Edwarda me regardaient, velues et roses, pleines de vie comme une pieuvre répugnante¹⁰. » Bataille élève la protagoniste au rang de démiurge du drame érotique, ce qui constitue pour Catherine Cusset la réunion des opposés : « D' *Histoire de l'œil* à *Ma mère*, les romans de Bataille sont structurés de la même manière, autour des mêmes obsessions. Une femme occupe le centre du récit, représentant la violence du désir et l'exigence du mal¹¹. » On a

10. G. Bataille, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 20-21. Les illustrations de l'artiste belge pour d'autres œuvres sont éparpillées exprès dans le texte qu'elles accompagnent et jamais mises à côté des images évoquées par l'auteur. Il s'agit d'un choix voulu et très significatif qui crée une vraie quête à la manière surréaliste : une espèce de chasse au trésor entre le visuel et l'écrit. Dans ce cas, on ne peut pas savoir la position des dessins puisque cette publication n'a jamais été réalisée.

11. C. Cusset, « Technique de l'impossible », in *Georges Bataille Après tout*, Courtry, Éd. Belin, 1995, p. 171-190, p. 177.

l'impression de revoir la même union des contraires en regardant l'énorme vagin du dessin de Magritte et le petit avatar humain, un automate anonyme, prêt à se faire engloutir par la grosse bouche.

Magritte explore toutes les positions possibles des organes génitaux, dans une visée humoristique. Une des illustrations montre, par exemple, une pénétration anale encadrée dans la « capote » d'une vieille voiture. Les vitres de l'automobile se transforment en scène théâtrale et l'œil dans le ciel, qui contemple le spectacle d'en haut, exerce la fonction de spectateur-voyeur. Ces dessins nous montrent une série de combinaisons apparemment absurdes, qui comportent cependant un bouleversement du réel, filtré par l'humour car, précise encore une fois Bataille : « Le rire est l'attitude de compromis qu'adopte l'homme en présence d'un aspect qui répugne, quand cet aspect ne paraît pas grave. Aussi bien l'érotisme envisagé gravement, tragiquement, représente un entier renversement. » (*ibid.*, p. 9-10) La vulgarité des situations qu'il décrit constitue la limite à dépasser pour atteindre – au fond de la nuit ou de l'existence – le plaisir. Tout jugement d'ordre moral à l'égard de la nudité est congédié par l'ironie, qui souligne la faible séparation entre l'obscénité et l'extase, à savoir le non-sens et « en même temps l'excès de sens d'un vêtement de morte. » (*ibid.*, p. 26)

Dans un autre dessin, le peintre tire son inspiration de la présence de Dieu, introduite par Bataille en tant qu'élément moralisant, question particulièrement complexe dans la conception du roman. On ne s'y attardera pas. En revanche, il est intéressant de voir comment Magritte restitue graphiquement cet aspect de la narration. Athée convaincu, il reprend la ligne de l'auteur, dénonçant la morale religieuse et bourgeoise d'une société qui refuse l'érotisme et la sexualité, du moins en apparence. Pour cette raison, Magritte produit l'image d'un Christ ou d'un Saint, qui constitue, au premier abord, une vraie effigie à vénérer. Mais à y regarder de plus près, on découvre que le personnage serre entre ses mains un phallus au lieu d'une croix. Tout comme Bataille, Magritte désacralise la figure religieuse pour anéantir toute présence divine dans un délire extatique qui dépasse les limites de la mort.

VIRGINIA TENTINDO : UN ÉROTISME COMBINATOIRE

Nous nous proposons de mettre en relation, à présent, l'humour

« éroticonoclaste » (L. Scutenaire) de Magritte et le surréalisme intemporel de quelques-unes des œuvres de Virginia Tentindo, artiste argentine installée à Paris pendant la dernière époque surréaliste (fin des années soixante). Les affinités majeures se situent dans les formes sculptées¹², en particulier dans les détails érotisants de certaines parties du corps détachées et rassemblées sans craindre les extrêmes.

La tentative de transformation du réel crée un premier lien entre les métamorphoses érotiques des illustrations de Magritte et les sculptures de Tentindo. Tous deux s'appuient, dans leurs pratiques respectives, sur une réinvention de l'anatomie féminine qui signifie l'ambiguïté du plaisir. Les compositions de Virginia Tentindo transmettent la force créatrice du désir et barrent en même temps la voie à une éventuelle dérision, pour la transformer en humour communicatif¹³. Comme c'était le cas pour les œuvres de Magritte, le spectateur se fait acteur d'une perception érotique, tout à fait indépendante de l'approche sexuelle psychanalytique. C'est un trompe-l'œil en sculpture pareil à ceux utilisés par Magritte dans ses toiles, où l'humour (noir) fait éclater l'érotisme, en tant que création ludique. Mais Tentindo opère différemment : elle incarne le prolongement du surréalisme, belge et français, dans une composition d'archétypes hors du temps et de l'espace, dont les « minimales innocences » font s'écrouler le mur de l'érotisme pour aboutir à une métaphore de provocation pure.

Dans les œuvres de Tentindo, le corps féminin apparaît, aux yeux du spectateur, comme un tourbillon de positions érotiques à découvrir pour en « jouir », c'est-à-dire pour s'amuser en le regardant. Le plus souvent, on est face à un renversement du sens commun, comme le montre le petit Éros (ill. 2), qui représente un buste de femme doucement penché sur ses cuisses, transformées en pénis. Cette sculpture est un hybride entre l'organe masculin et le corps d'une sirène, qui ironise sur et avec la mythologie, comme l'avait fait Magritte dans *L'Invention collective* (huile, 1935), où un

12. Le peintre belge se dédie à la sculpture surtout à la fin de sa vie, en 1967, et c'est en 1969 que l'artiste argentine reprend son travail de sculptrice après quelques années de graphisme.

13. La production de l'artiste compte de petits et grands formats en terre, bronze ou marbre, ainsi que des bijoux. Toutes ces créations expriment les figurations érotiques avec des variations de technique, de dimension ou de matériel.

poisson prend la place de la tête de l'être amphibie¹⁴. On pourrait aussi comparer cette figure à la femme transformée en phallus-banane dans les illustrations pour *Madame Edwarda*; le corps en terre cuite de Tentindo renverse la métamorphose et prolonge les jambes féminines en une sorte d'extension du membre masculin. Le jeu de l'être et de l'amour saisit ainsi, chez elle, la nature essentielle de l'acte sexuel : une union d'âmes par l'intermédiaire des organes génitaux. La matière qu'utilise Tentindo (bronze, argile, terre cuite, porphyre etc.) se transforme en émotion, à savoir en excitation visant à un retour aux sources premières. Les formes convulsives de ces figures, souvent prises dans un grouillement anthropomorphique, se masquent d'une fixité apparente pour atteindre *Le Mouvement perpétuel* (Magritte, toile, 1935).

Les figures sculptées semblent danser¹⁵ dans une agitation de tous les sens et de toutes les parties du corps. Dans la terre cuite *Alice prend son pied*, par exemple, les jambes de la protagoniste se mêlent au pied géant qu'elle tient au milieu des cuisses, symbolisant l'objet du plaisir implicite dans le titre. Alice chausse sa jambe et celle-ci grandit hors mesure, en suivant la description de Lewis Carroll dans son livre, ainsi que l'énormité montant du désir. De même cette figure rappelle une danseuse qui fait de l'étirage pour se réchauffer avant ou après sa performance, exactement comme les figures dans la *Danseuse spirale* – une des illustrations de *Minimes Innocences*. On pourrait y déceler un lien direct avec la scène du film de René Clair de 1924, *Entr'acte*¹⁶, où les jambes d'une ballerine, et rien que ses jambes, sont au centre de l'action ; l'effet d'humour éclate au moment du dévoilement du visage qui est celui d'un homme avec barbe et moustache. Magritte reprend le titre de ce film et aussi son contenu en 1927, peignant des danseuses sans la partie supérieure du corps et en train de s'entraîner. Dans l'œuvre de Tentindo, la plus récente, ces exemples sont réunis et tournent autour d'un type d'humour basé sur l'effet de surprise auquel vient s'ajouter, ici, une composante érotique

14. Cf., G. Angeli, *Surrealismo e umorismo nero*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 153.

15. Cf., D. Sibony, *Présence et fantasmes érotiques*, in *Fantasmes d'artistes*, Paris, Odile Jacob, 2014, p. 209-212.

16. Cette pellicule était l'*entracte* pour le ballet dadaïste *Relâche*, mis en scène par Jean Börlin et Francis Picabia et présenté au Théâtre des Champs-Élysées.

poussée au ridicule, ce qui suscite un rire spontané et absolu¹⁷. Si Magritte cherche à réunir les éléments contradictoires dans une liaison humoristique, le surréalisme de Tentindo s'engage dans un entrelacement actif, visant à la conjugaison de ces mêmes éléments. Elle détruit clairement le dualisme entre l'esprit et le besoin corporel en quête d'un monisme platonicien. Il s'agit d'un « giogo », dans le sens latin d'esclavage et métaphoriquement de mariage des formes qui, dans leur étreinte, se métamorphosent tout en créant un effet d'humour.

Certains titres relèvent de cette même veine ironique, qu'on pourrait rattacher encore une fois au surréalisme belge. Cependant, en ce qui concerne les compositions de Virginia Tentindo, le choix n'est pas collectif, comme c'était le cas pour le groupe de Bruxelles : l'artiste attribue elle-même un titre à chacune de ses œuvres, à mesure qu'elle les compose. Un seul exemple suffira pour illustrer notre propos : *Vanitas du doigt dans l'œil 2* (1997, dessin publié in *Minimes innocences*¹⁸) où le buste d'un homme, dont le pénis est en érection, comporte une main qui introduit un doigt dans l'anus. Le mot œil du titre – allusion indirecte à Bataille – renvoie au trou de l'*anus-oculus*, élément commun à la femme et à l'homme, ce qui déclenche une vraie « histoire de l'œil », mettant en évidence la relation entre le linguistique et le visuel (titre / image). L'association d'Éros et de Thanatos est bien visible dans la tête en forme de crâne de la composition mutilée et dans l'érection du pénis. Cette image illustre la filiation surréaliste de Tentindo, qui tend à l'annulation des contraires en provoquant leur fusion. En effet, l'anus, en espagnol familier ou populaire, au moins au Rio de la Plata, se dit « ojete » (petit œil) ; dans cette même partie du monde, on dit « meterse (ou meterle a alguien) el dedo en el culo ». Ces deux expressions établissent évidemment un parallèle flagrant avec l'idiotisme français « se mettre le doigt dans l'œil ».

L'humour dérisoire des titres accompagne l'inspiration poétique et libératrice autant que la composition finale. L'explosion suscitée

17. Christophe Comentale compare le bronze *The White Race* (1967) de Magritte avec la terre cuite *Carnet de bal* de Tentindo dans son article "Virginia Tentindo. Livres de sculptrice", *Arts et Métiers du livre*, n° 273, juillet-août 2009, p. 46-51.

18. En 1997 paraît à Paris *Minimes innocences*, recueil de 17 dessins prototypes de sculptures, traduits en un dessin à la plume très calligraphique à l'encre noire, puis dans la version gravée qui compose le recueil, d'où le titre homonyme du film de F. Maze sur l'artiste argentine de 2010, produit par J.F. Rabain.

par le contraste apparent entre le signe écrit et la représentation plastique, crée la surprise. Dans *Vanitas du doigt dans l'œil 2*, on assiste à la reprise d'un thème classique relié à différents systèmes de construction, l'ensemble formant une composition tout à fait insolite. Il s'agit de la fusion du symbolisme historique des *Vanitas*, qui se fait surréaliste dans une représentation de l'autoérotisme, version caricaturale. On y retrouve toute la puissance de l'onirique, de l'incongru ainsi que la juxtaposition d'images ou d'objets qui caractérisent le surréalisme et l'œuvre de Magritte en particulier.

Peut-on, alors, parler d'évolution ? Ou faut-il penser que l'érotisme a été tout simplement un instrument parmi d'autres pour utiliser les données du surréalisme ? Il faudrait plutôt penser à un érotisme utile à l'humour et à l'amour surréalistes. Magritte dépasse toute imposition moralisante, par exemple dans *Le Dessert des Antilles* (1959)¹⁹, où le cinéma est « banalisé / bananisé », pour devenir dé-moralisé. La banane-phallus est le dessert d'origine exotique préparé pour le repas de l'acteur masculin – Louis Scutenaire – mais le renversement a déjà eu lieu, lorsque le fruit apparaît, reconstruit, dans la bouche d'Irène Hamoir, qui joue en cette occasion le rôle d'une serveuse²⁰. Cela pourrait être interprété comme une démarche ironique tendant à mettre en évidence, encore une fois, la fausse vérité de l'apparence²¹. Le metteur en scène utilise cette articulation analogique du mot banane, transposée en image, et il fait resurgir son aspect paradoxal. L'humour magrittien réunit tous les éléments intrinsèques à

19. Ces pellicules, tournées avec la collaboration de son entourage entre 1956-1967, furent coupées en 1965 par Robert Rimbaerd (spécialiste du montage et employé à la RTBF) et Jean Raine (artiste proche de Scutenaire), mais le montage ne fut jamais terminé. Pour cette raison, il ne reste que des morceaux de ces films. Cf. B. Verschaffel et J. Cornelis, « Les films d'amateur de René Magritte », in *Magritte, Catalogue du Centenaire*, G. Ollenger-Zinque et F. Leen (dir.), Musées des Beaux Arts de Bruxelles, Bruxelles, Ludion-Flammarion, 1998, p. 286-288, p. 286. Signalons à ce propos notre ouvrage consacré aux films magrittiens, M. Biserni, *Magritte e il cinema... chapeau !*, Perugia, Morlacchi Editore, 2011.

20. La pellicule est montée à l'envers, donc le fruit, au lieu de disparaître dans l'estomac, se reconstruit, en mettant en discussion la séquence temporelle des événements.

21. Cf., O. Smolders, « Cinéma et surréalisme en Belgique », *Textiles*, n° 8, novembre 1991, p. 269-281.

l'esthétique interdisciplinaire : l'érotisme met en évidence la dynamique du signe linguistique associé au signe plastique²².

À propos de ces films, Scutenaire affirmait, en 1976 : « Il est dommage que toutes les bobines tournées par Magritte n'aient pas survécu : il avait les ciseaux émondeurs et d'autres après lui prirent des libertés avec l'intégralité des séquences. Par exemple, une histoire érotique-fantastique-iconoclaste, jouée par Georgette, Irène et son compère semble avoir disparu [...] » (*ibid.*). Malheureusement, on n'a jamais retrouvé ce tournage considéré érotique, osé²³. De toute façon, ce témoignage laisse percer la volonté de Magritte de pratiquer une démarche réunissant les trois termes indiqués, à savoir l'érotisme et le fantastique (ou merveilleux), sous forme d'iconographie.

Les associations incongrues créent le merveilleux – dans le sens d'extase – et c'est dans ces combinaisons fantastiques que l'élément sexuel se fait plus évident, jusqu'à la transgression. Le temps devient, aussi bien pour Magritte que pour Tentindo, un éternel retour et l'espace ne connaît pas de vide possible. *Alice au*

22. On retrouve les mêmes protagonistes dans des situations assez audacieuses d'un ménage à trois dans un autre court-métrage magrittien : *The Book case*. C'est Magritte qui donne les coordonnées à son entourage, par exemple dans une lettre il écrit : « Une autre scène facile : Irène suce un pouce de Scut et Georgette suce l'autre pouce de Scut ou bien, Irène et Georgette se promènent (ou les deux à la fois) en dormant la tête appuyée sur un oreiller qu'elle tient à la main (mais ceci demande déjà un accessoire facile : l'oreiller – et autant que possible : se passer d'accessoires). En y pensant, cette idée est idiote. », Archives du Musée de la Littérature de Bruxelles (AML), n. inv. FS XLVI/ 102. La fréquentation assidue de Scutenaire avec les Magritte cache une complicité plus profonde et intime, qu'on retrouve dans les conversations épistolaires. Par exemple, dans la lettre du 7 juin (sans année mais sûrement de la dernière époque), Magritte écrit aux deux amis et il ajoute un croquis qui montre, à gauche, la reproduction des Champs Élysées et à droite le même Arc de Triomphe avec la porte en forme de phallus MRBAB – AACB, sans numéro d'inventaire, dans le dossier *Magritte divers*, photocopie. Dans les photographies également on a des traces de cet érotisme, par exemple dans *L'Éclipse* de 1935 (juillet) avec Georgette et René Magritte, Irène, Paul Colinet, Paul Magritte et Maurice Singer Beersel, où la femme de Scutenaire montre l'intérieur de sa jupe à sa copine qui se trouve détendue sur la pelouse, juste en dessous d'elle et en regardant entre ses cuisses. Les hommes, par contre, regardent un point vers le haut du ciel indiqué par le peintre lui-même. In *La Fidélité des images*, *op. cit.*, n.p.

23. Jef Cornelis interroge Irène Hamoir à ce sujet, mais elle refuse de répondre. MRBAB – AACB, n. inv. 104.549, photocopie. Le document est inédit et sans date, mais probablement l'auteur était en train de travailler au montage des pellicules pour le film *The Magic Box* de 1994, année de la mort de l'écrivaine belge.

Pays des Merveilles résume cette recherche. Magritte a donné ce titre à une toile de 1946 et à un film de 1957. On le retrouve dans une série de sculptures petit format, polychromées (technique des engobes) que Tentindo a créées en 1954, et dont on n'a analysé ici qu'un seul exemple. Le choix d'un tel titre connote l'idée de jeu en tant que paradigme de la quête surréaliste et, en même temps, de rattachement ironique à la mythologie. Avec *L'importance des merveilles* (toile, 1927), Magritte souligne la souveraineté de la femme, en sectionnant son corps comme si elle était une poupée russe. Tentindo, en revanche, rassemble les morceaux et les images empruntées à la mémoire collective pour donner vie à une fusion érotico-mythologique. Ces deux procédés semblent donc se compenser entre eux, ou se compléter, par le biais d'un érotisme ironisé sous forme de fable à raconter, ou plutôt à illustrer. Dans les deux cas, l'hyperbole préside à la combinatoire et l'érotisme se fait le porte-parole d'un extrémisme nourri d'humour.

UNIVERSITÉ DE VÉRONE

BELEN, *MÉMOIRES D'UNE LISEUSE DE DRAPS* LE FOISONNEMENT CRÉATIF DE LA TRANSGRESSION ET DU (DÉ)VOILEMENT AUTOGRAPHIQUE

Léa BUISSON

Mémoires d'une liseuse de draps est une œuvre qui prend littéralement, dès son ouverture, des allures de *cheminement* initiatique. L'avant-propos¹ est orné de cette citation de la *Divine Comédie* de Dante : « *Nel mezzo del camin di nostra vita* ». C'est en effet « au milieu du chemin » de sa vie que la narratrice-protagoniste décide d'entamer ses *Mémoires*, en faisant appel non pas à un, mais à deux chefs-d'œuvre de la littérature : « *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans...* », annonce la narratrice, avant que d'asseoir son « pacte autobiographique », magistralement frauduleux. C'est donc sous le signe du spleen baudelairien et de l'Enfer dantesque que s'amorce ce roman sulfureux et débordant d'érotisme, participant de l'Enfer des bibliothèques. Car pour avoir ignoré effrontément toute règle de bienséance, Nelly Kaplan – alias Belen –, s'est vu infliger un châtement de taille, l'ouvrage ayant été mis au ban par la censure française peu de temps après sa parution. Or, s'il est évident qu'une esthétique de la transgression est à l'œuvre dans *Mémoires d'une liseuse de draps*, le jeu de la provocation n'est pas l'unique projet pris en charge par cette démarche. Non seulement l'émancipation permise par la levée des tabous et l'exploration des plaisirs sensuels fait signe vers un programme d'écriture où la licence créative serait sans bornes, mais encore, en faisant s'affronter constamment des forces contradictoires, l'auteure déclenche un dialogue entre le voilement et le dévoilement de soi, duquel résulte une écriture autographique paradoxale.

1. Belen, *Mémoires d'une liseuse de draps*, Paris, J.-J. Pauvert, 1973, p. 9. Désormais abrégé en *MLD*, suivi de la page.

2. Premier vers de « Spleen », dans *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA TRANSGRESSION

Il est certain que *Mémoires d'une liseuse de draps* en a scandalisé plus d'un de par sa teneur éminemment érotique et subversive, tandis que d'autres n'ont cessé de l'encenser pour la même raison : « Le livre, sous sa plume, chauffe comme un autodafé mais brûle comme un buisson ardent³. » Denys-Louis Colaux convoque ici le supplice du feu, l'« incendie⁴ » et la tradition biblique, car l'entreprise de sabotage systématique de Belen – notamment par l'infiltration d'éléments pornographiques dans le texte – résonne comme une *révélation*. Pourtant, la *transcendance* des écrits beleniens ne saurait s'appliquer à une quelconque présence divine – hormis, peut-être, lorsqu'il est question de *l'au-delà* de la voyance et des attributs divinatoires de l'héroïne –, mais plutôt à l'écriture fantasmée de *l'en deçà*, en ce qu'elle s'affranchit de toute contrainte, se faisant spontanée et libertine, mais surtout, en osant lever les tabous d'une France sclérosée bien que post-soixante-huitarde, en jouant et en se jouant de tout.

*

Selon Michel Foucault, le « langage de la sexualité [...] nous a hissés jusqu'à une nuit où Dieu est absent », toute l'activité humaine se tournant désormais vers cette *absence*, sous la forme d'« une profanation qui tout à la fois la désigne, la conjure, s'épuise en elle⁵ ». Le philosophe voit en la représentation de cette mort le projet de toute écriture érotique, et D.A.F. de Sade est sans conteste le premier – et peut-être le dernier ? – à avoir appliqué inexorablement une « philosophie de l'érotisme » qui serait « une expérience de la finitude et de l'être, de la limite et de la transgression⁶ ». Ayant théorisé et mis en œuvre la notion de transgression dans plusieurs de ses œuvres, Georges Bataille insiste sur le caractère éminemment enfantin de celle-ci, en ce sens que l'enfant, fasciné par le *défendu*, le conçoit comme objet ludique et en fait apparaître les limites, dans le but, entre autres, de voir ce qui le justifie ou non. C'est pourquoi « la transgression n'est pas la

3. Denys-Louis Colaux, « Les forces libératrices de la subversion : Marie, Belen, Néa », dans : Mireille Calle-Gruber et Pascale Risterucci (dir.), *Nelly Kaplan. Le verbe et la lumière*, L'Harmattan, « Trait d'union », 2004, p. 199.

4. *Idem*.

5. Michel Foucault, « Préface à la transgression » (1963), *Dits et écrits*, t. 1, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 234.

6. *Ibid.*, p. 240-241.

négarion de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète », car elle a irrésistiblement besoin de maintenir ce qu'elle annule. L'interdit dont il est question ici se fonde souvent sur un raisonnement profondément paradoxal : « [...] il n'est pas d'interdit qui ne puisse être transgressé⁷ ». En outre, Bataille considère la littérature comme le vecteur majeur de l'expérience de la transgression, les perspectives humaines y étant restituées dans leur jour le plus entier. Selon lui, ce « jeu d'enfant » est récurrent dans les belles-lettres, notamment sous la forme d'une mise à mal des contraintes narratives ou romanesques. Et c'est ici qu'entre en jeu la notion d'« obscène », c'est-à-dire cela qui doit être tenu *hors de la scène* et qui ne peut être montré. L'érotisme, selon Bataille, est un type d'activité qui engage la sexualité, mais dans son rapport au sacré, c'est-à-dire qu'il entremêle la jouissance, l'horreur et la fascination. La littérature aurait donc pour but de faire venir au jour ce qui est caché, masqué, et nous reconnaissons bien là l'une des visées beleniennes. Baptême éjaculatoire, parties de débauche et « partouzes » à répétition, viol, prostitution, zoophilie, auto-avortement... Les passages obscènes sont légion dans ce roman, mais l'un d'eux fait figure de consécration pornographique, par laquelle une sorte de paroxysme transgressif est atteint.

UN INCESTE DÉTOURNÉ : FESTIVITÉS ET SCIENTIFICITÉ

Après le baptême de sperme inaugural de *Mémoires d'une liseuse de draps* – cette « écriture » spermatique ne renvoie-t-elle pas à l'écriture automatique ? – vient l'heure du « baptême de sang » où l'étoile pleure rose au cœur des orteils de Belen. L'« avènement de l'épreuve du sang » (*MLD*, 91) étant derrière elle, le second volet de ce baptême vermeil peut s'ouvrir. Doit-on ici prononcer le mot « inceste », tant sa signification initiale semble à première vue éludée, une forme d'érotisme non coupable et décomplexée prenant largement le pas sur sa valeur prohibitive ? L'inceste – qui plus est sur mineure –, réprouvé par le discours social et criminalisé par le droit pénal, se déroule ici le plus naturellement du monde, s'annonçant comme une fête des sens. Le père et la fille, « gais et détendus » (*MLD*, 96), s'adonnent à une dégustation de poisson cru – notons au passage la dimension érotique de la « crudité » – et de genièvre, ce qui nous porte à croire

7. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Minuit, « Arguments », 1957, p. 71.

qu'ils sont en route vers une fête, voire, une fois de plus, une orgie solaire. L'ivresse, la volupté et l'excès seront de mise ; ce sont en tout cas les signaux qui nous sont envoyés par la scénographie de l'inceste : un lit immense comme un océan, voguant sur une voluptueuse coupe de champagne métallique, préfigurant le « vaisseau ivre » (MLD, 103) à venir. Dans ce passage, le rapport sexuel incestueux nous est donc montré sans pudeur : « [...] en écartant lentement mes jambes, papa entra en moi par saccades prudentes. » (MLD, 102) Le récit met en œuvre l'*obscène*, sans concessions ni euphémismes, l'asseyant dans un contexte jouissif et pourtant empreint de douceur. Mais ces agapes sexuelles se teintent d'une autre dimension, celle-là beaucoup plus méthodique, puisque les savoirs scientifiques constituent l'un des leitmotifs majeurs de ce roman. Qu'il s'agisse de notions botaniques, médicales, historiques ou géographiques, le thème de la connaissance, oscillant entre véracité et fantasme, est primordial. Certains passages semblent directement emprunter leur style aux colonnes des encyclopédies, et l'« esprit scientifique » (MLD, 80) est porté aux nues, des pouvoirs salvateurs lui étant attribués. De manière générale, la sexualité est souvent encadrée par un discours scientifique et, quelques années avant l'union du père et de la fille, celle-ci examinait de très près, telle une entomologiste, les organes sexuels de son père (MLD, 73-74). Ainsi, au-delà de la volupté et du plaisir érotique, cette scène incestueuse n'est pas le fruit du hasard ; il s'agit d'un projet mûrement réfléchi et calculé par l'héroïne :

Car ma décision avait été longuement méditée, puis raffermie par mes lectures scientifiques. L'amour que je vouais à mon père étant ce qu'il était, je devais agir de la sorte pour éviter les risques d'une fixation affective telle qu'elle aurait perturbé par la suite toute ma vie physique et sentimentale. (MLD, 95)

Belen reprend le complexe d'Électre en le pervertissant et renverse ainsi les théories psychanalytiques freudiennes en préconisant la consommation sexuelle de l'attirance de la fille à l'égard de son père. Les « lectures scientifiques » de Belen témoignent certes de la possession d'un savoir riche et varié, mais si la scène de l'inceste est volontairement chargée d'un arrière-plan scientifique, c'est dans une optique fortement ironique et contestataire. La narratrice se

réapproprié un savoir, le pervertit et le détourne, faisant une fois de plus – dans un grand éclat de rire – œuvre de transgression.

ANÉANTISSEMENT DES VALEURS FAMILIALES

Si Belen réinvestit et transgresse les savoirs scientifiques, elle outrepassé aussi les normes familiales en vigueur au début des années 1970. En introduisant la notion d'inceste dans son récit, elle procède à la destruction symbolique de la cellule familiale traditionnelle. Cette entreprise d'anéantissement des valeurs patriarcales est d'ailleurs à l'œuvre dans l'intégralité du roman, notamment à travers son refus sans appel de la grossesse et de la maternité au sens large. L'union incestueuse du père et de la fille, la « maternophobie » belenienne, la présence de six figures paternelles différentes et l'absence totale de mère, tout cela participe d'une volonté de transgression des règles sociétales basées initialement sur le mariage hétérosexuel et la reproduction. Notons au passage que ce morceau de phrase, « papa entra en moi » (*MLD*, 102), est symétriquement l'inverse d'un autre concept, celui-là beaucoup plus naturel et normé, qui pourrait être formulé de la sorte : « je sortis de maman ». C'est donc là le processus habituel de procréation et de naissance qui est refusé dans son intégralité, au profit du seul plaisir sexuel. Denys-Louis Colaux émet l'hypothèse selon laquelle Belen percevrait la famille comme le « lieu du premier *formatage* », et de ce fait, procède à « la déstructuration du schéma familial » afin de lacérer, de manière systématique, « le lieu originel de normalisation de l'individu⁸ ». Nous ajouterions que, au-delà de cette lacération en bonne et due forme des origines de l'aliénation humaine – et surtout celle de la femme –, Belen opère la dérivation du concept usuel de transmission père/fille. En effet, l'acte incestueux à proprement parler est précédé d'une scène somme toute assez banale : il s'agit d'une sorte de legs familial, le père confiant à sa fille les clés d'une demeure qui a été transmise de génération en génération. La transmission du père à la fille va donc ici s'opérer de deux façons diamétralement opposées : l'une matérielle, et l'autre immatérielle – car de l'ordre de l'initiation –, c'est-à-dire un savoir sexuel. D'ailleurs, ce programme de sabotage des valeurs familiales est mis en œuvre d'emblée dans le roman, avec la truculente scène du

8. Denys-Louis Colaux, *op. cit.*, p. 186.

baptême spermatique, où le sacrement chrétien se transforme en une compétition éjaculatoire – tout à la fois loufoque et mystique –, entrecoupée de la fornication de chacun des six marins avec Dolly Lastex. Si cette démarche transgressive permet, par le truchement de la provocation, du rire et de la volupté, de nous montrer l'*obscène* en déployant une expérience de l'écriture batailleuse qui renverse le discours pour désigner le désordre du monde et de l'homme, nous aimerions démontrer qu'elle fait également signe vers un programme d'écriture où la licence créative est sans bornes.

PÉTRIR LA LANGUE : VERS UN LANGAGE « HORS SÉRIE »

Belen insiste à plusieurs reprises sur le primat de la sensation dans tout processus créatif : les sens sortent des « réservoirs » inépuisables dans lesquels elle vient puiser pour renouveler sans cesse le foisonnement créatif du récit. Il est intéressant de préciser qu'à plusieurs reprises, c'est l'activité érotique qui sera à la source de la prolifération inventive. Cette propension à une créativité scripturale « hors série » – notons au passage la récurrence de ce qualificatif au cours du roman – se manifeste en premier lieu dans sa tendance à jouer avec la langue, à créer des néologismes de forme – par exemple, des dérivations lexicales comme « nirvâner » (verbe créé à partir du substantif « nirvana », *MLD*, 104) – ou des néologismes sémantiques, comme en témoigne le réinvestissement exemplaire du verbe « converger » (*MLD*, 102), que Belen charge d'une connotation pornographique, nous enjoignant tacitement de le re-sémantiser par l'évocation – non verbalisée – des vocables « con » et « verge ». Nombreuses sont les inventions de Belen, qui s'adonne sans vergogne à une transgression linguistique spontanée et extraordinairement fructueuse, sculptant dans la glaise du langage des mots composés lexicaux à trait d'union, ou des expressions composées, telle une « flibustière du verbe et de la lumière, arraisonnant l'alphabet, façonnant, provoquant la syntaxe⁹ ». Ainsi, l'acte d'amour est un vaisseau « basculé-

9. Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan. Et quoi de l'érotique ? », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, L'Harmattan, « Itinéraires. Littérature, textes, cultures », 2012, p. 163.

bousculé» et Belen y joue le rôle d'une «submergeuse submergée» (MLD, 102). Le redoublement de l'épithète «submergée», accolé au verbe «submerger» substantivé, engendre des effets de sons et de sens : les allitérations et les assonances produites ici évoquent les étreintes et les mouvements de va-et-vient des deux amants incestueux. De plus, les accumulations de qualificatifs rimant, juxtaposés sans virgule – «pantelante ruisselante gémissante» (MLD, 102) – constituent une figure récurrente de l'écriture belenienne, qui propose une façon inédite et poétique de s'auto-représenter, conçue sous la forme d'un miroir kaléidoscopique qui renvoie au lecteur des myriades de fragments de soi. Enfin, dans ce remodelage linguistique, ce sont les attributs sexuels masculins qui sont à l'honneur, le texte regorgeant de figures en tous genres pour les célébrer, comme cette métaphore chamarrée pour désigner les phallus des compagnons de bord de Belen : «les splendides pendulettes multicolores de mes six hommes» (MLD, 14). Il semblerait donc que la verve créative de l'écriture belenienne soit portée à son comble par l'entremise de la transgression sexuelle, donnant naissance à une esthétique tout à la fois obscène et ludique.

CRYPTAGE DE L'ÉCRITURE, POÉTIQUE DU DÉCHIFFREMENT

Tout en se démarquant radicalement du dogme et de l'aura surréalistes, Nelly Kaplan en conserve certains principes fondamentaux : les espaces du rêve et de l'inconscient sont partie intégrante de son écriture et font office de fil rouge dans le récit, telle une composante qu'il est essentiel de déchiffrer. Ainsi, après que la *Perle d'Orient* l'a déposée dans un Shanghai en proie à la guerre civile, Belen se perd dans les méandres des rues et finit par atterrir dans le «Palais Obsexuel», sorte de cité dédiée au sexe et à la prostitution. Soudainement, son regard se pose sur une pancarte publicitaire annonçant un spectacle érotique prévu le soir même, *Le Prépuce à Loreille*, avec pour vedette une certaine Mademoiselle Lyris : «Pourquoi cette affiche somme toute banale me frappait-elle à ce point ? Je me heurtais à ce mur mental que l'on ressent devant ces rappels parvenus d'une zone du cerveau plus fidèle que les autres aux pièges du déjà vu.» (MLD, 138) Il semblerait que cette «zone du cerveau» figure l'inconscient et que

la narratrice parvient à le mettre au jour, un « éclair » fulgurant lui faisant revivre une soirée passée en compagnie de Loulou d'Amsterdam : celle-ci lui avait alors montré une photo de Lyriss, une sœur jumelle artiste à Shanghai. Belen a donc su franchir ce « mur mental » et décrypter le souvenir énigmatique qui « frappait à la porte » de sa conscience, investissant au maximum sa mémoire sensorielle, qu'elle soit visuelle (*Lyriss*) ou auditive (*Loreille*). En somme, cette expérience sensible, porteuse d'un message inconscient, est à mettre en relation avec le récit bretonnien de l'« homme coupé en deux par la fenêtre » et de sa phrase « *qui connaît à la vitre*¹⁰ ».

Autre versant de cette poétique du déchiffrement, la coloration mystérieuse et cryptique de l'écriture belenienne qui contient en filigrane des informations invisibles pour le lecteur au premier abord. Cette configuration voilée est à l'œuvre dans le passage qui précède le coït incestueux, où chaque mot fait sens, contenant en lui-même un programme. Tout d'abord, sont à noter « l'étroitesse » (*MLD*, 96) de la porte et la « minuscule serrure » (*MLD*, 97), rappelant la virginité de l'héroïne. En outre, l'introduction de la « petite double clef en or » (*MLD*, 97) dans la serrure préfigure la scène de défloration à venir. Notons au passage que la clef est d'une facture inhabituelle, tout comme l'appareil génital du père, qui comporte trois testicules. Renforçant la dimension cryptique de ce passage, l'évocation de la quasi-invisibilité de la porte de la maison, « pratiquement irrepérable pour le regard d'un passant non averti » (*MLD*, 97), apparaît comme une sorte de mise en garde au lecteur : n'entre pas qui veut dans les « espaces intérieurs » de Belen. Mais le jeu de mots masqués se prolonge, avec cette phrase presque oxymorique, hautement programmatique : « Il me poussa doucement en avant. » (*MLD*, 97) Le verbe « pousser » contient en germe la véhémence de l'acte sexuel, l'adverbe « doucement » qualifie la manière dont cet acte sera entrepris, et enfin, la locution adverbiale « en avant » désigne le passage vers l'âge adulte que Belen accomplit sciemment et dont elle fait le constat quelques lignes plus haut : « J'abandonnais mon enfance sans me retourner, sans regrets, heureuse de le faire. » (*MLD*, 96) En définitive, Belen s'expose et se voile simultanément, proposant au lecteur une écriture de soi fantasmée et fantasmagorique.

10. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), OC I, p. 324.

UNE ÉCRITURE DE SOI FANTASMÉE

Mais qui est donc Belen ? Avant toute chose, Belen est *auteure*, puisque c'est le pseudonyme que Nelly Kaplan s'est choisi pour publier *Mémoires d'une liseuse de draps* aux éditions Pauvert en 1973¹¹. Mais *Belen* est également l'*héroïne* de ce roman qui se présente sous la forme de mémoires – apocryphes, tant les aventures narrées sont totalement invraisemblables et rocambolesques. Le « je » belenien se veut ludique et mystérieux, exploitant l'ambiguïté qui réside dans ce jeu de correspondances, de ressemblances et de dissemblances entre Belen et *Belen*. Bien que des éléments autobiographiques soient disséminés dans *Mémoires d'une liseuse de draps* – par exemple, l'allusion à sa passion pour le cinéma, ou encore la mention du recueil de nouvelles érotiques, *Le Réservoir des Sens*, publié en 1966 sous le même pseudonyme –, Belen s'écrit en s'inventant de nouvelles identités, dans un dédoublement fantasmagorique regorgeant d'inventivité. Ce goût pour les jeux de masques est d'ailleurs partiellement avoué dans un passage où elle explicite son ton parfois désinvolte : « Cela tient à une sorte de pudeur qui me fait travestir toute émotion sous des masques détachés. » (*MLD*, 100) Quels sont dès lors les masques derrière lesquels se cache Belen ? Tout d'abord, celui de la piraterie, les thématiques et les champs lexicaux marins ou flibustiers étant récurrents, et Belen se décrivant comme la descendante lointaine d'un pirate. Cependant, les jeux de masques opèrent tout au long du roman et Belen n'aura de cesse de s'inventer de nouvelles identités, successivement activiste politique et révolutionnaire internationale, voyante richissime, vengeresse masquée, scientifique de renom, etc. La narratrice enfile tant de costumes hétéroclites qu'une ivresse lexicale finit par contaminer la dernière partie du récit, l'accumulation d'épithètes portant à son comble la confusion identitaire qui règne depuis le début : « Je me sentais, j'étais belle, jeune, riche, seule, curieuse, inquiète, avide : l'objet d'un appel confus et diffus de tout et de tous. En un mot : disponible. » (*MLD*, 195) En substance, l'on pourrait affirmer que Belen est un être – de papier ? – *ouvert*, de

11. Comme nous l'avons signalé précédemment, le livre est interdit de diffusion en 1974, et il faudra attendre 1998 pour qu'il soit enfin réédité, aux Éditions de la Différence. Il est rebaptisé *Un manteau de fou rire*, et cette fois-ci, signé Nelly Kaplan.

tous les possibles, pouvant emprunter mille et une apparences. Par contre, s'il est vrai que c'est un « plaisir délectable d'avancer masquée¹² » pour la narratrice, celle-ci s'amuse à faire tomber les masques volontairement : « Par les multiples stratégies d'intervention, l'auteure démasque les mécanismes du jeu mémoriel [...] dans lequel elle [Belen – la narratrice] souhaite entraîner le lecteur grâce au pacte autobiographique s'avérant rapidement de nature autofictionnelle¹³. » Toutefois, si la (dé)mascarade est à l'œuvre dans ces jeux autographiques de voilement et de dévoilement, c'est aussi à travers une écriture pour ainsi dire « mémorielle » que la narratrice se raconte au lecteur.

JEUX DE MÉMOIRE(S)

Se présentant comme un recueil de souvenirs autobiographiques, le texte offre un regard sur des faits passés, eux-mêmes investis dans un processus de souvenir suivant le procédé de la mise en abyme. Ces souvenirs semblent enchâssés les uns dans les autres, une sorte de mémoire érotique proustienne venant illustrer et expliquer les différentes émotions ressenties par Belen, notamment lors de sa première étreinte. D'abord, le baiser légèrement râpeux de son père la ramène « aux jeux de léchages avec Griffy, une bonne dizaine d'années en arrière » (*MLD*, 101). Ensuite, c'est la « saveur du sperme » avalé qui lui fait se remémorer son « lointain voyage à dos d'otarie sur les mers galapagoises » (*MLD*, 103), le parallélisme entre le goût de cette « liqueur » séminale et celui de l'écume agissant comme une madeleine proustienne. Le petit gâteau de forme ovale et la tasse (de thé ?) ont d'ailleurs été évoqués précédemment pour décrire la charge mémorielle de la valisette qui avait contenu la « Panoplie de la Parfaite Petite Putain » (*MLD*, 92). Au demeurant, cet emprunt au mécanisme de mémoire proustien – récidivant dans le roman – est également annoncé, de manière détournée, par cette citation dévoyée : « Longtemps, je me levai de bonne heure. » (*MLD*, 35) Cependant, ces « mémoires » affabulées et fabuleuses ne sont-elles

12. Denys-Louis Colaux, *op. cit.*, p. 176.

13. Andrea Oberhuber, « Configurations "autographiques" dans *Mémoires d'une liseuse de draps* de Belen/Nelly Kaplan, ou comment déclencher le fou rire », dans Sascha Bru et Peter Nicholls (dir.), *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin ; New York, De Gruyter, 2009, p. 378.

pas aussi un prétexte pour nous faire pénétrer *au cœur même* de la mémoire de Belen, dans une zone intime– espace intérieur presque palpable –, à l’abri des regards, matérialisée par la maison secrète d’Amsterdam ? Ce lieu mémoriel, aux murs recouverts d’un velours violet quasi-organique – à la fois cerveau et vagin –, est lui-même empli de miroirs, dans lesquels Belen se mire et contemple ses souvenirs, démultipliés en de multiples facettes. Simultanément auteure, narratrice et héroïne, Belen charge son récit d’une visée transgressive pour évoquer des souvenirs falsifiés. Il en résulte une écriture autographique fantasmagorique, où la subversion et l’érotisme œuvrent pour un programme d’écriture débridé. La création littéraire puise ici ses procédés dans une « corne d’abondance » sensorielle et sensuelle, levant les tabous et pulvérisant savamment les limites, qu’elles soient d’ordre esthétique ou politique.

*UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
UNIVERSITÉ PARIS-DIDEROT – PARIS 7*

FANTASMES DE ZOOMORPHISME ET DE ZOOFILIE CHEZ LES CRÉATRICES SURREALISTES

Georgiana M.M. COLVILE

[...] A la suite de mon entente avec la montagne [...] je me proposai une entente avec les animaux : chevaux, chèvres, oiseaux. Ceci se fit avec la peau, par un langage d'attouchement.

Leonora Carrington (1945, 1973)¹

[...] sur mon lit [...] il y avait le grand chat strié fauve et noir [...] l'émotion m'étreignait [...] J'ai enlevé machinalement ma veste, mes chaussures, mon pantalon. Je voulais m'enfiler dans les draps et l'inviter à m'imiter.

Leonor Fini (1978)²

L'évolution des théories anglo-saxonnes de l'égalité des genres, après avoir défendu les femmes par le féminisme, puis l'homosexualité et toute forme de 3^{ème}, voire 4^{ème} sexe par la *Queer Theory*, se focalise à présent sur les droits des espèces, c'est-à-dire des animaux³. L'intérêt actuel pour les animaux non humains s'exprime principalement par la dénonciation de leur victimisation par les humains : exploitation par le travail, chasse, usage pour une expérimentation scientifique souvent cruelle, sadisme gratuit

1. Leonora Carrington, *En Bas* (1945), Le Terrain Vague, 1973, p. 17.

2. Leonor Fini, *L'Oneiropompe*, Éditions de la Différence, 1978, p. 40-41.

3. Voir *Symposium*, Vol. 67, n° 1 (janvier-mars 2013), sur « Surrealism, Ethnography and the Animal-Human », sous la direction de Katharine Conley, ainsi que *PMLA* Vol. 124, n° 2, (2009), où Conley recense plusieurs articles re-les nouvelles théories sur les animaux.

(massacres de dauphins ou jeux populaires tels les courses de taureaux, combats de chiens ou de coqs, etc.)

Les surréalistes appréciaient la nature et les bêtes pour leur beauté, leur fascination insolite, exotique, voire érotique. Des photos reproduites dans *Variétés*, ou certains films de Painlevé révélèrent une faune sous-marine extraordinaire, encore peu connue. Par ailleurs, des techniques automatiques, dont le frottage d'Ernst et le fumage de Paalen, faisaient apparaître sur la surface peinte d'étranges créatures imaginaires tel *L'Ange du foyer* (Ernst, 1937), évoquant parfois les jeux de mots duchampiens ou les Witz freudiens, comme *L'Éléphant des Célèbes* (Ernst, 1921). On retrouve ce ludisme linguistique, en plus subjectif, dans la littérature et l'art plastique des créatrices du surréalisme, dont l'intérêt phénoménal pour les animaux, à la limite de l'obsession, constituera la matière de cet essai. Dans les travaux des hommes, les animaux constituent des métaphores poétiques, verbales ou visuelles, comme les ours blancs que Breton perçoit dans la buée d'une salle de bains, lui cachant la femme aimée, dans *L'Amour fou* (Gallimard, 1937, p. 102)⁴. Une femme, Marianne van Hirtum, compare le surréalisme, objet constant de son désir, à « une grande peau d'ours » dans laquelle elle serait née⁵.

L'effet de séduction des animaux sur une majorité des femmes du surréalisme s'exprime dans leurs œuvres sous forme de **zoomorphisme** et de **zoophilie**.

LE ZOOMORPHISME

Le zoomorphisme se réfère à la métamorphose de l'humain en animal, contrairement à l'anthropomorphisme ou transformation de l'animal en humain. Chez les femmes surréalistes, il s'agit souvent d'une identification à un animal. Les artistes en question avaient un animal fétiche, totem ou alter ego surréel. Leur désir se projetait sur la créature qu'elles auraient voulu *être*. Cette transformation fantasmatique s'accomplissait fréquemment sur un registre ludique et humoristique, où l'*Unheimliche* rejoignait le « faire semblant » des enfants, et où le travail du rêve et du jeu favorisait l'éloignement

4. Voir mon article, « Breton caresse les ours blancs... », *Mélusine* XXV, 2005, p. 231-246.

5. Plaquette pour l'exposition *Marianne van Hirtum, peintures, dessins, objets*, Espace UVA, Paris XVIII^e, 1991, publié par Hourglass, n. p.

d'une réalité pénible. Les bêtes, comme les peluches et les animaux domestiques de l'enfance, devenaient des compagnons idéaux, dans leurs images et leurs écrits. Les humains sont des animaux, mais possèdent en plus la parole et le don de la représentation. On a longtemps refusé la parole aux femmes, c. à d. l'expression d'une opinion sur les plans public, politique, professionnel ou artistique, les femmes plasticiennes ou écrivaines étant considérées comme des anomalies. Les femmes surréalistes n'étaient presque jamais acceptées en tant que membres du groupe, où elles étaient appréciées pour leur séduction et en tant que femmes enfants/petites filles perverses⁶, fantasme masculin de leurs compagnons. La plupart du temps elles demeuraient silencieuses au café et on les invitait rarement à participer aux débats du groupe. D'où leur complicité, voire identification avec les animaux et leur tendance à les représenter comme dotés de la parole.

Un tableau de Leonor Fini, *Les Mutantes* (1971, huile s/toile, 95x147 cm, coll. part. Belgique, **Fig.1**) représente une métamorphose en cours. On y voit trois demoiselles sur une balançoire, de 6-8 ans, dont les visages humains se transforment en minois félins et chacune tient un chat entre les jambes, à la place de sa *chatte*. Leurs expressions de satisfaction somnolente leur donnent l'air de ronronner.

Dans un conte tragique, empreint d'humour noir, « L'Histoire du petit Francis⁸ », Leonora Carrington crée une allégorie de son désespoir à Saint Martin d'Ardèche, à chaque départ de son amant Max Ernst à Paris pour calmer Marie-Berthe, son épouse déséquilibrée. Abandonné par son cher oncle Ubriaco (Ernst), Francis (Leonora), entraîné par le délire d'une fête onirique, « ...fut surpris de découvrir que sa tête... s'était métamorphosée en celle d'un cheval » (p. 129). Francis assistera à une performance théâtrale de sa propre exécution avant d'être tué par Amélie (Marie-Berthe), fille d'Ubriaco. Le travestissement de Francis et sa mort représentent la jeune Carrington se réfugiant dans une identité

6. Voir Sarane Alexandrian, *Les Libérateurs de l'amour*, Seuil, Points, 1977, p. 238-44.

7. Voir Youki Desnos, *Les Confidences de Youki*, Fayard, 1999, p. 119, 1^{re} éd., Opera Mundi, 1957.

8. In L Carrington, *Pigeon vole*, contes retrouvés, texte établi et traduit de l'anglais par Jacqueline Chénieux, Cognac, Le temps qu'il fait, 1986, p. 63-148.

animale imaginaire. Frida Kahlo a aussi peint son désarroi dans l'autoportrait androgyne et hybride, *Le Petit Cerf*⁹, avec sa tête humaine et le corps d'un cerf victime de chasseurs, transpercé de flèches, tel St. Sébastien. Kahlo souffrait des séquelles de son accident de jeunesse et des infidélités de son mari, Diego Rivera.

Dans une scène du récit autobiographique *La Cafarde* (Mercure de France, 1967, p. 16-17), Bona décrit comment, douloureuse après avoir fui un amant trop violent, elle avait assisté au calvaire d'un petit chat. Un soir à table dans une île grecque, où l'auteure s'était réfugiée, son hôte, dépité par le mépris qu'elle lui témoignait, s'était vengé en giclant du vinaigre dans les yeux d'un chaton, auquel Bona s'identifia. En 1971, elle produira un autoportrait, *La Dame aux chats* (ragarts en trompe-l'œil), où sa chevelure abondante grouille de félins

Dorothea Tanning concrétise le résultat hybride, souvent comique, d'une métamorphose zoomorphe imaginaire, dans deux tableaux en particulier. D'abord un collage, *L'Artiste en chien* (1967), où elle est allongée sur un canapé, avec son corps de femme et la tête d'un des petits chiens tibétains qu'elle affectionnait, en serrant un autre dans ses bras. Le titre se lit comme une référence humoristique au texte autobiographique de Dylan Thomas *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940), qui renvoyait déjà le lecteur au célèbre ouvrage de James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). L'autre toile, une huile, *The Three Bitches / Les Trois Garces* (1952-53, huile s.toile, 25 5/8 x 20 7/8 inches, Archives Tanning, USA - Fig. 2), élabore un double jeu de mots bilingue. Les *Three Bitches* renvoient aux *three witches* (les trois sorcières de *Macbeth*) et les *trois garces* sont l'anagramme des *trois grâces* mythologiques, peintes par Botticelli. Littéralement, *bitch* en anglais signifie *chienne* (chien femelle) et au figuré *garce*. Or, *chienne* en français et *witch* en anglais sont utilisés comme insultes pour une femme, sans avoir exactement le même sens que *garce*, dont *bitch* demeure le meilleur équivalent. *Garce* est aussi le contraire de *grâce*, ce qui explique la double nature des trois figures féminines du tableau, représentées debout, une de face, une de dos et une de profil. Le centre érotique de ces *garces* un peu *grasses* (hanches, ventre, fesses, sexe) est nu et humain, mais les têtes et le reste des *bitches/chiennes* demeurent poilus et canins. Breton l'avait dit :

9. Voir Salomon Grimberg, *The Little Deer*, essai & catalogue pour l'exposition de la toile à Miami University, Ohio, 17 février-21 mars, 1997.

« Les mots font l'amour¹⁰ ».

Plusieurs créatrices surréalistes représentaient un animal favori dans leurs œuvres, tout en développant un bestiaire plus vaste. Certains animaux étaient très populaires : chats (Fini, Varo, Rahon, Cahun, Carrington, van Hirtum, Hugo, Prassinos, Bona, Tentindo), chiens (Tanning, Kahlo, Zürn) ; chevaux (Carrington, Prassinos, Parent) ; lémuriers (Carrington, Tanning, Valentine Hugo, Parent) ; singes (Kahlo, Horna, Mansour, Tentindo) ; escargots (Bona) ; cerfs (Kahlo). Les oiseaux constituent un domaine à part, que j'ai analysé ailleurs¹¹.

L'idée des alter ego animaliers mène aux autoportraits zoomorphes ou en compagnie de bêtes complices. Depuis son enfance, quand elle possédait poneys et chevaux, jusqu'à son arrivée à Mexico en 1942 après sa rupture définitive avec Max Ernst, Carrington avait inlassablement transcrit son obsession équine en textes et images. Deux autoportraits dominent cette époque, *Femme et oiseau* (c.1937) et *L'Auberge du Cheval d'Aube* (1936-37). Le premier représente, cadrés par une fenêtre, la tête et le cou d'une jument rouanne à la crinière noire hirsute, aux traits mi-humains où l'on reconnaît l'artiste et son humour. Une pie sautille sur le rebord de la fenêtre¹². La deuxième toile montre Leonora en tenue équestre, à l'allure plus cavalière que chevaline. La jeune femme est assise sur un fauteuil bleu, entourée de ses alter ego animaux, positionnés dans un ordre temporel. Derrière la protagoniste, en lévitation, un cheval à bascule évoque l'enfance. À l'arrière plan, visible par la fenêtre, un cheval blanc galope vers sa liberté future. À l'avant, une hyène, noire comme la crinière de la jeune fille, trotte vers elle. Créature déplaisante, la hyène réapparaît dans le conte contemporain de Carrington, *The Debutante/ La Débutante* (c. 1937)¹³, où la protagoniste autobiographique préfère la lecture des *Voyages de Gulliver* à son

10. André Breton, « Les mots sans rides », OC I, p. 286.

11. Voir G.M.M.Colvile, « Women Artists, Surrealism and Animal Representation », Cat. de l'exposition *Angels of Anarchy Women Artists and Surrealism*, Manchester Art Gallery & Prestel, 2009, p. 64-73 ; version française in *Cahiers Tristan Tzara II*, 2010, réalisé par Vasile Robciuc, Moinesti, Roumanie, p. 816-820.

12. Il s'agit de la pie apprivoisée Mathilda, personnage du conte *La Dame ovale*, voir Marina Warner «Leonora Carrington's Spirit Bestiary», in cat. de l'exposition de la Serpentine Gallery, Londres, 1991, p. 15.

13. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, version définitive, J.-J. Pauvert, 1966, p. 395-398.

bal de débutante. La hyène vorace et malodorante du zoo l'y remplace, revêtue du visage de la bonne préalablement dévorée. Dans ces autoportraits, Carrington combine sa révolte d'adolescente avec les histoires du folklore celte et de la déesse protéiforme¹⁴ que lui racontaient sa mère, sa grand-mère et sa nounou irlandaises.

Dans *Birthday* (1942) Tanning se représente à demi-vêtue d'un étrange costume de tissus et d'algues, debout devant les portes ouvertes des chambres encore vides de sa vie, précédée d'un lémurien aux attributs fantastiques, les deux arborant la même expression expectative que Leonora et sa hyène.

Plusieurs autoportraits de Frida Kahlo la révèlent accompagnée d'animaux domestiques (chiens itzcuintli, petits singes), ou de bêtes sauvages apprivoisées (panthère noire, cerfs, perroquets). J'en ai recensé 11 de 1938 à 1945. Kahlo privilégiait les singes, probablement pour leur aspect humain. Dans ces tableaux, les animaux regardent devant eux, à la manière de leur maîtresse.

La Vie idéale de Fini (1949, huile s. toile 92x65 cm, coll. part. São Paulo, **Fig.3**) est un autoportrait où, assise sur un trône en rotin, avec 5 chats et un ocelot à ses pieds, elle domine les félins qui, face au spectateur, imitent son regard sévère et courroucé, sauf un, assoupi à l'avant plan. Omniprésents dans la peinture de Fini, les chats occupent des places de choix dans sa fiction, comme *L'Oneiropompe* (1978) et *Mourmour, conte pour enfants velus* (1976).

L'identification aux animaux va jusqu'à un fort degré de communication. Le tableau de Remedios Varo, *Simpatia / sympathie* ou *empathie* (1955, huile sur aggloméré, 95x83,5 cm, coll. part. Mexico) représente un chat roux bondissant sur une table devant une femme aux cheveux couleur flamme. Ils se regardent avec des yeux d'or, tandis que des étincelles électriques créent des liens entre eux. Varo s'était inspirée du poème de Baudelaire « Le chat ». Un vent de folie agite sa toile, évocateur des électrochocs assésés à Artaud, et du récit de Carrington, *En Bas*¹⁵. Ce texte de

14. Voir Robert Graves, *The White Goddess*, International Authors N.V, 1948, livre de chevet de L. Carrington à Mexico.

15. Re-les nombreuses versions de ce texte depuis la 1^{re} en anglais (1943), perdue, suivie de celle dictée en français (1945) à Jeanne Megnen-Mabille à Mexico, jusqu'à celle préfacée par Annie Le Brun, *l'Arachnoïde*, 1913, voir mon article « Hystérie de l'Histoire et histoires d'hystérie », *Mélusine* XXIV, 2004, p. 277-91.

l'artiste anglaise raconte sa dépression nerveuse de 1940, pendant la guerre, après l'incarcération de Max Ernst, sa fuite en Espagne puis son internement en clinique psychiatrique, à Santander. Loin de son amour et de son univers familial, Leonora se découvre une capacité de communication avec les animaux (exergue 1) et à son arrivée en clinique, selon le personnel : « ...je m'étais conduite comme divers animaux...je sautais avec l'agilité d'un singe sur l'armoire... je griffais et rugissais comme un lion... je hennissais, aboyais, etc. » (*En Bas*, éd. 2013, p. 39). Le tableau éponyme, *En Bas/ Down Below* (1941), témoignage visuel de cet épisode, met en scène deux Leonora, une jument et une jeune femme, entourées de monstres hybrides (les autres patients) de nuit dans le parc de la clinique, baigné d'une sinistre lumière verdâtre. Les créatures hybrides, d'inspiration autobiographique ou objets de compassion, peuplent les fictions écrites, peintes ou sculptées par Carrington au Mexique. Beaucoup plus féministe que ses consœurs surréalistes, elle féminisait parfois des figures traditionnelles. Dans *Le Cornet acoustique* (Flammarion, 1974), apparaît Anubeth, femme à tête de loup¹⁶ ; dans le tableau *And then We Saw the Daughter of the Minotaur* (1953), figurent les deux fils de l'artiste Pablo et Gaby Weisz, âgés de 6 et 7 ans, les yeux fixés sur une minotauresse, tandis qu'une étrange prêtresse veille sur eux. Finalement, une toile tragi-comique, *Soul Elephant Woman* (1967), crée une féminisation de *Elephant Man*¹⁷, personnage difforme réel de l'Angleterre victorienne, métaphore pour la mère délaissée par ses fils adultes.

Les créatrices surréalistes, reléguées au statut imaginaire de *femme enfant*, étaient fascinées par le mythe moderne d'Alice : chez Lewis Carroll, les animaux jouent souvent un rôle de guide, tels le Lapin blanc ou le chat du Cheshire. Alice Rahon, fidèle à son prénom, inscrit la tête du Lapin guide sur son autoportrait clownesque (1951) et inclut des apparitions fantastiques de chats dans les toiles de son exposition *Gatos (chats)*¹⁸. La série de photos de Claude Cahun, *Le Chemin des chats I-VIII* (c.1949), représentant l'artiste en promenade avec son chat Niké en laisse, s'accompagne de petits textes humoristiques adressés au félin. Cahun, en lunettes noires, y joue le rôle de l'aveugle, et l'animal devient son guide : « Un chat d'aveugle » qui « me promène en laisse ». Sur une photo

16. Cf. Anubis, dieu égyptien à tête de chacal.

17. Voir le film *Elephant Man* de David Lynch, USA, 1980.

18. Galeria Antonio Souza, Mexico, 1957.

antérieure, *Autoportrait au chat* (c.1927), Cahun tient son chat, joue contre joue, de façon à ce que tous deux regardent droit devant eux avec l'œil droit, le gauche restant caché par un jeu d'ombres, ce qui crée un effet de jumelage.

Parfois des représentations d'animaux entre eux évoquent le bonheur innocent dont rêvent les humains, comme *Non coupables* (1934), couple de singes enlacés, photographiés par Kati Horna ou l'adorable scène de deux tatous, *Il berce sa Femme*, de Meret Oppenheim (1938, huile s. toile, 7x14, 5 cm, coll. part.). Carrington a imaginé l'univers joyeux de chevaux en liberté (*Horses*, 1941, huile s. toile) et Varo a peint *Le Paradis des chats* (1955, huile s. aggloméré, 29x21cm, Musée d'art moderne, Mexico).

LA ZOOPHILIE

Yves Tanguy.- Et les animaux ?

Andre Breton. – C'est une plaisanterie¹⁹ !

Quarante-trois ans après, Xavière Gauthier enchaîne : « Ce n'est pas une plaisanterie, c'est une forme de sexualité que l'on nomme la *zoophilie*. Les fantasmes de zoophilie dans les œuvres surréalistes sont rares²⁰ ». Elle cite deux créatrices, Dorothea Tanning et Joyce Mansour. De la première, deux huiles de 1954, *Tableau vivant* et *La Valse bleue* représentent l'intimité érotique d'un couple de danseurs insolites, une jeune femme et un chien tibétain, de même taille, dont le désir n'est plus d'être l'Autre, mais de l'avoir. La situation, surtout dans *La Valse bleue*, où les deux figures se pâment les yeux fermés, frise le ridicule. Gauthier y voit une « caricature des rapports homme femme » (p. 212). Les peintures plus tardives de Tanning, mi-abstraites, charnelles et ambiguës paraissent plus imprégnées d'érotisme.

Témoin dès sa jeunesse de l'obscénité de la maladie et de la mort d'êtres chers, ainsi que d'une misère atroce en Égypte, la poétesse Joyce Mansour (1928-1986) en a transcrit le côté grotesque dans ses contes, où le comportement humain s'avère plus « bestial » que celui des animaux. Tout est possible dans l'univers visqueux, chaotique mais poétique de Mansour, par

19. Archives du surréalisme 4, Recherches sur la sexualité, Gallimard, 1990, p. 41, 27/01/1928.

20. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Idées/Gallimard, 1971, p. 211-212.

exemple les trois contes *Les Gisants satisfaits* (Pauvert, 1958)²¹, où la chair est triste et la sexualité toujours présente. Marie, protagoniste du 1^{er} texte, *Marie ou l'honneur de servir*, cohabite avec sa jeune sœur Anne et son grand-père Jérémie, et vit une relation sadomasochiste avec *L'Assassin*, dans l'attente de la mort, ayant accepté qu'un jour il la tue. Cet homme, employé à l'abattoir et revendeur de viande humaine et animale, devient l'objet d'une métaphore filée bestiale : « les yeux globuleux de plaisir, la bouche pleine d'un clapotis animal, un lourd serpent noir pendant hors de son nombril » (GS, p. 17), avec des mains comparées à des crabes. Les personnages secondaires, dans l'attente aussi, Anne de l'amour et Jérémie de la mort, assouvissent tant bien que mal leur désir sexuel, elle avec un chat, lui avec un perroquet. Le bien nommé Job, idiot du village ou fou lunaire du 2^{ème} conte, *Les Spasmes du dimanche*, « aimait les femmes presque autant que les bêtes » (GS, p. 194) et obtenait leurs faveurs, même celles des poissons des rivières. Ce récit cynique pétri d'humour noir représente un être muet, simple et solitaire, donnant et prenant du plaisir à sa guise, comme l'égal des femmes et des animaux, sans parole ni pouvoir. La 3^{ème} histoire, *Le Cancer*, relate le dépucelage mutuel d'une vieille fille bossue, Clara²², et de son valet de 13 ans. Leur étreinte initiale est dépeinte en termes animaux : « [Clara] me prit comme un oiseau entre ses membres de cigale et me croqua » (GS p. 227). C'est de la bosse cancérogène de Clara, qui croît au fur et à mesure qu'elle dépérit, que l'enfant est amoureux. Lorsqu'elle meurt, le garçon détache la bosse, qui « s'éloignait, dans l'indifférence fatale des excréments » (GS p. 232). La fin revient au présent proleptique du début et au vieux protagoniste privé de son amour (la bosse) : « je vis et revis...mon idylle en continuant seul mes explorations érotiques » (GS, p. 227). Dans son délire onaniste, il s'identifie à un animal spéculaire imaginaire : « le petit crabe trouvé incompréhensiblement près du cadavre... j'ai l'impression qu'il me ressemble » (GS, p. 234).

Interviewée par Germaine Rouvre, Leonora Carrington déclara que le bien-aimé, « ça peut être un homme, ou un cheval ou

21. Voir G.M.M.Colvile, « Joyce Mansour et *Les Gisants satisfaits, trente ans après* », *Avant-garde 4 : Femmes Frauen Women*, Dirigé par Françoise van Rossum-Guyon, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 107-118.

22. Mansour s'inspira de la pianiste Clara Haskil pour ce personnage.

une autre femme on ne sait pas²³ ». Il y a presque 40 ans, elle exprimait ainsi ce que la critique actuelle cherche à théoriser, entre l'ethnographie et les *Animal Studies* (voir note 3). Au cœur du conte fantastique *Quand ils passaient*, elle raconte les noces orgiaques d'une femme sauvage, aussi animale qu'humaine, carnivore, voire cannibale, Virginia Fur, avec Ignose, superbe sanglier, dandy comme un homme et amateur de truffes²⁴. Fête païenne et lubrique, cet accouplement hybride produira sept marcassins. Virginia en gardera un et nourrira ses animaux avec les autres. La joie sera de courte durée, car des chasseurs cruels, de mèche avec l'hypocrite St. Alexandre, immolent Ignose. Virginia vengera son amant avec ses 100 chats et les bêtes de la forêt, en lynchant l'ecclésiastique. Le brouillage comique des espèces reflète l'esprit polisson de Leonora enfant.

A St. Martin d'Ardèche une complicité s'était nouée entre Carrington et Fini, sur ce registre d'humour malicieux. Dans *L'Onéropompe* (n. 2) et dans sa correspondance avec André Pieyre de Mandiargues²⁵, Fini tisse des relations érotico-ludiques entre humains et félins. Les lettres échangées pendant 20 ans entre le couple d'amants, puis d'amis qu'étaient Fini et Mandiargues, filent une métaphore féline par les références à leur chat Mouchi, aux surnoms ludiques, souvent sexuels, choisis en fonction de cet animal, et à la passion zoomorphe de Leonor pour les chats en général, sujets des dessins illustrant ses missives. Une zoophilie plus *unheimlich* se dégage de *L'Onéropompe*²⁶, récit de rêve fantastique. Errant dans un hôtel bizarre et vétuste, le narrateur masculin rencontre un chat pour lequel il éprouve une forte attirance érotique et ils échangent des caresses (exergue 2). Le ton sérieux de la narration contraste avec l'absurdité de la situation et une focalisation extérieure humoristique se communique au lecteur, comme dans *Quand ils passaient* de Carrington, ou les représentations voluptueuses de chiens dansants de Tanning. Le narrateur de Fini éprouve une jalousie comme celle du Petit Francis, lorsque le chat lui préfère un jeune garçon, Furio. Voici la scène la

23. G. Rouvre, Entretien avec Leonora Carrington, *Obliques* 14-15, 1977, p. 91.

24. «Quand ils passaient» (écrit 1937-40), in *Pigeon vole*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1986, p. 33-46.

25. L. Fini, A. P. de Mandiargues, *L'Ombre portée Correspondance 1932-1945*, Ed. Le Promeneur, 1990.

26. *Onéropompe* signifie *Porteur de rêves* et on y détecte l'influence de l'*Hébdoméros* de Chirico.

plus zoophile du livre, vue par le narrateur voyeur :

Furio gisait nu sur le divan de cuir. Le chat assis sur lui, lui léchait la poitrine, puis le ventre et le bas ventre. L'enfant écarta doucement les jambes tandis que le chat continuait de le lécher. Je compris qu'il avait enduit son corps d'une nourriture dont le chat était friand. Cette scène me fut pénible » (p. 107)

On retrouve cette atmosphère cocasse et provocatrice dans le film de Nelly Kaplan, *Néa* (1976), lorsque Sybille, la protagoniste adolescente et apprentie sorcière, se masturbe sur son lit, accompagnée par son chat Cumes, qui l'imité en se léchant au même rythme.

Unica Zürn, par contre, ne se distancie ni par l'humour, ni autrement de la petite protagoniste autobiographique de 12 ans de son roman *Sombre Printemps* (Belfond, 1971).

Cette histoire, où la fillette négligée et malheureuse se fait lécher par un chien et finit par se suicider, demeure tragique. Sa jouissance s'associe toujours à la douleur :

Elle... se couche sur le ciment froid, les jambes écartées. Le froid augmente encore sa volupté pendant que le chien se met à la lécher entre les jambes. Sa langue est longue et râpeuse. Elle est en extase... Sur la pierre dure son dos lui fait mal. Elle aime cela.

La conclusion du roman met en scène le chien qui lèche une dernière fois le corps déféstré de l'enfant.

Dans ses deux autobiographies, *Bonaventure* (Stock, 1977) et *Vivre en Herbe* (Gallimard, 2001), Bona de Mandiargues²⁷ (1928-2000) décrit ses expériences sexuelles enfantines comme aussi ambiguës (la honte et le dégoût se mêlant au plaisir) mais moins tragiques que celles de Zürn ; or, il n'y est pas question d'animaux. En revanche, comme adulte, elle se découvrit un animal miroir : l'escargot androgyne, qui lui inspira plusieurs toiles, assemblages et dessins érotiques, plus drôles qu'obscènes, tel *Pastel* (1973, 28x25 cm, coll. part.- Fig.4). Une série de *Witz* freudiens y combine les trois langues de Bona : ses personnages exécutent des *caracolages*, expression qui se dissémine en *caracol* (escargot en espagnol) et *collage* (au sens artistique), ou en *cara* (chère en

27. Elle signait ses écrits Bona de Mandiargues et ses œuvres plastiques Bona.

italien) et *collage* (= liaison amoureuse) : collages ludiques de la chère/chair (nervalienne et baudelairienne), ici loin d'être triste²⁸ ! Bona (de Mandiargues) a décrit son identification avec cet « Animal lunaire et lunatique » :

*Si dans mes dessins érotiques surtout l'escargot se confond avec la tête des personnages, c'est pour exprimer à la fois la spiritualité de l'être et de l'androgynat de l'homme et de la femme sur le plan créatif*²⁹.

Ici, le fait même de créer devient un acte érotique.

La représentation d'un animal peut avoir une valeur de signe, d'invitation ou d'avertissement, comme *La Chatte rose* (huile s. bois), de Valentine Hugo³⁰. Le cadre ovale souligne le jeu de mots sur *chatte* de ce portrait (tête et début d'encolure) de femme-chat rousse. Les yeux d'or grand ouverts, ovales parfaits, lancent un regard aguicheur vers le spectateur. Autour du cou un collier en vision évoque des poils pubiens. Aujourd'hui on y lit de l'ironie concernant le concept de femme enfant/femme chaton, d'où le désir féminin n'est pas absent.

Le tableau de Toyen, *Château Lacoste* (1946) révèle un pan de mur de la demeure du Marquis de Sade, où poussent des champignons et se profile un dessin de loup féroce, dont une patte avant se détache du mur en trompe l'œil et cloue sa proie (un oiseau bleuâtre) au sol. Le fantôme du terrible Marquis, « divin » pour les surréalistes, serait donc capable de sortir de la représentation ? Claude Cahun, elle, dans ses *Héroïnes*, subvertit diverses histoires traditionnelles, en intervertissant les rôles du point de vue de l'héroïne masochiste, ainsi sa Belle aime la Bête et méprise le Prince³¹.

Si l'érotique zoomorphe et/ou zoophile envahit les œuvres des femmes surréalistes, chez certaines les animaux jouent d'autres rôles. Par exemple la sculptrice d'origine argentine Virginia Tentindo (née 1931) a développé « une extraordinaire mythologie composite

28. Voir mon article « Bona : l'âme-sœur peintresse, poète et Séraphin », *Plaisir à Mandiargues*, sous la direction de Marie-Paule Berranger et de Claude Leroy, Hermann, 2011, p. 73-90.

29. *Bonaventure*, p. 128-9.

30. Voir au dos du cat. de l'exposition *De Valentine Gross à Valentine Hugo*, organisée par Béatrice Seguin, Bibliothèque Municipale, Boulogne-sur-Mer, 2000.

31. « La Belle », 1^{re} parution in « Héroïnes », *Le Journal littéraire*, n° 45, 28/02/1925.

et toute personnelle³² », autour d'un jardin labyrinthe imaginaire, où cohabitent lièvres, chats, lions, singes, tortues, oiseaux, humains et hybrides. Le *Lièvre des jours*, en arc shinto³³, horizontal, vertical ou en spirale, représente le temps. Le chat, c'est tantôt un *Chat d'octobre*, créé en automne, tantôt un félin à la tête et au corps amovibles comme le *Chat du Cheshire*, que rencontre l'Alice de Lewis Carroll. Le singe représente l'homme primitif, d'après un documentaire de Jacques Perrin. Le lion a émergé d'un travail de construction automatique. Tentindo ne remet jamais en question l'égalité entre les espèces : « L'animal est en nous », dit-elle. Une jouissance érotique omniprésente illumine ses sculptures et semble même mise en valeur par la présence de Thanatos, sous forme de la tête/crâne de certains personnages : comme le féminin, toutes les formes de sexualité et l'animal, la mort a sa place dans le jardin.

Mal intégrées dans le groupe surréaliste, ce sont les femmes qui ont rêvé d'y réunir toutes les espèces, en toute liberté.

32. J. Chénieux-Gendron, « Virginia Tentindo Labyrinthe-Lièvre de jours... », *Pleine Marge*, n° 38, 2003, p. 74.

33. Le Japon et la tradition shinto ne sont jamais loin dans l'œuvre de V. Tentindo.

« L'ÉCHO DU CORPS » : ÉROTISME ET CRÉATION POÉTIQUE CHEZ GHÉRASIM LUCA ET CÉSAR MORO

Gaëlle HOURDIN

La relation entre érotisme et poésie est telle qu'il est possible d'affirmer, sans affectation, que le premier est une poésie corporelle et la seconde est une érotique verbale. [...] L'agent qui anime tout à la fois l'acte érotique et l'acte poétique est l'imagination. C'est la puissance qui transfigure le sexe en rite et en cérémonie, le langage en rythme et en métaphore¹.

Par ces mots, Octavio Paz poursuit l'analogie, déjà largement répandue chez les surréalistes, entre érotisme et création, que celle-ci soit poétique (« Les mots font l'amour² ») ou picturale (« La peinture, c'est l'image aimée qui rentre par les yeux et s'écoule par la pointe du pinceau et l'amour c'est la même chose³ »). Pour le poète mexicain, de la même façon que l'érotisme se distingue de la sexualité en ceci qu'il ne vise pas la procréation, la poésie est un langage qui échappe à sa fonction première : la communication. L'érotisme et la poésie se rejoindraient dans le dépassement d'un certain utilitarisme pour accéder au domaine du sacré (le « rite », la « cérémonie »).

Si l'écriture poétique est, en elle-même, érotique, César Moro (1903-1956) et Ghérasim Luca (1913-1994), deux poètes surréalistes volontairement exilés dans la langue française, ont placé l'érotisme au cœur de leur création, non seulement comme thématique et rapport à l'autre désiré, mais aussi comme rapport au langage lui-même. Bien que le Péruvien et le Roumain ne se soient jamais connus et, vraisemblablement, jamais lus, les échos biographiques et surtout poétiques sont frappants, et l'expression

1. Octavio Paz, *La Flamme double : amour et érotisme* (1993), traduction de l'espagnol par Claude Esteban, Gallimard, 1994, p. 14.

2. André Breton, *Les Pas perdus*, OC I, p. 286.

3. Salvador Dalí, cité par Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971, p. 65.

pazienne d'« érotique verbale » semble éclairante pour caractériser leur poésie.

L'un comme l'autre se retrouvent très tôt orphelins de père, changent de nom⁴ dans leur jeunesse, séjournent à Paris et adoptent le français comme langue d'écriture, conjuguent l'écriture poétique et la création plastique, et importent le surréalisme dans leur pays d'origine⁵, tout en conservant toujours leur indépendance à l'égard du mouvement.

LE CORPS À CORPS SACRIFICIEL

Georges Bataille y définit la rencontre érotique comme une tentative de retrouver la continuité perdue de l'être, en partant de l'idée que « nous sommes des êtres discontinus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue⁶ ». Ce désir de fusion et de vie ne va pas sans violence, car « toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire du jeu. [...] Il y a [...] dépossession dans le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion⁷ ».

La première forme que prennent cette violence et cette destruction chez nos poètes est la fragmentation du corps désiré, qui se retrouve éclaté dans des poèmes construits sous forme de listes :

*entre le bas de tes bras et le haut de tes os
entre le do de ton dos et le la de ta langue
entre les raies de ta rétine et le riz de ton iris⁸*

*Con tu aliento de piedra húmeda
Con tu cabeza de cristal*

4. Alfredo Quíspez Asín devient César Moro à l'âge de vingt ans ; Salman ou Zola Locker (selon les sources) choisit le nom de Ghérasim Luca à l'adolescence.

5. Pour de plus amples informations sur le rôle joué par César Moro dans la diffusion du mouvement surréaliste en Amérique Latine, et sur ses relations avec les membres du groupe, lire mon article « César Moro et le surréalisme entre l'Ancien et le Nouveau Monde », *Mélusine*, n° XXXI, L'Âge d'Homme, 2011, p. 253-264.

6. Georges Bataille, *L'Érotisme* (1957), Éditions de Minuit, 2011, p. 17.

7. *Idem*, p. 19.

8. Ghérasim Luca, « L'écho du corps », *Héros-Limite* (1953), in *Héros-Limite* suivi de *le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Poésie/Gallimard, 2001, p. 68.

*Con tus orejas de adormidera*⁹

Dans un cas comme dans l'autre, l'anaphore de la préposition sert de colonne vertébrale au poème, qui s'écrit par accumulation d'images associant systématiquement un fragment de corps à un substantif renvoyant à une réalité extérieure. L'héritage de la tradition médiévale du blason est ici clairement perceptible, tout comme celui du fameux poème d'André Breton, « L'Union libre » (1931), où chaque partie du corps de la femme donne lieu à une métaphore inédite. À cela s'ajoute, dans les vers de Luca, un autre principe structurant et particulièrement récurrent dans son écriture : la paronomase, qui tend à réduire l'étrangeté – voire l'impression d'arbitraire – des métaphores par la ressemblance sonore des deux réalités réunies. Dans les deux poèmes, l'être désiré s'apparente à un véritable microcosme ; l'hétérogénéité des substantifs attribués aux différentes parties du corps fait entrer la totalité de l'univers dans le corps désiré qui en devient ainsi l'essence ou la synecdoque. Dans cette série d'analogies et de rapports synesthésiques, s'exprime l'obsession amoureuse qui, loin d'éloigner l'amant de l'univers, l'en rapproche au contraire dans la fusion avec l'aimé, qui s'apparente alors à une communion avec le monde :

*L'objet de l'amour individuel est [...], dès l'abord, l'image de l'univers proposée à la consommation sans mesure du sujet devant lui. Il est lui-même, en tant qu'elle attire, consommation, et ce qu'il offre au sujet qui l'aime est de s'ouvrir à l'univers et de ne plus se différencier lui-même de l'univers*¹⁰.

Le rapport amoureux favorise le retour à un certain Âge d'Or génésiaque où l'aimé et le désir sont l'alpha et l'oméga de tout ce qui est, l'unique fondement sur lequel asseoir l'existence, voire « réinventer l'amour » :

Apareces

9. « Avec ton haleine de pierre humide / Avec ta tête de cristal / Avec tes oreilles de pavot » (sauf indication contraire, notre traduction). César Moro, « La leve pisada del demonio nocturno », *La Tortuga ecuestre*, in *Obra poética I*, édition de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, p. 61.

10. Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme* (1961), *Œuvres complètes VIII*, Gallimard, 1976, p. 138.

*La vida es cierta*¹¹

*Tout doit être réinventé
il n'y a plus rien au monde
[...]*

*Même pas l'aimée
cette suprême certitude*¹²

L'amour physique se présente dans les deux œuvres comme un retour à un point zéro qui, s'il est l'héritier d'une longue tradition¹³, requiert malgré tout une forme d'expression inédite ; des titres comme « L'Inventeur de l'amour¹⁴ » ou « Renommée de l'amour¹⁵ » sont éloquentes et disent respectivement la volonté du poète de rompre avec des schémas établis (le complexe d'Œdipe, chez Luca) ou de célébrer et de redéfinir l'amour en révolutionnant le discours. L'érotisme est la clé de voûte de cette conception de l'amour, le vecteur qui permet de révéler et d'accéder à un degré supérieur de réel, bien loin de la réalité contingente et décevante du quotidien :

*En el gran contacto del olvido
A ciencia cierta muerto
Tratando de robarte a la realidad
Al ensordecedor rumor de lo real
Levanto una estatua de fango purísimo
De barro de mi sangre
De sombra lúcida de hambre intacto
De jadear interminable
Y te levantas como un astro desconocido
[...]*

11. « Tu apparais / La vie est certaine ». César Moro, « Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera », *La Tortuga ecuestre*, op. cit., p. 58.

12. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, José Corti, 2003, p. 11-12.

13. Cette tradition perceptible dans les poèmes moréens remonte à l'amour courtois et à la poésie mystique espagnole.

14. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, op. cit.

15. « Renommée de l'amour » est le titre de trois poèmes de César Moro : le premier, daté du 22-23 octobre 1932 (César Moro, *Ces poèmes...*, Madrid, Ediciones La Misma, Libros Maina, p. 86-87), semble constituer une première version du poème publié en mai 1933 dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5 ; le troisième est un poème en prose dédié à André Breton et à Paul Éluard, daté du 20 août 1933 et encore inédit.

*Demonio nocturno*¹⁶

Alors qu'en l'absence de l'être aimé, le sujet lyrique semble menacé par l'oubli, il entreprend de s'approprier l'objet de son amour en le confisquant à une réalité qui lui échappe et en le reconstruisant verbalement dans et par le poème. Par le verbe « Levanto », le sujet se place à son tour dans un rôle créateur face à l'autre qui, en étant à la fois réifié (« statue ») et divinisé (« démon »), s'élève telle une idole, objet d'adoration façonné par le sujet lyrique-créateur à la manière du premier homme créé par Dieu dans la Genèse : « estatua de fango... ». L'objet du culte amoureux est alors modelé suivant le désir du sujet qui fonctionne comme le moteur de la création, ici clairement explicité dans la « faim intacte » et le « halètement interminable ». En même temps, le partage du sang signifie une forme d'autosacrifice à ce démon qui s'élève, comme le poème, grâce au versement de ce liquide vital.

Le motif sacrificiel constitue, tout comme la fragmentation, un motif récurrent chez les deux poètes qui associent l'acte sexuel à un déversement de sang : « El amor en la noche. Un tumulto se anuncia, un tumulto como de sangre que se vierte¹⁷ », « ni son sang que nous répandons / avec tant de volupté¹⁸ ». Le plaisir passe par la souffrance imposée à l'objet du désir, dans une vision très sadienne de l'érotisme :

*J'aime promener un couteau
sur le corps de l'aimée
certains après-midi trop chauds
où j'ai l'air plus doux
inoffensif et tendre*

*Son corps tressaille soudain
comme il le fait toujours
lorsqu'il me reçoit entre ses lèvres
comme dans une larme [...]*

16 « Au grand contact de l'oubli / Certainement mort / Essayant de te dérober à la réalité / À l'assourdissante rumeur du réel / Je dresse une statue de boue immaculée / D'argile de mon sang / D'ombre lucide de faim intacte / d'halètement interminable / Et tu te dresses comme un astre inconnu / [...] Démon nocturne ». César Moro, « La leve pisada del demonio nocturno », idem, p. 60-61.

17 « L'amour dans la nuit. Un tumulte se prépare, un tumulte comme de sang versé ». César Moro, *Cartas*, idem, p. 74.

18. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, op. cit., p. 12.

*sa peau s'ouvre de chaque côté du couteau
laissant glisser dans sa chair
cette promenade onirique de sang
que j'embrasse sur la bouche¹⁹*

L'évident symbole phallique que constitue le couteau qui se glisse entre les lèvres de la femme n'est pas sans évoquer, aussi, le couteau de sacrifice qui taillait dans la chair des victimes désignées par les prêtres mésoaméricains pour nourrir les dieux de leur Panthéon. L'acte érotique, véritable immolation, revêt ici un caractère sacré qui correspond à la définition par laquelle Bataille rapprochait les deux réalités : « Le sacré est justement la continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu²⁰ ». La fusion de deux corps discontinus crée l'illusion de leur mort et les ramène, momentanément, à la continuité perdue qui a été la leur au moment de leur conception²¹ ; en cela, l'acte érotique, tout comme le sacrifice religieux, se définit nécessairement comme transgression de « l'interdit lié à la mort ».

Aux images de sacrifice et de sang versé s'ajoute, dans *La tortuga ecuestre*, l'idée de dévoration :

*Como una bestia desdentada que persigue su presa
Como el milano sobre el cielo evolucionando con una
precisión de relojería
Te veo en una selva fragorosa y yo cerniéndome sobre ti
Con una fatalidad de bomba de dinamita
Repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre²²*

19. *Idem*, p. 22-23.

20. Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 24.

21. L'idée bataillienne de la nostalgie de la continuité perdue rejoint celle énoncée par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, lorsqu'il rappelle l'origine des êtres humains que Zeus aurait décidé de couper en deux afin de limiter leur force et leur orgueil dangereux : « Quand donc l'être humain primitif eut été dédoublé par cette coupure, chaque morceau, regrettant sa moitié, tentait de s'unir de nouveau à elle. Et, passant leurs bras autour l'un de l'autre, ils s'enlaçaient mutuellement, parce qu'ils désiraient se confondre en un même être [...] ». Platon, *Le Banquet*, traduction de Luc Brisson, GF Flammarion, 2005, p. 116-117.

22. « Comme une bête édentée à la poursuite de sa proie / Comme le milan évoluant dans le ciel avec une précision d'horlogerie / Je te vois dans une forêt retentissante et moi t'épiant / Avec une fatalité de bombe de dynamite / Me répartissant tes veines et buvant ton sang ». César Moro, « El fuego y la poesía », *La Tortuga ecuestre*, *op. cit.*, p. 63.

Le sujet poétique, animalisé sous les traits d'un oiseau de proie, se livre à une sorte de sacrifice rituel qui passe par l'absorption du sang de la proie comme appropriation de son principe vital, assimilation de l'objet du désir. L'échange érotique se présente comme une relation de prédation où la fusion se fait dissolution, pour reprendre un terme employé par Bataille. Plus encore que chez Luca, on pense, bien évidemment, aux sacrifices aztèques dans ces poèmes écrits au Mexique qui convoquent par ailleurs d'autres images appartenant au même champ référentiel : ainsi l'aimé apparaît-il dans les *Cartas* comme « todo de obsidiana »²³, donc totalement assimilé au couteau de sacrifice utilisé dans cette civilisation pour ouvrir la poitrine du sacrifié afin de lui arracher le cœur.²⁴ L'absence de ponctuation et l'emploi de vers irréguliers et parfois très longs imprime au poème un rythme soutenu qui redouble l'idée d'un désir brûlant.

Tel est le cas, aussi, dans « Le rêve en action » où l'on retrouve des corps fragmentés et où la construction même du poème ne fait que redoubler la dévoration exprimée par les vers :

*ton parfum est dans ma bouche ta bouche
est une cuisse une cuisse qui s'envole
elle s'envole vers mes dents mes dents
te dévorent je dévore ton absence*²⁵

Tout le poème fonctionne par anadiplose, progressant sans cesse par la reprise du terme qui vient d'être énoncé, comme dans les chansons en laisse du répertoire des comptines enfantines²⁶. Le poème semble s'engendrer tout en se dévorant lui-même au fur et à mesure, et l'enchaînement des images et des vers (par ailleurs dénués de ponctuation) crée un effet d'emballement de l'écriture qui dit l'urgence du désir.

L'animalisation et l'anthropophagie à l'œuvre dans les exemples précédents ramènent le rapport érotique à un primitivisme qui a été largement revalorisé par le surréalisme, et les œuvres des deux poètes semblent conjuguer ainsi les deux orientations que distingue

23. « tout entier fait d'obsidienne ». César Moro, *Cartas, idem*, p. 76.

24. Bien entendu, dans cette image, la relation s'inverse par rapport à l'exemple précédent, l'amant devenant la victime de l'aimé qui immole son amour par sa dureté et son « tranchant ».

25. Ghérasim Luca, *op. cit.*, p. 48.

26. Que le poème se termine par les mots du titre ne fait que renforcer cette analogie.

Xavière Gauthier dans le mouvement surréaliste à l'égard de la sexualité :

D'une part une revendication de sexualité entièrement libre, détachée de toute entrave sociale. Cette attitude s'accompagne d'un certain mythe de l'innocence, de la pureté originelle et du retour à l'âge d'or. D'autre part, un courant proche des idées de Bataille, qui fonde le désir sur la notion d'interdit et sur la nécessité de sa transgression²⁷.

Dans le cas de César Moro, l'interdit et la transgression sont d'autant plus grands qu'il s'agit d'un érotisme homosexuel, alors largement considéré – et ce, y compris chez les surréalistes – comme une perversion condamnée par la société. Le recours à une terminologie et à un système d'images religieux, associé à l'emploi de la figure du démon pour désigner l'être aimé, et au caractère funeste de l'amour tel qu'il s'exprime dans les poèmes, conduit tout naturellement à l'idée de damnation qui apparaît textuellement dans *Le château de grisou* et dans *Pierre des soleils* :

*Seule la nuit nous aime
Dans sa fraîcheur tu te reposes
C'est le moment où je peux te rejoindre
Et abandonner ma vie et ce qui en reste
À toutes les damnations éternelles²⁸*

L'amour du sujet lyrique se présente comme un amour socialement coupable menant à l'Enfer, métaphore à la fois des souffrances endurées par le sujet aimant et de la condamnation religieuse et sociale de la passion homosexuelle. L'érotisme ne peut donc être vécu que comme transgression, et se dire dans un langage qui lui-même dépasse les règles communément admises.

UNE ÉROTIQUE VERBALE

Moro et Luca poussent à l'extrême le caractère par essence transgressif du langage poétique, qui ne se laisse pas enfermer dans une signification construite par l'enchaînement logique des mots dans la phrase, comme dans la communication courante. Leur écriture tente d'atteindre, par et dans les mots, cette continuité

27. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971, p. 196.

28. César Moro, « Pierre mère », *Le Château de grisou*, *op. cit.*, p. 114.

que Bataille présente comme le moteur de l'érotisme. Il est question, dans les poèmes, d'exploiter toutes les potentialités expressives contenues non seulement dans les mots, mais aussi dans la matière première du langage qu'est le phonème. Ce travail sur la signifiante revêt des formes diverses ; parmi elles, citons ce que l'on pourrait appeler les glissements syntagmatiques auxquels a recours Luca dans le poème « Prendre corps » :

*Tu me vertige
tu m'extase
tu me passionnément
tu m'absolu
je t'absente
tu m'absurde²⁹*

On remarque dans ces quelques vers que différentes catégories grammaticales sont employées comme verbe, le prédicat étant tour à tour porté par un substantif, un adjectif ou un adverbe. Les règles élémentaires de la syntaxe sont subverties, les frontières entre les paradigmes deviennent poreuses. Tous les mots se font action pour dire l'acte érotique contenu dans le titre « Prendre corps », qui peut s'entendre de plusieurs façons : comme l'appropriation du corps désiré dans l'érotisme – on retrouve là l'idée de la « destruction de l'être fermé » énoncée par Georges Bataille – et comme le fait de prendre forme, pour mieux souligner le caractère dynamique, changeant et protéiforme de deux êtres pris dans le vertige amoureux. Les rôles des amants sont interchangeable, le sujet devenant objet, et inversement (« je te », « tu me »), tout comme l'adjectif peut se faire prédicat. Il semble que les corps et les mots se confondent, rappelant un autre poème de l'auteur :

*À ce carrefour
qui est four alchimique

des gestes
des jets
des jeux
et des tics

nos corps miment la vie sourde
ou absente*

29. Ghérasim Luca, *Paléopomènes*, op. cit., p. 293.

*de n'importe quel mot*³⁰

De la même façon que « les mots font l'amour » dans « Prendre corps », ici, les corps se font langage non verbal pour exprimer ce que taisent les mots. Ce dernier exemple met en évidence l'analogie entre érotisme et création poétique à laquelle nous avons déjà fait allusion, et qui fait très souvent se rejoindre dans les poèmes un discours amoureux et un discours métapoétique. Cette analogie se trouve d'ailleurs renforcée par la référence à l'alchimie et à la transmutation qu'elle suppose : au contact de la pierre philosophale, le métal est supposé se transformer en or ; dans la fusion avec l'aimé, le sujet se perd pour accéder momentanément à la continuité perdue et atteindre un degré supérieur de réalité.

La métaphore alchimique, elle aussi probablement héritée du surréalisme et de Breton en particulier, n'est pas absente de l'œuvre moréenne :

*Mer hardie souterraine
Mare dissoute en source
Qui saute vers le sang nouveau
De la veille

J'ai vieilli à égaliser
Le galet au saphir
Le rire aux funèbres
Éventails du palmier couché en joue

Si tu pouvais arriver
Mon hardi éperon
L'étincelle et la plume
Chevaucheraient de pair
Dans ma pierre tombale*³¹

La tâche du poète se présente dans ces vers comme la transformation d'une pierre simple et brute en une pierre précieuse, caractérisée par son éclat et sa valeur. L'image n'est pas sans évoquer celle de Baudelaire : « Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ». ³²

30. G. Luca, « Le verbe », *Le Chant de la carpe*, op. cit., p. 115-116.

31. César Moro, *Amour à mort et autres poèmes*, Orphée / La Différence, 1990, p. 58.

32. Charles Baudelaire, « Projet d'épilogue pour l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal* », *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, « La Pléiade », 1975, p. 192.

L'acte créateur se donne pour objet la transmutation de la matière première du langage – les mots –, en une matière plus noble : le texte poétique. Les vers moréens illustrent ce processus de transformation par la mise en valeur de l'homonymie existant entre « égalier » et « galet », de même que les deux premiers vers laissent entendre sous les syntagmes « Mer hardie » et « Mare dissoute » le substantif « mardi ». ³³ C'est donc une orientation de lecture que nous offre le poète en nous invitant à lire les mots à plusieurs degrés, à écouter les mots qui se cachent derrière ceux qui occupent les pages. Un art poétique continue de se dessiner dans la strophe suivante où l'amour et l'érotisme – clairement suggéré dans la métaphorisation de l'amant comme « hardi éperon » et l'image du chevauchement – se présentent comme indissociables du processus d'écriture, figuré par la métonymie de la plume.

On est proche de la conception de l'écriture poétique de Ghérasim Luca qui, lui, parle de « Muer le vil métal / en pot-au-feu d'or mental » ³⁴ et de « pratiqu[er] le bouche à bouche / de mot à mot ». La double expression est intéressante car derrière les lieux communs, c'est, une fois encore, toute une ligne poétique qui se définit comme un rapport charnel à la langue et une mise en voix censés redonner vie au langage, envisagé à la fois mot par mot et dans les possibilités qu'offrent les rencontres sonores de ces mêmes mots. Ceux-ci donnent lieu à toutes les métamorphoses dans des jeux paronomastiques, répétitifs et plus généralement sonores, qui ouvrent et multiplient les possibilités de signification en exploitant au maximum le sens de l'ouïe. Cette conception de l'écriture poétique est explicitée par Luca lui-même dans une introduction à un récital :

Qu'on brise la forme où [le mot] s'est engluë et de nouvelles relations apparaissent : la sonorité s'exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale. [...]

Celui qui ouvre le mot ouvre la matière et le mot n'est que le

33. Le poème, intitulé « Les jours de la semaine », se compose de sept fragments qui, tous, commencent par introduire d'une façon similaire, par jeux homophoniques, le jour dont il est question.

34. Ghérasim Luca, « La Paupière philosophale », *Le Chant de la carpe*, op. cit., p. 103.

support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou à une révolution, je m'applique à dévoiler une résonance d'être, inadmissible. La poésie est un « silensophone », le poème, un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité des sens dont elles sont chargées. [...] le poème s'éclipse devant ses conséquences³⁵.

Si l'on retrouve le vocabulaire alchimique des poèmes précédemment cités, on remarquera également la sensualité des images employées, qui rejoint celle du « bouche à bouche », ainsi que la prévalence du travail de la matière sonore des mots, qui conduit parfois à leur désagrégation et au fameux bégaïement caractéristique de l'œuvre du poète roumain :

*je t'ai je t'aime passionné né
je t'aime passionné
je t'aime passionnement je t'aime
je t'aime passio passionnement³⁶*

La mise en bouche, la voix, impose son rythme au poème et déstructure les mots afin de mettre en valeur les significations qu'ils contiennent en puissance. Quoique rare, ce phénomène de bégaïement apparaît parfois ponctuellement chez Moro :

*Toi tu de l'amour tu
Tu n'en sais rien toiture de l'âme
Cheval nuancé nourri assez en hourvari
Quelle hutte assiégée
Qu'elle rie asiatic la vie
Là vire l'amorce
L'âme hors ce miroir des sceptres lucide roi-spectre déflore la
faune³⁷*

La « multiplicité des sens » chère à Luca transparait dans la deuxième occurrence de « tu » qui invite à trois lectures complémentaires : à la répétition du pronom personnel s'ajoutent

35. Ghérasim Luca, « Introduction à un récital », cité par André Velter, « Parler apatride » (préface), *idem*, p. XII-XIII.

36. Ghérasim Luca, « Passionnement », *Le Chant de la carpe*, *id.*, p. 176.

37. César Moro, « Bataille en poussière », *Amour à mort et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 70.

les sens de « l'amour non dit » et de « l'amour tue » ; de même, « l'amorce » laisse entendre tout autant « la mort » exprimée dans l'image de l'échappée de l'âme, que l'« amor », l'amour qui se trouve au centre du poème. De son côté, le « cheval nuancé » est le « cheval nu », l'amant animalisé par une image récurrente dans les poèmes, traditionnellement synonyme de fougue et d'appétit sexuel, comme dans un poème intitulé « Centauride³⁸ » (sang torride).

Ces vers ne sont que quelques exemples, parmi bien d'autres, d'un travail de feuilletage du sens, commun aux deux poètes et qui, selon les cas, apparaît explicitement ou non dans les textes. Le poème est envisagé comme un objet dynamique, un kaléidoscope verbal animé par le mouvement de sens qui le traverse. Le lecteur est invité à être d'abord auditeur du poème, à participer physiquement à l'expérience poétique par l'exploration du premier niveau du langage, qui lui permet de repérer des répétitions, des ressemblances, des glissements sonores en tous genres. Les sonorités, libérées du signifié premier, sont porteuses de leur propre signification, ouvrant une sorte de troisième dimension dans le poème.

Malgré la singularité de ces écritures, cette façon d'envisager l'acte poétique s'inscrit dans la lignée surréaliste par leur recherche de liberté – celle des mots et de leurs associations, celle du lecteur et de son interprétation – et de révélation de certains rapports insoupçonnés entre les mots et entre les choses. Pourtant, lorsqu'il est poussé à l'extrême, le jeu avec le langage semble parfois pouvoir conduire le lecteur à sa perte : on se rapproche alors dangereusement de la mort de la communication, sans jamais toutefois y sombrer complètement ; et c'est dans ce côtoiement de la mort d'un langage allant au devant de ses limites que réside aussi le rapport de l'écriture des deux poètes à l'érotisme. Mais dans le poème « silensophone », le silence du sens, auquel peut parfois être confronté le lecteur dans sa première lecture, est finalement dépassé par le « bavardage » des mots. La poésie redonne voix aux mots que l'on n'écoutait plus et qui, pourtant, disent plus que leur signifié : le poème fait entendre l'inaudible, donne voix au silence de l'être.

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE MIRAIL

38. *Idem*, p. 68.

LE LEXIQUE SUCCINCT DE L'ÉROTISME (1959), PASTICHE POÉTIQUE ET ENCYCLOPÉDIE SAVANTE. DE « L'AMOUR FOU » À LA « PART MAUDITE »

Pierre-Henri KLEIBER

En 1959, la VIII^e Exposition internationale du Surréalisme, consacrée à l'érotisme, comme le fait valoir typographiquement la distribution des capitales du titre, fut l'occasion, à l'image de ce qui avait été fait en 1938, de réaliser un dictionnaire qui fut publié dans les vingt dernières pages du catalogue : le *Lexique succinct de l'érotisme*¹, sur l'exemple du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Les noms des participants à cette œuvre collective apparaissent dans une liste liminaire : Bona, André Breton, Robert Benayoun, Arsène Bonafous-Murat, Mimi Benoît, Yves Elléouët, Élie-Charles Flamand, Radovan Ivšić, Alain Joubert, Gérard Legrand, André Pieyre de Mandiargues, Nora Mitrani, José Pierre, Octavio Paz, Jean Schuster, Jean-Claude Silbermann, Marianne Van Hirtum. Le nom de Joyce Mansour, qui signe cinq articles, y avait été fâcheusement oublié. Ce qui était volontairement tu, en revanche, c'étaient les auteurs de plus des deux tiers des articles : seules 82 notices sur 277 y sont signées, faisant de ce lexique une œuvre partiellement anonyme, conformément au vœu d'occultation du surréalisme, conformément aussi aux règles du genre.

Ce lexique s'inscrit, de manière provocatrice, dans la tradition de ces ouvrages de diffusion courante que sont les dictionnaires ou mémentos et se situe en outre dans le sillage des similidictionnaires du surréalisme (*Glossaire j'y serre mes gloses*² de

1. Catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme (EROS), Galerie Daniel Cordier, 1959, p. 121-142. Le *Lexique* a été réédité chez Éric Losfeld, « Le Désordre » en 1970, puis dans *Si vous aimez l'amour. Anthologie amoureuse du surréalisme*, réunie par Vincent Gille, préface d'Annie Le Brun, Syllepse, 2001, p. 305-355.

2. Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses* [1925-1926], Éditions de la Galerie Simon, 1939.

Michel Leiris, le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*³, l'encyclopédie *Da Costa*⁴), dont la vocation est à la fois de contrefaire l'exercice académique du dictionnaire, d'en exploiter les potentialités poétiques et de répondre à la vocation encyclopédique et institutionnelle du mouvement.

Pour les auteurs, il s'agissait de situer la pensée du surréalisme par rapport à cette question lancinante de l'érotisme, aussi discrète jusqu'alors dans sa théorisation qu'obsédante par sa présence. Il avait fallu attendre quarante années pour que ce grand thème de l'exploratoire surréaliste soit l'objet d'une manifestation de cette envergure et que soit établi un répertoire de l'érotisme conçu dans une dimension à la fois encyclopédique (notices biographiques, catalogue de personnages ou d'œuvres) et lexicographique (définitions de termes). Cette entreprise marque une phase de maturité intellectuelle du groupe, trente ans après une tentative d'analyse expérimentale de la sexualité (les « Recherches sur la sexualité » dans *La Révolution surréaliste*⁵).

UN PASTICHE SOLUBLE DANS SON MODÈLE

Bien que, selon Robert Benayoun, « les surréalistes se réfèrent non didactiquement, mais poétiquement à l'érotisme⁶ » dans le *Lexique*, la réalité est que les notices mêlent expérience poétique et visée didactique, posture lyrique et réflexion théorique. L'ouvrage tend à concilier une discipline académique et une connaissance intime, expérimentale, imaginative. Il tient à la fois du dictionnaire savant et de la recherche intuitive, conformément à l'exigence dialectique du surréalisme qui fait de la poésie une activité de connaissance. Les définitions inventives et lyriques du *Lexique* ne peuvent masquer une vocation encyclopédique très nette, au point que certaines définitions ne dépareraient guère dans un dictionnaire de langue conventionnel, à ceci près que l'intension du mot défini

3. [André Breton et Paul Éluard], *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-arts, 1938.

4. Voir Pierre-Henri Kleiber, *L'Encyclopédie « Da Costa » (1947-1949). D'Acéphale au Collège de Pataphysique*. Fac-similé intégral, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2014.

5. *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, repris et augmenté dans *Recherches sur la sexualité, janvier 1928-août 1932*, Gallimard, « Archives du surréalisme », 1990.

6. Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 232.

est restreinte au domaine érotique.

ardeur – *Désir porté à son paroxysme. [...]*

caresse – *Flatterie sensuelle exercée généralement par la main. [...]*

érection – *État de tension concernant les tissus de l'organe sexuel sous l'influence du désir.*

exciter – *Stimuler le système nerveux par geste, suggestion ou processus verbal afin de provoquer le désir.*

Il arrive qu'on trouve des articles qui, par une sorte de retournement de l'horizon d'attente, surprennent par leur normativité :

blason – *Pièces de vers du Moyen Âge et de la Renaissance, destinées à l'éloge plus particulier de telle ou telle partie du corps féminin. [...]*

inversion – *Désirs et comportements érotiques à travers lesquels un individu tend à adopter les mœurs du sexe qui n'est pas naturellement le sien.*

Dans ces conditions, il n'y a plus de pastiche ou « littérature au second degré⁷ ». Il n'y a plus de relation hypertextuelle qui implique la réécriture d'un premier texte sous une forme transformationnelle, mais l'adoption d'un modèle au premier degré.

Même chose pour bon nombre de notices à caractère encyclopédique, où l'intention didactique l'emporte sur toute autre considération :

Chazal (Malcolm de) – *Poète d'expression française, résidant à Curepipe (île Maurice). Auteur de nombreux ouvrages de filiation swedenborgienne, entre lesquels Sens plastique (1947) offre de remarquables aphorismes sur la volupté.*

partouze – *Assemblée temporaire qui se consacre aux plaisirs érotiques, sans aucune distinction de liens affectifs, parfois même sans distinction de sexe. Le mot apparaît dans la littérature avec le roman de Victor Margueritte Ton corps est à toi, 1927.*

7. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

Le *Lexique* contient en outre des articles de la plus grande sécheresse, dont la présence se justifie uniquement par l'exigence d'exhaustion encyclopédique :

Boccace (*Boccaccio Giovanni*) – Né à Paris (1313-1375).
Auteur du *Décameron*.

Indication étymologique, mention de première attestation, dates, paraphrase définitionnelle conforme à l'exigence de rendement sémantique du protocole lexicographique, éléments de savoir encyclopédique : tout indique qu'une bonne partie du *Lexique* procède d'une authentique intention didactique. Il n'est pas jusqu'à l'usage de la citation, ailleurs poétique et foisonnant, qui ne soit ici attendu. Il est d'ailleurs significatif que le nombre d'auteurs surréalistes mis à contribution soit si faible : sur cent-trente-six citations, seules dix-sept sont dues à des membres du groupe, réduits à neuf.

La même remarque doit être faite sur le choix de l'iconographie. Il est fondé sur des critères documentaires autant qu'esthétiques. Là encore, les illustrations sont loin de se limiter aux productions surréalistes. Ces dernières en représentent même la part congrue, seules cinq provenant d'artistes du mouvement : Toyen, *Ils se lèvent à la pointe du jour* (1950) ; Wilfredo Lam, *La Lampe de charme* ; Styrsky, *Collage* ; Pierre Molinier, *Succube* (1950) ; Salvador Dali, *Portrait de Maë West* (1934-1935). Au plan iconographique comme au plan de la nomenclature et du traitement des entrées, l'érotisme n'est guère annexé par le surréalisme, tant s'en faut ; il y aurait plutôt la volonté scrupuleuse de l'ouvrir à sa dimension universelle, en tout cas historique.

Au total, le *Lexique* se distingue, par rapport aux autres similidictionnaires surréalistes, par le peu de distance qui le sépare du genre consacré. C'est que la distance se situe plus volontiers ailleurs, dans l'exploration d'un sujet « critique » dont il s'agit de réviser l'image générale, jusqu'alors affectée d'un coefficient nettement péjoratif : l'érotisme est frappé d'interdit par la morale et par l'Église comme coupable amour de la « chair », « concupiscence », « péché », « perte » (voir ces mots) ; il est considéré par la psychiatrie comme une inclination morbide, une « exagération de l'instinct génital », comme l'écrit encore en 1952 un Manuel alphabétique de psychiatrie cité à l'article érotisme.

Cette conformité au modèle ne doit cependant dissimuler ni

l'apport surréaliste ni les choix qui ont présidé à la rédaction de l'ouvrage et en définissent l'orientation. On peut distinguer trois tendances dans la conception surréaliste de l'érotisme qui s'y dessine, sans exclure parfois la contradiction : la tendance anarchiste, la tendance courtoise, la tendance transgressive.

ÉROS ANARCHISTE

Il faut bien mesurer combien le choix même d'un sujet comme l'érotisme pour l'Exposition Internationale du surréalisme était provocant. « À cette époque », déclare Sarane Alexandrian, « le mot était extrêmement décrié. Il servait à flétrir une littérature qui outrageait les bonnes mœurs, comme on disait alors, et à dénoncer de basses débauches⁸. » La création d'un « lexique » à vocation largement didactique ne fait qu'augmenter la provocation. Son contenu, qui plus est, fait entendre de loin en loin des accents familiers au surréalisme dans son aspect frondeur et libertaire. L'érotisme est considéré comme œuvre de sabotage social, ferment d'une désintégration de l'ordre dans l'esprit d'un Marquis (« en réalité Comte ») de Sade « visionnaire, moraliste et révolutionnaire » (Sade).

***débauche** – Organisation particulière d'une vie en réaction contre l'aliénation sociale.*

***putain** – Généreuses personnes évoluant surtout autour des gares, des portes et des casernes avec un grand sac. Esclaves de l'abject souteneur, surveillées par l'hôtelier et le flic, elles sont plus que tolérées par les dirigeants actuels, car elles sont une soupape qui sert à retarder l'explosion que provoquerait la revendication sérieuse de la liberté en amour ; pourtant, en général, les poètes les aiment bien, ne serait-ce que pour le désordre qu'elles ont semé dans quelques grandes familles : malheureusement, depuis l'invention des antibiotiques leur utilité dans ce domaine devient assez discutable. [...]*

***imagination** – Puissance particulièrement redoutée par les prédicateurs, les économistes et, d'une façon générale, tous*

8. Sarane Alexandrian, « Sexe(s) exquis sans dessus (n) dessous : Érotisme surréaliste », communication faite dans le cadre de l'Association pour l'étude du surréalisme le 1^{er} avril 2006 au Bateau-Lavoir, Paris.

ceux qui veulent entraver le libre fonctionnement, soit de la pensée, soit du sens sexuel. [...]

***indécence** – Attitude contraire à la bienséance, aux formes les plus extérieures de la dignité. L'indécence est une forme de provocation sociale [...].*

Ailleurs, le mariage est analysé comme une « possession », une « annihilation totale de la possédée au profit du possesseur » comme le sont aussi la « folie », le « suicide » ou le « vampirisme » (**possession**).

Ajoutons que toute une partie de la nomenclature est faite de « mots interdits », ces mots du sexe qui ailleurs tombent sous le coup de la censure, du tabou ou de sévères jugements de réprobation et qui trouvent ici leur place naturelle. À certains égards, le *Lexique* est l'enfer d'un Larousse, sa part maudite, refoulée, censurée.

ÉROS COURTOIS : LA TENDANCE BRETONIENNE

Le *Lexique* hérite fatalement du culte de l'amour sublime, « diurne, solaire, innocent et joyeux » (**Luisa Sigea**) par quoi s'est signalé le surréalisme, en particulier sous l'influence d'André Breton.

En premier lieu, la dimension didactique et encyclopédique est loin d'effacer toute dimension poétique, tant il est vrai que, selon Octavio Paz qui compte au nombre des rédacteurs de l'ouvrage, « pour [le surréalisme], la poésie et l'érotisme sont identiques, car ils ont la même origine et la même fin⁹. » Plusieurs définitions convertissent l'activité lexicographique en une création d'images. Le cerne est « masque et blason de la volupté » ; le bas « se règle comme une flamme, se quitte comme neige des toits ». Selon une analogie courante, le corps est traité comme paysage : la chair est « enveloppe du squelette, gantée elle-même par la peau qui épouse les creux et les vallonnements » ; les dessous sont, « dans le paysage du désir », « des nuages essentiels » ; le frisson est une « courte sensation de vertige que provoque la découverte d'un horizon érotique nouveau ». Certaines définitions appellent même une débauche de métaphores : ainsi le coup de foudre est « court-circuit de deux regards, étoile en plein jour, miroir où l'on voit le

9. Octavio Paz, *Bief*, n° 12, 15 avril 1960.

reflet de son désir ». Dans ces conditions, l'érotisme se présente comme une figure de style de la sexualité, sa conversion tropologique vers un pôle lumineux.

La voix du poète supprime la rhétorique du neutre attendue dans pareil genre. On trouve des traces de discours intime, comme si l'énonciation lyrique appelée par le thème de l'érotisme débordait l'énoncé didactique mis au principe de l'ouvrage :

palper – *Mes mains ouvrent les rideaux de ton être, mes mains ferment les rideaux et t'habillent d'une autre nudité ; mes mains te découvrent tes corps, mes mains inventent un autre corps pour ton corps, mes mains créent la nuit où tu te perds et l'abîme où tu tombes.*

Pas de définition ici, mais une adresse lyrique qui se signale immédiatement par son caractère poétique : litanie du syntagme nominal initial qui suggère la forme d'un quatrain, abondance de métaphores, parallélismes de construction, antithèse, etc. Le sens technique d'un mot largement apparenté au lexique médical disparaît au profit d'un scénario érotique merveilleux et cosmique où le je créateur engendre le tu créature.

En deuxième lieu, le *Lexique* donne à voir un érotisme médiatisé. D'abord par la place des personnages littéraires : ils sont vingt-six en tout, de Blangis à Zaroff en passant par Gamiani (héroïne de Musset), Hélène, Jekyll, Juliette, Justine, Marcelle (héroïne de Georges Bataille dans *Histoire de l'œil*), Merteuil, Nana, O, etc., toutes et tous peuplant une scène imaginaire, sans compter une myriade de créatures mythologiques (incube, succube, Amazones, Sylphide, « célibataires ») accentuant la dimension culturelle de l'érotisme.

Même effet de médiatisation pour l'iconographie : par l'allégorie liminaire du frontispice où la clé dans la serrure transpose la pénétration du sexe ; par la métaphore de *La Fumeuse d'opium* (Kirchner) au buste nu et dont le visage présente une expression extatique de jouissance ; par la représentation synecdochique du corps de Marlène Dietrich cadrée au niveau des jambes ; par le traitement pictural des silhouettes et des gestes détachés de leur corporéité (*Le Baiser* de Munch, *Le Viol* de Bourdil). Il s'agit moins de présenter le corps que de le représenter : l'érotisme se donne ici moins à voir par l'exhibition que par l'esthétique des corps. Sur ce plan-là, l'iconographie est en retrait par rapport à un texte qui, tout

en évitant soigneusement la pornographie, s'aventure nettement plus avant dans l'évocation des pratiques sexuelles. En dehors des couples représentés dans des situations érotiques simplement suggestives, les corps sont d'ailleurs étrangement solitaires : Sémélé sur son lit de gloire (Antoine Caron, *Apothéose de Sémélé*) ; la femme rêveuse de Füssli ; les quatre femmes nues aux quatre coins du lit de Maharadja ; Lolita assoupie ; la jeune fille pubère de Munch. Façon de rendre sensible, peut-être, la part fantasmatique que le *Lexique*, très largement imprégné de littérature et de peinture, fait à l'érotisme.

Enfin les surréalistes peuvent reprendre à leur compte l'axiologie des (anciens) dictionnaires qui distinguait des mots vils et des mots nobles, des mots sales et des mots purs. Le *Lexique* est intéressant à étudier de ce point de vue puisqu'il a pour sujet le domaine le plus exposé à la censure, celui dans lequel les lexicographes anciens s'aventurent généralement avec la plus grande réserve. Or, loin qu'il déverse allègrement tout le vocabulaire du sexe absent des dictionnaires, euphémisé par la définition ou condamné par l'auteur, le *Lexique* observe à son tour une attitude discriminante. Conformément au texte de présentation du catalogue de l'exposition que signe Breton, tout ce qui a trait à la « gaudriole » est écarté au nom d'une conception plus noble de l'érotisme. Gauloiserie, grivoiserie et égrillardise ont le « tort inexpiable » de « profaner le plus grand mystère de la condition humaine ». En somme les auteurs déplacent le critère de la censure. Breton s'en remet ici à l'avis d'Alcide Bonneau :

Alcide Bonneau, préfaçant en 1885 le Dictionnaire érotique Latin-Français de Nicolas Blondeau, écrit : « Malgré toutes les raisons qu'on peut donner en faveur du parler à la bonne franquette et contre la pruderie bégueule, nous penchons à partager l'aversion de beaucoup de gens pour ces mots qu'on nous dit être de la langue de l'amour, et qui sentent mauvais, qui font sur le papier des taches malpropres. » C'est bien seulement à ce prix que l'érotisme, sauvé de la honte, peut revendiquer la place majeure à laquelle il a droit. Ces mots – les représentations qu'ils entraînent – notre plus grand

*souci aura été de les bannir de cette exposition*¹⁰.

Breton reviendra en ces termes sur la perspective qui avait été celle des surréalistes :

*L'érotisme, en cette circonstance, nous avons pris grand soin de le soustraire à la grivoiserie et, ce qui n'a peut-être pas suffisamment été mis en évidence, de le mettre à l'abri de toute ingérence d'ordre sportif, dont Jarry dans *Le Summâle* a génialement fait justice*¹¹.

Il est singulier de voir en cette matière que les surréalistes relaient finalement les proscriptions qui tiennent éloignés des dictionnaires courants certains mots vulgaires du vocabulaire sexuel. À la « pruderie bégueule » a succédé le souci de préserver le voile indispensable à l'énigme et plus simplement la réprobation de la grossièreté. Cette censure ne fait pas du *Lexique* un ouvrage pour jeune fille rangée, tant s'en faut, mais en atténue nettement la portée scandaleuse au sens le plus élémentaire du terme, sans compter que la tendance aux définitions poétiques joue un rôle similaire aux euphémismes de la lexicographie institutionnelle. **fente** en est l'illustration parfaite, qui accueille pour toute définition un fragment de Saint-John Perse : « Et nulle province maritime fût-elle, sous les roses, plus savamment pillée. » Quant à étreinte, qui est en soi une dénomination par euphémisme, le mot donne lieu à une définition elle-même euphémisée : « complet échange amoureux entre deux amants ».

Et pourtant le *Lexique* ne répugne pas à certains vocables grivois (**foutre, putains, bordel**) et accueille même cette citation de Sade : « il est essentiel de prononcer des mots forts ou sales, dans l'ivresse du plaisir [...] » (**blasphème**). Comme s'il y avait un tropisme de Sade et de son érotisme sauvage. Le paradoxe est que l'érotisme, loin d'être tiré exclusivement du côté de l'amour comme vers son pôle sublime et « ascendant¹² », est au contraire largement envisagé sous son angle terrifiant.

10. Breton, « Aux exposants, aux visiteurs », *Catalogue de l'exposition, galerie Daniel Cordier*, 1960, p. 8. Le texte est repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, OC IV, p. 811-812.

11. Breton, « Entretien avec Guy Dumur », *Le Nouvel Observateur*, 10 décembre 1964, repris dans *Perspective cavalière* (OC PV, p. 1037).

12. Je fais là allusion au texte de Breton, « Signe ascendant » (dans *La Clé des champs*, OC III, p. 767-769).

ÉROS TRANSGRESSIF : LA TENDANCE BATAILLIENNE

« Jamais [l'Exposition internationale du Surréalisme] n'aurait eu lieu si Bataille n'avait pas publié *L'Érotisme* », a déclaré Sarane Alexandrian¹³. L'essai de Bataille venait de paraître quand l'exposition E.R.O.S. eut lieu : il fut publié aux Éditions de Minuit en 1957. Et c'est bien à Bataille (curieusement rajeuni de quatre ans dans la notice qui lui est consacrée) que, dès le deuxième paragraphe de son avis « Aux visiteurs », Breton s'en remet de la compréhension de l'érotisme dans sa différence avec la « gaudriole » puis avec la sexualité animale : « C'est encore Georges Bataille qui [...] est le mieux parvenu à nous faire appréhender l'érotisme pour ce qu'il est, à savoir "un aspect immédiat de l'expérience intérieure, s'opposant à la sexualité animale"¹⁴. » Breton reconnaît dans l'érotisme le « besoin fondamental de transgression » dont il emprunte à nouveau l'idée à Bataille, lequel avait écrit : « Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation¹⁵ ». Y fait écho la définition que donne Octavio Paz du plaisir dans le *Lexique* :

plaisir – Nœud où s'enlacent fascination et horreur, attraction et répulsion, la présence et le vide ; marée de l'être, en amont, en aval, fuient nos corps, l'univers saigné à blanc, ce qui était dedans dehors, les entrailles de la vie enfin visibles. [...]

Le plaisir est envisagé comme une secousse violente, égarant l'être, telle qu'elle mobilise la topique du monde à l'envers (permutation/jonction des contraires). Chez Bataille le plaisir implique toujours l'*hybris*, l'excès, le déséquilibre : « L'érotisme [...] est à mes yeux le déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question, consciemment¹⁶. »

Sans aller aussi loin, la définition que Breton donne du « scabreux » dans le *Lexique* témoigne incontestablement d'une attirance pour les zones « noires » de l'érotisme : « Ce qui côtoie tout au long le précipice, l'évitant de justesse pour en entretenir le

13. Sarane Alexandrian, « Sexe(s) exquis sans dessus (n) dessous : Érotisme surréaliste », art. cit.

14. Breton, Introduction à l'Exposition internationale du Surréalisme, « Aux visiteurs », OC IV, p. 803.

15. Bataille, *L'Érotisme*, UGE, coll. « 10/18 », 1965, p. 21.

16. *Ibid.*, p. 36.

vertige. » Position de funambule qui frôle l'abîme, se définit alors moins par son élévation (sublimation du désir, culte de l'amour courtois ou de l'amour romantique) que par le tropisme du vide. Breton en a du reste donné un résumé métaphorique semblable dans ses *Entretiens* :

Si le surréalisme a porté au zénith le sens de cet amour « courtois » [...], souvent aussi il s'est penché avec angoisse sur son nadir et c'est cette démarche dialectique qui lui a fait resplendir le génie de Sade, à la manière d'un soleil noir. [...] L'admirable, l'éblouissante lumière de la flamme ne doit pas nous cacher de quoi elle est faite, nous dérober les profondes galeries de mines, souvent parcourues de souffles méphitiques, qui n'en ont pas moins permis l'extraction de sa substance, une substance qui doit continuer à l'entretenir si l'on ne veut pas qu'elle s'éteigne¹⁷.

On croirait entendre (n'était le style) Bataille parlant de la fleur et de ses racines (« Le langage des fleurs¹⁸ ») ou de l'aigle et de la « vieille taupe¹⁹ ». Breton n'allait pas si loin dans son avis « Aux visiteurs » où le « scabreux » était plus nettement affecté d'une nuance péjorative : « Fort loin de nécessiter la représentation de scènes scabreuses, il [l'érotisme] tire parti de l'équivoque et se prête à nombre de transpositions. » Tout se passe donc comme si Breton s'était laissé passagèrement séduire, via Sade, par les théories de Bataille puis par l'interprétation magistrale qu'il propose en 1957.

Et c'est bien cet aspect transgressif ou sacrificiel qui frappe d'abord dans le *Lexique*. Le plus spectaculaire est à cet égard la valorisation de Sade, jusqu'à en faire l'auteur d'un article entier (**blasphème**). L'écrivain fait l'objet de plusieurs entrées. Une à son nom bien entendu, où l'admiration le dispute à l'irritation contre ses détracteurs. Les autres répertorient six personnages-clés de son œuvre : Blangis, Dolmancé, Juliette, Justine, Minski, Madame de Saint-Ange. Mais sa présence s'étend nettement au-delà de la nomenclature puisqu'il arrive en tête des auteurs cités (onze citations). Sade, par sa « faim insatiable d'identification absolue au

17. Breton, *Entretiens* (OC III, p. 518-519).

18. Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, n° 3, 1929, p. 163-164.

19. Bataille, « La "vieille taupe" et le préfixe sur dans le mot surhomme et surréaliste », repris dans les OC II, « Écrits posthumes 1922-1940 », 1970, p. 93-101.

mal », n'incarne pas seulement un renversement des valeurs au nom d'une morale supérieure, mais un érotisme qui, au nom de cette morale, serait dégagé de son aspect sinistre et tout entier ramené à un principe de plaisir souverain et salubre. L'article *perversion*, signé Gérard Legrand, entend ainsi débarrasser les pratiques érotiques de tout jugement moral en substituant au mot « perversion », entaché de connotations dépréciatives, le terme « paresthésie », lequel « efface du vocabulaire scientifique toute trace d'éthique ou de religiosité ». Il aboutit à une définition pour le moins discutable dans sa caricature du discours de la « psychologie professionnelle » : « est donc "pervers" tout ce qui s'écarte des prévisions "moyennes", tout ce qui cherche à s'évader de la médiocrité et de la routine. »

Ainsi peuvent s'ouvrir toutes grandes les écluses de l'érotisme sous son aspect le plus barbare. Le *Lexique* offre une liste de notoires psychopathes dont les perversions conduisirent l'érotisme dans l'horreur : Le Sergent Bertrand, « nécrophile célèbre » qui « déterrait les cadavres de femme pour les mutiler et les souiller » et dont André Thirion rapporte qu'il fut, au temps de la rue du Château, l'objet « d'évocations prodigieuses²⁰ » ; John-George Haigh, « le plus célèbre vampire de son siècle » dont l'article reprend le trait d'humour noir : « Il demanda qu'on répète son exécution : "Je ne veux pas, dit-il, faire un mauvais début dans l'au-delà." » ; Jack l'éventreur qui « n'attaquait que les prostituées, dont il découpait au scalpel les organes sexuels » ; Peter Kuerten, « le vampire de Düsseldorf ».

Volet complémentaire de cette conjonction du sexe et du meurtre, la galerie de personnages historiques (à l'exception du dernier, personnage de fiction cinématographique) qui se rendirent célèbres pour des faits menant l'érotisme aux confins de la mort : Borgia (Alexandre VI), grand zéloteur du « crime et de la dépravation » dont il fit « une tradition de famille » ; Béatrice Cenci, qui « fit assassiner son père qui l'avait violée » puis fut décapitée ; Néron qui « avait violé et fait assassiner sa mère Agrippine, prostitué les dames de la noblesse à ses visiteurs, tué la plupart de ses favorites » ; Pétrone « s'ouvrant les veines dans un bain chaud après s'être environné de tous les plaisirs qu'il aimait » ; Isabeau de Bavière, reine sanguinaire ; Gilles de Rais (auquel Bataille s'est

20. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffont, 1972, p. 101.

intéressé de près²¹) ; Messaline, « épouse de l'empereur Claude, qui la fit mettre à mort » ; le Comte Zaroff, héros criminel du film d'Ernest Schoedsach, dont est rapportée cette déclaration : « On ne connaît la véritable extase en amour qu'après avoir tué. »

La nomenclature contient en outre les entrées **cruauté, viol, sang** dont la présence peut surprendre dans un lexique surréaliste de l'érotisme. Dans le premier de ces articles, Marianne van Hirtum a même une formule curieusement complaisante à l'égard de la cruauté : « Pour celui à *qui est réservé l'apanage* de la cruauté, une confusion olfactive de l'inconscient lui fait prendre l'odeur du sang pour l'odeur de l'amour. » (je souligne). On mesure là encore tout ce que le *Lexique* doit à Bataille définissant l'érotisme au commencement de son ouvrage comme « l'approbation de la vie jusque dans la mort²² ».

Il ne saurait cependant être question de confondre l'érotisme du *Lexique* et celui de Bataille. Breton, tout en reconnaissant la dette de l'exposition EROS à l'auteur de *L'Érotisme* et tout en lui rendant un hommage appuyé, fait des réserves sur le lien consubstantiel qui est fait dans l'ouvrage entre érotisme et mort : « Tout n'est pourtant pas nécessairement si noir que le veut Bataille, ce qui ne saurait empêcher que son analyse soit des plus valables *à la limite*²³. » Le précipice où se sont rués Sade, Bataille et quelques autres dont la liste est complaisamment déclinée dans le dictionnaire, Breton semble n'avoir jamais consenti à ce qu'il fût un lieu autre que différentiel ou fantasmatique. L'érotisme a ses régions, dont Bataille a exploré la plus sombre. Bien que son influence soit incontestable, elle n'efface pas dans ce domaine les lignes de partage – qui peuvent aussi bien passer entre les collaborateurs du *Lexique*. La définition (anonyme) de l'obscénité en donne une idée claire :

obscénité – [...] *Ce qui est obscène voudrait être érotique, mais passe le but, soit par trivialité, soit simplement par platitude. Le nu n'est érotique que lorsqu'il est comme voilé.*

L'obscénité est condamnée au nom de l'érotisme, comme la « gaudriole », le libertinage (quand il n'est pas galant) ou la performance sexuelle (quand elle n'est pas jarryque). Idée

21. Bataille, *Le Procès de Gilles de Rais*, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

22. Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, Introduction, p. 15.

23. Breton, Introduction à l'Exposition internationale du Surréalisme, « Aux visiteurs », *op. cit.*, p. 806.

constante en tout cas chez Breton, qui rappelle dans son avis « Aux visiteurs » combien l'érotisme de Duchamp et de Chirico est « voilé²⁴ ». Érotisme et voile étaient déjà associés dans sa définition de la beauté convulsive : « La beauté convulsive sera érotique-voilée [...] ou ne sera pas²⁵. » On comprend que les deux attributs juxtaposés sont dans un rapport qui n'est pas seulement de prédication mais d'implication, l'érotisme supposant le secret. Un secret à maintenir, à garder, à défendre pour Breton :

Sans doute par hâte d'en finir, on a arraché le voile et ainsi profané, faute des précautions requises, le lieu même où se tissent les rêves. Ici encore le mieux est de s'en remettre au principe ésotérique qui veut que tout ce qui est révélé soit aussi, de quelque autre manière, revoilé²⁶.

Ici le secret est la condition de l'érotisme et il est à entretenir. Au contraire l'érotisme de Bataille s'alimente du secret à percer, du mystère à profaner. Pour lui c'est l'obscénité qui est fascinante, c'est le dévoilement ou plutôt l'arrachement du voile. L'érotisme est voilé chez Breton ; il est violé chez Bataille (« Il y a un secret de l'érotisme qu'en ce moment je m'efforce de violer²⁷ »).

*

Le *Lexique succinct de l'érotisme* est le lieu d'une tension bien visible entre deux tendances du surréalisme : celle du merveilleux et de sa gratification sensible aussi bien que morale ; celle de la « part maudite » et de son sinistre vertige. C'est le moment où l'érotisme se démarque de l'« amour fou » de Breton, à moins de considérer l'adjectif de cette belle locution dans son acception pathologique. Dans cette direction, il est évident que l'influence de la lecture psychanalytique, c'est-à-dire à la fois savante et morbide, de l'érotisme, a été déterminante. L'enjeu était bien d'extirper l'érotisme des mains des censeurs, des savants hypocrites et des pudibonds, dans le sillage de Freud, de ses inspirateurs et de ses disciples dont plusieurs ont leur entrée dans le *Lexique* (Krafft-Ebing, Scherner d'un côté ; Reich, Roheim de l'autre). Mais chemin faisant, à trop vouloir vider l'érotisme de toute considération morale soit au nom de son étude théorique, soit au nom d'une liberté

24. *Ibid.*, p. 811.

25. Breton, *L'Amour fou* (OC II, p. 687).

26. Breton, Entretien avec Guy Dumur, *op. cit.*, p. 1035).

27. Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 21.

souveraine et toute-puissante, à trop glorifier la figure « visionnaire » de Sade, à trop pousser l'anticonformisme dans ses retranchements antisociaux, à trop tâcher de rééquilibrer l'amour courtois par un érotisme sans frein et sans valeurs, on s'abîme au mieux dans le confusionnisme, au pire dans l'inconséquence, cette inconséquence que Raymond Queneau dénonçait dans la complaisance des surréalistes pour l'œuvre sadienne et, mettons, son humour noir²⁸.

*UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE
LABORATOIRE CNRS LEXIQUES DICTIONNAIRES ET
INFORMATIQUE (UMR 71 87)*

28. Raymond Queneau, « Lectures pour un front », *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, « Folio », 1994, p. 179-180, 185, 199.

POUR UNE CARTOGRAPHIE DE L'IMAGINAIRE ÉROTIQUE DANS LE GROUPE SURREALISTE DE BUCAREST

Giovanni MAGLIOCCO

UNE ÉROTIQUE SUBVERSIVE

Dans *Dialectique de la dialectique* (1945), Ghérasim Luca et Dolfi Trost accordent à l'érotisme un rôle fondateur et proclament l'amour, délivré de toutes ses contraintes (sociales, individuelles, psychologiques, théoriques, religieuses et sentimentales), comme « la principale méthode de connaissance et d'action »¹. Selon ces deux surréalistes roumains, on a déjà franchi les premières étapes de son « exaspération méthodique », de son « développement sans limites » et de sa « bouleversante fascination » à travers les œuvres de Sade, Engels, Breton et Freud (*ibid.*). Dans leur message adressé au mouvement surréaliste international, Luca et Trost affirment que « le hasard objectif nous conduit à voir dans l'amour, la méthode générale révolutionnaire propre au surréalisme » et que seulement le « magnétisme érotique » doit être considéré comme le « support insurrectionnel » le plus valable (*ibid.*, p. 17). Ces considérations sur un amour « dialectisé et matérialisé » aboutissent à la conclusion que « l'érotisation sans limites du prolétariat constitue le gage le plus précieux qu'on puisse trouver pour lui assurer [...] un réel développement révolutionnaire » (*ibid.*, p. 18-19).

Parallèlement à Luca et Trost, les autres membres du Groupe Surréaliste de Bucarest, Gellu Naum, Virgil Teodorescu et Paul Păun, publient un texte « théorique » *Critica mizeriei* (*La critique de la misère*, 1945) qui représente une véritable « défense » du « surréalisme dans sa même évolution historique », c'est-à-dire du surréalisme considéré comme cet « EFFORT PERMANENT POUR LA LIBÉRATION DE L'EXPRESSION HUMAINE SOUS TOUTES SES

1. G. Luca et D. Trost, *Dialectique de la dialectique : message adressé au mouvement surréaliste international*, Bucarest, [Collection] Surréalisme, Imprimerie « Lova », 1945, p. 18.

FORMES, libération qui ne peut être conçue en dehors de la libération totale de l'homme² ». Tous les textes (en vers et en prose) publiés par les cinq surréalistes roumains pendant les années 40 sont axés autour du désir et de l'« invention de nouveaux désirs » et représentent, sur le plan de la création littéraire, cette tentative de « libération totale » préconisée par les manifestes théoriques. Comme l'affirme Paul Păun dans un des textes publiés dans la Collection Surréaliste Infra-Noir³, l'« insaisissable mécanisme de la décantation alchimique des images » (et des mots), qui deviennent les projections des désirs inconscients, ne peut que conduire à une « polyvalence », éminemment métamorphique, révolutionnaire, explosive et qui ne peut s'installer que dans « la vie nocturne »⁴.

Au cœur de cette vie « nocturne », l'Éros se configure comme la force subversive primordiale et comme l'obsession principale des cinq surréalistes roumains, la libération des désirs coïncidant toujours avec la libération de l'imagination et de l'expression. Pour cette raison déjà d'autres commentateurs ont caractérisé le Groupe Surréaliste de Bucarest comme le groupe le plus préoccupé par les « incendies de l'Éros ». Dans un article consacré à Ghérasim Luca, Alain et Odette Virmaux ont affirmé que « de ce groupe roumain, Alexandrian a pu écrire qu'il fut le plus aventureux et même le plus délirant du surréalisme international, ajoutons-y : le plus tourné vers l'érotisme et l'expression du désir amoureux »⁵. En partant de ces considérations, nous nous proposons de commencer à esquisser une cartographie de l'imaginaire érotique chez les surréalistes roumains, en montrant que la *libido*, dont la libération, selon Luca et Trost, est prémisses de la « révolution », représente le noyau irradiant de la plupart des images à contenu subversif. En même temps, en nous référant surtout à la construction de l'altérité féminine et aux représentations du corps, on montrera que les surréalistes de

2. G. Naum, P. Păun, V. Teodorescu, *Critica mizeriei*, București, Colecția Suprarealistă, 1945, p. 3. Toutes les traductions du roumain sont de l'auteur, sauf mention particulière.

3. Pour une présentation des plaquettes publiées dans la Collection Surréaliste Infra-Noir, cf. M. Yaari, « The Surrealist Group of Bucharest: Collective Works, 1945-1947 », in A. Quinney (ed.), *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris. Francophone writers from Romania*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 122-127.

4. P. Păun, *Les Esprits animaux*, [Collection Surréaliste] Infra-Noir, Bucarest, Imprimerie Socec, 1947, p. 5.

5. A. et O. Virmaux, *Les Grandes figures du surréalisme international*, Paris, Bordas, 1994, p. 120.

Bucarest n'exaltent pas l'aspect joyeux et solaire de la plénitude érotique, mais plutôt le côté sombre de l'érotisme, son aspect dévastateur et apocalyptique.

AMOUR ÉROTISME POÉSIE

Dans la frénésie délirante de *Dialectique de la Dialectique* où selon Ion Pop l'on peut deviner l'*Amour fou* de Breton, radicalisé et exacerbé par le biais de « métamorphoses rhétoriques » spectaculaires⁶, nous remarquons une convergence constante entre l'amour « libéré », « dialectisé », « matérialisé » et le « magnétisme érotique », l'« érotisation » comme « support insurrectionnel privilégié ». Luca et Trost affirment accepter tous les états connus de l'amour : « le libertinage, l'amour unique, l'amour complexuel, la psychopathologie de l'amour⁷ », même si au point de vue théorique ils les ont déjà dépassés. C'est surtout l'amour dans sa dimension « folle », « sous ses aspects les plus violentes et décisifs, les plus attractifs et les plus impossibles » (*ibid.*), qui doit bouleverser l'ordre du monde. Dans un des passages fondamentaux du manifeste, Luca et Trost annoncent, en fait, que : « la puissance destructrice de l'amour envers tout ordre établi contient et dépasse les besoins révolutionnaires de notre époque » (*ibid.*, p. 18).

Dans les pages énigmatiques de *Medium* de Gellu Naum, la métamorphique Miss TERRIA, « l'amante fantôme », « la femme mystère », « la femme 100 têtes que Max Ernst a vue sûrement dans une époque d'attente », « apparition symptomatique et puissamment malléable », cette femme que « l'on peut rencontrer seulement dans le rêve où dans la poésie », est définie par l'auteur d'abord comme « la grande prostituée onirique, support sadique de l'érotomanie et accapareuse de pollutions nocturnes », comme « une hyène », « un chacal », « un vampire à cause de la soif avec laquelle elle suce le sang de nos rêves », ensuite comme l'incarnation la plus complète de l'amour : « je connais même ton nom : Miss Terria ou l'AMOUR, je sais tout ce que tu me promets⁸ ».

6. I. POP, *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, étude critique, choix de textes et notes, Paris, EST, Maurice Nadeau et Institutul Cultural Român, 2006, p. 84. Sur l'influence de l'œuvre d'André Breton dans *Dialectique de la Dialectique*, cf. I. Pop, *Introducere în Avangardă literară românească*, București, Institutul Cultural Român, 2007, p. 169.

7. G. LUCA; D. TROST, *op. cit.*, p. 17.

8. G. Naum, *Medium*, București, Editura Modernă, 1945, p. 181-183, p. 190.

Nul doute, alors, que pour les surréalistes de Bucarest l'amour et l'érotisme dévorant, voire vampirique et psychopathologique ne sont pas perçus d'une façon antinomique, mais convergent l'un vers l'autre en s'assimilant.

Par ailleurs, une lettre de Trost, retrouvée dans les archives d'André Breton, semble témoigner, elle aussi, que chez les surréalistes roumains amour et érotisme, amour « unique » et amour « multiple », ont tendance à se réintégrer dans une seule effigie indifférenciée. Dans cette lettre Trost, en exposant à Breton « l'activité du groupe surréaliste de Bucarest (1940-1950) », évoque synthétiquement les points cardinaux de leur recherche, parmi lesquels : « travaux théoriques et expérimentaux sur l'amour considéré comme la principale force révolutionnaire » et « tendance à concilier l'amour unique avec l'amour multiple, éternité de tout amour⁹ ». Dans les réflexions des membres du Groupe, qui se fixent surtout dans ces textes en prose auxquels se réfère Trost, l'« amour libéré », le « magnétisme érotique », l'« érotomanie¹⁰ », toutes ces pulsions libidinales de l'inconscient, ne se configurent pas seulement comme les forces qui catalysent leur discours théorique, mais aussi comme ces « mobiles » privilégiés du « comportement poétique », de cette façon d'être toujours « subversifs ».

Dans le désir de confondre la vie diurne et la vie nocturne, les obsessions érotiques contaminent et modèlent même le monde onirique. Dans *Le même du même* Trost, en affirmant, par une sorte de « décalogue du rêve¹¹ », l'identité du rêve et du désir et en critiquant « l'interprétation des images oniriques par un contenu érotique latent » déclare d'une façon radicale que : « le rêve manifeste est érotique par lui-même, sans l'aide de nulle interprétation », car « toutes les scènes qui le composent sont directement des formes d'amour » présentant « à nu les désirs de l'inconscient¹² ». Selon Trost, le rêve apparaît comme une

9. Cette lettre accompagnait un exemplaire d'un livre de Trost, *La Connaissance des temps*, <http://www.andrebretton.fr>. Une partie de cette lettre a été reprise et commentée in P. Răileanu, *Gherasim Luca*, Oxus, 2004, p. 106-107.

10. Gellu Naum dans *Medium* parle d'une « crise d'érotomanie » expérimentée par lui. Cette érotomanie est liée à la quête spasmodique de l'autre, d'une femme qui attend son amour, qui objectivera tous ses désirs et qui, peut-être, est en train de le chercher avec la même fureur, cf. G. Naum, *Medium*, *op. cit.*, p. 21.

11. Cette définition appartient à Petre Răileanu, *op. cit.*, p. 115.

12. D. Trost, *Le Même du même*, [Collection Surréaliste], Infra-Noir, Bucarest, Imprimerie Socec, 1947, p. 2.

érotisation générale de la matière. Il ne cache pas un sujet érotique, mais il ne cache pas un sujet érotique, il le révèle, « il s'ensuit que le rêve (manifeste) est une modalité exclusivement érotique du hasard objectif, et que la *rencontre* n'y est qu'une libération considérable de cette causalité » (*ibid.*, p. 3). L'érotique de Trost, telle qu'elle se décèle dans *Le même du même*, semble s'accorder aux visions les plus canoniques du surréalisme. Robert Benayoun n'affirmait-il pas que « l'érotique du surréalisme [...] tend à identifier la dictée du désir à celle de l'inconscient, à faire de l'amour un équivalent de cette « métaphore onirique » qui est à l'origine de toute création, et par là-même à transformer l'acte d'amour en acte démiurgique¹³ » ?

Et c'est surtout par l'acte démiurgique par excellence, le langage poétique, défini par Gellu Naum comme ce « langage de la perturbation » qui, « incohérent et vague », « agit et transmue », que la force érotique se manifeste avec tout son pouvoir de subversion. Dorénavant nos analyses se focaliseront surtout sur les plaquettes de poésie publiées par les membres du Groupe pendant les années 40.

LA NIGREDO ÉROTIQUE ET L'ÉMERGENCE DU MYTHE DE LA FEMME SURRÉALISTE

« Peut-être est-il suffisant que toute notre vie se passe au milieu du vaste incendie des désirs¹⁴ » écrivait Gellu Naum dans *Teribilul interzis* (*Le Terrible interdit*, 1945), ajoutons-y : comme la vie et la poésie. Dès son début poétique, la plaquette de vers *Drumețul incendiar* (*Le Voyageur incendiaire*, 1936), Naum avait proclamé avec humour et, en même temps, avec un goût pour le sacrilège, l'événement de cet « incendie » : « maintenant toute genuflexion est une crispation sexuelle/[...]/toute cloche est une invitation à l'obscénité/maintenant toute religieuse aime le phallus de la solitude¹⁵ ». La libération des désirs, pratiquée à travers les procédés surréalistes et concrétisée à travers l'érotisation du quotidien et de l'enfer hétéroclite des objets, signifie surtout la libération de toutes ces forces qui président à la *coincidentia*

13. R. Benayoun, *Érotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 21.

14. G. Naum, *Teribilul interzis*, in *Opere II, Proză*, Edition et préface de S. Popescu, Iași, Polirom, 2012, p. 172.

15. G. Naum, *Opere I, Poezii*, Edition et préface de S. Popescu, Iași, Polirom, 2011, p. 84.

oppositorum la plus emblématique, où le féminin et le masculin se rencontrent. Il s'agit de cette « étincelle hermaphrodite » dont nous parle Luca dans *Le Vampire passif*¹⁶. Et pourtant, comme d'autres commentateurs l'ont déjà pressenti, chez les surréalistes roumains la réunification définitive des deux principes opposés échoue, leur rencontre prenant souvent un aspect thanatique, dysphorique et dévastateur. Les surréalistes roumains ne chantent pas, comme la plupart des surréalistes français, un amour « heureux », « positif », « idyllique »¹⁷, mais plutôt le côté plus dévorant et sombre de l'érotisme. Cette tendance semble s'accorder avec quelques-uns des points cardinaux de l'activité de Groupe, évoqués synthétiquement par Trost dans sa lettre à Breton : « accent sur le noir, le nocturne, le mal. Satanisme poétisé ».

Si le désir d'inventer des désirs et d'établir un ordre nouveau à travers la révolution, représente le but « constructif » de l'« érotisme magnétique » que les membres du Groupe de Bucarest prônent, l'irruption de ces forces irrationnelles et incontrôlables qui engendrent fêlures et blessures sur la surface des objets et des corps, représente le revers destructif de l'érotisme, sa phase nigredo.

À ce propos, Ion Pop, en se référant aux « rêveries féeriques » qui ont dominé, pendant les années 30, la première vague du surréalisme roumain, détecte justement dans cet aspect presque apocalyptique de l'Eros, l'élément qui individualise le Groupe de Bucarest, « l'état heureux de la communion amoureuse se trouve traversé par des mouvements d'anxiété et d'angoisse : l'extase et la « contemplation » surréalistes ont lieu dans des zones sismiques menacées par des secousses imprévues, sous l'emprise d'étranges tensions¹⁸ ».

Le mythe de la femme surréaliste, hautement stratifié et polymorphe, en métamorphose perpétuelle, s'installe au cœur de cette constellation érotique et, tout en se configurant comme une « mosaïque de thèmes personnels », il « se situe à la croisée d'une multitude de figures féminines » en les rassemblant « dans un mythe nouveau et unificateur qui conjugue les paradoxes et les

16. G. Luca, *Le Vampire passif*, José Corti, 2011, p. 70.

17. X. Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971, p. 157.

18. I. Pop, *La Réhabilitation du rêve ... op. cit.*, p. 89.

transcende¹⁹ ». Pour cette raison, la femme incarne une projection imaginaire, phantasmatique et idéale de la psyché abyssale du poète²⁰. La construction mythique de son altérité et la représentation de son corps fragmenté par le biais de la synecdoque, portent les marques d'une vision transgressive et sombre de l'Eros. Ghérasim Luca, étalant la masque du vampire, de « l'amoureux monstrueux amoureux d'une amoureuse monstrueuse », déclare : « J'aime cette aimée inventée, cette projection paradisiaque de mon cerveau infernal, dont je nourris mon démon. [...] J'aime cette femme qui de ses veines si précieuses me prépare tous les matins un bain chaud de sang²¹ ». L'érotisme agressif se manifeste, alors, par les différentes hypostases qui structurent ce mythe de la Femme : le féminin monstrueux et dévorant, nyctomorphe et maléfique; le féminin dévoré et parcellisé et, au croisement des deux premières hypostases, le féminin hybride (réifié-mécanomorphe, zoomorphe-lycanthropique, ou végétalisé). Cette fois nous nous focaliserons, en particulier, sur le féminin dévorant et nyctomorphe, parce qu'il se configure comme une des représentations les plus achevées de la subversion érotique.

« SOUS LA LUMIÈRE INQUIÉTANTE DE LA LUNE » : LA PHÉNOMÉNOLOGIE DU FÉMININ DÉVORANT

Le motif du féminin dévorant et maléfique peut être assimilé à la deuxième typologie établie par Benjamin Péret dans *Le Noyau de la comète*, la sorcière : cette « femme fatale qui déchaîne la passion,

19. J. Merle, *Surréaliste (femme)*, in P. Brunel (dir), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Editions du Rocher, 2002, p. 1774. Sur le mythe de la Femme surréaliste, cf. A. Tamuly, *Le surréalisme et le mythe*, New York, Peter Lang, 1995, p. 199-222; G. Colvile, *Filles d'Hélène, sœurs d'Alice : mythes de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même*, in J. Chénieux-Gendron et Y. Vadé (coord.), *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal et Ritter, 1996, p. 245-262 et H. Béhar – M. Carassou, *Le Surréalisme*, Librairie Générale française/Le livre de poche, 1992, p. 135-155.

20. Sur la femme surréaliste comme représentation de l'imaginaire masculin cf. Calisto, *La Femme surréaliste : de la métaphore à la métonymie*, L'Harmattan, 2013, p. 18-35.

21. G. Luca, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, Edition, préface et notes de I. Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 234. Nous avons pris en considération la version originelle en langue roumaine, pour la traduction française cf. G. Luca, *L'Inventeur de l'amour suivi de La mort morte*, José Corti, 1994, p. 26-27.

non pour exalter la vie, mais pour s'élancer vers la catastrophe et y mener son amant²² » et il s'accorde aussi aux typologies analysées par Xavière Gauthier dans son étude sur le surréalisme et la sexualité (la « femme fatale », la « mante religieuse » et la « femme insaisissable »)²³. Ce motif se fixe d'abord dans la prose ésotérique de *Medium*, rédigée par Gellu Naum entre 1940 et 1941. Ici, à côté de la figure vampirique et chthonienne de Miss TERRIA, qui promet et offre « vie, mort et amour²⁴ », apparaît une énigmatique femme araignée, rencontrée pendant des flâneries solitaires et nocturnes et dont la bouche rappelle « les feuilles de la mandragore », tandis que ses joues ont « la couleur des déserts polaires » (*ibid.*, p. 127-128). Ensuite le motif se développe surtout dans les vers naumiens de *Vasco da Gama* (1940) et *Culoarul Somnului (Le Couloir du sommeil)*, 1945), dans les plaquettes de Virgil Teodorescu *Blămurile oceanelor (Les Fourrures des océans)*, 1945) et *Butelie de Leyda (La Bouteille de Leyde)*, 1945) et, partiellement, dans le poème-fleuve de Paul Păun (*Marea Palidă, La Grande pâle*, 1945). Ce motif se manifeste souvent par une métamorphose délirante du corps féminin, qui se configure comme la projection d'un phantasme érotique de prolongement corporel. Chez Gellu Naum les bouches deviennent des « tentacules qui s'approchent aux arbres et les sucent²⁵ »; les mains « sont comme des insectes qui dévorent les choses » (p. 120). Dans le poème *Cheia viselor (La Clef des rêves)* les femmes ont « des doigts interminables », elles sont « élastiques », « sombres », réifiées en fétiches, « femmes de cristal et cire nocturne », corps dynamiques et inertes à la fois, bizarre coalescence dalinienne de matière dure et matière molle (p. 162).

Dans *Marea palidă* de Paul Păun, l'invasion érotique du féminin est perçue comme dangereuse et menaçante, peut-être parce que la dialectique Éros/Thanatos, s'unissant sous l'effigie d'une *coincidentia oppositorum*, se matérialise dans la femme qui incarne l'objet du désir érotique et, en même temps le Thanatos qui dévore l'homme : la femme avec ses doigts « de plantes grimpantes coupées à la racine » pénètre dans les yeux du poète « comme dans deux châteaux désolés/d'où les fantômes s'enfuient par peur

22. B. Péret, Le Noyau de la comète, in Anthologie de l'amour sublime, Albin Michel, 1956, p. 28.

23. X. Gauthier, *op. cit.*, p. 159-173, 180-182, 184-190.

24. G. Naum, *Medium*, p. 190.

25. G. Naum, *Opere I, Poezii, op. cit.*, p. 135.

de l'incendie²⁶ ». Chez Virgil Teodorescu, qui dans une des poésies de *Blănurile oceanelor* intitulée emblématiquement *Vorbe, spasaturi, orgasme și cârpe* (*Mots, spasmes, orgasmes, chiffons*) annonce : « personne ne pourra jamais effacer [...] le moment dans lequel la femme mange la tête du mâle²⁷ », les images érotiques à contenu subversif et transfigurateur révèlent une sensualité encore plus primordiale, obsédée par l'identité absolue entre la passion et la terreur (*ibid.*, p. 93). Dans *Ceea ce atingi* (*Ce que tu touches*), l'inventeur de la langue « leoparde » invite sa femme à rassembler « des vols de coqs sauvages » pour le « rituel nocturne de l'amour » (p. 76). Les femmes qui hantent ses versets oniriques, sont « pourries, excitantes, claires/dans leur exhibitionnisme argonaute et nocturne » (p. 43); à cause d'elles « les miroirs seront ensevelis dans la terre/parce que dans chacun d'eux se déroule un viol/dans chacun d'eux une violente masturbation » (p. 57); leurs gestes laissent dans l'air « une brosse quasi phallique » (p. 23); leurs corps dévorés par les « tæniias démentes » sont mêlés « aux flûtes » dans les rêves érotiques des ermites » (p. 14); la courbe de leur cou est un « albatros sexuel » (p. 54); et si leur bouche est un « espace vénérien », leur langue est un « tunnel », leurs mots « spasmes et orgasmes » (p. 45).

Dans ce morcellement « synecdochique » du corps de la femme, c'est surtout l'image inquiétante de la chevelure qui permet l'irradiation du motif de la féminité dévorante et nocturne. « Ta chevelure me conduit vers les catastrophes qualitatives²⁸ » avoue Teodorescu dans le beau poème *Au lobe du sel*, publié en français dans la Collection Infra-Noir. Les cheveux de la femme ne figurent plus seulement un instrument de séduction, ils incarnent l'emblème de sa faim érotique et du pouvoir néfaste qu'elle étend sur le mâle. Chez Gellu Naum la chevelure prend un surcroît d'inquiétude à cause de l'émergence d'un véritable complexe vampirique. Dans le poème *Te întreb cu degetele răspunzi cu sânii* (*Je te demande de mes doigts tu me réponds de tes seins*), appartenant à la plaquette *Vasco da Gama*, les cheveux de la femme « sucent les choses/la

26. P. Păun, *Marea Palidă*, București, Colecția Suprerealistă, 1945, p. 16.

27. V. Teodorescu, *Blănurile oceanelor și alte poeme*, București, Editura Pentru Literatură, 1969, p. 45.

28. V. Teodorescu, *Au lobe du sel*, [Collection Surréaliste] Infra-Noir. Bucarest, Imprimerie Socec, 1947, p. 2.

sève des lits et des armoires²⁹ ». Ces vers, en représentant le pouvoir vampirique de la chevelure féminine, renvoient, par ailleurs, aussi aux réflexions théoriques, exposées dans *Medium*, qui concernent l'érotisme démonique des objets *éphialtiques* et *lycanthropiques*³⁰. Ce phantasme de succion, qui exprime un véritable « complexe d'avalage », transmue la femme naumienne dans un être de la nuit, dans une parfaite succube. Ici au croquage d'une bouche monstrueuse ou d'une « vagina dentata » se substitue l'image plus euphémisée, mais non moins troublante, de la chevelure, qui tout comme la bouche dentée, l'anus ou le vagin se charge de significations néfastes en se métamorphosant, elle aussi, dans une des « portes de ce labyrinthe infernal en réduction que constitue l'intériorité ténébreuse et sanglante du corps »³¹. Parfois à la succion se substitue un phantasme d'étouffement qui renvoie, il aussi, à l'*éphialtisme* succube de la chevelure : « tu as dénoué ta chevelure en l'étendant sur toutes les choses/Je m'étouffe en la rencontrant sur les tramways sur l'escalier »³².

La nature nyctomorphe des cheveux contamine aussi les textes de Păun et de Teodorescu, qui dans un poème de *Blănurile oceanelor* chante leur « extraordinaire somnolence ». Parfois la chevelure est insérée dans une constellation symbolique d'origine aquatique. Dans *Marea Palidă*, Paul Păun se réfère, en fait, à la « pluie incertaine » des cheveux, à un « marais » de cheveux³³, tandis que dans une des poésies de *Blănurile oceanelor* de Teodorescu « les ombres violettes des eaux [...] sont l'ondoiement de tes cheveux³⁴ ». Dans un poème frénétique, intitulé *Calul erotic* (*Le Cheval erotique*, 1938) de Gellu Naum, apparaît, à l'intérieur de

29. G. Naum, *op. cit.*, p. 117.

30. Cf. I. Pop, *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, Cluj, Casa Cărții de știință, 2001, p. 47. Dans *Medium*, Gellu Naum a défini éphialtisme le démonisme halluciné, persistant, agressif et hermaphrodite des objets. Naum a choisi le terme *éphialtisme* parce que *επιωλτε* est « le nom grec des incubes et des succubes » et pour son caractère « hermaphrodite ». Le poète a proposé une distinction typologique à l'intérieur de l'éphialtisme, discernant un éphialtisme « retenu » (vampirique) et un éphialtisme exubérant (lycanthropique), et il a donné aussi une liste d'objets éphialtiques, G. Naum, *Medium*, *op. cit.*, p. 121-122.

31. Nous reprenons ici des réflexions, concernant l'avalage, de G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, p. 133.

32. « Ți-ai întins pletele peste toate lucrurile mă sufoc întâlnindu-le în tramvaie pe scări », G. NAUM, *Opere I, Poezii*, *op. cit.*, p. 154.

33. P. Păun, *op. cit.*, p. 12, p. 17.

34. V. Teodorescu, *Blănurile oceanelor* □i alte poeme, *op. cit.*, p. 31.

cette constellation aquatique, l'image de la méduse dont la présence, avec celle de l'araignée, hante le bestiaire mythique de Naum : « de leur chair violacée les méduses fomentent des chevelures/chevelures vivantes qui agitent des tentacules tout alentour/les chevelures attrapent les hommes et les mangent/les tentacules les sucent comme de l'eau³⁵ ». Nul doute que dans ce contexte, la méduse qui dévore les hommes, matérialise l'une de ces métamorphoses zoomorphe « lycanthropique »³⁶ de la femme qui peuplent l'imaginaire érotique de Gellu Naum pendant les années 40. Dans l'épiphanie nocturne de cette constellation qui lie l'eau « lourde » et « ténébreuse » (l'eau violette, le marais...) et la chevelure se manifeste, en réalité, un complexe archétypique profond où les images dysphoriques d'une féminité dévorante et redoutable inclinent définitivement vers une féminisation larvée³⁷, incarnée par la chair transparente de la méduse.

CONCLUSION

Le motif du féminin dévorant, de « l'amante tentaculaire et radiante³⁸ », est dominé par une représentation synecdochique de la femme et par un protéisme inquiétant de la matière, par une dynamique de métamorphose perpétuelle. Jamais décrite dans sa totalité, la femme est désintégrée en bouches, mains, doigts, cheveux, seins³⁹. Souvent ces fragments anatomiques sont en proie à une transmutation violente, ils évoluent en tentacules avides, en

35. G. Naum, *op. cit.*, p. 122.

36. Gellu Naum écrivait dans *Medium* : « Je crois qu'il est inutile de dire encore que lorsque je parle de lycanthropie je me réfère à la métamorphose en n'importe quel animal, pas seulement en loup. L'apparition du Diable pendant le Sabbat [...] sous forme de bouc, grenouille, lion, serpent, chat ou n'importe quel animal, reste une apparition lycanthropique. [...] Chose assez importante, dans le lycanthropisme, l'éphialtisme ne perd jamais son caractère démoniaque-sexuel », G. Naum, *Medium, op. cit.*, p. 123-124. Par rapport au féminin, le lycanthropisme se révèle aussi dans une autre figure dévorante, hybride et thériomorphe, la Femme Knoss qui apparaît dans plusieurs poèmes de Naum, « la Femme taureau qui pique les murs », G. Naum, *Opere I, Poezii, op. cit.*, p. 115. Il s'agit, probablement, d'une transposition poétique de la couverture dalinienne du huitième numéro de la revue *Minotaure* (1936).

37. Pour ce complexe, voir G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 107.

38. G. Luca, *Inventatorul iubirii și alte scrieri, op. cit.*, p. 239.

39. Sur le morcellement du corps féminin comme expression de l'Éros masculin dominateur, voir : Calisto, *op. cit.*, p. 31.

prolongements interminables et menaçants. La parcellisation du corps féminin, animalisé, végétalisé ou réifié, minéralisé en « statue de verre », en « poupée cadavre » ou en fétiche mécanomorphe, cache une troublante *coincidentia oppositorum* : la coprésence du féminin dévorant et du féminin dévoré, là où l'érotisme subversif se décèle par sa composante dominante masculine.

Mais cette désintégration anatomique englobe aussi les sources secrètes de l'érotisation de l'espace et du quotidien. Il s'agit, de fait, d'une décomposition synecdochique traduisant, au niveau de la rhétorique, le schème intime et secret de la *solutio* et de la désagrégation de l'identité abyssale de la femme. De cette fragmentation dérive sa « dilution », son omniprésence obsessionnelle qui érotise (et en même temps féminise) l'espace et les objets : « tes seins dans une de mes mains, tes cheveux dans toutes mes poches⁴⁰ ... » Le corps féminin se fait, alors, le moyen privilégié de cette érotisation que prônaient Ghérasim Luca et Trost dans leur manifeste. L'irruption de forces incontrôlables et irrationnelles, figure le revers destructif de l'érotisme, sa phase *nigredo*. Et pourtant, tout comme la *nigredo* alchimique, nous croyons que cette *nigredo* érotique renferme aussi les semences incendiaires de toutes les transmutations et les créations futures, de cette liberté totale dont témoigne convulsivement Ghérasim Luca dans *Inventatorul iubirii* :

Ces corps de femmes dynamités par moi, fragmentés et mutilés par ma soif monstrueuse d'un amour monstrueux, ont enfin la liberté de chercher et de trouver hors d'eux-mêmes le merveilleux du fond de leur être et rien ne me fera croire que l'amour peut être autre chose qu'une entrée mortelle dans le merveilleux, dans ses dangers lascifs, dans ses souterrains aphrodisiaques, chaotiques, où le jamais rencontré et le jamais vu ont le caractère courant d'une surprise continue, cette entrée à vie et à mort dans le merveilleux est pour moi le point névralgique de l'existence, le point limite à partir duquel la vie commence à valoir la peine d'être vécue, car ce point limite de l'existence contient dans ses avertissements secrets le dépassement de la condition humaine sous tous ses

40. G. Naum, *op. cit.*, p. 152.

aspects oppressants [...]»⁴¹.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI
«ALDO MORO»

41. G. Luca, *op. cit.*, p. 238-239, pour la traduction française, cf. G. Luca, *L'Inventeur de l'amour suivi de la Mort morte*, *op. cit.*, p. 44-45.

LE DISCOURS DU CORPS DANS LES TEXTES DE JULIEN GRACQ

Mickaël MESIERZ

L'influence du surréalisme sur l'œuvre de Julien Gracq est presque permanente, sans être toutefois directe : « La "secondarité" est dans mon caractère¹. » C'est donc à travers diverses modalités de reprises et d'appropriation que doit être envisagée la double question du rapport à l'érotisme et au surréalisme dans son œuvre.

Sans refaire l'histoire complexe des liens entre Gracq et le surréalisme, nous pouvons rappeler brièvement que l'influence de ce mouvement se joue, dans un premier temps, au niveau de l'écriture, dont l'apprentissage par Gracq est profondément marqué par le surréalisme. C'est en particulier le cas en ce qui concerne la première partie de l'œuvre, qui s'étend jusqu'au début des années 1950. Par ailleurs, la vision surréaliste du monde et de la littérature influence l'œuvre critique de Gracq, qu'il ne cesse de développer jusque dans ses dernières productions. Enfin, l'auteur propose, à travers ses textes critiques, une histoire personnelle et innovante d'un mouvement qu'il a lui-même côtoyé et indirectement influencé, notamment à travers sa relation privilégiée avec André Breton.

La situation de Gracq vis-à-vis du surréalisme a évolué au fil du temps : séduit par certains de ses aspects, il demeure à sa périphérie pendant le temps où le groupe qui entoure André Breton connaît sa plus grande activité. Dans la période de l'après-guerre, marquée par la pensée existentialiste, il défend un mouvement qu'il rattache à ce qu'il nomme la littérature du « oui² », de la rencontre heureuse entre le monde et le Je. Il construit ensuite une position plus critique et distanciée par rapport à l'ensemble d'un mouvement qui reste l'une des composantes essentielles de sa vision du monde.

¹. Julien Gracq, *Carnets du grand chemin* (1992), *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 939.

². *Id.*, « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences* (1961), OC I, 872.

*

Selon Gracq, le surréalisme s'est davantage accompli dans la recherche de « l'amour fou » que dans celle de « l'Éros³ », dont il juge les représentations surréalistes répétitives et peu originales : aux « maîtres homologués », dans ce domaine, par les surréalistes (Sade, Freud...), il préfère, par exemple, Kleist. Selon lui, Breton était, en fait « moins proche de Bataille que de Novalis. » (*ibid.*) Toutefois, qu'il s'agisse de lecture critique ou d'écriture, cet avis ne constitue pas une stratégie d'évitement. Gracq s'oppose surtout à « l'érotisme vulgaire » qu'il sait gré à Pieyre de Mandiargues d'avoir refusé, dans *Le Lis de mer*, au sujet duquel il écrit : « de tout le récit émane avec continuité la sensualité la plus intense, *sauf* en tout ce qui concerne l'expérience sexuelle qui en est le centre⁴. »

Ce refus de la banalité conduit, dans le discours sur soi, à certains silences, que seules viennent troubler quelques confidences. Dans son essai sur Breton, qui est, à bien des égards, un autoportrait, Gracq note : « [...] c'est toujours par rapport à un certain nombre de grandes constellations fixes – l'amour, le hasard, le rêve – qu'il tente de noter sa position [...] », « [...] il ne souhaite plus être qu'empreinte en creux des hasards de la grande aventure⁵ [...] ».

La description de la sexualité, à l'échelle des groupes sociaux ne retient pas davantage l'attention de Gracq, si ce n'est, par exemple, pour mentionner la dimension érotique du carnaval de Nantes : « Il flottait autour de ces silhouettes [...] bizarrement cunéiformes, la suggestion d'un déshabillage galant qui se fût arrêté à mi-corps, et dont le mot *déjupée* [...] appliqué à une époque où le pantalon long restait inconnu chez la femme –, dégage toute la charge érotique insidieuse⁶. ». Ces brefs moments de transgression ne semblent être là que pour mieux conforter un ordre sexuel traditionnel et conservateur qui ressurgit spontanément, y compris dans les circonstances les plus troublées. C'est le cas dans *Un Balcon en forêt* : « Le fortin remplissait une place vide ; il ramenait dans le hameau rendu à l'errance du doux bétail des femmes un ordre mâle, d'où une sévérité de tenue inhabituelle n'était pas absente, parce que s'il comportait le lit, il s'arrêtait avant le journal du soir et

3. *Id.*, Préface à *Rose au cœur violet* de Nora Mitrani (1988), OC II, p. 1149.

4. *Id.*, Sur *Le Lis de mer* d'André Pieyre de Mandiargues (1974), OC II, p. 1170.

5. *Id.*, André Breton, quelques aspects de l'écrivain (1948), OC I, p. 452.

6. *Id.*, *La Forme d'une ville* (1985), OC II, p. 852.

les pantoufles⁷. » Dans un contexte bien plus indéterminé, il en va de même sur *La Route*, concernant les femmes qui s'offrent mystérieusement aux voyageurs : « [...] elles servaient l'ami d'une nuit [...] avec [...] des gestes tout ennoblis de ne se permettre aucune familiarité trouble, sachant ce qui est du lit, et ce qui est pour l'homme d'un autre ordre – et suivre le mâle bravement dans sa répugnance à les mêler⁸. »

*

Le dépassement de cet ordre sexuel collectif et traditionnel intervient donc surtout au niveau individuel et fictionnel, dans le cadre d'une quête de sens en partie influencée par le surréalisme. Deux directions principales apparaissent alors : dans la première, le corps est perçu comme un élément de médiation, un vecteur vers l'appréhension d'une réalité autre, restée jusque là inaperçue ; dans la seconde, le corps est considéré en lui-même et devient alors l'objet d'une fascination, d'une sidération. Il est à noter que ces deux tendances, surtout visibles dans la première partie de l'œuvre, la plus influencée par le surréalisme, se retrouvent, de façon plus discrète, dans des textes tardifs : en effet, selon Gracq, les images mentales et personnelles qui suscitent la création « [...] ne sont pas riches, elles sont pauvres, simples, élémentaires, elles *reviennent* par là même sous une infinité de déguisements⁹. »

*

La première des deux tendances évoquées ci-dessus est nettement repérable dans *Liberté grande*, qui apparaît, à bien des égards, comme un livre-source (publié en 1946, deux éditions augmentées paraîtront en 1958 et en 1969) : de nombreux sujets évoqués ici réapparaissent, plus tard ou de façon concomitante. Si le corps de la femme ouvre au monde, c'est avant tout en tant qu'il suscite l'aventure du langage : « [...] celle que je ne savais plus nommer que par des noms de glaciers inaccessibles ou de quelques-unes de ces splendides rivières mongoles aux roseaux chanteurs¹⁰ [...] » ; « C'est une femme jeune sous les pas de laquelle les images se lèvent à foison¹¹. ». La femme-médiatrice, qui accompagne le Je, introduit au monde en des termes similaires,

7. *Id.*, *Un Balcon en forêt* (1958), OC II, p. 61.

8. *Id.*, *La Route*, in *La Presqu'île* (1970), OC II, p. 416.

9. *Id.*, *Les Yeux bien ouverts*, in *Préférences* (1961), OC I, p. 848.

10. *Id.*, « Transbaïkalie », *Liberté grande* (1946), OC I, p. 272.

11. *Id.*, « Inabordable », *ibid.*, p. 281.

que ce soit dans « La barrière de Ross » ou lors de la découverte du Tängri : « L'horizon du large était un demi-cercle d'un bleu diamanté que sous-tendait le mur de glace¹² [...] », « Un cône blanc et neigeux [...] pareil, dans son isolement et sa pureté de neige, et dans le jaillissement de sa symétrie parfaite, à ces phares diamantés qui se lèvent au seuil des mers glaciales¹³ », « nous revenions à la lumière des pures étoiles antarctiques¹⁴. », « [...] je marchais la tête renversée vers le ciel plein d'étoiles¹⁵. ». Dans cette médiation vers le monde, il arrive que le sujet féminin soit emporté dans une dérive figurale qui le recouvre de métaphores et d'images. C'est le cas dans « Isabelle Elisabeth », où le premier personnage se transforme en un autre, au gré de la logique interne de l'écriture, et au prix d'une éventuelle perte de contact avec le Je : « [...] c'est tout à coup d'un *profil perdu* de cette figure étrange [...] qu'est faite – maniaque et toujours à je ne sais quel souvenir perdu attentive – la beauté du visage d'*Élisabeth*¹⁶. » Il en va de même dans *Un balcon en forêt* : Mona est « [...] une fille de la pluie », pensa Grange en souriant malgré lui derrière son col trempé, « une fadette – une petite sorcière de la forêt¹⁷. » Elle met Grange en contact avec le monde qui l'entoure mais reste, en même temps, toujours insaisissable, et disparaît avant le début des combats. Il arrive, toutefois, que la femme rencontrée ne soit pas seulement le vecteur passif d'une révélation (même incomplète). Elle assume alors un rôle plus volontaire qui l'impose au Je de façon incontestable. C'est le cas dans « Le Roi Cophetua » où la servante-prêtresse, qui reçoit le narrateur en l'absence (définitive) de son ami, se livre à lui au terme d'une « espèce de cérémonial souligné à plaisir¹⁸ » auquel elle préside avec autorité : « Il n'y eut pas de mot échangé. [...] elle m'imposait son rituel sans paroles : elle décidait, elle *savait*, et je la suivais » (*ibid.*, p. 517). On retrouve cet ascendant, à un degré moindre, à travers la figure de Vanessa, dans *Le Rivage des Syrtes*, informée d'une situation politique qu'Aldo ne découvre que peu à peu. Vanessa conduit Aldo à reconnaître son propre désir de transgression en l'amenant à contempler la frontière qu'il est interdit

12. *Id.*, « La barrière de Ross », *ibid.*, p. 279.

13. *Id.*, *Le Rivage des Syrtes* (1951), OC I, p. 686.

14. *Id.*, « La barrière de Ross », *Liberté grande* (1946), OC I, p. 280.

15. *Id.*, *Le Rivage des Syrtes* (1951), OC I, p. 686.

16. *Id.*, « Isabelle Elisabeth », *Liberté grande* (1946), OC I, p. 278.

17. *Id.*, *Un balcon en forêt* (1958), OC II, p. 27.

18. *Id.*, « Le Roi Cophetua », in *La Presqu'île* (1970), OC II, p. 507.

de franchir, entre Orsenna et le Farghestan¹⁹. Il en va de même à travers la double nature de tentatrice et d'initiatrice de Kundry, dans *Le Roi pêcheur*²⁰, pièce dont Breton disait qu'elle était « une merveille²¹ ».

*

Dans la seconde des deux tendances évoquées plus haut, le corps est considéré pour lui-même, et devient le lieu d'une fixation de la part du Je. Le rapport au corps apparaît, en effet, potentiellement problématique : « Certes, il me dure d'être condamné à cette malédiction de l'épaisseur. Ce corps comme une outre plombée, pourrissant comme tout ce qui a ventre, et toute la servitude humaine dans ce mot, mot qui décapite les étoiles, [...] *graviter*²². ». Ce poids matériel du corps peut faire l'objet d'une exploration érotique. C'est le cas dans le récit de rêve présent dans *Un balcon en forêt*. Grange s'y trouve pendu à une branche, tandis que Mona est elle-même pendue, par le cou, aux pieds de Grange au moyen d'une ficelle : par la corde qui étrangle Mona, « [...] il lui venait [...] une communication si exquise de son *poids* vivant et nu qui l'étirait, qui le traversait et qui le comblait, qu'il éprouvait une volupté jamais ressentie et que l'exercice périlleux s'acheva dans l'indécence finale qu'on attribue aux pendus²³. ». Toutefois, ce rapport érotique ne permet pas nécessairement de dépasser la distance matérielle, irrémédiable entre deux corps : « Le plaisir qu'elle me donna fut violent et court, mais le souvenir que j'en ai gardé reste sans couleur et presque sans intimité : rien que ce corps long qui semblait s'animer loin de moi, les yeux fermés [...] cette distance que rien ne parvenait à combler²⁴. ». Reste alors la tentation d'un contact transgressif à travers un acte violent. Dans *Au Château d'Argol*, deux portraits de Heide nue s'opposent. Dans le premier, elle apparaît comme un corps droit, une « vivante cariatide²⁵ » au bord de l'eau, animée par un flux de vie irrépressible et presque excessif : « [...] ce corps entier trembla dans toute sa dense épaisseur et les doigts de ses pieds se redressèrent comme

19. Id., *Le Rivage des Syrtes*, OC I, p. 686.

20. Id., *Le Roi pêcheur*, OC I., p. 325.

21. André Breton, Lettre inédite du 21 juillet 1848, retranscrite par B. Boie, OC I, p. 1239.

22. Julien Gracq, « Written in water », *Liberté grande*, OC I, p. 276.

23. Id., *Un Balcon en forêt*(1958), OC II., p. 79.

24. Id., « Le Roi Cophetua », OC II, p. 518.

25. Id., *Au Château d'Argol* (1938), OC I, p. 45.

si tous les nerfs de son corps se tendaient alors à se rompre, ainsi que les cordages d'un vaisseau ravagé par un vent inconnu. » (*ibid.*, p. 46). Dans le second portrait, après le viol de Heide par Herminien, le corps, découvert par Albert (qui n'est autre qu'un double d'Herminien), provoque un moment de sidération²⁶ qui n'est pas sans rappeler certains textes de *Liberté grande* : « Les hommes sont coupés à mi-hauteur par la guillotine de l'habit noir – les femmes prennent sous le baiser la vibration tranchante du cristal, puis éclatent et sèment sous la neige d'adorables camélias de sang²⁷. ». Le corps n'est rejoint qu'au prix d'une transgression qui détruit d'abord la victime, puis le transgresseur. « Cérémonie fastueuse dans un souterrain. » : telle était la définition de l'érotisme dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*²⁸. C'est bien ainsi que se termine le roman de Gracq : dans le château où ils habitent, Herminien emmène Albert à la découverte d'un souterrain secret – qu'il a vraisemblablement déjà parcouru –, souterrain qui mène directement à la chambre de Heide, richement décorée : « Une obscurité presque complète [...] régnait dans toute la pièce, emplies des effluves d'un parfum pénétrant [...], et posait sur tous les objets le sceau d'une si secrète intimité qu'Albert et Herminien s'arrêtèrent comme au seuil d'un lieu interdit²⁹. » Cette fixation négative sur le corps peut, toutefois, trouver une issue. Elle est suggérée dans « Prose pour l'étrangère », qui rassemble, en un même texte, les différents aspects du problème : l'amour surréaliste (« j'épie sous tes cils fermés le scintillement revenu de l'étoile étrangère, l'éveil de ta main clandestine comme une poignée de porte³⁰. »), la tentation d'un contact transgressif (« je voudrais crocher de mes dents ta chair qui m'échappe, blettir ton cœur intact, plomber ta tête aveugle – sentir ton corps lesté du mien s'abîmer plus lourd dans le puits des années » (*ibid.*, p. 1039) et, enfin, la perspective d'une rédemption (« souviens-toi de la chambre close et de la poterne fermée – souviens-toi du sang fidèle et de la forteresse bien gardée – souviens-toi du pain et de la nuit partagée – souviens-toi de l'archange qui terrasse le dragon. » (*ibid.*, p. 1040)

26. *Id.*, *Au Château d'Argol*, OC I, p. 65.

27. *Id.*, « La bonne auberge », in *Liberté grande* (1946), OC I, p. 303.

28. Paul Éluard, André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), Galerie des Beaux-Arts.

29. Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, OC I, p. 89.

30. *Id.*, « Prose pour l'étrangère » (1952), OC I, p. 1038.

*

Cette rédemption se dit au sein d'une écriture elle-même perçue comme ayant une dimension érotique. Au niveau de la phrase, Gracq admire que Breton laisse « les mots faire l'amour³¹ ». S'il ne pratique pas, par exemple, la métaphore avec la même radicalité que les surréalistes, la relance permanente de la lecture par la dynamique paroxystique de la phrase, telle qu'il l'analyse dans son essai sur Breton³² vaut, en grande partie, pour l'écriture de Gracq, jusqu'à *Un balcon en forêt*. A un autre niveau, celui de la perception globale que chacun a de la littérature, Gracq déclare : « si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe³³. ». C'est en reprenant l'image surréaliste de la communauté d'élus, de la société secrète qu'il décrit le petit groupe que forment ceux qu'un livre a su radicalement toucher : le lecteur éprouve « [...] le vague sentiment d'avoir été miraculé : au cours d'une conversation chacun saura reconnaître chez l'autre, ne fût-ce qu'à une inflexion de voix particulière, ce sentiment lorsqu'il s'exprime, avec parfois les mêmes détours et la même pudeur que l'amour³⁴ [...] ». Ce rapport érotique au texte ne concerne pas seulement le lecteur, mais aussi l'auteur : « Je soupçonne d'ailleurs que Pieyre de Mandiargues est un peu amoureux de son héroïne : cette inépuisable et dévotieuse attention à ses gestes et à ses pas est celle même de l'amour, et en littérature – ce qui n'est guère le cas dans la vie – elle est contagieuse³⁵. ». Cette unification des différentes approches du texte à travers une démarche érotique s'inscrit dans l'idée gracquienne selon laquelle lecture, lecture critique et écriture sont indissociables, et se font, chez l'auteur, dans un même mouvement.

Aussi retrouve-t-on l'image érotique dans le cadre des textes critiques de Gracq. L'auteur défend, en effet, une « critique de sympathie³⁶ », fondée sur l'enthousiasme et l'adhésion spontanée à un imaginaire et à une écriture. De ce fait, les choix faits par l'auteur

31. *Id.*, André Breton, quelques aspects de l'écrivain (1948), OC I, p. 477.

32. Gracq parle, au sujet de Breton, d'une « phrase *déferlante* » (*ibid.*, p. 485), toujours suspendue à une fin que rien ne laisse prévoir avant qu'elle n'arrive et provoquant, en tant que telle, une relance permanente du désir de lecture.

33. Julien Gracq, *En lisant en écrivant* (1980), OC II, p. 681.

34. *Id.*, *La Littérature à l'estomac* (1950), OC I, p. 525.

35. *Id.*, Sur « Le Lis de mer » d'André Pieyre de Mandiargues (1974), OC II, p. 1171.

36. *Id.*, André Breton, quelques aspects de l'écrivain, OC I, p. 402.

sont subjectifs et revendiqués comme tels : « Il y a un regard sans pudeur et sans courtoisie, comme le désir nu de la chair préférée, qui dépeuple les bibliothèques. Il va à ce qui le *hante*. Il tient à si peu³⁷... ». Ces choix conduisent alors à faire des rapprochements imprévus.

*

Ainsi Gracq traduit-il *Penthésilée* de Kleist, en insistant sur sa propre obsession de l'animalité et du sang, fasciné par le combat mortel entre Achille et Penthésilée. Son texte Gracq est marqué par des mots plus directs et violents que ceux de Kleist. Il est centré sur une obsession du sang que l'on retrouve dans *Liberté grande* ou dans *Au Château d'Argol*³⁸ : « Désirer... déchirer... cela rime. Qui aime d'amour songe à l'un – et fait l'autre³⁹. » On retrouve un même imaginaire dans le discours de Gracq sur *Bajazet* de Racine. Roxane apparaît marquée (comme Penthésilée) par « une mentalité sadique⁴⁰ » : elle éprouve « Le besoin anormal de se figurer concrètement l'être aimé aux prises devant elle avec le spasme mortel » (*ibid.* p. 943). De même que dans *Au Château d'Argol*, le crime est mis en scène et contemplé par le personnage qui le commet. De même que dans *Penthésilée*, le texte est centré sur une « image élue : l'image [...] du sang et de la mort, mêlés dans une catastrophe suprême – la hantise, et presque le désir, des noces de sang. Je tiens en effet que ce dernier vers de Roxane, que j'entends presque murmuré avec une voix d'alcôve, des yeux de folle, est un spasme extatique. » (*ibid.*, p. 944) Derrière ces textes, si divers, se trouve une même réserve mentale, que Gracq finit par nommer et qui le rapproche directement des surréalistes : « ce saint des saints de la vertu tragique que représente en définitive l'inconscient – le seul *firmament* où montent dans toute leur splendeur les fatales étoiles. » (*ibid.*, p. 948)

*

Dans la première partie de l'œuvre de Gracq (de 1938 jusqu'aux années 1950) apparaît ainsi la cohérence d'un discours érotique, à travers les différentes pratiques d'écriture de l'auteur : poésie, roman, théâtre, traduction, critique. Le surréalisme est l'une des influences qui structure ce discours, à travers l'appropriation très

37. *Id.*, *La Littérature à l'estomac*, OC I, p. 527.

38. Bernhild Boie, « Notules et notes », OC I, p. 1437.

39. Julien Gracq, *Penthésilée* (1954), OC I, p. 1117.

40. *Id.*, A propos de « Bajazet » (1946), OC I, p. 942.

personnelle qui en est faite par Gracq. Ce discours peut alors se déployer et évoluer vers des objets parfois éloignés de l'univers surréaliste initial qui a marqué l'auteur lors de son entrée en littérature. La présence de l'érotisme surréaliste est donc d'abord manifeste, puis diffuse, mais reste permanente à travers l'ensemble des transformations que lui fait connaître l'évolution autonome de l'œuvre de Gracq. Cette évolution fait apparaître la spécificité de la vision gracquienne du monde : l'attente y est plus importante que l'événement, la compréhension et l'observation y sont plus satisfaisantes que l'engagement ou l'action. L'érotisme laisse alors la place à une sensualité poétique, seule à même d'établir un contact avec le monde : « il ne restait qu'une attente pure, aveugle, où la nuit d'étoiles, les bois perdus, l'énorme vague nocturne qui se gonflait et montait derrière l'horizon vous dépouillaient brutalement, comme le déferlement des vagues derrière la dune donne soudain l'envie d'être nu⁴¹. »

UNIVERSITÉ

41. *Id.*, *Un balcon en forêt*, OC I, p. 87.

Insérer ici les 2 photos N/B de Malet

1) Pour la photo en noir et blanc :

Léo Malet présentant un objet-miroir, photographie d'Amaud Baumann, juillet 1986.

2) Pour la photo en couleur :

Léo Malet, Le reflet du vampire, objet-miroir, Fonds Léo Malet Montpellier

LE TANGO SANGLANT D'ÉROS ET DE THANATOS DANS L'ŒUVRE DE LEO MALET

Maryam MOREL

Léo Malet est surtout connu du grand public pour avoir créé le détective Nestor Burma et ses pérégrinations parisiennes relatées dans *Les Nouveaux mystères de Paris*. Mais il est bien plus que le père du roman noir français.

Né à Montpellier en 1909, orphelin dès un très jeune âge, sa vie est une suite d'aventures picaresques. Il est tour à tour vagabond, manœuvre, laveur de bouteilles, emballeur chez Hachette, manutentionnaire, chansonnier (il créera un éphémère cabaret baptisé *Le Poète pendu*), apprenti vendeur de tissu, copiste dans une banque, figurant au cinéma (notamment dans *Quai des brumes* et *Casque d'or*), nègre pour maître chanteur, bouquiniste sur les quais de Seine, vendeur de journaux à la criée, essayeur de freins hydrauliques pour avion...

Dès l'âge de 14 ans, il épouse les idées anarchistes et fugue à Paris deux ans plus tard. Sa découverte du surréalisme en 1930 passe par l'entremise... d'un bordel et d'un bidet :

À cette époque, j'étais encore manœuvre. Je travaillais pour la maison Ménage, rue Laugier, une entreprise de plomberie installations sanitaires qui avait décroché parmi ses contrats l'installation du chauffage central dans un bordel de la rue de Hanovre dont on disait qu'il était un rival du Chabanais [...]. Un jour, en allant livrer un bidet [...] je suis passé par hasard rue de Clichy devant la librairie de José Corti. [...] J'ai acheté le numéro 12 de La Révolution surréaliste [...]. Je me suis mis à écrire quelques textes automatiques [...] et je les ai envoyés à André Breton. J'avais 20 ans et un drôle de culot. Je ne savais pratiquement rien, j'avais une culture glanée au hasard des bibliothèques que j'avais fréquentées, surtout en hiver ! J'étais un petit peu cultivé, comme tous les anars. [...] Et le 13

mai 1931, j'ai reçu un pneumatique de Breton¹.

Certains de ces textes automatiques écrits en 1930 furent publiés dans *Poèmes surréalistes*². Dans cet univers crépusculaire, on peut déjà entrevoir ce mélange d'érotisme, de fantastique, d'humour et de macabre qui hante l'imaginaire de Léo Malet :

La Mort aux 110 cheveux-chevaux caparaçonnés d'or vient de faire irruption dans le resplendissant cabinet de toilette où vingt femmes de cire, éperdument belles, se mirent dans un talon de chaussure noire. « Il est grand temps, dit l'une d'elle, d'en finir avec cela. L'Amour sous peine de vie ». Et les autres d'implorer, d'une voix rappelant le phosphore, le Seigneur Inconnu. Et toutes répètent la même phrase et toutes vont et viennent devant les quatre miroirs. [...] comme le corbillard est un accroc dans le jour, avec son cortège de pierres tombales, pierres précieuses entre toutes.[...] Je lis mes propres romans, mes poèmes sanglants.[...]»³

En 1936, il publie une première plaquette de poèmes, *Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe*. Sa compagne Paulette est mécanographe à l'usine Brandt de Châtillon. En pleine grève, leurs amis du service photo tirent clandestinement 30 exemplaires de ce recueil. Ironie du sort, hasard ou pied de nez du destin, ces poèmes érotiques voient le jour dans une usine d'armement...

*Comme la marque du bourreau
comme un accident de la route
votre image est collée
dans le fond de l'oubliette cerveau[...]

cueillir sur vos lèvres cette bombe exquise
tes yeux dynamiteurs changent le monde[...]*

*Nul n'a passé les pointes de tes seins
sans peur ni sans malheur [...]*

*Votre cou est violemment frappé d'amour
sur vos lèvres vivantes*

1. Léo Malet, *La Vache enragée*, Hoëbecke, 1988, p. 111-112.

2. L. Malet, *Poèmes surréalistes*, Lausanne, Alfred Eibel, 1975, réédition 1983, Ed. de la Butte aux Cailles.

3. « Le rêveur résolu », *Poèmes surréalistes*, *ibid*, p. 12.

*la gamme des larmes noires des membres rend la vie
en cinq minutes
oui
vous serez surprise d'une balle
de la cuisse aux cheveux
de la jambe à l'orée d'un bois [...]*

*vos jambes souples et soyeuses
croisées à des hauteurs mortelles [...]
Il s'agit d'un suicide mutuellement accepté⁴.*

Dans un entretien avec Yves Martin, Léo Malet évoque ce poème :

*Ce suicide... dans mon esprit [...] c'est l'accouplement où,
après l'orgasme, les deux êtres tombent morts, pour ainsi
dire. Alors, c'est un suicide, c'est-à-dire, « Tuons-nous dans
l'acte sexuel » [...]. C'est la dernière phrase, je ne veux « pas
voir plus loin que le bout de mon sexe », titre qu'il ne faut pas
oublier. C'est l'accouplement, c'est l'aboutissement de
l'accouplement⁵.*

L'image des jambes croisées, à la fois érotique et macabre, est fréquente dans « Vacances payées » où elle se superpose à l'image des os qui figurent sur les drapeaux pirates : « tes grands os blancs croisés comme des jambes⁶ », jambes croisées qui illustrent aussi la couverture du recueil. Ce corps féminin toujours morcelé, en pièces détachées, cette fétichisation des jambes croisées, des bas, reviennent constamment dans ses écrits.

Son second recueil de poèmes, *J'arbre comme cadavre*, est publié en 1937 : « 'J'arbre comme cadavre', c'est-à-dire je bande comme un cerf. C'est exactement ça. [...] 'J'arbre'... l'arbre, c'est dur, c'est dressé, et 'comme cadavre', c'est-à-dire d'une rigueur cadavérique⁷ ».

« À l'heure où se déchire la lingerie de luxe », la beauté et le terrifiant sont inextricablement mêlés : « captivant comme un

4. L. Malet, *Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe*, Paris, Ed. surréalistes, 1936, re-édités dans *Poèmes surréalistes*, op. cit., p. 19-21.

5. Y. Martin, « Entretien avec Léo Malet », in L. Malet, *Poèmes surréalistes*, Lausanne, Alfred Eibel, 1975, p. 7.

6. « Vacances payées », *Poèmes surréalistes*, op. cit., p. 23.

7. Entretien réalisé par Y. Martin, op. cit., p. 7.

plafond taché de sang, ton visage⁸ ». Sont obsédantes les images de parties de corps, yeux, mains, tête, mâchoire, doigt, jambes, talons, sexes, ... et de leurs enveloppes, chaussures, jupes, chemises, bas (« les soyeux sacs à jambes » mais aussi les « noirs sacs à tête dont on affuble les hommes que l'on pend »⁹). Omniprésent aussi est le sang et sa couleur rouge (« écouter contre les pierres le bruit du sang qui s'écoule, le bruit du sang qui s'écoule avec l'heure¹⁰ », et plusieurs fois sont évoqués les vampires (« je connaissais la dame de sang¹¹ »).

1940 sera une année fort agitée puisque, quelques jours à peine après son mariage avec Paulette, le 16 avril (les témoins sont Oscar Dominguez et Jacques Prévert), il sera arrêté le 25 mai pour « atteinte à la sûreté de l'État » et finira au stalag, dont il ne reviendra qu'un an plus tard. *Hurle à la vie*, son troisième recueil de poèmes illustrés par de sombres et saisissantes images apocalyptiques d'André Masson, est publié le 23 février de cette année. Il y exprime un désespoir violent dû à la guerre qui vient, mais aussi, comme il le confiera à Yves Martin, un désarroi personnel¹² :

Alors, ni le feu du ciel ni le sang de la terre, dans leur précipité gigantesque, ne peuvent effacer cette image qui 'hurle à la vie' : les yeux jetés au loin, perdus et retrouvés, une femme, les seins tendus sous la soie, passe ses mains fraîches dans ses cheveux lourds¹³.

Dans cet entretien, il dit aussi sans ambiguïté combien ses écrits sont autobiographiques :

J'ai été surpris récemment [...] Aznavour ... Je trouve qu'il a de très belles chansons. Et un jour, je l'ai entendu dire : « Mais je n'éprouve aucun des sentiments que j'exprime dans mes chansons ». Je dois dire que ça m'a emmerdé. Parce que, là, on fabrique de tout, on fabrique de l'amour, on fabrique de la mort, on pleure, on rit, à la demande. [...] Parce que « la sincérité ne me quitte pas, elle se lève et retombe sans jamais

8. « Pour un doigt la mâchoire », *Poèmes surréalistes*, *op. cit.*, p. 32.

9. « Grand désert vert second poème », *ibid.* p. 35-36.

10. « Pour un doigt la mâchoire », *ibid.* p. 32.

11. « Grand désert vert second poème », *ibid.* p. 35.

12. Entretien Y. Martin, *op. cit.*, p. 7.

13. « Prière d'insérer », *Hurle à la vie* in *Poèmes surréalistes*, *op. cit.*, p. 43.

desserrer son étreinte comme un ciment¹⁴ ». Pour moi, c'est un mot d'ordre, on doit être sincère⁵.

Sa vie et son œuvre inextricablement mêlées le conduisent à évoquer souvent ses origines modestes et ses souvenirs d'enfance dans les interviews. Il a deux ans lorsque son père meurt, suivi deux jours après par son petit frère, et un an après par sa mère : « On avait à peine eu le temps d'enlever les tentures funèbres. »¹⁶ Il évoque avec verve et une bonne dose d'humour noir le lit conjugal de ses parents, dans lequel il est né, comme le lieu où s'est aussi transmis la mort :

Si je suis parvenu à mon âge actuel de 80 ans, c'est grâce à mon frère. Comme c'était le dernier venu, mes parents l'ont choyé davantage, et, ainsi que cela se faisait à l'époque, ils l'ont gardé entre eux, dans le plumard. Moi, j'avais un an et demi, on m'a relégué dans une chambre éloignée. Et comme mes parents étaient tous deux tuberculeux, les bacilles de Koch s'en sont donnés à cœur joie, sautant du père à la mère, et de la mère au père, avec arrêt plus ou moins prolongé sur le nouveau-né... Un extraordinaire et monstrueux ballet. Moralité : tout le monde est mort. Et moi seul ai été sauvé. Parce qu'on m'avait écarté...¹⁷

Son seul et unique souvenir de sa mère revêt une force obsédante :

De ma mère, il ne me reste qu'une seule image, qui ne m'a jamais quittée, et qui intéresserait sans doute les analystes. C'était peu de temps avant sa mort, elle n'avait que 21 ans. On venait de lui faire une piqûre, le toubib refermait sa trousse. Je suis entré dans la chambre, où deux ou trois personnes étaient assises, silencieuses et hochant la tête comme dans un cauchemar. Ma mère était allongée sur le lit, en position de cubitus – c'est, je crois, le terme technique –, les fesses à nu, une goutte de sang perlant sur la rotondité blanche. Cette image, je l'ai toujours à l'esprit¹⁸.

Une expérience vécue à l'âge de 6 ans qu'il raconte dans une

14. « Hurle à la vie », *op. cit.*, p. 45.

15. Entretien Y. Martin, *op. cit.*, p. 8-9.

16. *La Vache enragée*, *op. cit.*, p. 11.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

interview est encore dominée par la représentation d'un lit à la fois lieu de mort et de plaisir :

J'étais à la campagne et Anna, [...] une gamine de 12 ans, m'a fait étendre dans un fossé – ça pouvait plus tard évoquer une tombe. Elle m'a fait enlever mon falzar, m'a chevauché et j'ai senti une douce chaleur dans mon sexe¹⁹.

[...] Loin de nous, les hommes mouraient sans raison. [...] La nuit montait. Allongé dans ce fossé profond, sentant la terre humide, la terre fraîchement bêchée, dans ce fossé profond peuplé d'insectes, dominé par Anna, je ressentis au bas-ventre, une agréable douce chaleur²⁰.

On peut aussi lire, dans « Vie et survie du vampire » ces lignes évoquant un lit à la fois funèbre et chargé de promesses érotiques. Le sang et l'éjaculation, l'accouplement et le tombeau ne vont pas l'un sans l'autre :

[...] Comme je vais m'allonger dans le lit déjà occupé par le frère de l'exécuté, le Travailleur Blême me prend par le bras, m'entraîne dans une pièce voisine, et me désigne, au sol, une flaque de sang. [...] Je m'aperçois alors que le lit dans lequel le Travailleur Blême m'invite à me coucher est occupé par sa femme, la femme du tombeau. Plein de désir, je m'approche d'elle et j'éjacule avant de l'atteindre, cependant que, dans la distance, me parvient le cri du coucou²¹.

Après *Le Frère de Lacenaire*, un recueil de poèmes illustrés par Salvador Dali, publié aux Editions de la Main à plume en 1943, Léo Malet ne récidivera qu'en 1983 avec la publication de quatre poèmes :

[...] ma veine poétique est tarie ou, peut-être, elle a glissé du plan poétique formel... les vers ... les lignes typographiques qui ne vont pas jusqu'au bout de la ligne... elle est peut-être passée dans Nestor Burma, qui se conduit peut-être poétiquement dans des paysages poétiques. La poésie sous

19. *Ibid*, p. 12-13.

20. « Vie et survie du vampire », *Poèmes surréalistes*, op. cit. p. 59.

21. *Ibid*, p. 58-59.

*une autre formé*²².

C'est à son retour du stalag en mai 1941 qu'il commence à publier des romans policiers sous des pseudonymes anglo-saxons. Mais bientôt, il veut écrire un roman se passant en France en le signant de son vrai nom et crée Nestor Burma dans *L'homme qui mourut au Stalag* en 1942. Lorsque l'un de ses amis du Flore, Henri Filipacchi, alors secrétaire général des éditions Hachette, lui demande si il a un manuscrit à publier, il le ressort de ses tiroirs. Après un changement de titre, *120 rue de la Gare*, paraît en novembre 1943, et Nestor Burma entre en scène.

« Ce qu'il me fallait, c'était quelqu'un dans mon genre : indépendant, ayant son franc-parler et ... fauché »²³. Burma est un peu le double de Malet. Comme lui, né à Montpellier, ils ont tous deux fréquenté les mêmes endroits et les mêmes personnes.

*[...] toutes les femmes que Burma aime et connaît au sens biblique du terme meurent inévitablement. Burma est un type dans mon genre, il a des idées sur l'amour un peu particulières : il est l'homme d'une seule femme. Même s'il a des femmes successives. Son amour est exclusif, et la seule rupture possible, c'est la mort*²⁴.

Étrangement, dans son *Journal Secret*, Malet évoque les trois femmes qu'il dit avoir aimées, son épouse Paulette, sa maîtresse Christiane et Consuelo de Saint-Exupéry, et les appelle « mes trois mortes » bien que Christiane fut alors toujours en vie :

*Il y a quelques jours, j'ai été brusquement, pendant quelques secondes [...], j'ai été transporté plus de quarante ans en arrière... J'ai revu... j'ai revécu... la grande verrière de la rue Froidevaux, dominant le Cimetière Montparnasse... le piano... l'éclairage indirect... le parfum lourd, la chaleur d'une fourrure et la robe noire décolletée de Consuelo. Consuelo. Elle repose aujourd'hui au cimetière de Biot. Biot, que j'ai traversé récemment en voiture, en compagnie de Christiane. Paulette, Consuelo, Christiane : mes trois mortes*²⁵.

22. Entretien Y. Martin, op. cit., p.1.

23. F. Travelet, « Léo Malet » in *La Rue*, N°28, 1980, p. 49/55.

24. *La Vache enragée*, op. cit., p. 178.

25. L. Malet, *Journal secret*, Michel Mamin et Francis Lacassin (ed.), Fleuve noir, 1997, p. 293.

Alors qu'il est épris de Geneviève dans *Le Soleil naît derrière le Louvre*, de Lydia dans *Nestor Burma contre CQFD*, et de Bérita dans *Brouillard au Pont de Tolbiac*, toutes trois meurent tragiquement :

Je la pris dans mes bras, la serrant à l'écraser, et je posai ma bouche sur ses lèvres [...]. Quelque chose fusa d'entre ses lèvres : une plainte ténue et un liquide chaud qui m'emplit la bouche. [...] Ma main remonta le long de son dos jusqu'à ses omoplates, comme pour une caresse, une ultime caresse. Mes doigts rencontrèrent le manche damasquiné d'un long coutelas à cran d'arrêt enfoncé jusqu'à la garde²⁶.

Tous deux voyeurs et fétichistes, ils consacrent à la lingerie féminine une grande partie de leurs pensées. Lorsque Françoise Travelet lui demande s'il est nécessaire pour l'intrigue que Nestor Burma demande à Hélène si elle porte un slip rose ou vert, il lui répond : « Moi, c'est mon unique préoccupation.²⁷ »

L'image du lit comme lieu où l'on jouit et l'on meurt obsède tout autant le détective que son créateur et resurgit parfois comme dans *Des kilomètres de linceuls* : « Tissus Berglevy. Cotonnades. Soieries. Lainages. Toiles. Des écrans de cinéma pour le rêve ? Des draps de lit pour l'amour ? Des linceuls, pas autre chose.²⁸ »

Léo Malet relate souvent des rêves ou des délires hallucinatoires de Burma, consécutifs à des bagarres, pertes de connaissance et ingestion de substances et donne par ce biais libre cours à une inspiration surréaliste. Les récits comportent souvent des digressions étranges, cocasses, et poétiques. Ainsi dans *Boulevard ... Ossements*, l'un des personnages acquiert à Drouot un squelette féminin unijambiste qui, ironie suprême, se voit, au cours de l'intrigue, « complété » par un fémur venant d'un squelette masculin.

Ces parties de corps morcelées et fétichisées surgissent aussi dans *Les Rats de Montsouris*. Burma se rend dans l'atelier d'Anatole Jakovsky (ami de Léo Malet, aujourd'hui connu pour avoir été à l'origine du Musée international d'art naïf de Marseille) où il découvre un objet dans la lignée des mannequins de l'Exposition

26. L. Malet, *Brouillard au Pont de Tolbiac* (1956), Fleuve Noir, 1999, p. 232.

27. Entretien F. Travelet, *op. cit.*

28. L. Malet, *Les Enquêtes de Nestor Burma et les Nouveaux Mystères de Paris*, édition établie par Francis Lacassin, Laffont, 1985, p. 625.

Surréaliste de 1938 :

C'était un de ces bustes qui servent, dans les vitrines des boutiques de lingerie, à présenter les soutiens-gorge, mais qu'une imagination délirante avait transformé en objet poétique le plus étonnant qu'il se puisse rêver, une sorte d'insolite épave, de tronçon de sirène, on ne savait quelle hallucinante figure de proue de quel vaisseau fantôme, caressé par les algues visqueuses et où seraient venus se poser, comme des baisers solidifiés, des coquillages rugueux et polychromes. Car sans bras ni tête, et pathétiquement cambré comme s'il offrait encore sa gorge au couteau sacrificateur, il était recouvert du cou à la taille d'un conglomérat de coquillages marins et d'escargots, agglutinés, se chevauchant, immobiles, mais paraissant grouiller en un permanent assaut²⁹.

Abandonnant temporairement son personnage fétiche, Malet écrit en 1948 *La vie est dégueulasse*, y exprimant des thèmes difficiles à développer dans le cadre du roman policier (ce roman sera re-édité en 1969 avec *Le Soleil n'est pas pour nous*, publié en 1949 et *Sueurs aux tripes* resté jusqu'alors inédit, sous le titre de *Trilogie Noire*). Tom Gutt le qualifie de « texte incandescent et glacial où rien ne sépare les extrêmes »³⁰ :

[...] son sanguinaire et pitoyable héros est un tendre, affligé d'une timidité pathologique qui lui commande d'affirmer la virilité dont il doute par le truchement élémentairement symbolique du revolver.[...] A l'aide de rêves et de souvenirs personnels, [...] j'ai essayé de pousser une violente et brutale plainte d'amour, [...] chaque page étant filigrane à l'image toute-puissante de la femme, impérialement campée sur ses meurtriers souliers à talons de poignard, avec, dans les cheveux et les yeux, le reflet mortel de l'or³¹.

Malet, qui se passionnait pour les faits divers, a puisé des éléments chez le Sergent Bertrand, Lacenaire et Bonnot. Ainsi, Jean

29. L. Malet, *Les Rats de Montsouris* in *Les Enquêtes de Nestor Burma*, op. cit. p. 886.

30. Tom Gutt, « La feuille souillée » in *Léo Malet, sous pli discret*, Mons, Editions Série B, 1988, p. 73.

31. *La Vache enragée*, op. cit. p. 190.

Fraiger, en deuil de sa mère et s'imaginant ne pouvoir satisfaire les femmes, s'accouple dans ses rêves avec des mortes. Traqué par les policiers qui veulent l'achever, il leur crie : « Tirez au sexe ! ». Il consulte un psychanalyste :

[...] J'ai l'impression de porter un deuil universel.

- Plus vraisemblablement le deuil de votre mère.

Non, ce sont ces mortes, ces mortes convoitées, qui se vengent. Je n'ai jamais couché qu'avec des mortes. Pas de vraies mortes, mais des fausses. Des fantômes, dans mes rêves, ou des femmes qui restent inertes sous mes étreintes. C'est de cela que je souffre : je me sens incapable de donner le plaisir. [...] Ce sont ces mortes qui se vengent. Je les vois, alignées dans un sombre caveau, vêtues de longues chemises blanches, des roses entre les doigts et les cheveux cerclés d'un diadème. Elles reposent sur des blocs de marbre, car la pierre tombale est à l'intérieur de la terre, non dessus.

[...] Vous portez le deuil de votre mère [...]. Depuis qu'elle est morte, vous refusez la vie. [...] Vous vous êtes réfugié dans une timidité maladive et vous êtes châtré moralement (...) au point de vous croire incapable de provoquer le plaisir sexuel chez la femme [...]. A votre sexe, vous avez substitué un revolver. Au lieu de donner la vie et le plaisir, vous semez la mort et le désespoir³².

Dans les scènes de mort, les soubresauts des agonisants évoquent souvent ceux de l'orgasme, la grande mort n'est jamais bien loin de la petite... :

J'apprêtais mon arme pour le coup de grâce et lui tirai deux balles dans le bas-ventre. Des réflexes mécaniques lui firent exécuter un saut de carpe qui le retourna et eut quelques soubresauts comme s'il besognait le tapis. Seulement, il éjaculait du sang³³.

Dans *Sueurs aux tripes*, le narrateur étrangle la femme qu'il aime après s'être uni à elle une dernière fois : « Mes mains lui serraient la gorge et ont serré plus fort, se sont crispées, tellement que mes

32. L. Malet, *La vie est dégueulasse* (1947), réédité dans *Romans, nouvelles et poèmes*, op. cit., p. 99-100.

33. *Ibid*, p. 85.

doigts en ont blanchi. Ses yeux ont chaviré et, de sa gorge meurtrie, a fusé un râle, comme si elle jouissait encore ».

Dans *Le Soleil n'est pas pour nous*, le récit alterne entre le vécu et les rêves du héros. Il tombe amoureux d'une jeune femme qui meurt suite à une tentative d'avortement : « Je me suis écroulé sur elle en sanglotant. Mes mains, poisseuses de son sang que j'avais tenté de contenir, ont fourragé dans ses cheveux blonds. Il me semblait qu'à l'étreindre, je retardais sa fin.[...] Nous paraissions faire l'amour une dernière fois.³⁴ »

Surtout connu comme écrivain, Léo Malet a également réalisé des collages ainsi que des créations plastiques, notamment des mannequins ainsi que les objets-miroirs, dont il est l'inventeur. En déplaçant sur une photographie (représentant souvent des visages et des mains de femmes) un miroir tenu verticalement, on obtient une vision symétrique dédoublée de l'image, qui se transforme en animal fantastique ou en vision érotique. Il en donne un mode d'emploi : « Prends le miroir dans un sac de femme. Ne l'essuie pas. Caresse-le. Promène le perpendiculairement aux images dont tu veux savoir le secret.³⁵ »

[...] le miroir, promené perpendiculairement à la page illustrée d'une quelconque publication, éclaire le secret des images de tous les rayons de soleil dont il est chargé et fait apparaître, dans la troublante nudité de leur inconscient, des bouches et des sexes qui s'ouvrent et se ferment, balbutient, crient ou hurlent des invites équivoques, de poignants cris dans le jour.

[...] il n'y a plus d'images innocentes, puisque les Catalogues des Grands Magasins, n'importe quel dessin, les gravures édifiantes mêmes – et, peut-être, surtout – nullement à l'abris des investigations, deviennent épouvantablement scandaleux.

[...] En séparant, le miroir unifie, révèle la véritable identité du négatif et du positif.

Le reflet du vampire est diaboliquement réel³⁶.

En mai 1936, il présente trois de ses objets-miroirs à l'*Exposition surréalistes d'objets* à la Galerie Charles Ratton, *Ce mouvement*

34. *Sueurs aux tripes* in *Romans, nouvelles et poèmes*, op. cit., p. 316.

35. « Vie et survie du vampire », *Poèmes surréalistes*, op. cit., p. 56.

36. L. Malet, « Au Jeu du miroir » (1974), *Les Cahiers du silence*, Kesselring, 1988, p. 120.

doit être répété trois fois, Architecture moderne et La Passagère captive. « Il avait fabriqué plusieurs objets-reflets, des plus érotiques que, pour ne pas choquer la morale, on avait accrochés à bonne hauteur sur les murs de la galerie.³⁷ »

*Ce mouvement doit être répété dix fois*³⁸ est une structure en « T » sur laquelle est collée la photographie d'un visage féminin. Un miroir y est fixé perpendiculairement et partage le visage en deux. En faisant aller et venir le miroir, l'image obtenue dans le reflet évoque une inquiétante araignée mais aussi un sexe féminin sur lequel sont posés des doigts. La répétition du mouvement fait alterner les vues sur les yeux clos de la photographie originale avec d'autres vues qui font penser à des jambes ouvertes (les doigts). Le mouvement répétitif que le spectateur est invité à appliquer est lui-même plein de suggestion érotique.

En 1938, il participe à la grande aventure de l'Exposition internationale du surréalisme à la Galerie des Beaux-arts. Il y présente un mannequin orné au niveau du sexe d'un bocal contenant un poisson rouge, avec un ressort manipulable par les spectateurs fait pour leur permettre de lui stimuler les seins :

Il est vrai que lorsqu'André Breton aperçut, entre les cuisses de « mon » mannequin, le frétilant poisson rouge que je venais d'y placer, il me demanda de l'enlever, arguant du fait que déjà, la veille, on avait eu des ennuis avec le directeur (plus exactement son épouse, je crois) de la Galerie Beaux-Arts, à propos du mannequin de Max Ernst : une veuve, nantie à hauteur de sexe, d'une ampoule électrique sous ses voiles de deuil. Je me rendis aux raisons d'André Breton mais je ne fut pas, pour autant, « privé de mannequin ». Je continuais à le « décorer » (d'ailleurs bien mal car je manquais de fric comme toujours)³⁹.

Répondant au questionnaire de Proust dans un entretien avec Michel Lebrun en 1976, à la question « votre idée du malheur », Léo Malet déclarait : « Ne plus pouvoir contempler les jambes et les

37. Marcel Jean et Arpad Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, 1959, p. 252.

38. Objet-miroir présenté au Centre Pompidou, accompagné d'un film démontrant son fonctionnement, en 2002 pour *la Révolution surréaliste* et en 2010 pour *la Subversion des images* (p. 387 du catalogue).

39. L. Malet, « L'affaire du frétilant poisson rouge », *Les Cahiers du silence*, op. cit., p. 117.

seins des femmes⁴⁰ » Dans l'exemplaire de *Qu'est-ce que le surréalisme* qu'il lui avait offert en 1934, André Breton avait rédigé cette dédicace : « A Léo Malet toujours situé au cœur de la violence et de la vie.⁴¹ »

Qu'il s'exprime par les mots (comme il le dit en 1986 : « Un poème est une éjaculation si j'ose dire »⁴²) ou par des créations plastiques, plaisir et souffrance, mort et jouissance s'entremêlent étroitement sur fond rouge sang. Éros et Thanatos, inextricablement mêlés, sont unis dans un vertigineux tango dans lequel on ne sait jamais qui mène la danse.

40. Michel Lebrun, « À la recherche du temps perdu... », *Enigmatika*, n° 18, Ed. de la Butte aux Cailles, 1982, p. 124.

41. Médiathèque de Montpellier, *Petit Guide de l'exposition « Léo Malet revient au bercail »*, 2006, p. 10.

42. « Autour de Léo Malet », film documentaire produit par la Vidéothèque de Paris (1986), cité par G. Gudin de Valerin & G. Bouchard in *Léo Malet revient au bercail*, Montpellier, Actes Sud, 2007, p. 58.

OSER ÉROS : POSITIONS DU SURRÉALISME EN 5-6-9

Marc KOBER

La VIII^e Exposition internationale du Surréalisme (EROS) et ses alentours est significative d'un rapport ancien entre deux manifestations de l'imaginaire à forte incidence dans l'ordre de la praxis et dans celui des représentations. L'érotisme n'est pas un aspect résultant de l'exposition qui serait simplement « à thème », mais une donnée majeure du surréalisme ici mise à l'honneur. Le titre malicieux de l'avant-dernière exposition officielle du surréalisme se présente comme un cryptogramme assorti de sa solution, l'acronyme « EROS » venant résumer la désignation objective de l'exposition de façon hyper-provocante, touchant par contagion à la fois « le surréalisme » (S), mais aussi « l'international » (R O), et même le principe de « l'exposition » (E). Ce titre typographiquement rusé offre l'avantage d'être difficilement retournable (osons-le avec OSER), ou réductible, comme « Le surréalisme en 1947 » (réécrit « Le surréalisme en 947 » par ses détracteurs¹) ... Pour être retenu, le mot « éros » et ses dérivés devaient sans doute posséder une valeur attirante pour le public, comme une cape rouge agitée dans une corrida, mais que penser de l'équivalence posée entre « Exposition internationale du Surréalisme » et « EROS » ? Sinon qu'il s'agit avant tout de faire le point (mais sans faire trop sérieux) sur le surréalisme en 1959-1960 (suivant une position « à cheval » si l'on peut dire, entre deux décennies, de cette exposition ?), la question de l'Éros étant simple abréviation plus facile à retenir, placé au second plan ? Rien de certain pour autant. Éros, érotisme, érotique², sexualité, sont des termes bien difficiles à définir, surtout dans leur emploi surréaliste. Il est certain que la réception du surréalisme par le grand public, et même par la critique, a associé, depuis les origines ce mouvement

1. Voir la plaquette « Le surréalisme en 947 » éditée et distribuée par le groupe du surréalisme révolutionnaire de Noël Arnaud et Christian Dotremont.

2. Robert Benayoun publie en 1965 son *Érotique du surréalisme* chez J.-J. Pauvert.

et les représentations érotiques. Comme dans d'autres domaines, le surréalisme a voulu s'opposer à l'ordre moral ou religieux dominant, et montrer ce qui était dissimulé. A une pornographie honteuse tolérée comme exutoire social, à la maison de tolérance du sexe, à sa commercialisation, le surréalisme a opposé l'exaltation lyrique de l'amour absolu, n'a pas transigé sur la toute-puissance du désir (mental et charnel), en indiquant sa merveilleuse diversité, la valeur de ses anomalies mêmes. Ce goût affirmé pour un amour libre et passionné³ s'est reflété dans le choix des œuvres et des artistes à défendre et à valoriser, et dans la conception même des manifestations publiques majeures du surréalisme, comme celle-ci.

L'exposition EROS, sous des apparences pas tellement différentes d'autres expositions où l'érotisme était mis en avant, comme celles de 1938 ou celle de 1947, constitue néanmoins un recentrement spectaculaire sur la dimension érotique : dans la galerie Cordier, il n'est question que d'Éros, ce qui ne sera plus le cas, notamment avec L'Écart Absolu en 1965.

Ce présupposé demande à être débattu : l'exposition EROS est-elle uniquement érotique, comme le laisser supposer l'acronyme ? Ou bien s'agit-il d'un leurre, destiné à égarer le public et la critique ? L'ambition secrète n'était-elle pas plutôt de dissoudre, ou de rendre définitivement soluble Éros dans le surréalisme, comme les lettres EROS s'éparpillent et fusionnent en une Exposition surréaliste ?

Deuxième point : comment expliquer stratégiquement la tenue d'une telle exposition ? Dans la perspective unique d'un mouvement arrivé à sa trente-cinquième année d'existence en 1959, quelles étaient les fonctions et les résultats attendus ? Avec quels écueils ?

Dernier point : au-delà de la reprise, ou de la découverte, de nouveaux talents surréalistes, ou revendiqués, peut-on observer dans le matériau artistique offert un nouvel esprit lié à Éros, une relance de la pensée de l'amour à nouveaux frais ?

Enfin, ces différents points ne sauraient être élucidés sans mettre

3. Avec les prudences et les restrictions que l'on sait, abordant presque uniquement les représentations du désir hétérosexuel, ou bien auto-sexuel (Molinier), à la rigueur le saphisme, par conviction dominante, et par crainte du discrédit qui pouvait retomber sur le surréalisme dans le contexte de l'époque concernée par le mouvement surréaliste (1924-1966).

l'exposition publique de la Galerie Cordier en perspective avec son pré-vernissage organisé dans l'appartement de Joyce et Sam Mansour, en vue de l'exécution du testament de Sade, les dernières volontés du Divin Marquis n'ayant pas été respectées. L'exposition EROS traduit une spectaculaire valorisation de l'héritage sadien à travers une cérémonie initiatique bien plus nécessaire à la survie du groupe que l'exposition qui allait suivre.

[1] L'exposition EROS est-elle uniquement érotique ? Ou bien la preuve d'une dissolution d'Éros dans le surréalisme ? Comment définir l'éros sinon comme le principe de l'amour sous toutes ses formes, y compris l'amour physique ? De ce point de vue, éros est encore une force cosmique ou une énergie, l'érotisme étant une sexualité considérée comme « désir » plus que comme « besoin »⁴. Nous verrons par la suite d'autres définitions plus précises. Le surréalisme s'incarne ici dans une exposition organique par la transformation de la galerie Cordier en corps palpitant, en sombre grotte ou en labyrinthe intérieur. Certains détails de l'agencement de l'exposition, certains dispositifs (projetés ou réalisés) indiquent bien la volonté de matérialiser l'amour charnel. Loin d'une conception romantique ou sentimentale, l'exposition transpose dans la mesure du possible les manifestations concrètes de l'extase amoureuse, ou celles de la séduction, mais sans utiliser les possibilités d'un spectacle total, notamment les techniques cinématographiques. En témoigne par exemple le dispositif de la « porte vaginale », imaginée par Marcel Duchamp, dont le rôle fut central encore une fois dans la conception de cette exposition. Une porte voulue en caoutchouc grossier, mais qui fut finalement un simple rideau de perle. Ou encore l'idée de suggérer les palpitations d'un ventre féminin à l'aide d'un ventilateur placé au-dessus d'un

4. Cf. *Dictionnaire culturel en langue française*, « Erotisme », sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 2005, p. 617-618. Se pose la question de l'objet de ce « désir » (et de son sujet) et des déplacements effectués (ou non) entre les polarités du masculin et du féminin. L'analyse de l'œuvre de Mimi Parent, *Masculin-Féminin* (1959), qui est reproduite sur l'affiche de l'exposition, est intéressante à cet égard. Cf. *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Didier Ottinger dir., Centre Pompidou-Gallimard, 2013, p. 9. Et aussi, la question d'un projet latent : celui d'une exposition sur la femme dont il est question tout au long de ces années d'après-guerre. Car Éros se polarise sur la femme, qui est par ailleurs le support électif de la beauté surréaliste, et l'objet central du désir surréaliste, masculin pour l'essentiel, mais pas forcément masculiniste...

plafond souple comme une peau⁵. L'enjeu est d'animer l'inanimé, comme si le visiteur percevait un corps géant. La visite mime donc le cheminement organique à l'intérieur du corps féminin/objet de désir⁶. Par conséquent, nous visiteurs (ou voyeurs/explorateurs) sommes dans le vagin, l'utérus ou les entrailles du fameux « obscur objet du désir » filmé par L. Buñuel. L'habillage des murs et plafonds est une tradition des expositions surréalistes, mais il suggère ici l'effraction dans un corps, le viol et la pénétration. Le visiteur entre à l'intérieur du corps désiré. Cette interprétation du contenu latent (ou explicite ?) renverrait alors à une violence sadique, à une volonté d'épuiser le sujet aussi vaine que l'écorchement d'une peau. Autant dire que la pulsion scopique, effrénée, cherchant à aller au-delà de la nudité, de la peau ou du sexe, aboutit à un non-sens, ou à une pure merveille. Pierre Faucheux, qui coordonne la mise en scène voulue par les deux « régisseurs » (Breton, Duchamp), tend sur les murs et les piliers un velours de couleur variable, mais suggestif de la « salle des désirs », (velours rose), de la salle principale ou « forêt du sexe » avec ses stalactites et stalagmites (velours vert), de la « crypte du fétichisme » (velours noir), du « repaire » (velours rouge). Parmi les éléments le plus souvent évoqués à propos de l'exposition figurent le parfum diffusé dans la salle principale, les cris et soupirs de plaisir de l'enregistrement réalisé par François Dufrêne et Radovan Ivšić. Ces éléments contribuent à l'élaboration d'un simulacre charnel, sans parler des œuvres en trois dimensions comme la poupée suspendue de H. Bellmer, ou bien « L'Objet invisible » de Giacometti. Le sable répandu sur le sol, les piliers habillés, renvoient à un imaginaire aventureux, mais au fond, il n'y a rien à voir pour qui cherche à élucider le mystère du désir humain. L'exposition vise à organiser un vide, une angoisse créatrice⁷. Les

5. Le site www.andrebreton.fr contient une multitude de lettres relatives à la préparation de cette exposition. Ainsi, les coulisses de ce spectacle s'en trouvent éclairées sous un jour nouveau. On ne saurait rendre compte ici de la complexité et de la diversité du projet dont l'exposition fut une résultante.

6. Pour une analyse similaire, voir la présentation de l'exposition de Claire Boustani, *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, op.cit., p. 110-116. Nous renvoyons à cet article pour une description précise des salles et de leur contenu et pour certains détails non mentionnés ici.

7. Charles Estienne note le 08 juillet 1947 dans *Combat* qu'il existe surtout de l'angoisse dans l'exposition *Le Surréalisme en 1947*. Alors que les journalistes dénoncent en 1959 une exposition qui mériterait d'être censurée ou fermée pour cause de réclame sexuelle.

couleurs symboliques du parcours renverraient au désir toujours renouvelé et à son assouvissement, à une énigme sans réponse s'il n'y avait aussi l'accrochage aléatoire des tableaux, et la présence de plusieurs types d'œuvres. Un accrochage surréaliste s'applique sur la pure matérialité organique du désir, un désir sublimé, puisque le mécanisme de sublimation permet à l'aide d'œuvres plastiques d'extérioriser les obsessions les plus intimes⁸. Passer par là où le désir passe n'aboutit à rien. Vouloir franchir l'ultime limite du plaisir charnel est un projet vain ; telle semble être la leçon implicite de l'exposition dans son processus déceptif. L'important est l'acte jouissif de transgression favorisé par les obstacles (rideau noir troué sur les vitrines de la galerie, porte vaginale, labyrinthe, grille qui donne sur le festin). La quête d'une ultime frontière du sexe avec un « objet » chosifié (la femme) est un projet contre-productif⁹. Il s'agit de maintenir à l'écart le public venu en quête de « gaudriole », de laisser à l'extérieur le scandale facile. Le surréalisme, dans ses différentes formes, est là, rendu disponible sur ce « fond » érotique, qui est le domaine commun. La volonté de scandale au premier degré doit beaucoup à Marcel Duchamp, jouant avec la censure et avec le symbolisme sexuel explicite. L'exposition fut d'ailleurs assortie d'une mise en garde¹⁰, mesure rarement prise pour une exposition artistique, tandis que certains journalistes dénoncent une mise en danger de la jeunesse. Une volonté de mystifier un public indésirable a peut-être joué au risque de l'attirer inutilement. Ainsi, l'exposition a été très suivie, et son succès, comme pour celle de 1947, s'explique par l'attente d'un scandale sensationnel, en particulier dans le domaine du scabreux¹¹. On peut voir sur les

8. R. Benayoun, *Érotique du surréalisme*, op. cit., p. 89.

9. Le même R. Benayoun évoque « la conception sportive de l'amour », « le goût de la performance, du dépassement physique », ou encore « l'athlétisme sexuel inhumain, mécaniste, à la limite incontrôlable » qui sévirait dans la seconde moitié du siècle (*Érotique du surréalisme*, p.9).

10. Adam Saunier, journal non précisé, 31 décembre 1959, www.andrebretton.fr. En fait, l'exposition fut sans doute en retrait par rapport à ce qui avait été imaginé en termes de scandale.

11. « De la rue déjà on peut voir en vitrine le sein en caoutchouc mousse (moulé sur le vif on l'espère) entouré de velours noirs, qui fut imaginé par Duchamp pour l'édition de luxe du catalogue [...] de tels objets ne manqueront sans doute pas d'exciter l'attention des potaches et des vieux messieurs. » (C.Etienne, *Combat*, 08 Juillet 1947)

rare films d'époque¹² le trouble, entre attirance et répulsion, d'un public élégant venu examiner à distance le festin conçu par Meret Oppenheim. Le parcours organique/souterrain aboutit à une salle (« le repaire ») occupée essentiellement par la mise en scène conçue par Meret : un mannequin de femme nue, allongé, couvert d'aliments, est entouré par d'autres mannequins masculins. Pour le vernissage, c'est une actrice en chair et en os qui joue le rôle du mannequin, le tout formant un festin de printemps. Cette dimension innocente ne contredit pas d'autres aspects plus troubles. Les dimensions voyeuriste, fétichiste, et surtout anthropophagique, de l'amour, sont à l'honneur, suivant l'éloge surréaliste des perversions, appelées ailleurs paresthésies suivant le vœu de Maurice Heine¹³. Les visages sont congestionnés et s'écrasent pour saisir à la dérobée une bribe de scandale sexuel. L'idée de Meret était sans doute bien différente. La foule au vernissage était si dense que le public ne parvenait pas à entrer, ou bien y renonçait. La crétinisation d'un public considéré a priori comme hostile ou douteux était bien réussie. Au fond, l'une des ambitions de ces expositions était à la fois « d'intriguer le bourgeois, et peut-être de toucher encore tous les autres¹⁴ ».

[2] A présent, il convient de s'interroger sur la stratégie de cette exposition, sur ses résultats et sur les malentendus éventuels qu'elle suscite. Cette VIII^e Exposition semble prolonger les autres dans la recherche du mythe nouveau, ce qui se traduit par une approche sous l'angle érotique à vaste échelle avec 75 participants et 19 pays représentés, et comme un premier élément qui préfigurerait la future exposition en honneur de la femme, qui n'eut jamais lieu¹⁵. Rappelons que *L'Art magique* est paru en 1957, mais que l'importance de ce point d'orgue du tournant vers l'ésotérisme a été mal perçue. Dès lors, il s'agira de restituer au surréalisme

12. Présentés lors de l'exposition *Le Surréalisme et l'objet*, du 30 octobre 2013 au 3 mars 2014 au Centre Pompidou.

13. R. Benayoun, *op.cit.*, p. 36.

14. C. Estienne, art. cit.

15. Ce manque fut comblé en partie après la mort d'André Breton avec la tenue d'une exposition *La Femme et le surréalisme*, en 1987, au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, avec pour commissaires Erika Billeter et José Pierre. Mais il ne s'agit évidemment pas d'une exposition surréaliste, plutôt une des nombreuses expositions prenant pour thème le surréalisme. Le catalogue contient des analyses très utiles, et un document, daté de juin 1964 à février 1965, qui représente un projet d'exposition « La Femme selon l'optique surréaliste » avancé par A. Breton, V. Bounoure, R. Ivsic, J. Mansour et José Pierre.

l'initiative dans le domaine exotérique. Anticipant sur une possible révolution des mœurs amoureuses, avec une décennie d'avance, le groupe occupe le terrain des mœurs et de l'organisation des rapports sociaux. En 1965, avec la « IX^e Exposition internationale du surréalisme » (*L'Écart absolu*), et avec le report de l'exposition sur la femme surréaliste, où Joyce Mansour aurait dû jouer un rôle de premier plan, le groupe surréaliste procède à une lecture subversive de la société de consommation, notamment de la réduction de l'amour électif en foyer économique, en cellule familiale ou en lieu de reproduction. La pensée utopiste de Charles Fourier prend une importance publique considérable. À noter que C. Fourier, mais aussi Georges Bataille, sont les deux grands référents de la VIII^e Exposition. Pour Bataille, *L'Érotisme* est déjà paru en 1957, et il travaille en février 1960 aux *Larmes d'Éros*, dont le titre est déjà arrêté en juillet 1959. On peut parler d'une convergence entre deux esprits, celui de Breton et celui de Bataille, à la même époque. Une lecture en profondeur de l'histoire intellectuelle française permettrait d'expliquer la tenue d'une telle exposition dans un moment crucial de l'après-guerre.

Cette exposition donne à voir d'une manière encore plus évidente certaines préoccupations du groupe visibles dans le sommaire des revues de l'époque, comme *Le Surréalisme, même*, où les numéros 4 et 5 présentent les deux volets d'une enquête sur le strip-tease, tandis que le numéro 3, à l'automne 1957, présente les résultats de deux enquêtes sur des tableaux, dont l'un, celui de Gabriel Von Max, appartient à Joyce Mansour. Les « conclusions » des enquêtes touchent aux rapports entre l'œuvre et ses différents spectateurs. Les interprétations de Von Max relèvent de l'érotisme noir, dramatique, scabreux ou rituel. Parmi les thèmes suggérés, on trouve le plaisir solitaire, le fétichisme, le sadomasochisme ou la perversité psychologique de l'héroïne du tableau. Une phrase de M. Duchamp est placée en exergue des conclusions : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux¹⁶ ». La VIII^e Exposition est déjà en germe dans ce type d'enquête¹⁷. La célébration de Pierre Molinier anticipe à sa manière une orientation du surréalisme vers l'érotisme qui culminera en 1959.

16. *Le Surréalisme, même*, n° 3, p. 85.

17. Une étape suivante sera l'enquête sur les représentations érotiques lancée en juin 1964 par G. Bounoure dans la revue *La Brèche*, n° 6, et qui sera publiée en deux parties dans le numéro 7 (décembre 1964) et 8 (novembre 1965).

Le catalogue de l'Exposition, en particulier le tirage restreint des « Boîtes alertes » et leurs « missives lascives » font partie prenante du projet de monter un « théâtre d'incitations et de prohibitions où se jouent les plus profondes instances de la vie »¹⁸. Les valeurs privilégiées sont moins le « scabreux » que « l'équivoque » et l'ambition est de trouver un angle critique qui ne morcelle pas : ce sera la « tentation charnelle »¹⁹. Le débat critique fait rage sur les questions d'abstraction et de lyrisme au moment où le surréalisme le récuse. Le thème retenu a un autre avantage : il permet de réaffirmer la nature fermée/ouverte du groupe grâce au thème transversal de l'érotisme, recoupant le surréalisme, mais non limité à lui seul.

[3] Pour autant, une pensée nouvelle d'Éros est-elle engagée à partir de cette exposition ? En fait, Breton s'appuie sur la conception de l'érotisme de Bataille, le citant au moment où sa pensée se clôt sur cette question. Cette référence n'est pas unique. Celle d'A. Schwaller de Lubicz revient avec insistance sous la plume de Breton, puis de Benayoun, avec d'inévitables retours à Freud (besoin de transgression). Ce qui caractérise le plus l'approche surréaliste de l'érotisme, exemplaire dans le catalogue, mais aussi dans l'essai de R. Benayoun, est le privilège accordé aux œuvres elles-mêmes, surréalistes ou non. En définitive, ce sont elles qui sont chargées de dire ce qu'est l'érotisme : « [...] ce qui, dans leur ensemble, caractérise et qualifie les œuvres surréalistes, ce sont, au premier chef, les implications érotiques²⁰. » Ainsi, chaque artiste redéfinit à lui seul ce qu'est l'érotisme, sans doute dans un rapport avec les « orgies de musée », soit l'exposition de corps nus procurant une joie de l'art bien supérieure à la jouissance sexuelle, selon Charles Fourier²¹, une idée bien illustrée par l'œuvre de M. W. Svanberg. Enfin, le catalogue tout entier, en dépit de son format singulier, contient nombre de contributions théoriques ou ludiques qui entrent en résonance avec le parcours de l'exposition, sans parler de la riche iconographie qu'il contient.

Le livre de R. Benayoun, par son titre général, *Érotique du*

18. André Breton, « Avis aux exposants », *Catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme* 1959-1960, p. 5.

19. *Idem*, p. 7. Le « lexique succinct de l'érotisme » publié en fin de catalogue constitue un remarquable ensemble de définitions des termes associés couramment à l'érotisme.

20. André Breton, « Avis aux exposants », *op. cit.*, p. 7.

21. Simone Debout, « La Plus Belle des passions », *Idem*, p. 23.

surréalisme, reprend et amplifie le propos en faisant d'ailleurs allusion, six ans plus tard, à nombre d'aspects de l'exposition qui nous occupe ici. Preuve qu'elle avait fait date dans la conception surréaliste de l'amour. En particulier, Mimi Parent et Jean Benoît sont à l'honneur à travers la conception du mannequin, le fétichisme et une nouvelle conception du féminin et du masculin. L'importance de Sade, signifiée en 1959 par la cérémonie du deux décembre, est confirmée, tout comme celle de Bataille, tandis que c'est Schwaller de Lubicz qui donne le la de l'érotisme défini comme « la magie de la vitalité, exprimée principalement par l'éveil de la puissance sexuelle²². » Ce qui est intéressant en particulier dans cet essai est la mise en perspective des conceptions surréalistes de l'amour, point radicalement nouvelles, avec l'évolution des comportements et des mœurs. Cette critique sociale adossée à un raisonnement théorisé est l'ultime avatar de l'éros surréaliste.

[4] Rappelons pour terminer la particularité de l'exposition de 1959, qui est d'avoir été précédée par l'exécution du testament de Sade. Le cérémonial imaginé par Jean Benoît remonte en fait à une dizaine d'années. Une coïncidence se produit entre l'émergence dans le groupe de Mimi Parent et de J. Benoît et la préparation de la VIII^e Exposition, au même titre que Joyce Mansour joue un rôle croissant dans la vie du groupe et dans ses manifestations concrètes au cours des années 50. Les différentes parties de son costume sont exposées au mur du « Repaire », en arrière-plan du festin de Meret. Ils témoignent de l'inventivité de J. Benoît qui construit des costumes venant transfigurer le corps humain, mais son titre de gloire reste le grand cérémonial, pour reprendre la formule de Breton. Face à cette performance assistée par Mimi, devant ce happening avant la lettre, minutieusement décrit par certains, la presque totalité des témoins a été frappée par la gravité, par la valeur rituelle et initiatique, à un degré plus ou moins fort. Les participants avaient reçu un carton personnel d'invitation pour entrer dans un espace aménagé pour la circonstance dans l'appartement des Mansour. Jean Benoît joue quant à lui son entrée, tant désirée, dans le groupe surréaliste, tandis que Mimi Parent œuvre de façon décisive pour l'Exposition de la galerie Cordier avec la « Crypte dédiée au fétichisme », l'affiche et le catalogue. La VIII^e Exposition met au centre le couple d'artistes

22. R. Benayoun, *Érotique du surréalisme*, op. cit., p. 6.

canadiens, et le choix de Sade, ancienne admiration surréaliste, notamment à travers Maurice Heine et Gilbert Lely, renvoie à une figure très forte de l'implication absolue de l'individu dans la défense d'idées contraires à celles de l'ordre établi. Sade revient le jour anniversaire de sa mort dans le groupe surréaliste pour le souder fortement. Et J. Benoît se charge d'être l'initiateur de cette nouvelle cohésion. On connaît son geste spectaculaire : se brûler la peau au fer rouge avec les lettres SADE. Leçon de courage et d'adhésion qui détermine Matta à faire de même. Eux seuls suivirent le rituel en son entier. Au-delà du geste, la valeur de Sade est réaffirmée publiquement, moins l'algolagnie que le dynamisme d'un désir sans limites, même sous une forme créatrice ou onirique²³. Autour de la figure énergique de Sade, le groupe surréaliste reprend vigueur par la réintégration de membres exclus en 1948 comme Matta ou Victor Brauner, et par le rôle moteur de nouveaux venus comme Mimi Parent, Jean Benoît ou Joyce Mansour. Ce qui triomphe ici est l'idée d'égrégore, d'un être moral fondé sur la réunion de plusieurs personnes.

UNIVERSITÉ PARIS 13-
SORBONNE PARIS CITÉ

23. R. Benayoun, *op.cit.*, p. 28.

L'ÉROS COMME NÉGATIVITÉ : MERLEAU-PONTY ET LE SURRÉALISME

Chiara PALERMO

L'érotisme surréaliste mériterait d'être étudié à part. C'est bien autre chose que le plaisir de profaner. C'est le retour à l'unité primordial, à l'immédiat, l'indistinction de l'amour et du désir, comme l'écriture automatique était l'appel à une parole non gouvernée et indistincte de son sens.

À partir de ce propos de Merleau-Ponty, notre étude veut explorer la notion d'érotisme du surréalisme au delà de la sexualité, mais surtout, au-delà de certains dualismes liés à ce sujet. Il s'agit ainsi de dépasser l'opposition entre pur et impur, masochisme et sadisme, mensonge et vérité, objet et sujet du désir. Comme Merleau-Ponty le rappelle, ces dualismes ont nourri l'histoire de la littérature, et ils ont donné l'illusion de pouvoir lire la vie humaine par le biais d'un code d'opposition. La littérature surréaliste nous a indiqué une autre manière de penser sans dualisme et Breton comme Artaud sont deux figures emblématiques de ce tournant que le présent travail, étayé par quelques exemples, se propose de traiter.

L'objectif de ces pages est ainsi d'esquisser la proximité entre la pensée surréaliste et les recherches philosophiques du dernier Merleau-Ponty, notamment sa formulation d'une nouvelle ontologie à travers une notion de l'Être non substantialiste, qu'il définit comme chair.

1. Maurice Merleau-Ponty, *Propos sur l'érotisme*, (1954) repris dans *Signes*, Gallimard, 1960, p. 386.

LE HASARD MAÎTRE DE L'ÉROTISME

Le surréalisme est antireligieux, se déclare matérialiste, furieusement athée, tandis que l'élan vers l'érotisme chez les surréalistes n'est ni l'exaltation d'un amour profane en opposition à l'amour sacré, ni l'éloge de l'impudeur en opposition aux normes et aux règles d'une morale quelconque. Au contraire, on peut affirmer que la disparition tant du corps charnel que du plaisir et de la volupté est une composante manifeste du surréalisme. L'absence du corps, sa violation comme sa mise en mouvement impliquent donc le dépassement du dualisme structurant la pensée occidentale de l'éros entre idéalité et sensualité. Dans l'érotisme surréaliste, le corps comme symbole de plaisir est absent : situé dans le passage entre vie et mort, il devient geste dans un mouvement où il perd sa fonction de point inaugural et de mobilisateur central. Dépasser le corps dans sa centralité érotique signifie redonner à l'éros un mouvement primordial, impersonnel, non objectivable, un mouvement dont on ne peut faire de l'individualité humaine le mobilisateur central. Ce point est pour nous fondamental pour mettre en relation le langage poétique et plastique du surréalisme avec la pensée merleau-pontienne en nous inspirant du commentaire consacré à l'érotisme mis en exergue.

L'absence du corps dans la poésie de Breton laisse la place à un autre protagoniste de l'érotisme : le hasard. « J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue ² ». Cette déclaration prononcée dans *Nadja* est sans conteste exemplaire de la sensibilité de Breton. En fait, le corps et la beauté de la femme ne sont pas la source du rêve érotique, ni la rencontre entre les deux individus – si elle advient par un accord préalable – n'est-elle productrice en soi d'érotisme : ce qui met en mouvement l'éros est la rencontre fortuite, l'inattendu, l'émerveillement.

Dès les premières pages de *Nadja*, le narrateur annonce réflexions, événements et émotions qu'il est seul à éprouver, de même qu'il s'interroge sur l'élément fondamental qui le distingue, sur lequel se réalise sa différenciation.

Le 4 Octobre dernier, à la fin de l'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en

2. André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928, « Folio », 2005, p. 44.

passer, je me trouvais rue Lafayette : après m'être arrêté quelques moments devant la vitrine de la librairie de l'Humanité et avoir fait l'acquisition du dernier ouvrage de Trotski, sans but, je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra.[...] J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures ; [...] Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle-aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant³.

Il croise Nadja dans une disponibilité essentielle au hasard. L'érotisme devient synonyme de ce signe du hasard. Le hasard est la rencontre avec le signe de l'inconscient : ainsi, ce qui fait l'individualité, sa différenciation et son désir ne passe pas par une individualité humaine mais par un mouvement fortuit devenant lui-même porteur de l'universel et du nécessaire dans sa contingence. Comme le signe de l'écriture automatique, le hasard de la rencontre est une « forme » signifiante. Nous lisons encore dans l'œuvre de Breton « Cette sympathie ne serait rien moins que de nature à faire passer dans le domaine du hasard favorable (l'antipathie dans celui du hasard défavorable) des rencontres (...) ⁴ ». De ce fait, le rêve est l'allié de la construction érotique de la littérature surréaliste. Le hasard s'inscrit dans la dimension de l'inconscient comme le rêve et l'amour ; c'est pourquoi l'érotisme ne s'inscrit pas dans une objectivation mais dans un passage, comme l'humour, un processus de dépossession vis-à-vis du réel, ce qui permet l'émerveillement : « La poésie consiste à oublier sa voix pour écouter celle du rêve. Ce qui m'arrête, m'intéresse. Mais je bouge. Mobilité immobile de l'amour (...). Un éclat de vitre du rêve : l'humour ⁵ ». Humour et amour s'allient dans un mouvement

3. *Id.*, *ibid.*, p. 71-72.

4 A. Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 50.

5. G. Hugnet, « Les revenants futurs » in A. Breton (éd.), *Trajectoire du rêve*, G.L. M., 1938. Sur ce sujet voir P. Mourier-Casile « Noyaux d'orage et tête de la comète » *Mélusine*, n° X, Lausanne, L'Age d'homme, 1988, p. 11-21. Sur les notions de la pensée de Breton qu'il est impossible d'approfondir ici cf. Henri Béhar (dir.), *Dictionnaire André Breton*, Classiques Garnier, 2013. Sur l'intérêt de Merleau-Ponty pour la littérature et tout particulièrement pour Breton, voir M. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage : cours au Collège*

immobile, mouvement d'arrêt sur des instants de dépossession, sans contrôle de la part de l'auteur qui doit « oublier sa voix ». L'idée de « création involontaire » dans l'œuvre des surréalistes et la présence du hasard qui lui est liée – souvent confondues avec un manque de méthode –, sont éclairées par « la dépossession » du réel revendiquée explicitement en ces termes par l'artiste.

Dans cette direction, on peut également prendre en considération l'œuvre d'Artaud. Celui-ci fait de l'écriture automatique l'instrument d'une forme de plaisir ne se situant jamais dans la volupté du plaisir. Une brève pièce de théâtre, *Le Jet de sang* de 1925, est représentative de l'érotisme dicté par l'imagerie poétique du surréalisme. Le motif de « l'amour comestible » et de la « *vagina dentata* » donnent au récit le rythme des associations libres propre au langage surréaliste. Nous lisons en conclusion de la pièce : « [...] une multitude de scorpions sortent de dessous les robes de la nourrice et se mettent à pulluler dans son sexe qui enfle et se fend, devient vitreux, et miroite comme un soleil⁶ ».

Sans pouvoir nous attarder sur d'autres exemples, nous constatons que, dans ces lignes, l'érotisme n'est guère donné par le corps, mais par l'imprévu de la vision animant le corps, le dévorant au-delà de la sensualité traditionnellement attribuée au corps féminin.

Or, pourquoi ce travail sur l'érotisme est-il essentiel selon Merleau-Ponty ? En se référant à l'érotisme surréaliste, le philosophe indique une tension vers une unité primordiale donnée comme dans l'écriture automatique. Il serait impossible de ne pas penser aux mots de Breton du Second Manifeste du surréalisme :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent

de France : notes, 1953, texte établi par B. Zaccardello et E. de Saint Aubert, annotations et avant-propos de Benedetta Zaccardello, Genève, Métis Presses, 2013, sur Breton, *ibid.*, p. 24-25, 76, 78, 83 et *sq.* Concernant les textes sur le surréalisme qui ont pu intéresser Merleau-Ponty, il faut signaler F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1955 ; G. Bataille, *Le Surréalisme et sa différence avec l'existentialisme* (1946), OC XI, Gallimard, 1988, p. 70-82. Sur la relation entre Breton et Merleau-Ponty, cf. E. Saint-Hubert, *Du Lien des êtres aux éléments de l'être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Vrin, 2004, p. 225-233.

6. A. Artaud, « Le jet de sang » dans *L'Ombilic des limbes*, Gallimard, 1925, *Œuvre*, Gallimard, Quarto, 2004, p. 121.

d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point'.

La référence à une unité primordiale, le point d'union des contradictoires comme le dit Breton, n'est pas un passage isolé dans l'œuvre de Merleau-Ponty. Pour comprendre son intérêt pour l'érotisme, il est important de le mettre en relation avec un autre élément d'inspiration surréaliste, souvent cité par Merleau-Ponty : la voyance. Plus précisément, ce dernier traite le phénomène de la voyance en référence au peintre surréaliste Max Ernst qui, au cours d'un entretien, rappelle les termes dans lesquels il avait défini, en citant Rimbaud, le rôle de l'artiste : « De même que le rôle du poète, depuis la célèbre lettre du voyant, consiste à écrire sous la dictée de ce qui se pense, ce qui s'articule en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui⁸ ». Merleau-Ponty écrit notamment que le peintre restitue le monde à travers une « voyance » : la peinture est alors communication avec l'être par la vision, mais une vision qui reste une ouverture « à faire⁹ » dans un chiasme de « voyant » et de visible, c'est-à-dire renvoi réciproque d'activité et passivité du voyant. L'unité primordiale de voyant et visible est pour Merleau-Ponty la chair, non entendue comme corps, mais comme une épaisseur ontologique du réel dépassant la centralité de l'individualité humaine. Cette notion est pour lui la tentative de dépasser l'opposition de « sujet et objet » traversant l'histoire de la pensée occidentale. En cela, l'érotisme surréaliste, dépassant la centralité du corps, et dépassant la notion d'une prise constitutive du sujet sur le réel, a une affinité avec la réflexion merleau-pontienne.

Il faut comprendre la signification de cette épaisseur ontologique nommée chair avec une opération de dépossesion du moi de l'auteur. Cela ne signifie pas que pour expliquer la chair de l'érotisme ou la voyance, il faille réintroduire le magique dans notre

7. A. Breton, « Second Manifeste du surréalisme » (1929), *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, « Idées », 1971, p. 76-77.

8. cf. G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, i, Julliard, 1959, p. 34. cite par M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, op.cit., p. 258 ; *Notes des cours au Collège de France (1958-1959/1960-1961)* éd. de S. Menase, Préface de C. Lefort, Gallimard, 1996, p. 171-183-186; *L'œil et l'Esprit*, Gallimard (1961) Folio, 2012, p. 30-31. Sur l'importance de cette référence cf. M. Carbone, *La Chair des images, merleau-ponty entre peinture et cinema*, paris, vrin, 2011.

9 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1964, Tel 2003, p. 180.

subjectivité, comme une explication reductible à des « causes » magiques de la vision qui seraient à nouveau objectivables¹⁰. Il ne faut pas penser la voyance, la dépossession du hasard ou l'écriture automatique comme le signe d'un miracle, une unité primordiale d'ordre substantialiste.

Selon Merleau-Ponty, il faut penser l'élément mythique de nos visions et la voyance du peintre ou de l'écrivain comme constitutifs de notre histoire « personnelle et publique », pour concevoir l'homme dans une « cohésion d'espace-temps », dans un devenir, qui serait impensable dans une vision ostensive. La dimension temporelle de l'art présente alors davantage une dimension archaïque, un temps mythique, l'ubiquité constitutive du temps. Ainsi la voyance n'est pas une notion liée à la « magie », mais elle est introduite par le philosophe en vue de comprendre cette cohésion spatio-temporelle, un « magma¹¹ » dont tout fait partie, et où présent, passé et avenir ne sont pas séparés. Par conséquent, le peintre ou l'écrivain intéressent le philosophe pour leur capacité de ne pas montrer des individus, mais un devenir : « l'espace et le temps ne sont pas somme d'individus locaux et temporels, mais présence et latence derrière chacun d'eux de tous les autres, et derrière ceux-ci, d'autres encore, dont nous ne savons pas ce qu'ils sont, mais savons du moins qu'ils sont déterminables en principe¹² ». Penser la cohésion spatio-temporelle des individus, revient ainsi à penser, « non plus une multiplicité d'individus distribués synchroniquement ou diachroniquement, mais un relief du simultané et du successif, une pulpe spatiale et temporelle où les individus se forment par différenciation¹³ ». Par cette « pulpe », la cohésion d'espace-temps marque l'impossibilité du non-sens, ou du vide ontologique, et l'impossibilité d'une possession du sens, ceci constitue une signification en mouvement, toujours en train de se donner. L'être comme chair est pour le philosophe une différenciation des phénomènes en train de se produire. Ainsi, l'épaisseur érotique du hasard dans la rencontre évoquée par le surréalisme, l'épaisseur de nos visions oniriques dans la voyance constitue-t-elle un relief auquel la réflexion de Merleau-Ponty a été

10. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op.cit.*, p. 43.

11. Cette notion est utilisée pour indiquer la suppression des prénoms dans l'écriture de Cl. Simon, cf. M. Merleau-Ponty, *Notes de cours*, *op.cit.*, p. 211-215.

12. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op.cit.*, p. 154.

13. *Id.*, *ibid.*, p. 151 (nous soulignons).

particulièrement sensible. Dès lors, on peut considérer ce relief comme fondamental pour comprendre son attention à l'érotisme du surréalisme.

LA CRÉATION AU SEIN DE L'ÊTRE : LE MOUVEMENT DE L'EROS

Claude Lefort, dans l'avertissement à l'édition posthume du texte de Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, cite une note de travail de 1947-1949 annonçant l'intérêt pour la rédaction de cinq « perceptions littéraires » : Montaigne, Stendhal, Proust, Breton et Artaud¹⁴. Dans ce contexte, bien qu'un développement approfondi ne puisse être mené dans les limites de ce travail, il faudrait indiquer le rôle de la littérature en général et des Surréalistes en particulier, tels que Breton et Artaud, cités par Merleau-Ponty, pour comprendre l'élaboration de la notion de chair et, tout spécialement, une conception de la création comme accès à l'Être, formulée dans les derniers écrits du philosophe. Sur le caractère involontaire de la vision, nous avons rappelé l'exemple de Marx Ernst. Il faut également rappeler à ce sujet l'atmosphère particulière du surréalisme dans laquelle a baigné l'époque de Merleau-Ponty, en particulier les expériences d'écriture automatique et les nombreuses expositions de peinture et de photographie¹⁵. Dans le texte de 1954 consacré à l'érotisme, l'écriture involontaire du surréalisme est évoquée par sa manière particulière d'entendre la vision comme voyance, mais davantage par la force du mouvement implicite de la voyance :

les surréalistes ont bientôt compris que toute écriture involontaire n'a pas cette force : les paroles de la sibylle s'usent, celles qui dureront ne sont pas toutes prêtes dans notre gorge, elles se préparent par l'essai de vivre et de parler. Il y a eu un surréalisme qui cherchait les miracles à l'état brut, dans toute désorganisation du monde constitué. A la limite, c'est l'art des farces et attrapes. Le surréalisme qui a duré ne

14. C. Lefort, « Avertissement » à M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard (1969) « Folio » 2008, p. VII.

15. Cf. S. Prinzi, *Scrivere le cose stesse. Merleau-Ponty e il letterario*, Mimesis, Milano, 2013 ; « Il "proprio" del corpo proprio. Fra Merleau-Ponty e il surrealismo », in *Corpi. Teorie, pratiche e arti dei corpi nel Novecento*, V. Cuomo et A. Meccariello (éd.), Kainos Edizioni, Ville, 2013, p. 10-36.

*se contentait pas de déchirer le monde habituel, il en composait un autre. L'Amour fou est à créer, par-delà l'amour propre, le plaisir de dominer, le plaisir de pécher*¹⁶.

La littérature comme la peinture sont pour Merleau-Ponty l'exemple d'un rapport à l'être qui reste toujours à créer. On peut voir dans ce texte sur l'érotisme une première formulation de l'idée d'être comme mouvement : l'être est prénance, création toujours en devenir. Cette notion est ainsi précisée comme *chair* dans les derniers écrits de Merleau-Ponty reconfigurant le rôle même de la philosophie : l'être est en une différenciation qu'on ne peut saisir sinon par le renouvellement de la pensée suivant ses mêmes différenciations. Le passage cité nous aide, en effet, à comprendre que pour Merleau-Ponty « la rupture » à l'égard de la tradition n'est pas ce qui constitue le mérite des avant-gardes – ce qui ne ferait que réintroduire un nouveau mythe de l'originalité de la création – ni l'interprétation naïve de l'inconscient comme « miracle », - ce qui reviendrait à donner un autre visage substantialiste à l'art. Mais il trouve dans le surréalisme l'œuvre de création « celle qui n'a pas la parole prête dans la gorge », c'est-à-dire, il y trouve les paroles pour décrire la vision involontaire qui se fait par la voyance, comme une œuvre qui se réalise par un vrai travail de métamorphose qui fait surgir « un monde autre » en recréant les formes qui lui sont données, par un effort qui ne pourra jamais se définir comme celui d'une invention ex nihilo, rupture vis-à-vis de ce qui précède, ni par une vision qui arrive déjà prête à l'artiste.

C'est par cette métamorphose que le défi que se pose le surréalisme, celui de renouer le lien entre l'onirique et le réel, croise les intentions de Merleau-Ponty. Dans *Le Visible et l'Invisible*, nous lisons en effet que « La conscience a la tendance à l'objectivation » et que par là « elle ignore en lui [i.e. : l'être] la non-dissimulation de l'Être, l'*Unverborgenheit*, la présence non médiatisée qui n'est pas du positif, qui est être des lointains¹⁷ ».

La philosophie doit donc être dévoilement de la non-dissimulation de l'être. À la lumière de ce que nous avons dit, si nous comprenons la création comme une forme du dévoilement par la dépossession de soi et des catégories appartenant à la

16. M. Merleau-Ponty, « L'érotisme », *Signes, op.cit.*, p. 385-386, (nous soulignons). Sur le danger d'une interprétation abusive du surréalisme comme rupture, cf. « Préface » à *Sens et Non-Sens, op.cit.*, p.7-9.

17. Cf. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible, op.cit.*, 297

conscience, la non-dissimulation devient force de négation qui agit comme Être « des lointains », c'est-à-dire, ce qui n'est jamais en coïncidence mais bien toujours à recréer. Il faut avoir de cette non-dissimulation « une saisie indirecte et renversée » : elle est dans le sensible comme une présence de « double fond¹⁸ ». C'est pourquoi la création est la réintégration de l'Être, par une présence non-dissimulée de cette non-coïncidence. L'Être est mouvement d'une unité primordiale des oppositions, mais en excès de soi-même, en différenciation.

La création surréaliste, opérant dans une dimension de liberté, nie toute finalité à travers la libre sélection d'éléments les plus divers dans une association qui n'est pas guidée par les opérations habituelles – celles qui sont dictées par la conscience opérationnelle. Pour le surréaliste, « l'écriture automatique était l'appel à une parole non gouvernée et indistincte de son sens¹⁹ », une parole redécouvrant un lien primordiale avec le monde, cette unité en mouvement. Le surréalisme est alors retour à l'unité primordiale de l'Eros pour trouver davantage son mouvement, montrer qu'il reste « à créer » pour y avoir accès : il n'est pas réductible à une définition objectivable. De même, Merleau-Ponty envisage l'être comme « ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience²⁰ ». C'est pourquoi il est possible de penser à une convergence entre le surréalisme et l'élaboration de la notion de chair de Merleau-Ponty²¹. À ce sujet, il ne faut pas oublier que les poèmes de Paul Éluard ou d'Aimé Césaire esquissent toujours, en se référant à la chair, une dimension qui dépasse la simple sensualité et l'objectivation du corps. Nous avons bien évidemment rappelé le rôle de Breton et d'Artaud concernant le hasard et l'écriture automatique. Mais l'aspect fondamental pour éclairer la possibilité d'une telle convergence reste une définition particulière de la chair, donnée par Artaud, chez qui la chair assume cette valeur de prégnance et qu'on vient de voir.

18. Cf. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op.cit.*, p. 303.

19. M. Merleau-Ponty, « Sur l'érotisme », *Signes*, *op.cit.*, p. 386.

20. *Id.*, *Le Visible et l'Invisible*, *op.cit.*, p. 248.

21. Sur l'élaboration de la notion de chair au sein du surréalisme, cf. S. Prinzi, « Il "proprio" del corpo proprio. Fra Merleau-Ponty e il surrealismo », *op. cit.*, p. 21 et sqq. Parmi les nombreux textes cités par l'auteur, voir A. Césaire, *Corps perdu*, Éditions Fragrance, 1950 (illustré par Picasso) ; P. Éluard, *Capitale de la douleur*, Gallimard, 1926.

UNE PENSÉE DE LA CHAIR

Pour conclure notre esquisse des affinités entre le surréalisme et la pensée de Merleau-Ponty, il faut définir la notion merleau-pontienne de chair et l'Éros du surréalisme par l'expression d'un désir jamais accompli, le mouvement d'un excédent qui n'est pas seulement tension vers l'autre mais aussi désir de présence à soi jamais atteint. L'Éros, interprété comme un mouvement de la vie toujours en différenciation de soi-même, est peut-être lui-même l'expression d'une « unité primordiale » inspirant le surréalisme.

Dans un texte d'Antonin Artaud intitulé « Positions de la chair », publié en 1925, on peut lire :

Je pense à la vie. Tous les systèmes que je pourrai édifier n'égalent jamais mes cris d'homme occupé à refaire sa vie [...] Ces forces du dehors qui m'assiègent, il faudra bien que ma raison un jour les accueille, qu'elles s'installent à la place de la haute pensée, ces forces qui du dehors ont la forme d'un cri. Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la finesse des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de la vie. Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair [...].

L'Esprit clair appartient à la matière [...].

Mais il faut que j'inspecte ce sens de la chair qui doit me donner une métaphysique de l'Être, et la connaissance définitive de la Vie.

[...] l'ébranlement de la chair participe de la substance haute de l'esprit.

Et toutefois qui dit Chair dit aussi sensibilité. [...]².

Pour Artaud, la chair est donc un désir de présence à soi jamais comblé. Sans qu'il soit besoin de nous référer à d'autres passages, ce texte montre déjà de manière évidente les raisons de l'intérêt de Merleau-Ponty pour cet auteur. Le cri est comme une force infigurable (la chair), qui est en même temps « force de vie ». On voit bien comment la force de négation du projet poétique d'Artaud est proche des propos philosophiques de Merleau-Ponty renonçant à toute tentative de systématisation de la pensée, ainsi que de

22. A. Artaud, « Position de la chair », *L'Ombilic des Limbes*, Gallimard, 1925 ; in *Œuvre*, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 146.

l'idée d'une dépossession de soi introduisant le hasard et l'agir comme constitutifs de la pensée. La chair, pour Artaud, trouve ainsi place au cœur des frémissements et des ponctuations d'un travail en perpétuelle métamorphose. La chair est chemin, flux, dynamique dans la structure de l'Être. Merleau-Ponty parle également des « chemins du corps », du corps comme matrice, ce qui évoque, selon nous, la définition par Artaud des chemins de la pensée dans la chair du corps.

La dépossession du sens et du sujet par l'inconscient est, pour Merleau-Ponty, liée à une nouvelle compréhension de la corporéité. En résonance avec ce qu'il a souligné dans son commentaire de l'érotisme, il affirme dans *Le visible et l'invisible* :

Il nous faut rejeter les préjugés séculaires qui mettent le corps dans le monde et le voyant dans le corps, ou, inversement, le monde et le corps dans le voyant, comme dans une boîte. Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? (p. 180)

Le philosophe définit le sujet non pas par son corps, mais comme passage au sein d'un « magma », une unité primordiale avec le monde, « la chair », car le monde est lui aussi chair. Cette conception non substantialiste de la chair, accompagnée d'une conception du sujet comme « creux », revient dans les *Notes de cours* de Merleau-Ponty, où elle est toujours, comme pour Artaud, liée à un cri²³. Ce motif du cri est fondamental pour comprendre le changement théorique introduit dans la catégorie de « sujet » chez Merleau-Ponty comme chez Artaud. Chez le philosophe, le thème du cri revient constamment dans l'évocation d'Hermès Trismégiste : « cri inarticulé [...] qui semblait la voix de la lumière²⁴ ». La chair, qui

23. La notion merleau-pontienne du corps comme chair est, en ces termes, proche de la notion de «CSO» reprise par Deleuze comme négation de l'organisme, en dépit des critiques de la phénoménologie exprimées par Deleuze in : *Logique de la sensation*, Seuil, 1989.

24. Cité par M. Merleau-Ponty, *Notes de cours, op.cit.*, p. 171. On comparera avec *L'Œil et l'esprit* où l'on peut lire : « l'art [...] est vraiment le «cri inarticulé» dont parle Hermès Trismégiste, «qui semblait la voix de la lumière». Et, une fois là il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes un secret de préexistence » p.70-71. Le passage que cite Merleau-Ponty pourrait être extrait d'un article du peintre Robert Delaunay intitulé « La lumière » et paru en 1912, bien que Merleau-Ponty ne s'y réfère pas explicitement (cf. M. Carbone, *La Chair des images, op.cit.*, p. 131). La peinture est pour Delaunay langage de couleurs et de lumière. Dans les *Notes de cours* et dans *L'œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty cite

est chiasme (renvoi réciproque de voyant et visible), s'exprime comme la voix de la lumière, une voix inarticulée qui appartient au sensible, qui cherche toujours son articulation, c'est pourquoi elle est cri. Merleau-Ponty donne une définition de la chair comme lumière en se référant également aux idées sensibles proustiennes « membrures muettes du visible²⁵ ». La lumière devient, dans ce contexte, la voix d'un cri, et elle perd toute connotation extramondaine, elle est rayonnement du sensible. La voix définit la chair, sans dualisme, par un renvoi réciproque de l'indiscernabilité entre « lumière » et « ténèbres²⁶ ». Prenant ses distances vis-à-vis du néoplatonisme qui donne à la lumière une valeur métaphysique, Merleau-Ponty soutient que la lumière rend visible les idées sans que celles-ci soient occultées par le « voile » du sensible, car le « voile » du sensible est en même temps lumière, c'est lui qui « rend visible²⁷ ». Le visible lui-même est un « hiéroglyphe ». L'artiste n'est donc pas en train de créer de rien, d'inventer, mais plutôt de déchiffrer l'hiéroglyphe du paysage que le sensible lui offre. L'artiste doit dire, comme le philosophe, ce contact avec les choses, et l'accès à l'être est cette nécessité de la création. Ce qui définit « la dépossession » du sujet dans cette conception de la création est le chiasme avec le monde, mouvement d'inversion, jamais accompli,

régulièrement le recueil de textes de ce peintre, cf. R. Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait* : documents publiés par P. Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de Robert Delaunay par G. Habasque, S. E. V. E. N, 1957, Sur la phrase hermétique du Pimandre, *ibid.*, p. 150.

25. M. Merleau-Ponty, *Notes de cours, op.cit.*, p. 203 ; Id. *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 269.

26. C'est M. Carbone qui souligne, en ce sens, la définition de la chair comme lumière, cf. *La chair des images, op. cit.*, p. 129-146. En effet, si la chair est condition de visibilité par la tension lumière / ténèbres qu'elle porte en elle, sa luminosité est structurellement constituée par différence. À partir d'une confrontation avec la notion platonicienne de chora, l'auteur interprète la notion de chair du dernier Merleau-Ponty comme un principe ontologique tissé de différences en différenciation, sans être façonné par des modèles externes et préalables. Les images se produisent par une différenciation de ce tissu et peuvent se sédimer en modèles, mais ces derniers restent inséparables des images qui les ont produits. On comprend alors que les idées restent inséparables de ces images sensibles, *ibid.* p. 145. M. Carbone souligne également dans ce texte que « le sujet », pour Merleau-Ponty, doit être conçu comme « un creux » qui, faisant écho à la notion de *chora*, est union d'activité et de passivité dans le processus de création, *ibid.*, p.160.

27. Le sensible est érigé en vérité : « nous ne croyons plus que la vérité demeure vérité si on lui enlève son voile », cf. M. Merleau-Ponty, *Notes de cours*, p. 277, cf. F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. fr. de A. Vialatte, Gallimard, 1950, p. 15.

entre le sujet et le monde. « La matrice », la chair sur laquelle le sujet est installé, est toujours en différenciation. Comme nous l'avons vu, le corps et le sujet restent alors des « positions » qui se produisent au sein de ce tissu, mais qui en demeurent inséparables, ce qui fait dire à Merleau-Ponty que même l'espace du corps est « la matrice de tout espace », chiasme d'activité et de passivité, sans l'unité cartésienne d'une âme régnant sur le corps²⁸. Cette notion du corps inséparable de l'unité en différenciation de la chair, revient constamment dans les références littéraires, comme dans la description de la peinture par Merleau-Ponty. La chair du corps est habitée par le désir de ce qu'elle connaît sans le posséder, par la force même de la Vie, selon les termes d'Artaud.

L'histoire de la littérature, comme Merleau-Ponty ne manque pas de le rappeler, a donné l'illusion de lire la vie humaine à travers un code opposant sujet et monde, esprit et corps : tout autrement, l'Éros du surréalisme et, singulièrement, la notion de chair d'Artaud souhaitent restituer par le langage l'unité primordiale de la Vie au-delà de ces dualismes.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE II
PIERRE MENDES FRANCE

28. Cf. M. Merleau-Ponty, *Notes de cours, op. cit.*, p. 180 ; *Id.*, *L'Œil et l'esprit, op.cit.*, p. 54.

POUVOIR DE L'ÉROTISME DANS L'ŒUVRE DE JAN FABRE

Sophie RIEU

Sur la quatrième page de couverture du *Sexe et le plaisir avant le christianisme : l'érotisme sacré*, d'Alexandre Maupertuis, on pouvait lire la déclaration suivante : « L'érotisme est mort, la sexualité, elle, règne partout [...]. Nous sommes passés d'un puritanisme excessif, qui condamnait le sexe, à un déferlement sans frein qui dessèche le cœur et inhibe les émotions¹. » Depuis 1975, date de publication de l'ouvrage, ce phénomène lié à ce qu'Herbert Marcuse nommait la « désublimation répressive² » n'a cessé de croître. Tout se doit d'être « porno » : la publicité est « porno chic », la récente tendance consistant à exhiber la nourriture porte le doux nom de « food porn », les dernières formes d'expression artistique utilisant le corps et le (trans) genre comme objet politique sont référencées comme « postporn » ... Le pouvoir organise toujours davantage la sexualité et il est de bon ton de consommer vite et de consommer « porno ». L'espace de l'imaginaire se réduit; il n'y a plus de temps pour rêver, et tout ce qui n'est pas immédiat – comme le désir – est malvenu. Mais tout pouvoir appelle une résistance et Jan Fabre, l'artiste flamand connu pour ses « rebiffements », entend bien réanimer l'érotisme, poétiquement. Puisque le pouvoir a organisé un semblant de libération sexuelle par une surexposition de la pornographie, redonner une impulsion à l'érotisme – le vrai – celui qui prenait le temps de se fantasmer et que l'on retrouvait partout dans l'imaginaire surréaliste, ne serait-ce pas cela, en définitive, le nouvel acte de subversion ?

D'après la définition proposée par le Petit Robert, l'érotisme est associé aux notions d'amour, de séduction, de plaisir, de désir – et

1. Cité dans J.-J. Pauvert, *Métamorphose du sentiment érotique*, J.-C. Lattès, 2011, p. 281.

2. Voir : Herbert Marcuse, *Eros et civilisation*, traduit de l'anglais par J. G. Neny et B. Frænkel, Editions de Minuit (1957), 2007, p. 12.

par là de de tension et de transgression³-, d'attirance, de présence des corps, de sexualité. Par ailleurs – et c'est que nous postulerons une fois pour toute ici – l'érotisme n'est pas la pornographie. Il en diffère d'une part parce qu'il nécessite de s'inscrire dans la durée, d'autre part parce qu'il exige une sublimation qu'ignore totalement la pornographie. L'un est force, rayonnement chargé de sacré⁴, tandis que l'autre n'est que pur produit commercial. Concernant l'érotisme surréaliste, Adam Jolles précise : « L'espace domestique du surréalisme est toujours chargé d'énergie sexuelle : en effet, on ne trouve jamais de choses tranquilles, dépassionnées, indépendantes du désir⁵. » Dans sa farouche volonté de repassionner la vie et d'abolir toute notion d'obscénité, le surréalisme va insuffler de l'érotisme tant dans ses productions littéraires que picturales. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer les dessins de Bellmer, de Masson ou ces quelques œuvres : la machine à coudre électro-sexuelle d'Oscar Dominguez (1934), *Le Grand Masturbateur* de Salvador Dali (1929), *Légèrement chaude* ou *Adrianopole* de Victor Brauner (1937) ... L'illustration choisie en couverture de la brochure, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* – remise durant l'exposition *Minotaure* à Bruxelles (1934) – n'était-elle pas une reproduction du célèbre *Viol* de Magritte ? On sait par ailleurs la fascination des surréalistes pour Sade. Les exemples sont nombreux dans lesquels l'érotisme occupe une place centrale dans l'art surréaliste; mais davantage qu'une thématique, l'érotisme ne se présente-t-il pas pour ces artistes comme une fin en soi ? Comme « le moyen de mettre au jour des choses qui sont constamment cachées⁶ » ? De mettre en œuvre cette révolution surréaliste qui a toujours eu vocation à être une philosophie de vie ? Avant d'en arriver aux affinités existantes entre érotisme fabrien et érotisme surréaliste, concluons avec cette prédiction d'André

3. « L'érotisme permet de flirter avec la mort, provoquant ces délices du tremblement, du déséquilibre, de l'essoufflement, de la peur, de la découverte d'un être », Vincent Estellon, « Éloge de la transgression : Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », *Champ Psy*, 2005, n° 38, L'Esprit du temps, accessible en ligne à l'adresse suivante : hdl : 10670/1. kxgwyh, p 15, consulté le 22 juin 2014.

4. Voir à ce titre G. Bataille, *Les Lames d'Éros et L'Érotisme*.

5. A. Jolles, « Espèces d'espaces surréalistes », in J. Chenieux-Gendron et M. Bloede (dir.), *Pensée de l'expérience, travail de l'expérimentation au sein des surréalismes et des avant-gardes en Europe*, *Pleine Marge*, Peeters, 2005, p. 169.

6. M. Duchamp, parlant de la place centrale de l'érotisme dans son œuvre : R. Dadoun, *Duchamp, ce mécano qui Met à Nu*, Hachette, 1996, p. 92.

Breton :

Si de nos jours, la nature, en référence au monde extérieur, a cessé d'être dans l'art, appréhendée pour elle-même, voire pour certains révoquée définitivement, subsiste en effet un lieu privilégié, théâtre d'incitations et de prohibitions, où se jouent les plus profondes instances de la vie. Ce lieu, dans lequel le surréalisme, de ses origines à ce jour, n'a jamais cessé de faire porter ses incursions, est l'érotisme. [...] Toujours est-il que c'est là – et sans doute seulement là – qu'entre le montreur et le spectateur est tenu de s'établir, par voie de perturbation, la liaison organique qui fait de plus en plus défaut à l'art d'aujourd'hui⁷.

Éros est et se doit d'être partout exalté.

Si Jan Fabre ne cite pas directement le mouvement surréaliste comme source d'inspiration, il ne cache pas son admiration pour des artistes comme Bosch, Félicien Rops, ou encore Baudelaire. Néanmoins peut-on citer deux artistes quelque peu dissidents du mouvement, mais appartenant à sa constellation qui, non seulement inspirent Jan Fabre, mais plus encore peuvent être des clés de compréhension de son œuvre et de son parcours : ces deux figures sont Georges Bataille⁸ et Marcel Duchamp. Et l'admiration de Fabre pour Duchamp est – nous le verrons – indéfectible dès les premières œuvres. Comme beaucoup de surréalistes en leur temps, Jan Fabre est un artiste polymorphe : capable d'exceller aussi bien dans l'écriture poétique de ses pièces, dans ses mises en scène, ses chorégraphies, que dans son œuvre plastique. On retrouve également l'importance des rêves comme source d'inspiration. « Les spectacles de Fabre », indique Stephan Hertmans, « sont ancrés dans un archipel de beauté autiste, où un enfant-dieu joue avec des rêves oubliés⁹. » Et les *performers* de ses spectacles, justement nommés par l'artiste « guerriers de la beauté », sont autant d'habitants de rêves fabriens tantôt semblables aux figures féminines bretonniennes, tantôt aussi animales ou obscènes que l'homme ausculté par l'œil bataillien. L'artiste s'imagine volontiers

7. Avertissement de Breton dans le catalogue de l'exposition internationale du surréalisme à Paris, 1959, cité dans Jean-Jacques Pauvert, *op. cit.*, p. 237.

8. Voir S. Rieu, « Pour une lecture bataillienne de l'œuvre de Jan Fabre », in M. Beauviche et L. Van Den Dries (dir.), *Jan Fabre – esthétique du paradoxe*, L'Harmattan, 2013.

9. S. Hertmans, *L'Ange de la métamorphose*, L'Arche, 2003, p. 47.

médecin ou chaman d'une société moderne dont il conteste l'asepsie excessive et croissante. À l'instar des surréalistes, Jan Fabre se montre adepte de l'irrévérence, de la collision d'images et de la métamorphose. Nombreux sont ses autoportraits¹⁰ : dessins de lui-même en démon ou en Jacques Mesrine, buste à son effigie dans lesquels il se pare d'excroissances animales; sa peau peut se hérissier de punaises dorées, ou encore son corps devenir lombric. Et lorsque ce n'est pas lui qui s'allégorise surgissent des araignées accessoirisées d'ampoules et de boussoles ou des paons à corps de cercueil. Énigmatiques, ces curieux assemblages ouvrent à l'unheimlich; soit à un « on ne sait quoi » de familier et d'étrange, de repoussant et de fascinant à la fois. Mystère et dévoilement de quelque chose qui pourtant nous échappe, la rencontre avec l'unheimlich s'accompagne toujours d'une révélation doublée d'une vive émotion. Évoquant la force de ce type d'image chérie par les surréalistes, Reverdy précise : « Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹¹. » Dans les spectacles de l'artiste flamand, le public se trouve confronté à des chocs agissant de façon similaire : ses créations scéniques font coexister le chaos et une discipline quasi militaire voire sadique; chez Fabre le grotesque et l'obscène côtoient fréquemment la plus pure beauté ...

« Le théâtre est un espace où l'on peut être amené à l'extase », précise Fabre lors d'une interview avec Luk Van Den Dries¹². Il est en effet assez déroutant et paradoxal de constater que c'est par le biais d'une sur-exposition de la chair sur scène (l'interprète fabrien est exhibé dans son animalité la plus violente), de ces corps contraints à des danses extrêmement physiques, que l'artiste entend ravir le spectateur et l'extraire hors de lui – par extension, le « décorporer » (ékstasis). Fabre se propose de re-passionner le spectateur et de réenchanter le monde. Et l'un des procédés consiste à re-érotiser l'homme, raviver son pouvoir d'« animal érotique¹³ ». Or cela ne se peut qu'en débarrassant le *performer* de

10. On songe bien souvent à Claude Cahun dans ces mises en scènes fantasmagoriques.

11. A. Breton, OC I, p. 324.

12. L. Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre*, L'Arche, 2005, p 16

13. Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1653.

toute psychologie, en arrachant l'homme à sa rationalité et en transgressant la bienséance. Le corps fabrien, ainsi exposé dans sa nudité crue peut être obscène. Fabre ne craint pas l'obscénité. Il y a dans cette exposition de l'être humain la volonté de rétablir une totalité qui seule pourra exalter sa beauté : corps « impur » et « pur » à la fois, corps sacralisé. Partout chez Fabre l'obscénité se désamorce par l'humour, ou se sublime par la poésie de textes ou d'images d'une grande beauté. Stefan Hertmans parle d'un « érotisme bouffon¹⁴ » et souligne à juste titre : « Dans toute l'œuvre dramatique de Fabre, je ne connais pas de scène, aussi érotique soit-elle, qui ne puisse être regardée avec les yeux d'un enfant¹⁵. » Or la poétisation de données triviales et l'exaltation du désir par le biais de l'humour ne sont-ils pas constitutifs de l'art surréaliste ? Pour les surréalistes, l'obscène n'est pas absent de l'érotique¹⁶, mais précisément il est par eux toujours sublimé.

Sur cette voie d'un érotisme qu'on pourrait qualifier d'« ascensionnel », visant le sublime, les surréalistes se distinguent par de notables avancées. Ils se sont d'emblée et de très près intéressés à la sexualité, dans ses exercices pratiques comme dans ses perspectives visionnaires, et, certains d'entre eux, tels Bellmer ou Duchamp, ont poussé très loin [...] l'« immachination » et l'« imagéométrie » érotiques [...]. Mais on relève, chez à peu près tous, une tendance marquée à faire l'apologie de la femme, réelle ou imaginaire, dans un esprit matérialiste, qui se plaît à cultiver une frange de mystère, flirtant avec la mystique¹⁷.

De fait, le surréalisme réserve une place centrale à la figure féminine et il n'est pas rare que celle-ci soit représentée dans des positions obscènes. La femme est tout aussi essentielle pour Fabre et elle est souvent magnifiée dans le cadre de solos de danse. Renée Copraij – qui a eu l'occasion de travailler à de nombreuses reprises avec l'artiste – souligne : « Le féminin est très prononcé dans l'œuvre de Jan, beaucoup plus que le masculin. [...] Il s'agit toujours de femmes fortes, conscientes de ces clichés sans en être

14. S. Hertmans, *op. cit.*, p. 41.

15. *ibid.*, p. 42.

16. Voir notamment le poème d'André Breton, *L'Union libre* (1931).

17. Roger Dadoun, *L'Érotisme, de l'obscène au sublime*, PUF, Quadrige essais débats, 2010, p. 150.

victimes, comme Els, Erna, Lisbeth¹⁸ ... » Femmes fortes, indépendantes, maitresses, parfois perverses, la sauvagerie ne leur est pas étrangère. Elles sont également celles qui font corps avec la nature, seuls êtres capables d'accéder à sa toute-puissance. Somme toute, la femme fabrienne comme la femme surréaliste est celle qui dispose du pouvoir de métamorphoser le monde. Rappelons cet enivrant solo de femme nue, *Quando l'uomo principale é una donna* (2004), dans lequel Lisbeth Gruwez danse sur une scène dangereusement glissante car recouverte d'huile d'olive. Et *Preparation Mortis* (2005), célébration d'Éros et de Thanatos, jaillissement de La Femme au cœur d'un odorant amas de fleurs coupées et de papillons et qui se conclut par un clin d'œil aux *Larmes d'Éros*; un solo qui semble donner vie à un tableau de Leonor Fini, ou bien à cette photo de Rogi-André légendée *L'Air de nager* et figurant dans *L'Amour fou*. Pour finir, la femme fabrienne est la femme-féérique rêvée des surréalistes, toujours chargée d'énergie érotique et sur laquelle le temps n'a pas de prise : insaisissable femme-enfant qui « dissipe autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise¹⁹. » Un diptyque illustre la force de ces femmes superbes, atemporelles, objets érotiques, et paradoxalement souveraines, combatives et engagées dans une lutte éternelle contre une société qui tente de les contraindre par asphyxie. Ces deux monologues ce sont : *Elle était et elle est, même et Étant donnés*.

Au sujet de *La Mariée* de Duchamp, Breton écrit : « Trophée d'une chasse fabuleuse, sur des terres vierges, aux confins de l'érotisme, de la spéculation philosophique, de l'esprit de compétition sportive, des dernières données des sciences, du lyrisme et de l'humour²⁰ ». En hommage à l'œuvre duchampienne, Jan Fabre crée en 1991 *Elle était et elle est, même*, un monologue interprété par sa muse, Els Deceukelier. Els incarne la célèbre mariée-machine de Duchamp soit le rouage central de l'énigmatique installation-mécanique de désir. Il ne faut pas s'attendre à ce que le mystère de cette œuvre soit levé par Fabre : l'ambiguïté reste intacte. Femme-enfant enveloppée dans une robe

18. Interview de Renée Copraij, in L. Van Den Dries, *op. cit.*, p. 438.

19. André Breton, *Arcane 17* (1945), Livre de Poche Biblio, 2001, p. 63.

20. *Id.*, « Phare de la mariée », *Minotaure*, II, n°6, cité par J. Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Galilée, 1975, p. 18.

de mariée qui l'encombre, le personnage semble voué à osciller perpétuellement entre la princesse – forcément pucelle – et la pin-up hypersexuée. Elle chuchote, elle minaude, elle aguiche des célibataires imaginaires qu'elle cherche du regard parmi les spectateurs Et comme Fabre en a l'habitude, tous les coups sont permis : se lancer lascivement dans un strip-tease, tirer (sur) une pipe plus qu'ostensiblement – mais ceci est-il une pipe ? –, racoler à tout va, embrasser une mygale vivante, etc.

Fabre prolonge l'œuvre de Duchamp en lui donnant corps, voix et visage, mais la chair est triste : que reste-t-il de véritablement humain dans cette mécanique ? Malgré les rires qu'elle suscite, la pièce, au même titre que l'était finalement cette machine infernale de Duchamp, est une pièce comi-tragique du désir, d'un désir inassouissable et par là pathétique. Comme c'est le cas chez Georges Bataille, on a le sentiment que l'érotisme tend finalement bien davantage vers « l'impossible » que vers le plaisir. Ajoutons qu'ici le plaisir est (sur) joué, c'est-à-dire qu'il est feint, et même vain ... Dès l'abord, il est visible que la mariée n'est qu'une machine à jouir, à faire l'amour (« mon unique fonction », « bonne à rien d'autre », « le faudrait-il ? »²¹). Machine à jouir ? Ou misérable allumeuse ? Difficile de trancher, d'autant que – parlant des célibataires prétendants :

*T't't' les pauvres malheureux
Les pauvres malheureux, à tous égards inférieurs
A moi-même
Les pauvres malheureux, même leur désir que je
Soulève en eux
C'est moi qui le mets en branle
Les pauvres malheureux, que je désire tellement
J'ordonne
Les pauvres malheureux obéissent²²*

Serait-ce la mariée qui mène le jeu ? Du moins a-t-elle l'impression de le diriger ... Comme de nombreuses autres pièces de Fabre, *Elle était ...* s'étire dans le temps. Il ne se passe rien, ou pas grand-chose pour cette mariée-là. Et cela semble voué à durer pour l'éternité (?). Ainsi que le note Stefan Hertmans, les « répétitions perpétuelles » débouchent sur une béance, l'inanité de la machine à

21. J. Fabre, *Elle était et elle est, même*, L'Arche, 1994, p. 9.

22. *Id.*, *ibid.*, p. 12.

désir²³ ... Du conte cruel de la pauvre mariée au mythe de Narcisse, il n'y a qu'un pas. Le dispositif scénique choisi par Fabre s'apparente à une sorte de demi-silo à fond brillant; ainsi le personnage se trouve-t-il piégé dans cet espace convexe où se reflète sa silhouette. Stefan Hertmans parle à juste titre d'« autoérotisme ». « *Self love* », aurait dit Claude Cahun – dont l'œuvre ménage une place centrale à la figure de Narcisse.

Self love. Une main crispée sur un miroir – une bouche, des narines palpitantes – entre des paupières pâmées, la fixité folle de prunelles élargies ... [...] Ce que je voudrais éclairer du mystère : le néo-narcissisme d'une humanité pratique. Mon tableau serait de cette époque hypocrite et sensuelle où les hommes préféreraient leur propre contact et son muet mépris à l'amour bavard des autres²⁴.

Serait-ce une opinion partagée par Jan Fabre dont la mariée inaccessible est réduite à la solitude éternelle avec pour seuls fétiches, une pipe, un petit miroir (« Petit miroir, mon doux ami/Qui est la plus belle de tout le pays²⁵ ? ») Et une mygale que va révéler l'envers du tain ... Rappelons que pour la psychanalyse l'image de l'araignée reflète l'angoisse devant les organes génitaux féminins. L'araignée que l'on retrouve chez Giacometti (« Le rêve, le Sphinx et la mort de T. »), Dora Maar, André Breton ou Man Ray (Les femmes araignées) évoque la dangerosité de l'érotisme, et c'est bien ainsi qu'elle apparaît chez Jan Fabre, dans *Elle était et elle est, même* et dans ses dessins érotiques.

Étant donnés fait écho à *Elle était et elle est, même*. On retrouve d'ailleurs Els Deceukelier dans ce second monologue écrit pour elle (il lui est dédié) en 2000. Désormais la mariée n'espère plus ses célibataires (« Je ne suis plus au-dessus de vous/Je ne suis plus une mariée/Je me suis déshabillée/Je suis nue²⁶ »); tout se passe comme si elle avait été complètement usée par ses expériences. Ses illusions et son espièglerie ont totalement disparu. La pièce est construite autour d'un dialogue entre une femme et son vagin – bien que ce soit une seule et même comédienne qui interprète les deux rôles. Le dispositif s'inspire évidemment de l'installation de

23. Voir Stefan Hertmans, *op. cit.*, p. 48-49.

24. Claude Cahun, *Aveux non avendus* (1930), Mille et une nuits, 2011, p. 43-44.

25. J. Fabre, *op. cit.*, p. 11.

26. J. Fabre, *Étant donnés*, L'Arche, 2001, p. 52.

Duchamp : on retrouve la femme à demi-nue (à la fin elle se dévoile complètement et prend la position de la femme de Duchamp, sexe glabre offert, en attente des visiteurs voyeurs), l'herbe et le gaz d'éclairage. Dans la mise en scène de Fabre, Els se comporte comme une femme possédée ou atteinte de trouble de la personnalité multiple. Lorsque c'est la femme qui s'exprime, elle prend une voix douce et féminine, sorte de Marilyn péroxydée, un peu défaite tout de même, et dont l'épiderme (« en peau de porc ») part littéralement en lambeaux – signe de l'âge ... Lorsque son vagin prend la parole, au contraire, toute son attitude devient masculine, le ton se fait graveleux, dénué de toute pudeur : obscène. L'un et l'autre s'interrompent sans cesse dans une sorte de combat entre féminité/masculinité, temps/immédiateté, amour/sexue, désir érotique/pornographie ... C'est finalement la femme qui aura le dernier mot : A « 10 heures moins 5 », un peu avant que le musée ne rouvre, elle fouille dans sa culotte, en sort un dentier (le dentier supposé du Vagin) lui coupant ainsi la parole; puis elle reprend sa position – celle de la poupée démembrée de Duchamp.

Les personnages féminins du diptyque fonctionnent tantôt comme des poupées de Bellmer (Le Vagin : « les poupées sont des imitations d'êtres humains/De petites ou grandes machines/Qu'on peut habiller et mettre dans un petit berceau/ou que l'on peut déshabiller. Et avec lesquels on peut/baiser »²⁷), tantôt comme des sortes de golems créés dans le but de focaliser les fantasmes de l'artiste et d'exorciser ceux du spectateur. Dans *Étant donné*, le vagin vit sa propre vie et tout se passe comme s'il était un personnage à part entière et non plus simple partie anatomique de la femme. On songe évidemment aux illustrations de Masson et aux dessins de Bellmer dans lesquels les corps acéphales s'articulent autour d'un organe (de préférence sexuel et féminin) surdimensionné. Dans *Petite Anatomie de l'image*, Bellmer revient sur cette attention portée à un fragment de corps : « le désir prend son point de départ, en ce qui concerne l'intensité de ses images, non dans un ensemble perceptif, mais dans le détail²⁸. » Si Bellmer parvient à conférer une prodigieuse puissance érotique à ses poupées, c'est en effet en les réarticulant autour de structures propres à déployer une prolifération de formes orbiculaires; rotules,

27. J. Fabre, *ibid.*, p. 48.

28. Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'image* (1957), Allia, 2012, p. 39.

globes et rondeurs diverses démultiplient la féminité de l'objet. Mais la poupée c'est aussi le double inerte de la femme : sa passivité l'ouvre à tous les fantasmes. Fabre exploite largement ce ressort lorsqu'il donne la parole au Vagin : « les poupées sont toujours là pour se faire violer/(il rit)/Soumets-toi à la caresse la plus violente/Et à la punition la plus pénible/Tu es un jouet²⁹ ».

Notons également que dans l'une et l'autre pièce le personnage-objet-de-désir représente la femme-séduisante telle qu'analysée par G. Bataille dans ses tableaux hétérologiques³⁰ : pure (vierge) et impure (lubrique); deux représentations féminines chargées d'interdit, appelant l'une comme l'autre à la transgression et à l'exacerbation du désir ...

Le dialogue d'*Étant Donnée* entre la femme et son vagin évoque les mises en scène de Claude Cahun dans *Aveux non avendus* : celle-ci expose en effet son propre dédoublement, division entre masculin et féminin qui se retrouve d'ailleurs partout dans son œuvre. Et de la même manière que l'animalité vient suppléer le Guerrier de la beauté fabrien, une forme de virilité s'adjoint à la féminité de la performeuse. Fabre reconnaît choisir pour ses spectacles des danseuses terriblement féminines mais dotées également d'une grande force masculine³¹. La femme fabrienne, c'est exactement la femme acrobate dépeinte par Starobinski :

Elle possède un immense pouvoir de métamorphose, associé à son agilité – d'où son aptitude à revêtir, pour le spectateur, un rôle sexuel changeant. Elle se prête au caprice imaginaire de l'amateur. A première vue, elle n'est qu'un objet merveilleux, qui paraît attendre d'être cueilli comme un fruit. [...] Elle semble une chose, presque une victime [...] Princesse prisonnière, elle attend d'être délivrée. Mais cette victime, cet objet vénal, a des muscles d'acier : par sa force, par ses ressources surhumaines, par son animalité superbe, elle échappe à toute sujétion. Selon la dialectique polaire de l'imagination, la victime idéale se transforme rapidement en bourreau : dans la souplesse de ce corps féminin, se cache

29. J. Fabre, *op. cit.*, p. 48.

30. Voir Georges Bataille, « Tableaux hétérologiques », *Œuvres complètes*, t. II, Écrits posthumes 1922-1940, Gallimard, 1970, p. 181.

31. Voir l'interview de Jan Fabre, in L. Van Den Dries, *op. cit.*, p. 359.

*en fait une virilité agressive et dangereuse*³².

Le mythe de l'androgynisme fascine autant Fabre qu'il fascina les surréalistes autrefois.

*Étant donné, explique-t-il, est un bel exemple des nuances de l'archétype féminin et masculin dans mon œuvre théâtrale. Els Deceukelier se bat avec l'homme qui est en elle, elle parle comme un homme se métamorphose en un homme aux caractéristiques féminines ou en femme aux caractéristiques masculines. On peut voir et entendre sa respiration, sa voix, ses os et ses muscles se transformer. Elle est une cannibale qui se dévore et se recrache. Par moment elle est hermaphrodite [...]. Tout son dialogue avec son vagin devient un très bel exercice d'élévation du profane vers le sacré. [...] J'aime beaucoup le mythe de la genèse de l'être humain. La double unité qui se scinde ensuite. Il attise notre désir de l'autre*³³.

Étant Donnés fit en 2012 l'objet d'une adaptation de Markus Öhrn. La pièce est transposée dans le cadre de *casting couches*³⁴. Sans détailler davantage le dispositif mis en place par Markus Öhrn pour son remake, notons que le personnage de la femme est représenté par une poupée gonflable, et que des prothèses de sexe ainsi que des accessoires SM viennent accentuer le caractère sexuel de la pièce. L'argument est poussé jusqu'à l'extrême : la femme se retrouve totalement chosifiée. Une chosification sans magie, politique et brutale qui transforme *Étant donné* en performance postporn. Si éloignée de l'esprit fabien – toujours magique, poétique et amusé – cette mise en scène ancrée dans l'actualité nous éloigne de l'érotisme, de cet érotisme que Jan Fabre et les surréalistes ont en commun et dont Vincent Gille révélait : « Plus qu'une simple description, fût-elle clinique et crue, [il] serait plutôt l'invention d'un authentique langage de l'amour.

32. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, 1970, « Les sentiers de la création », p. 51-52.

33. Interview de Jan Fabre, dans L. Van Den Dries, *op. cit.*, p. 357.

34. Le terme *casting couch* renvoie à une catégorie de « promotion canapé », particulièrement répandue et dénoncée à Hollywood, ville où les jeunes actrices débutantes considérées comme des marchandises, objets de consommation, se voient proposer un marché sexuel initié par des producteurs peu scrupuleux. Les *casting couches* ont parfois fait l'objet de films diffusés sur des sites porno.

Langage qui n'omet pas le désir, la sexualité, mais l'exalte au contraire par la poésie et, souvent, par l'humour³⁵. »

*UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY
MONTPELLIER III*

35. Vincent Gille, « Si vous aimez l'amour... », introduction du catalogue *Le Surréalisme et l'amour*, Paris-Musées, Gallimard-Electra, 1997, p. 36.

LA PEINTURE AUTOMATIQUE OU L'EXPRESSION ÉROTIQUE DU DÉSIR

Alba ROMANO PACE

*Nous persistons à croire que l'art,
avant tout, doit être amour plutôt que
colère ou pitié.*

André Breton

En 1939, alors que l'Europe était au bord de la guerre, une nouvelle avancée de la vision dans « le surréalisme et la peinture » est atteinte par les jeunes peintres du mouvement : Matta, Gordon Onslow Ford, Jacques Hérold, Oscar Dominguez, Wolfgang Paalen, Jacqueline Lamba, Endre Rozsda. Ces artistes qui rejoignent le mouvement entre 1935 et 1939 (sauf Rozsda qui n'entrera officiellement dans le groupe qu'en 1957) s'appuient sur la définition du surréalisme comme « automatisme psychique pur » et, substituant au mot « pensée » (« le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée »), le mot « instinct, pulsion », se plongent dans une nouvelle méthode d'expression. Un mélange de vie et de mort, de pulsion créative et destructive en même temps, qui ouvre une nouvelle interprétation de l'automatisme surréaliste. Ce dernier est vu par les jeunes peintres comme l'expression graphique de leur inconscient multiforme. Il est symbolisé par des géométries, par des cristallisations ou par des amas de couleurs, qui tracent les sentiments et les énergies et se concrétisent, évoquant Kandinsky, dans des formes abstraites comparables à des masses plus ou moins denses, métaphore des émotions, ou à des êtres biomorphiques, symboles de création. Il s'agit de représenter les désirs, les pulsions de vie et de liberté face à la destruction.

Cette même année 1939, Breton annonce dans la revue *Minotaure*, dans l'article Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste, que :

La peinture surréaliste, dans ses manifestations de la plus

fraîche date, chez des hommes assez jeunes pour ne pas avoir, sur le plan artistique, à rendre compte de leurs antécédents personnels, opère un retour marqué à l'automatisme¹.

La toile devient maintenant le berceau d'un inconscient en éclats, qui, ayant perdu toute certitude, garde les seules et éternelles pulsions qui lui permettent de survivre : celles de la quête de l'amour et de la liberté. « Nous persistons à croire que l'art, avant tout, doit être amour plutôt que colère ou pitié² - écrit encore Breton, toujours en 1939, sur l'œuvre de Masson. « Toute expression dans l'art en dehors de la Liberté et de l'Amour est fausse³ » - écrira Jacqueline Lamba quelques années après.

Ce désir d'amour condensé, cette explosion d'énergies primaires, se transforme en acte d'amour, en pulsion sexuelle, en création. Les artistes nécessitent de trouver une nouvelle représentation plastique, c'est alors que *Le Grand Verre* de Duchamp vient à l'esprit ; c'est la présentation de Duchamp, d'ailleurs, qui ouvre la section « Fragments » du *Surréalisme et la peinture* où l'on retrouve les artistes susmentionnés. *Le Grand Verre* y est ainsi défini : « Trophée d'une chasse fabuleuse sur des terres vierges, aux confins de l'érotisme, de la spéculation philosophique, de l'esprit de la compétition sportive, des dernières données des sciences, du lyrisme et de l'humeur⁴ ».

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même de Duchamp représente l'érotisme voilé de transparence, l'explosante-fixe des formes figées mais en mouvement perpétuel et surtout, l'œuvre est l'image de la sublimation du désir. Les frustrations liées à la réalité circonstancielle font des artistes les célibataires du *Grand Verre*, aspirant à mettre à nu leur mariée, métaphore de la liberté, de la vie, de l'amour. Métaphore aussi du désir inaccessible. Leurs pulsions sublimées explosent sur la toile où les couleurs s'enflamment devenant fluorescentes, les formes coulent mollement ou se cristallisent. Leur peinture se compose à l'image érotique du

1. André Breton, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Minotaure*, 12-13, mai 1939, in *Le Surréalisme et la peinture* (1965), OC IV, p. 524.

2. *Idem*, « Prestige d'André Masson », 1939, OC IV, p. 533.

3. Jacqueline Lamba, *Manifeste de peinture*, préface au catalogue de l'exposition à la Norlyst Gallery, New York, du 10 au 30 avril 1944.

4. André Breton, « Marcel Duchamp Phare de la Mariée » (1934), *Le Surréalisme et la peinture*, OC IV, p. 457.

sperme, symbole de la création, d'univers aquatiques et de grottes évoquant des espaces utérins⁵. Leurs œuvres représentent une plongée dans le corps humain en ce qu'il a de plus cru et puissant, son sexe, ses liquides, ses viscères. C'est un microcosme d'où s'engendre la vie, où bouillonne le désir sexuel et autour duquel résonne la menace de la mort.

Un univers de frayeur et d'extase, de tension et de relâchement, se livre sur la toile. L'inquiétude ressentie si fortement pendant cette période de guerre se transforme dans l'inconscient des jeunes surréalistes en élan de force et de vie. La mort devient une petite mort qui dépasse toute réalité circonstancielle explosant comme souffrance et plaisir, violence et désir, interdit et abandon. À partir de la liquidité transparente du *Grand Verre* s'origine l'espace amniotique des tableaux d'Yves Tanguy, qui devient la source d'inspiration de cette génération d'artistes. Ainsi Breton commente dans son article sur *Minotaure* : « Il est remarquable que sur les derniers apparus l'influence moderne qui s'exerce d'une manière déterminante soit celle de Tanguy⁶ ».

Tanguy, qui est aussi défini en tant que : « Le premier (en tourbillonnant encore sur soi même) à avoir pénétré visuellement dans le royaume des Mères [...] c'est-à-dire des matrices et des moules [...] où encore toute chose peut être instantanément métamorphosée en toute autre⁷ ».

Suivant l'exemple de Tanguy, le pinceau de Matta, de Lamba et des autres peintres susmentionnés, pénètre dans des endroits inconnus, plonge sur la toile pour y dessiner une dimension de vertigineux précipices, d'abysses mystérieux qui transcendent le corps de l'homme et de la femme pour suggérer graphiquement leurs sensations. L'harmonie silencieuse des œuvres de Tanguy, ses étendues limpides où prolifèrent d'énigmatiques formes de vie, ses paysages intérieurs où Carl Gustave Jung voyait « l'inhumanité cosmique et l'abandon infini⁸ », deviennent au contraire dans les tableaux des peintres automatistes un espace physique de l'âme. C'est-à-dire un endroit où l'inconscient s'exprime plastiquement,

5. Voir José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987, p. 223.

6. André Breton, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, OC IV, p. 146.

7. André Breton, « Ce que Tanguy voile et révèle », 1942, OC IV, p. 564.

8. Carl Gustav Jung, *Un mythe moderne*, Gallimard, 1996, p. 226.

dévoile son émotivité, ses émotions, son désir sans borne d'amour. C'est aussi le lieu de la pure intuition poétique, comme le dit un des protagonistes de ce changement, le peintre Gordon Onslow Ford évoquant ses discussions avec Matta :

Nous avons délimité les frontières de l'inconnu dans l'art moderne [...] notre travail était fondé sur l'automatisme et guidé par l'intuition poétique. [...] nos univers étaient situés très près l'un de l'autre, par-delà des rêves, en un lieu dont il n'existe pas de modèle et qui ne pouvait être révélé que par la peinture⁹.

Le résultat est la création d'un nouveau cosmos, d'un chaos primordial d'où naît une vision nouvelle, celle de l'œil tourné vers l'intérieur.

Le traumatisme de la guerre provoque chez ces artistes l'envie de recréer leur réalité dans un univers autre, qui ne s'est pas encore défini et qui, pour l'instant, n'est qu'un ensemble de pulsions et d'énergies, de fragments, de molécules en explosion et décomposition et recomposition, entre éclats de lumière, déchirures, calcifications et amas fluorescents. Il s'agit de peindre la traversée intérieure de l'inconscient, le résultat est ce que Gordon Onslow Ford appellera peinture *d'Innerscapes* en opposition à la peinture de *landscapes*, les paysages extérieurs qui étaient un des sujets traditionnels des tableaux.

Dans la série titrée *Morphologies psychologiques* de 1938-39, Roberto Matta veut exactement exprimer « une morphologie qui ne s'arrête pas à la silhouette, à la peau des êtres et des choses¹⁰ », mais qui décrit « l'image émotive dans le champ de notre conscience¹¹ ». Au-delà de la représentation et de la simple abstraction, les formes de Matta vibrent, se dilatent, deviennent fluorescentes, une métamorphose permanente se produit sur ses toiles qui semblent être en proie à des convulsions, des spasmes. Matta veut peindre le mouvement, la sensation, le désir, la libido qu'enflamme le corps. Ces formes abstraites dépassent la géométrie. Elles se réclament des objets mathématiques, des

9. Gordon Onslow Ford, « Notes sur Matta et la peinture (1937-1941) » in *Matta*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 3 octobre-16 décembre 1985, p. 31.

10. Roberto Matta, « Morphologies psychologiques », *Ibid.* p. 72.

11. *Id.*, *ibid.*

théories de Poincaré et d'Ouspensky sur le plan non-euclidien et sur les projections des formes dans la troisième et la quatrième dimension (qui est la dimension de la rencontre du temps et de l'espace, celle de l'immédiat), pourtant les images finales peintes par Matta comme celles des œuvres de Gordon Onslow Ford, Esteban Francés ou Jacqueline Lamba, sont bien plus complexes. Les formes peintes par les surréalistes automatiques de cette période donnent vie à une véritable révolution du regard, réalisent une érotisation de l'art abstrait où la vision devient tactile, le tact dévient mouvement, le mouvement lumière. Matta explique :

Ainsi le graphisme de l'idée de la boule de neige projetée sur une flamme sera un dédoublement sans déformation, tandis que la libido émotionnelle éveillée par une rivière ou par un arbre s'exprimera par une croissance osmotique dans le milieu géodésique psychologique, vraie gélatine de lait taché du sang en précipité périodique. Une morphologie de cet ordre arrivera à être perçue lorsque l'œil et la conscience réaliseront les graphiques immédiats et impulsifs, que l'émotion convulsive de l'homme tracera dans un nouvel art¹²

À la différence des formes aériennes de Tanguy, celles de Matta, explosant sur la toile, représentent les énergies, les pulsions sexuelles, l'instinct qui pousse l'homme vers la vie contre la mort, vers la métamorphose contre l'immobilité. C'est l'instinct d'amour contre la haine, une violente colère par les événements extérieurs qui devient jouissance en peinture et bâtit un lieu d'absolue liberté.

« Il n'y a jamais eu que deux émotions-moteurs pour l'homme : l'Amour, la Liberté¹³ », écrit Jacqueline Lamba, dont les tableaux de 1942 s'inscrivent aussi dans l'automatisme. Si la plupart de la production de cette époque de Jacqueline Lamba a été malheureusement perdue - car détruite par l'artiste elle-même après avoir entendu Matta lui dire : « c'est tout à fait comme ma peinture¹⁴ » - dans les rares œuvres ayant survécu, on peut retrouver cet univers bouillonnant qui éclate ou se cristallise sur la toile. Dans un pastel sur papier sans titre de 1943, par exemple, des formes fluorescentes semblent enflammer la surface et être les vecteurs d'un désir croissant jusqu'à une explosion orgasmique. À

12. *Id.*, *Ibid.*, p. 70.

13. Jacqueline Lamba, *op. cit.*

14. Jacqueline Lamba, dans un entretien avec Teri When Damish, Paris, 1987.

l'inverse, dans les toiles *Le Printemps malgré tout* de (1942), ou dans *Non il ne fait qu'en chercher, me réplique-je* (1942, œuvre aujourd'hui perdue, reproduite dans la revue *VV* de février 1943, c'est plutôt un univers caverneux et sombre, d'une étrange profondeur, que Lamba reproduit. Dans ces espaces utérins, les filaments blancs qui coulent comme des stalactites dans la toile *Non il ne fait qu'en chercher, me réplique-je*, alors qu'ils forment des chrysalides, symboles de vie, dans le tableau *Le Printemps malgré tout*, ne peuvent pas ne pas évoquer l'image du sperme. Le liquide, luisant dans l'ombre, crée des structures complexes, qui s'érigent verticalement à l'intérieur des cavités de la grotte/utérus. L'image du cristal est souvent utilisée par André Breton comme métaphore de l'amour, et surtout de son amour avec Jacqueline Lamba (dans les œuvres qui lui sont dédiées : *L'Amour fou*, *L'Air de l'eau*, *Fata Morgana*). Comme le fait remarquer José Pierre dans *André Breton et la peinture*, il n'est pas anodin de lire dans l'éloge du cristal par André Breton « la célébration des vertus du sperme¹⁵ ». Le cristal et le verre se mélangent souvent dans les écrits d'André Breton, la transparence et la consistance de deux matériaux sont pour le poète l'image exacte de l'érotisme : « J'ai eu le temps de poser mes lèvres / sur tes cuisses de verre¹⁶ », écrit-t-il dans *L'Air de l'eau* et dans *Fata Morgana* : « Parce que tu tiens / dans mon être la place du diamant serti dans une vitre / Qui me détaillerait avec minutie le grément des astres¹⁷ ». Breton a aussi imaginé de voir sa femme Jacqueline Lamba « tout entière fondue dans le brillant¹⁸ ». Paysages abstraits et mystérieux, les toiles de Jacqueline Lamba, à partir de 1942, dévoilent une forte connotation sexuelle où l'image du cristal est fortement présente.

En tant qu'expression de l'érotisme, on retrouve aussi le cristal dans la carte du Tarot de Marseille créé par Jacques Hérold et représentant Sade en veste de Génie de la Révolution, une des figures des quatre couleurs du Tarot surréaliste. Hérold dessine le visage de Sade - que Breton définissait comme un des « trois grands émancipateurs du désir¹⁹ » avec Freud et Fourier - comme

15. José Pierre, *Ibid.* p. 223.

16. *Ibid.*, p. 402.

17. *Ibid.*, p. 1187.

18. *L'Air de l'eau* (1934), OC II, p. 408.

19. Cf. *Le Jeu de Marseille, Autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*, publié par Danièle Giraudy, Marseille, Éd. Alors Hors du Temps-Musées de Marseille, 2003. p. 106.

un diamant dont les facettes se confondent avec le corps nu de la femme. Sur son fronton, lieu de l'imagination, une étendue de petits cristaux symbolise les phantasmes incandescents du Marquis de Sade.

Appartenant aussi à la génération des jeunes peintres surréalistes qui se tournent vers l'automatisme en 1939, le peintre roumain Jacques Hérold est l'artiste qui emploie le plus l'image érotique de la cristallisation dans ses peintures. Dans son *Maltraité de peinture*, il déclare d'ailleurs : « L'univers mou, immobile et plat, a cessé de vivre. Le monde prend sa nouvelle et vraie consistance. J'oppose aux "structures molles" l'objet construit en aiguille, verre cassé, lames tranchantes, cristal²⁰ ». Dans l'huile sur toile *Les Têtes* de 1939, Hérold esquisse le profil d'une femme, évoquant les femmes de Dali, qui est en train de couler, sur une étendue de rochers en cristal. On reconnaît à peine le buste et la silhouette de la femme, déjà fondue dans un paysage abstrait composé de morceaux de chair et de filaments diaphanes. Un profond tunnel, comme une gorge noire, s'ouvre à l'angle gauche de la toile. Tout l'ensemble dessine une deuxième tête en désintégration, ses parties coulent dans la bouche de la femme qui les accueille sur sa langue couleur rouge vif. Les liquides se cristallisent, signes du temps, sur le fond de la toile. Dans cette image demeure un érotisme voilé de mort, de vie et de destruction. La volupté de formes lascives et liquides s'entrelace avec l'immobilité de la cristallisation, la froideur de la transparence rencontre l'incandescence des couleurs fluorescentes. En présentant l'œuvre de Jacques Hérold, Breton n'hésite pas à souligner : « il s'agit de la vue imagée la plus commune qu'on puisse se faire de l'inconscient et de la libido²¹ ».

Après avoir vécu à Paris de 1938 à 1942 et avoir fait la connaissance du surréalisme et de certains de ses membres (surtout de Marcel Jean avec qui il se lie d'amitié à Budapest) le peintre hongrois Endre Rozsda s'aligne aussi sur les mêmes recherches avancées par la génération d'artistes surréalistes dont il fait partie lui-même. Dans *Le Surréalisme et la peinture*, son nom est associé à ceux des peintres que Breton cite dans son article de 1939 : Dominguez, Francés, Paalen, Matta, Onslow Ford. Ainsi la peinture de Rozsda devient un des fragments de cette constellation

20. Jacques Hérold, *Maltraité de peinture*, Fata Morgana, 1985, p. 32.

21. André Breton, « Jacques Hérold », *Le Surréalisme et la peinture*, OC IV 598.

de surréalistes automatiques dans un ciel où, écrit-il, « l'étoile de Tanguy se lève toujours davantage²² ». Son choix, depuis la découverte des tableaux de Max Ernst et d'Yves Tanguy à Paris, des techniques du frottage et de la décalcomanie, est celui de l'automatisme, comme le montrent ses œuvres de la seconde moitié des années quarante. À l'instar des autres artistes, Rozsda exprime à travers sa peinture ses pulsions et ses sentiments, son élan de vie, ou, mieux, de survie, après les atrocités de la guerre. L'artiste lui-même, d'ailleurs, explique comment l'expérience de la guerre a totalement changé sa conception de l'art et de la peinture :

J'ai vu des choses dégoûtantes et basses. Des gens qui sont descendus jusqu'à la plus ignoble saleté. Crime, meurtre, sang. Bien sûr, même dans ce monde affreux il y avait de la lumière – de l'amour – et de l'humour – des rires – et on a oublié quelques fois même la fin. La guerre et la période qui s'ensuivait ont complètement secoué ma foi matérialiste. J'ai recommencé à apprendre à penser. Le système de valeurs des choses a changé et tout est apparu dans une nouvelle lumière. Naturellement mon attitude vis-à-vis de la peinture a complètement changé aussi²³.

Les toiles de cette époque, à partir de 1946, sont une véritable explosion de formes et de couleurs. Dans celle de Rozsda *Amour sacré, amour profane* (1945) - œuvre choisie plus tard par André Breton pour illustrer *Le Surréalisme et la peinture* - les deux forces opposées de la mort et de l'amour se rencontrent et se cognent dans un éclatement de couleurs et de masses qui évoquent la symbolique des formes psychiques de Kandinsky, et surtout les *Morphologies psychologiques* de Matta. Dans la toile, *Le Roi du vrai* (1942, ) l'artiste peint deux grands amas noirs sur un fond composé de larges stries bleues, bruns et d'un rouge incandescent. À l'intérieur de ces masses sombres, plusieurs touches amples de couleurs vives se tressent entre elles. On se retrouve face à un paysage primordial où l'eau, le feu, la terre et l'air essaient de s'unir pour donner une nouvelle origine à un monde désormais détruit. Les grandes tâches noires au premier plan peuvent symboliser la mort et la cendre ; l'étendue rouge évoque la lave volcanique,

22. *Idem*, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, OC IV, p. 526.

23. Endre Rozsda, *Écrits inédits*, Archives Atelier Rozsda.

flamboyante sur la terre qui vient de brûler, comme l'indiquent les signes blancs des coups rapides de pinceau, semblables aux vapeurs qui se lèvent du terrain. Une sexualité en osmose avec la nature et le cosmos se dévoile dans ses toiles.

L'artiste sublime le trauma du vécu à travers la force de la couleur et de la lumière. Comme il l'écrit lui-même, il fait de la peinture : « une assurance contre la mort, contre la disparition²⁴ ». Dans la toile *Face à main de ma grand-mère*, 1947, des agrégats colorés, où prévaut le bleu marine, se mélangent en se cachant et confondant dans des masses qui semblent bouger sur la toile pour donner naissance à un être nouveau. Rozsda nous présente une vision moléculaire où les viscères, les organes, les fluides du corps, se mélangent entre eux. C'est un printemps aquatique, une plongée dans la profondeur de l'âme, un microcosme biologique regorgeant de vie.

Rozsda était un visionnaire, il faisait des taches sur la toile dont il s'écartait pour imaginer des nouvelles formes, reprenant la théorie de la tache de Leonard de Vinci. Ces taches se forment devant les yeux de l'artiste qui les interprète selon son désir. Ainsi il fait de ses compositions magmatiques l'expression de ses pulsions psychiques. Les teintes de ses tableaux sont parfois fluorescentes, parfois sombres avec une forte présence du noir, comme dans la toile *Danse macabre* (1946-47), ou encore dans *Plein vol* (1946), qui présentent des tonalités très sombres où des filaments noirs s'écoulent et se tressent entre eux formant un labyrinthe, une maille inextricable, d'où surgissent des squelettes et des têtes de morts. Une toile d'araignée s'insinue dans la composition. Les amples taches noires étouffent la vision, contrastant avec les couleurs claires et éclatantes. Elles représentent la douleur, la mort. C'est la terre violée qui après son abnégation voit enfin s'épanouir la vie nouvelle, « afin que la nature et l'esprit se rénovent par le plus luxueux des sacrifices, celui que pour naître exige le printemps²⁵ » écrit Breton sur Rozsda. La peinture de l'artiste hongrois est un autre exemple d'art qui plonge dans l'histoire. S'il est possible de voir dans les toiles de cette époque, comme *La Tour* (1947-48) où une image phallique surgit au milieu de la toile prise par un tourbillon de particules, ou *Promenade d'Erzsébet* (1946), l'expression de la joie et de l'enthousiasme retrouvés à la

24. *Id.*, *Ibid.*

25. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, OC IV, 249.

Libération, c'est plutôt dans la psychanalyse de Freud qu'il faudra chercher la signification du choix d'utiliser ces couleurs claires et éclatantes :

Il s'agit toujours de faire l'expérience en peinture d'une liberté nouvelle. Le regard est aussi attiré par une certaine lumière qui sourd de ces étoiles. Chromatisme iridescent, transparence des noirs autant d'éclats qui traduisent ce surcroît de jouissance accompagnant le principe de plaisir inhérent au traumatisme²⁶.

Un langage commun s'étale sur la toile. Un élan et un espoir qui plongent leurs racines dans le surréalisme d'André Breton et se focalisent sur la pratique de l'automatisme. Les artistes posent leur propre Moi au centre de l'œuvre, et, refusant la réalité, se tournent vers un univers intérieur. Le désir de liberté se sublime dans ce nouveau cosmos qui est le royaume de la lutte entre Éros et Thanatos. En résulte une peinture d'univers caverneux ou liquides. C'est une vision nouvelle pour l'œil qui est convié, par surprise et non sans frayeur, à des fastueuses cérémonies souterraines, où l'érotisme se tresse avec l'abstraction engendrant un nouvel aspect du merveilleux.

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

26. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », (1920), *Essais de psychanalyse*, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1981, p. 43.

ÉROTISME ET PORNOGRAPHIE DANS LA PHOTOGRAPHIE ET LES PHOTOMONTAGES SURRÉALISTES

Stefania SCHIBECI

L'avant-garde surréaliste a nourri un vif intérêt pour l'érotisme et la sexualité puisqu'ils ont une charge très puissante avec leurs désirs et leur désinvolture, qui sont capables de bouleverser et de révolutionner les valeurs connues et l'éthique bourgeoise. En effet à partir de la fin du XIX^e siècle la diffusion des images érotiques est de plus en plus étendue surtout grâce à la circulation des cartes postales qui représentent des jeunes figures féminines nues, souvent avec des attitudes clairement érotique entre elles¹.

Les surréalistes ont été vraiment fascinés par ces images de femmes « qu'ils utilisent abondamment pour leur correspondance – en choisissant généralement avec grand soin l'illustration pour qu'elle coïncide au moins en partie avec leur message – ou en collectionnent² ». Par exemple, Paul Éluard collectionne des cartes postales et leur consacre un article dans le numéro double 3-4 de *Minotaure*, en affirmant que « les cartes de Joyeuses Pâques sont généralement pornographiques. [...] Tout est prétexte à nous montrer la nudité féminine³ ». En effet elles manifestent souvent un érotisme évident : certaines représentent une femme complètement nue attachée par une corde à une croix et qui a les jambes écartées pendant qu'une autre figure féminin tient les mains sur son sexe⁴. À part Éluard, il y a d'autres membres du surréalisme qui se

1. À partir de la fin du XIX^e siècle les images érotiques se répandent tellement que Jules Jarnes, élève d'Alphonse Bertillon, sauve d'un incendie une imposante collection de fiches signalétiques et judiciaires de prostituées et de leurs clients qui appartenait à l'inspecteur de police Eugène-François Vidocq. Il entreprend de les classer d'après les sujets et les attitudes sexuelles. Voir : A. Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 163.

2. G. Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997, p. 334.

3. P. Éluard, « Les plus belles cartes postales », *Minotaure*, n° 3-4, Skira, p. 86.

4. Cf. J.-J. Lahuerta, *El fenomeno del extasis. Dali 1930 ca.*, Siruela, Madrid, 2004, p. 170.

passionnent pour les cartes postales érotiques, parmi lesquels Georges Hugnet qui, entre 1948 et 1950, réalise une collection très particulière, *La Vie amoureuse des Spumifères*⁵, en animant les femmes en blanc et noir ici représentées avec des fantômes coloriés. Donc, non contents de s'inspirer de cette imagerie et de collectionner ces images, les surréalistes vont intégrer les cartes à leurs œuvres et même en fabriquer. En fait, en 1937, nombre d'entre eux, parmi lesquels Hans Bellmer et Man Ray, produisent une série colorée de « **cartes postales à garantie surréaliste**⁶ ».

Ce genre de photographies, qui caractérise les cartes postales, commence à être publié dans des revues à contenu clairement érotique, comme *Allo Paris*, *Sex Appeal*, *Paris-Magazine*. On sait que Raymond Queneau gardait dans sa bibliothèque une collection de revues américaines au contenu licencieux et qu'il avait l'habitude de couper systématiquement les photos de la pin-up Jane sur *Paris-Jours*⁷.

Les contenus de ces cartes postales érotiques, qui réfléchissent la modernité, exercent aussi une forte influence sur la photographie surréaliste, notamment sur Man Ray qui réalise des photos dans lesquelles le corps du modèle féminin est déformé à travers des cadrages inusités, gros plans, surexpositions ou autres distorsions qui lui donnent l'apparence, au niveau morphologique, du sexe masculin. C'est le cas d'*Anatomie* (1929), dans laquelle la tête renversée d'une femme photographiée du cou jusqu'au menton nous rappelle la forme d'un phallus en érection. L'emploi non conventionnel de la lumière et de la composition photographique permet au corps féminin de prendre une morphologie érotiquement allusive. On retrouve cette analogie entre corps féminin et phallus dans une série de photographies de Man Ray, intitulée *Érotique Voilée*, dans laquelle il emploie Meret Oppenheim comme modèle. Elle a été réalisée dans le cabinet du peintre Louis Marcoussis – qui paraît dans certaines d'elles avec un melon sur la tête et une fausse barbe – et met en scène des fantaisies érotiques dans lesquelles chacun joue son rôle.

Souvent le corps féminin est pris en photo comme un fétiche, comme explique Hal Foster : « [...] the dominant model of the

5. Biro éditeur, 2011, 96 p. dont 40 ill. en couleurs.

6. G. Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Fernand Hazan, 1997.

7. M.-N. Campana, *Queneau pudique, Queneau coquin*, préface de P. Fournel, Pulim, Limoges, 2007, p. 31.

surrealist photograph is the fetish, [...] where a phantom of the penis returns uncannily through the female body, even as the female body, that was imagined to lack it⁸ ». Par exemple on peut penser à la photographie *Le Corset* de Brassai : ici on voit une figure féminine coupée d'une façon telle qu'elle montre seulement le torse - ses bras et ses jambes ne font pas partie du cadrage - qui est fortement chargé d'érotisme puisqu'elle porte uniquement un corset noir et un paire de bas de nylon. Dans *Nu* de Brassai aussi, comme dans les photos de nus de Man Ray, le corps féminin se révèle presque une combinaison de lignes abstraites qui suggèrent l'image d'un possible désir érotique. Dans les photos de Jacques-André Boiffard il y a des explicites fétiches sadomasochistes comme de masques en cuir noir, des collier, des chaînes.

Parfois l'attention fétichiste aux parties anatomiques aboutie à des véritables photographies pornographiques⁹. L'exemple le plus célèbre est représenté par quatre photos de Man Ray qui montrent clairement en gros plan et d'une façon obscène l'acte sexuel (*Hiver, Printemps, Été*) ou le gros plan d'une fellation¹⁰ (*Automne*). Cette série de photos avait été employée comme illustration d'un recueil de poésies de Benjamin Péret et Louis Aragon, intitulé *1929* comme l'année de parution, au contenu obscène et clairement pornographique. Ceci avait été publié clandestinement dans un numéro spécial de la revue belge *Variétés* avec un tirage de 215 exemplaires, confisqués avant de parvenir en France. Les photos de Man Ray s'adaptent parfaitement au contenu de ces poèmes, dont la plus grande partie était une espèce de parodie blasphématoire et obscène des cantiques chrétiens, plus des extraits du bref roman pornographique de Benjamin Péret, *Les Couilles enragées*.

Raoul Ubac aussi dans les années '30 fait une série de photos connue comme *Sept photographies pornographiques dans une enveloppe* qui représentent le gros plan d'un coït pris par différents points de vue avec un détail des parties génitales des deux amants.

8. H. Foster, *Prosthetic gods*, University of Technology, Massachusetts, 2004, p. 236.

9. En fait, par le terme *pornographie* on fait référence à l'emploi d'un langage soit littéraire, soit iconographique très explicite, qui se plaît à décrire minutieusement une série de perversions sexuelles. En effet les surréalistes s'inspirent de l'œuvre du Marquis de Sade pour composer des romans très licencieux, comme *Histoire de l'œil* de Georges Bataille et *Les Couilles enragées* de Benjamin Péret.

10. Le modèle représenté sur la photo est Kiki de Montparnasse.

On retrouve cette attention au détail pornographique dans la photo *Je suis Dieux* de Hans Bellmer (1946), qui nous montre une femme aux jambes écartées qui exhibe son sexe avec les mains.

Les rapports serrés entre surréalisme, érotisme et pornographie sont démontrés à nouveau par un très bref court-métrage de Man Ray, intitulé *Two Women*, dont on ne sait pas la date de réalisation, et dans lequel il n'y a pas d'intrigue narrative, mais l'enchaînement des plans en noir et blanc nous montre les détails de deux femmes qui se dédient à la masturbation réciproque¹¹. À propos de ce film, Knowles écrit : «In a series of ten different shots, the film illustrates a variety of lesbian activities, which, through the deadpan, almost clinical manner in which they are approached, seem to aim more at demystification than titillation»¹². Le premier photogramme de ce film était exactement pareil à la photographie *Printemps* qui avait été publiée comme illustration du recueil *1929* de Benjamin Péret et Louis Aragon.

Certains surréalistes non seulement s'inspirent du contenu des cartes postales, mais ils découpent aussi ces photos publiés sur les revues pour les réemployer dans leurs collages - comme dans le cas de *La Frileuse* de Georges Hugnet (1934) ou *Retirez la fourchette de l'œil du papillon Sex-Surréal* de Wilhem Freddie (1937) - ou photomontages, comme les deux homonymes *Le Phénomène de l'extase* de Maurice Heine (1928) et de Salvador Dalí (1933).

En particulier, je m'arrêterai sur l'analyse de ces deux photomontages qui abordent la même thématique, c'est-à-dire l'extase érotique, mais d'une façon différente et qui nous emmènent mieux dans la compréhension des nuances que l'érotisme prend dans la réflexion surréaliste.

Tout d'abord, il faut préciser que les deux photomontages s'inspirent de l'iconographie de la Salpêtrière définie par Jean-Martin Charcot en 1887 par la suite d'études qu'il conduisit sur des

11. Dans ces années les rapports sexuels saphiques éveillent une grande curiosité et de l'intérêt parce qu'ils représentent la découverte de certains tabous de l'époque. Par exemple, dans le domaine photographique, Germaine Krull se dédie à un reportage qui rend compte du phénomène de la prostitution et de l'émancipation féminine dans une série de photos connues comme *Les Amies*, dans lesquelles il y a des couples de femmes qui ont des rapports homosexuels.

12. K. Knowles, *A Cinematic Artist : the Films of Man Ray*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, 2009, p. 278-279.

patientes hystériques¹³. Ce phénomène de l'hystérie/extase devient un paradigme esthétique pour le surréalisme, parce qu'il représente parfaitement l'idée de *beauté convulsive* introduite par André Breton dans *Nadja* (1928) : la femme hystérique et extatique, étant hors de la réalité selon l'étymologie du terme, représente aux yeux des surréalistes un symbole de la liberté hors de la logique et du rationalisme vers la surréalité. Dans les deux œuvres de Heine et Dalí le thème de l'extase érotique est présent non seulement dans le contenu, mais aussi dans la structure du photomontage qui rapproche une série d'images, lesquelles donnent l'effet instantané du phénomène extatique et qui, grâce au montage, expriment aussi graphiquement le bouleversement esthétique et éthique.

En particulier *Le Phénomène de l'extase* de Maurice Heine est un petit photomontage (15 x 11,4 cm) qui se compose du montage d'une série d'images coupées par des cartes postales pornographiques¹⁴. Elles représentent des visages et des attitudes passionnelles de femmes en proie à l'extase érotique, selon l'iconographie de la Salpêtrière, et dans certaines coupures on voit deux femmes qui ont des rapports saphiques. Le format anguleux de chaque coupure qui donne lieu au photomontage, nous fait penser à une série de « scènes » réfléchies dans un miroir. Ici, le regardeur occupe la place du voyeur, qui observe, sans être vu, un tabou, celui des rapports homosexuels féminins, qui — comme on l'a déjà remarqué — fascinait beaucoup dans cette époque.

Le photomontage de Salvador Dalí — qui aborde la même thématique mais d'une façon différente par rapport à celui de Heine — est imprégné d'un fort érotisme qui émerge de l'analyse de chaque image du montage. En effet, on sait que l'artiste catalan reconnaissait une grande importance à la composante érotique dans son œuvre : « L'érotisme vient avant tout : cet érotisme qui coule en nous et dont la source est dans la structure hélicoïdale que j'ai peinte dans la cellule désoxyribonucléique. Tout ce qui naît de mon pinceau est érotique¹⁵. »

Le Phénomène de l'extase de Dalí a été publié dans le n° 3-4 de

13. Charcot arrive à peindre avec une série de photos toutes les phases de la grande attaque hystérique avec des « attitudes passionnelles » spécifiques qui caractérisent le comportement de la patiente (arc de cercle, crucifiement, extase, etc.).

14. Cf. J.-J. Lahuerta, *El fenómeno del extasis*, Dalí 1930 ca., cit., p. 120.

15. Salvador Dalí, cité dans A. Parinaud, *Comment on devient Dalí*, Robert Laffont, 1973, p. 270.

la revue *Minotaure* et se compose de 32 coupures d'images collées sur un support noir, dont la plupart sont des visages féminins, quatre photos de sculptures prises par Brassai, deux têtes masculines - dont celle en haut à gauche représente un onaniste solitaire¹⁶ - et deux objets, une chaise bancale et une aiguille Modern Style¹⁷. Il y a aussi 16 coupures d'oreilles extraites des tableaux synoptiques avec lesquels Alphonse Bertillon, à la fin du XIX^{ème} siècle avait défini des archives d'indices signalétiques qui servaient à identifier un criminel. Toutes ces images sont assemblées en forme de spirale autour de la photographie centrale prise par Brassai, qui représente le visage bouleversé par le plaisir de Janet Fukushima, de façon à suggérer la sensation de vertige causée par l'extase. En outre, chaque coupure - même la moins explicite - symbolise le plaisir produit par ce phénomène. Par exemple les oreilles¹⁸ - qui dans les archives judiciaires de Bertillon sont l'indice qui peut coincer un criminel parce que, selon l'inspecteur de police « il est presque impossible de rencontrer deux oreilles qui soient identiques dans toutes leurs parties¹⁹ » - dans le photomontage de Dalí ont aussi une grande importance érotique. Comme l'artiste catalan l'écrit dans le bref texte qui introduit le photomontage, l'oreille est l'organe « toujours en extase²⁰ », c'est-à-dire qu'il est sensible à n'importe quelle sollicitation. D'autant plus que le montage des images semble être en forme de pavillon auriculaire. En outre, selon l'interprétation de Robert James Belton²¹, ces oreilles choisies par Dalí se chargent d'une valeur encore plus érotique parce qu'elles font allusion au « tubercule de Darwin » qui, dans la physiognomonie de Cesare Lombroso, indiquait une forme d'atavisme typique de l'homme criminel et

16. J.-J. Lahuerta, *El fenomeno del extasis*. Dalí 1930 ca., cit., p. 104.

17. Cf. M. Poivert, « Le Phénomène de l'extase », *Études photographiques*, 2 mai 1997 mis en ligne le 02 février 2005. URL :

<http://etudesphotographiques.revues.org/130>, consulté le 10 juin 2014.

18. Dalí a découpé les images qui représentent les oreilles de Bertillon dans l'article « Notre oreille » d'Henry Coupin, publié en 1901 dans le n° 1470 de la revue scientifique *La Nature*.

19. A. Bertillon, *La Photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Gauthier-Villars et fils, 1890, p. 95.

20. S. Dalí, « Le Phénomène de l'extase », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 76.

21. R. J. Belton, *The Beribboned Bomb : The Image of Woman in Male Surrealist Art*, University of Calgary Press, 1995, p. 251.

surtout, dans les études de Pauline Tarnovsky²², était la marque distinctive des prostituées.

Les quatre photographies de sculptures de vases anthropomorphes prises par Brassai et l'aiguille Modern Style, nous rappellent le lien étroit entre extase et hystérie, auquel on a déjà fait référence à propos de l'œuvre de Maurice Heine. En effet dans l'article « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern'Style », Dalí établit une analogie entre l'« invention de la "sculpture hystérique" » due à l'architecture Modern Style et l'« extase érotique continue », en révélant que sa source d'inspiration, ce sont les photographies des « femmes découvertes et connues après Charcot et l'école de la Salpêtrière²³ ».

L'érotisme de cette œuvre de Dalí est encore plus évident dans la coupure placée en bas à gauche, qui est extraite d'une revue pornographique de l'époque²⁴. Cette photographie anonyme représente un triangle amoureux composé d'une figure masculine avec une fausse barbe²⁵, une femme au visage bouleversé par le plaisir qui se penche en arrière envers une autre fille plus jeune qui est l'objet du regard de l'homme. Par rapport à l'original, dans la coupure de Dalí on ne voit pas le corps nu de la femme centrale, mais seulement les visages des trois personnages, peut-être pour se conformer aux autres images du photomontage, mais aussi à la demande de l'éditeur Albert Skira de n'être pas pornographique²⁶.

Cependant, ce type d'image, choisie par Dalí pour son photomontage, est emblématique de son idée de l'érotisme : en fait, bien que l'une des trois figures soit presque nue, on n'est pas vraiment face à un acte sexuel, mais plutôt à un jeu de séduction,

22. P. Tarnovsky, *Études anthropométriques sur les prostituées et les voleuses*, Lecrosnier et Babé éditeurs, 1889.

23. S. Dalí, « De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern' Style », *Minotaure*, n° 3-4, p. 73.

24. Ce n'est pas le seul cas dans lequel l'artiste catalan emploie une photographie extraite d'une revue pornographique. Par exemple pour *Jeune femme debout à la fenêtre* (1925), il s'inspire d'une photographie pornographique pour faire le portrait de sa sœur Ana Maria de dos. Voir à ce propos : F. Nicosia, *Dalí*, Giunti Editore, 2010, p. 88.

25. Ce détail nous rappelle la série de photos intitulée *Érotique voilée*, prise par Man Ray en 1933.

26. Paul Éluard, membre du comité de rédaction de la revue, spécifie à Dalí, dans sa correspondance avec Gala, le désir de l'éditeur : « Il est nécessaire pour Skira que votre texte ne soit en rien pornographique. Arrangez-vous. », lettre d'avril 1933, dans : P. Éluard, *Lettres à Gala, 1924-1948*, Gallimard, p. 213.

de regards dans lequel l'érotisme arrive à son sommet sans obtenir satisfaction. L'aspect de l'éros qui fascine le plus Dalí est, comme on l'a déjà vu dans le photomontage homonyme de Heine, la scopophilie, le fort voyeurisme, qu'on perçoit dans cette affirmation : « Mon amour passe par l'âme, mon érotisme par l'œil²⁷ ». Un érotisme qui a donc son sommet dans le désir nourri jusqu'à l'impossible et jamais pleinement satisfait, comme il arrive aussi dans le cas des films *Un Chien andalou* et *L'Âge d'or*. Dalí en fait dit : « Ce qui compte, c'est tout ce qui précède, moins encore dans les actes que dans l'esprit. [...] Ce que je cherche, ce n'est pas l'orgasme, c'est la vision qui serait capable de produire l'orgasme²⁸ ».

On a vu comment ces deux photomontages homonymes abordent le thème de l'extase en se focalisant sur le voyeurisme et sur le bouleversement produit par ce phénomène, mais avec un montage d'images qui suggère deux interprétations très différentes : dans le cas de Maurice Heine il s'agit d'un éros partagé par deux femme, c'est-à-dire de la représentation d'un tabou ; dans celui de Dalí, le plaisir érotique est solitaire parce qu'on a une série de visages féminins en extase.

Cette façon d'aborder l'éros en réemployant des extraits provenant de sources très différentes, influence aussi les membres du surréalisme tchèque²⁹, en particulier Jindřich Štyrský, qui réalise un recueil de textes illustrés par douze photomontages, *Émilie vient me voir en rêve* [*Emilie přichází ke mně ve snu*], dans lequel il y a une forte composante de voyeurisme et de pornographie. En fait, depuis 1930, il avait lancé deux revues au contenu érotique : *Erotiká Revue*, qui publie non seulement de la littérature ou des dessins érotiques, mais aussi des articles plus sérieux sur la sexualité, comme ceux du psychanalyste Brouk, et *Edition 69* (1931), dont le n° 6 contient ce recueil de photomontages. Comme l'indique le titre, pour des raisons de censure, il n'a publié que 69 copies de chaque numéro de la revue, toutes destinées aux abonnés. Le numéro 6, dans lequel paraît *Émilie vient me voir en rêve*, était divisé en trois parties : un texte surréaliste de Štyrský, la série des ses douze photomontages et un texte du psychanalyste Brouk. Le

27. S. Dalí, L. Pauwels, *Les Passions selon Dalí*, Denoël, 1968, p. 120.

28. *Ibidem*.

29. N'oublions pas que, après Paris et Bruxelles, Prague était l'une des villes les plus vives pour l'activité du surréalisme.

fil rouge entre ces trois parties était le thème qui obsède l'auteur dans toute son œuvre, c'est-à-dire le lien entre le plaisir et la mort qui est exprimé sous forme de rêves matérialisés. Comme dans le cas des surréalistes français, le photomontage, qui emploie des images photographiques provenant de sources variées, surtout des revues pornographiques³⁰, est le moyen le plus indiqué pour représenter la réalité onirique qui est fragmentaire et discontinue. Ici cette rêverie a comme sujet une femme envers laquelle Štyrský a une véritable obsession, c'est-à-dire sa demi-sœur Marie, que dans le recueil il appelle Émilie, morte quand il était petit. Il y a des « présences » apparemment bizarres dans ces photomontages, comme des squelettes humains, des masques à gaz, des cercueils qui créent l'inquiétude dans l'image et qui confirment le rapport serré entre éros et thanatos.

On peut lire chaque photomontage comme une unité autonome par rapport aux autres qui nous racontent un rêve ou une créature fantasmagique, ou comme un montage d'images très explicites qui contribuent à un récit global, comme le suggère le fait qu'elles sont numérotées. Les thèmes de ces photomontages vont de la sexualité féminin autonome et de l'homosexualité jusqu'au voyeurisme et à la scopophilie. Dans ce sens, le montage qui montre un lémur et une série d'yeux géants qui observent une couple qui a un rapport sexuel est très célèbre. À ce propos Christian Bouqueret écrit :

Jindřich Štyrský a clairement exprimé ce statut de spectateur-voyeur dans son photocollage ou une forêt d'yeux observent comme des prédateurs un homme et une femme en train de copuler. La scène de fornication n'est pas ici le sujet. Elle nous renvoi à une double question : celle des nos propres désirs (plus qu'à ceux exprimés par le photographe), et à la place de la sexualité et de sa représentation dans cette société en pleine mutation³¹.

30. Selon Dean, les images-sources proviennent de revues britanniques et allemandes. Srp prône que les sources sont plutôt françaises. Voir : C.-J. Dean, « History, Pornography and the Social Body » dans J. Mundy (dir.), *Surrealism : Desire Unbound*, London, Tate Publishing, 2001, p. 239 et K. Srp, prologue dans *J. Štyrský, Émilie přichází ke mně ve snu [1933]*, Prague, Torst, 2001, p. 45.

31. C. Bouqueret, « Dans la chambre noire : le trouble érotique », dans C. Coste (dir.), *La Subversion des images au Centre Pompidou*, Beaux-Arts/TTM Editions, p. 35.

Encore une fois, comme on l'a déjà remarqué à propos du surréalisme français, on a une forte sexualité exhibée aux yeux du spectateur-voyeur.

Tous ces cas ici analysés nous démontrent que l'appareil photographique, qui peut immortaliser n'importe quelle réalité présente devant l'objectif, satisfait la curiosité des surréalistes pour ce qu'on ne connaît pas et amplifie la pulsion à voir. La photographie surréaliste représente l'un des moyens les plus efficaces pour témoigner de l'existence d'un « monde submergé », celui de l'érotisme, de la pornographie et du désir, qui, grâce à l'emploi du gros plan et du détail, devient visible pour tous³².

UNIVERSITÉ DE GÈNES

32. N'oublions pas que Breton considère l'observation comme l'un des buts principaux du surréalisme, comme on peut le voir dans le photomontage *Autoportrait* ou *L'Écriture automatique* dans lequel il se représente avec un microscope.

« TOUT M'EST SEXE » ARAGON, BRETON ET LES POMPIERS

Maryse VASSEVIÈRE

De juin à septembre 1918, Aragon et Breton vont échanger un grand nombre de lettres au sujet d'un « poème érotique » qu'Aragon projette d'écrire à partir de l'expérience excitante faite à la caserne des sapeurs-pompiers des Batignolles. Breton semble s'enthousiasmer, pousse Aragon à tenter l'aventure, lui réclame une copie de ses « Pompiers » quand le texte semble écrit, mais ce projet avorte et de ces « Pompiers » mystérieux il ne reste rien, ou presque... C'est le mystère de ce texte perdu, devenu presque matriciel dont se souviendra toujours le poète¹, qui aiguillonne la curiosité et suscite la recherche. Car ce fragment assez obscur de la correspondance échangée par Aragon et Breton dans leur jeunesse semble lever un voile sur leurs apports... une sorte d'homosexualité latente confirmée aussi par un autre texte de jeunesse, inédit jusqu'à sa publication par Jean Ristat dans l'*Album Aragon* de la Pléiade (p. 78), le fameux « Sardanapale et moi », où, à travers texte calligrammatique et dessins s'expriment une sensualité et des fantasmes homosexuels sans équivoque.

« Pompiers 2 »

Figure : Sardanapale et moi », poème et dessin de la période surréaliste, Album Aragon de la Pléiade, Gallimard, 1997, p. 78-79.

Ce poème peut être considéré aussi, à bien des égards, comme une annonce, sinon un avant-texte de la production future avec tous les processus de refoulement et de sublimation que nous essaierons d'interroger.

Après avoir examiné cet étrange dossier des « Pompiers » à la

1. On trouve un écho de ce texte dans la poésie de la Résistance, le « Langage des statues » (1942) dans *En étrange pays dans mon pays lui-même* de 1945 (contre la poésie pure et le « langage d'ombre » des surréalistes, la leçon (réaliste et fantastique à la fois) de Hugo dans *Les Quatre Vents de l'esprit*) : « Je n'aime pas ce music hall des âmes nobles / Moi qui rendis la pompe et le casque aux pompiers » qui renvoie au poème rescapé du projet avorté, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Gallimard, « Pléiade », 2007, p. 906.

lumière des lettres échangées avec Breton en 1918, on restituera et analysera ce qui reste de ce projet avorté, pour s'interroger pour finir sur ce que pouvait être le texte manquant, sur ses avatars ultérieurs et sur ce qui a pu conduire au refoulement d'un érotisme surréaliste qui trouvera à se sublimer dans la révolution elle-même.

LE DOSSIER DES « POMPIERS »

Donc, au départ, un échange de lettres avec Breton autour de l'écriture de la guerre : avant de partir au front le 26 juin 1918, Aragon déjà mobilisé effectue pendant le mois de juin des gardes comme médecin à la caserne des pompiers des Batignolles et à celle des Ternes où les sapeurs vivent avec leurs femmes. Le spectacle fortement sensuel des jeunes pompiers lavant à grande eau leurs machines suscite chez lui le désir d'un « poème érotique » qu'il a peut-être écrit mais qui s'est perdu... De ce projet il ne reste que deux mystérieux sonnets et un petit poème avec un dessin à double entente. Mais il y avait un autre poème, plus long, en prose peut-être, intégrant probablement les trois autres, aujourd'hui disparu.

1. L'avant-texte

L'avant-texte du poème perdu est contenu dans et/ou constitué par les lettres à Breton décrivant les pompiers. En voici des extraits² :

- Deuxième lettre du 15 juin 1918 (« Samedi soir ») :

Des sapeurs-pompiers que je ne vois pas jouent au tonneau dans la cour. Bruit des palets. Et certaine intonation qui est celle des hommes à moustaches. [...]

Voici quelques jours que je connais ce calme : non pas le calme de qui ne désire rien, mais cette sagesse de qui aime ses désirs, s'y complaît, et les accomplit quand ils ont cessé de lui plaire : « Époque nue », écris-tu. Vraiment oui, le visage de ce temps est nu : il n'a pas même la bouche. Et la couleur du temps est celle du nuage dissipé. D'ailleurs tout se

2. Aragon, *Lettres à André Breton 1918-1931*, édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, Gallimard, 2011. Toutes les références seront données dans cette édition.

discipline si parfaitement à mes sens que si je devais faire un poème il serait érotique. Je voudrais regretter ce mot parce qu'il éveille l'idée d'impur. Cependant l'amour est pur. Ce n'est pas lui dont [on] a honte en regardant en arrière. (p. 113)

- Lettre du 20 juin 1918 :

La cour sur laquelle donne directement ma fenêtre exulte de pompiers bondissants et hurleurs, naïfs à plaisir, celui-ci paysan rond et blond, et l'autre à moustaches grises, et vingt qui pourraient être cent. Sur le mur de briques, à côté du long thermomètre on en a mis en second (pourquoi ?) qui est en émail blanc et qui a la forme d'une ancre : le démon me dit que c'est une ancre sympathique. Mais ce tumulte ! les sapeurs-pompiers jouent aux barres, font des « campagnes », délivrent les prisonniers, font la chaîne (tu ne touches pas Bazin, je te dis, vous ne serez pas délivrés) et les cris, et les cris, et les rages. Mais ce sergent manque d'autorité pour trancher les différends. Il faut que je pense à autre chose, mais il faut que je panse ce bras heurté contre un volet. Ah zut. [...]

Subitement un cri de train mélancolique. Car la rue Boursault est parallèle à la rue de Rome. Elle est grise, mais l'autre est noire et creusée de la tranchée du chemin de fer : elle est la femelle. La rue Boursault ne l'épouse que là-bas, près des fortifications dans un square ombreux et herbu : ô cet Éros implacable. Le train : l'image est obscène à poursuivre.

Bon, voilà le bruit du tonneau qui reprend. La grenouille, c'est encore un sexé³. On n'en finit plus, comment font les moines. (p. 114)

- Deuxième lettre du 20 juin 1918 :

Les Batignolles. Ce quartier me devient cher à n'y point croire. [...] Voici le Démon qui revient me tenter [...] Je rime pour

3. Dans ce vieux jeu picard (jeu du tonneau ou jeu de la grenouille avec un tonneau dont le couvercle comporte différents trous gardés par une grenouille gueule ouverte) qui a accompagné les armées françaises depuis l'époque de Louis XIV, il s'agit de jeter des palets dans les trous pour faire le plus de points possibles. Le symbolisme érotique de cette grenouille féminine s'exprime aussi par l'autre nom populaire de ce jeu qu'on appelle aussi « boule au trou »...

m'en débarrasser. Sonnet, c'est un sonnet⁴ : [suit le poème « Dans le désert de la caserne » cité plus bas.] Eh merdre, la mère Ubu serait belle, ce soir : c'est que nous n'avons personne. » (p. 118)

- Lettre du 22 juin 1918 :

Un monde sépare cette caserne et celle de la rue Boursault. Celle-ci est printanière et les pompiers y couchent avec leurs femmes.

Des fenêtres, pendant le tiède après-midi, les sapeurs s'interpellent familièrement. Un croquis (fait par Matisse ?) de ma fenêtre donne assez l'état d'âme de cette caserne. Les plantes grimpantes qu'on y voit, par une délicate attention de symboliste attardé figurent la souplesse et l'agilité de gymnastes qui caractériseraient les sapeurs-pompiers.

L'alligator Allégorie allège à tort qu'il est guéri.

Oui. (p. 120)

2. Le texte

Les seuls poèmes rescapés du dossier sont donc deux sonnets et un sizain avec un dessin. Le premier sonnet n'a jamais été édité : sans titre et vraiment trop naïf, il est carrément oublié et serait resté à jamais inédit sans l'édition de cette correspondance par Lionel Follet où il figure dans les envois à Breton. Le second sonnet « Satan, ses pompes et ses œuvres » et le poème « Est-ce toi, Jenny l'ouvrière » ont été publiés dans *L'OP I* comme « *Poèmes non repris dans Feu de joie* » avec un « Hors d'œuvre » de Jean Ristat et sont repris dans l'édition de la Pléiade. Les voici :

Pompiers 1

Figure Sonnet « Satan, ses pompes et ses œuvres (1) » et poème « Jenny l'ouvrière » avec dessin, envoyés à Breton dans la lettre du 22 juin 1918. Album Aragon de la Pléiade, Gallimard, 1997, p. 48-49

- Le sonnet « Dans le désert de la caserne » (envoyé dans la lettre du 20 juin 1918)

Dans le désert de la caserne

4. Écho des petits marquis dans *Le Misanthrope* de Molière et/ou du sonnet humoristique de Tristan Corbière dans *Les Amours jaunes* (1873).

*Tout objet se mue à plaisir
En l'objet même du désir
Qui mon corps tance et mon œil cerne.*

*Sans même emprunter au Falerne
L'ivresse de mon seul loisir,
Mon transport sait si peu choisir
Que tout m'est sexe et tout me berne.*

*Chaste à regret, ce vain propos
Qui naît d'un prolongé repos
M'excède de tant d'innocence.*

*Je veux offrir – à parler vert –
Au premier giron découvert
Ma naïve concupiscence.*

- le sonnet « Satan, ses pompes et ses œuvres » (1) (envoyé dans la lettre du 22 juin 1918, voir fac-similé).
- Le poème « Est-ce toi, Jenny l'ouvrière » (envoyé aussi dans la lettre du 22 juin)

*Est-ce toi, Jenny l'ouvrière,
Qui suscitais ce jardinet
À l'image du sadinet⁵*

5. Note de Lionel Follet dans son édition de *Lettres à André Breton 1918-1931*, p. 121 : « Cet ancien nom de la vulve se lit chez Villon, rimant de même avec jardinet (Le Testament, v. 506-508 et 522.) » Mais Aragon lui-même apporte une précision étymologique un peu plus loin dans la correspondance avec Breton. Dans la lettre du 21 septembre 1918 écrite du front, Aragon explique : « Ici, c'est une sape. Je suis hanté par les sapeurs. Le mot sape a donné sapide (ou à peu près) dont le doublet est sade, d'où sadinet. » Ce que Lionel Follet commente ainsi dans une note accrochée au mot « sadinet » : « Nouvelle fantaisie étymologique : saper et sape sont issus de l'italien zappa, « houe, hoyau », tandis que sapide, sade, et sadinet dérivent du latin *sapidus*, « savoureux ». » (p. 207) Ce dernier point est d'ailleurs ce qui explique la note d'Olivier Barbarant dans la *Pléiade Poésie à propos de sadinet* : « Diminutif vieilli de « sade », agréable et gracieux (Littré). » (op. cit., T. I, p. 1201). Or l'essentiel est ailleurs, me semble-t-il, et toujours dans les recoins les plus cachés du langage, car toujours le langage éclaire à la fois le réel, la vie et l'écriture. Il est un vieux mot que ma grand-mère, provençale et piémontaise à la fois comme l'arrière-grand-mère maternelle d'Aragon, employait pour désigner la petite pioche avec laquelle je l'aidais à biner les plates-bandes de son petit jardin : le sadonet (de l'italien *zappa* en effet). Et je ne peux m'empêcher de penser qu'Aragon a dû entendre aussi ce mot dans quelque jardinet de son enfance. Cela seul expliquerait la polysémie du « sadinet », dans le poème des sapeurs-pompier et les textes collatéraux, qui associe dans la même connotation

Qui me met d'humeur guerrière ?

*Ou ne sont-ce là que cinq pieds
De verdure chez les pompiers ?*

Reste un mystère sur la forme définitive prise par les « Pompiers » après qu'Aragon annonce y avoir travaillé et les envoie à Breton⁶ : sont-ce ces seuls sonnets qui sont désignés comme des manières de lettres ? Ou plutôt un conte⁷ à la manière du récit burlesque et érotique des *Aventures de Jean-Foutre La Bête* ? Ou une description narrative suivie d'un traité de l'amour à la manière du *Paysan de Paris*⁸ ? De sorte que ce texte des Pompiers serait ainsi doublement matriciel, puisqu'il a disparu en tant que tel.

Il convient de s'interroger sur les étranges péripéties qui ont conduit à la disparition de ce texte : « *Je joins les « Pompiers », renvoie-les moi : seule copie exacte typograph[iquement].* » (Lettre du 1^{er} septembre 1918, p. 186). Or, apparemment, Breton ne l'a jamais fait... puisqu'on n'en trouve aucune trace dans le Fonds Aragon. Disparition donc, comme le confirme Lionel Follet, mais disparition qui suggère un refoulement et son dépassement.

ÉROTISME REFOULÉ, ÉROTISME SURMONTÉ ET SUBLIMÉ

Il semble d'abord que l'avortement de ce projet tienne à la complexité des rapports affectifs entre Aragon et Breton. C'est

érotique le sexe féminin et la terre des tranchées, la pioche des jardiniers et celle des sapeurs, et toutes les connotations de plaisir et de violence qui empreignent cet essaim d'images.

6. Mais Breton ne les reçoit pas tout de suite. Ils se perdent d'abord (« Et où sont mes « Pompiers ». Inquiet, inquiet. » (Lettre du 9 septembre 1918, p. 196). « Alors ces « Pompiers » s'égarèrent. Ou s'ils coururent. J'attends de savoir sûr s'ils te sont parvenus pour te les renvoyer. L'idée de recommencer la copie me rend NERVEUX. Ô mais. » Lettre du 11 septembre 1918, p. 197.), Aragon les recopie une autre fois, et Breton finit par les recevoir.

7. Lettre du 29 août 1918 : « J'ai écrit (le temps de recopier et tu l'auras) le conte des « Pompiers ». » (p. 179)

8. Lettre du 13 août 1918 : « Je ne veux pas faire de poème descriptif. Pendant deux jours je t'ai cru, j'ai travaillé. J'avais imaginé après une description narrative, utilisant les deux premières pages du document envoyé [« Sans doute ces mêmes lettres recopiées. » précise une note de Lionel Follet.], le centre du poème formé par un petit traité de l'amour et un final descriptif, traversé de quelques réflexions pour terminer par « Eh merdre, la mère Ubu serait »... Vaste poème de quatre pages. » (p. 170).

semble-t-il le refus d'Aragon d'être « la chose » de Breton qui le conduit à ne pas poursuivre l'écriture des « Pompiers ». Aragon refuse d'écrire selon le désir de Breton, emballé par l'érotisme émanant de la description des pompiers en pleine lessive du samedi dans la lettre du 15 juin. Et surtout, il refuse ce qu'il appelle la « possession », ainsi qu'il l'écrit dans la lettre du 13 août 1918 :

*Mon pauvre ami, ces « Pompiers » sont des moulins contre lesquels je ne veux pas me battre.
Je ne veux pas faire de poème descriptif. Pendant deux jours je t'ai cru, j'ai travaillé. [...]
Mais non, non et non. C'est de la faiblesse, je ne travaille pas sur commande. Ta possession. Je l'eusse marquée ainsi : « Sabbat aux Batignolles » (1) (c'est le titre) Samedi... (Samedi est le début du premier vers) et en note : (1) Appartient à André Breton. »*

L'aveu homosexuel est ici indirect par le renvoi à l'intertexte d'*Halderablou* et par la répétition fantasmée du geste de Jarry déclarant dans une note en forme d'aveu indirect que ce texte « appartient » à Remy de Gourmont. L'homosexualité sous-jacente à ce projet des « Pompiers » réside surtout dans le plaisir à regarder les beaux corps musclés des jeunes pompiers et à faire l'aveu de cet émoi à un autre homme, à un ami cher, André Breton (« *André André* » lettre du 22 janvier 1919). Cette homosexualité latente est pourtant masquée – mais aussi révélée en même temps – par la rêverie érotique à connotation féminine suscitée par la sensualité des pompiers dans la lettre du 20 juin. Aragon encore une fois de garde à la caserne des Batignolles y revient sur ce « poème érotique » qu'il rêve d'écrire (« *Si le poème érotique avait lieu, les Batignolles lui seraient ce qu'est le Pont-Neuf à « Pour demain ».* » p. 117) et la lettre prend à la fois un tour théorique (« *Après tout, sexe, trains, étoiles, tous objets conventionnels pour des lyrismes à peine déguisés.* » p. 117) et un tour de confiance sur sa propre sensualité (« *Des trains qui ne vont pas à Moret m'attendrissent et la gare Saint-Lazare ouvre un sexe trop grand pour moi.* », p. 117.) Et tout en écrivant un nombre incroyable de lettres à tous ceux, parents et amis, qu'il va quitter en partant au front, il se laisse aller à une rêverie érotique et littéraire autour de l'image moderniste, cubiste d'un sexe féminin en forme de radiateur... :

Le silence du soir tombe sur le bâtiment. Bzzzing... Boum ! Il

est tombé. Voici le Démon qui revient me tenter en figurant sur la lampe électrique un visage que je connais bien, et dans un coin obscur de la pièce l'indispensable complément de ce visage, et ce qui l'ombre c'est le radiateur, ô forêt des tuyaux, votre triangle pour une fois est rectangulaire. Mais nous savons. Je rime pour m'en débarrasser. (p. 118)

Car ce qui frappe dans ces sonnets dits érotiques, qui disent en réalité autre chose que ce qu'ils disent, c'est leur naïveté⁹, leur caractère presque enfantin, comme si le jeune Aragon était encore marqué par toute l'idéologie religieuse de son époque, toute la pudeur de son âge et de son temps... Le jeune dada qui porte des médailles religieuses à son cou pense encore – ironiquement ? jusqu'à quel point ? – la rêverie érotique comme l'effet du démon, Satan dans ses pompes et dans ses œuvres, comme le dit le titre d'un des sonnets parodiant la formule que prononcent les jeunes voix lors de la « Communion solennelle » (« Je renonce à Satan, à ses pompes, à ses œuvres ») et qu'Aragon lui-même quelques années auparavant a dû prononcer... Certes il ironise sur son innocence dans les deux tercets du sonnet « Dans le désert de la caserne » : « *Chaste à regret, ce vain propos / Qui naît d'un prolongé repos / M'excède de tant d'innocence. // Je veux offrir – à parler vert – / Au premier giron découvert / Ma naïve concupiscence.* » (p. 119). Pourtant la polysémie du mot « pompes », avec sa connotation de faste et de luxe qui inverse la connotation négative de l'implicite religieux, donne à l'évocation des pompiers la magnificence de la sexualité et exalte la réalité la plus triviale.

Chez le jeune Aragon, l'érotisme est donc masqué par la pudeur, comme en témoigne aussi la lettre du 20 juin. Aragon y raconte à Breton une scène de drague féminine dont il a été l'objet dans le train de Moret en revenant d'une visite à son ami et à laquelle il n'a pas répondu : « *La paresse. Et puis, appelle-t-on cela de la pudeur ?* » (p. 115.)

Il y a donc des motivations psychologiques (le refus d'être sous la domination de Breton et aussi la « naïve concupiscence ») à ce refoulement de l'érotisme qui conduit à l'avortement du projet des

9. Aragon dans « Lautréamont et nous » (Lettres françaises n° 1185, 1-7 juin 1967) qualifie le sonnet des « Pompiers » de « stupidité »... Et il précise : « À reproduire ici ces choses on me prendra pour singulièrement léger. Je m'en voudrais pourtant de donner idée de mes vingt ans autres qu'ils ne furent. »

« Pompiers », mais ce sont peut-être les motivations littéraires – toujours subtilement intriquées aux motivations affectives, il est vrai – qui sont les plus déterminantes. Il s’agit de la rivalité avec Reverdy ou plutôt la rivalité Aragon/Breton face à Reverdy : qui se fera éditer par Reverdy dans *Nord-Sud*? Reverdy veut publier l’article de Breton sur le lyrisme que celui-ci ne parvient pas à écrire en développant la lettre à Aragon du 12 septembre sur ce sujet. Et devant le retard de Breton, il demande à Aragon, dont il doit déjà publier quelques poèmes de *Feu de joie*, « une prose » de substitution. Aragon lui propose les « Pompiers » et Reverdy est emballé... et finalement face à la jalousie de Breton (« *De qui es-tu jaloux, de Reverdy ou de moi.* » Lettre du 14 septembre 1918, p. 201), Aragon retire son texte : « *Et ton BEL article, André. Je ne veux pas de ces Pompeux à sa place.* » (Deuxième lettre du 14 septembre 1918, p. 202.) et « *Les « Pompiers » à l’abandon, à manger aux mouches. Je suis très las, tu vois bien.* » (Lettre du 16 septembre 1918, p. 204.) La générosité, l’amour donc font qu’Aragon laisse sa place à Breton...

Mais cet érotisme refoulé à l’orée d’une œuvre littéraire trouvera à s’exprimer diversement dans l’œuvre future, à travers toutes sortes de marques ultérieures, unissant dans le même mouvement le refoulement et la sublimation. Comme si l’érotisme de ce texte matriciel suivait son cours souterrain, comme une autre rivière de Cassis, pour resurgir dans d’autres textes, les alimenter subrepticement, car rien ne se perd, tout se transforme... Sans entrer dans le détail, notons quelques-unes de ces marques majeures dans leur résurgence. Et d’abord, dix ans après, l’écriture puis l’occultation du *Con d’Irène*, ce superbe monument érotique à la gloire du plaisir et du corps féminins, puisque ce petit roman érotique détaché de *La Défense de l’infini* sera édité à part pour des raisons alimentaires à un moment où Aragon a besoin d’argent pour commencer à vivre vraiment avec Elsa Triolet et ensuite il ne sera jamais réédité, ni reconnu par son auteur. Notons encore les rares détails érotiques dans les romans du *Monde réel* (par exemple, sur le mode de l’ellipse et de la litote, la plaisanterie sur le bromure donné aux soldats lors de la visite de la femme de Blanchard à son mari au front en juin 1940 dans *Les Communistes*). Car toujours pour Aragon, comme pour Lacan, le plaisir c’est ce qui ne se dit pas. Mais qui trouve à se dire par le détour de la métaphore, avec par exemple la métaphore du lit dans *Blanche ou l’Oubli*. Il faudrait

enfin noter la splendide résurgence finale du « jet de sperme » dans le poème « Que l'amour est aussi un théâtre » qui dit « *la passion d'aimer*¹⁰ » dans *Théâtre/Roman*, le dernier roman d'Aragon, écrit après la mort d'Elsa par le vieux romancier rajeuni, avec ses allures de « minet » des années 70, fréquentant Jean Ristat et ses jeunes amis homosexuels.

DU POÈME ÉROTIQUE AU POÈME RÉVOLUTIONNAIRE

Dès qu'il est parvenu au front, Aragon se rend compte de l'inanité de son projet des « Pompiers¹¹ » et il écrit dans une lettre à Breton du 1^{er} juillet 1918 : « *Si je devais écrire aujourd'hui ce ne serait sans doute plus un poème érotique, mais révolutionnaire. Si, mais.* » (p. 130) Dans le contexte de la guerre, du front, il n'est plus possible de ne penser qu'au langage des sens, mais il n'est pas question non plus de parler de l'horreur de la guerre, d'en faire la critique politique (par exemple de la désinformation de l'arrière ou de la propagande militaire), bien que les sujets ne manquent pas... Ce qui manque, c'est la manière de le dire. Ainsi lit-on dans la lettre à Breton du 4 octobre 1918 :

Par ailleurs je suis au repos après des promenades militaires. [En réalité de durs combats, dit une note de Lionel Follet.] Ce village en ruines où je vis. Une carrière. Horizon démesurément maigre. Un jour viendra la permission. Si je voulais que ne tirerais-je de ce décor-ci. Les bidons de pétrole abandonnés aux mouches. Maison de tolérance détruite. L'affiche Saxoline encore si belle. C'est facile. Communiqués hilarants relatant dans les journaux MES faits et gestes. Le général Mangin. Malheureusement je ne suis pas un ironiste. (p. 216)

Ceci permet peut-être de formuler une hypothèse pour ce passage de l'écriture érotique à l'écriture révolutionnaire, une hypothèse sur la nature de ce texte disparu des « Pompiers ». Mais

10. « À quoi bon vous crier ce qui ne peut s'écrire / Que je le porte en moi ce séisme d'aimer / Rien ne peut s'arranger ni s'éteindre avec l'âge / La neige des cheveux n'éteint pas le volcan / Ô long brasier cruel Les loups intérieurs / Me dévorent » (Œuvres romanesques complètes, t. V, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 931.)

11. « un conte aussi scandaleusement dépourvu de raison d'être » (Lettre du 29 août 1918, p. 179.)

d'abord pourquoi ce texte a-t-il disparu ? parce que Breton, une fois décidé que les « Pompiers » ne serait pas publié dans *Nord-Sud* quand Aragon a choisi de lui laisser sa place, n'a jamais renvoyé le dossier à Aragon ? ou parce que Aragon l'a fait disparaître, comme il a fait disparaître *La Défense de l'infini* après la publication du *Con d'Irène* qui en était extrait, ne gardant que les sonnets qui n'avaient donné lieu à aucune publication et les ajoutant aux « Pièces non retenues » de *Feu de joie* dans l'édition tardive de *L'OP* ? Peut-être en effet Aragon a-t-il fait disparaître ce texte où Breton trouvait tant de maladresses à corriger que c'en était trop...

Peut-on formuler une hypothèse ? Que ce texte aurait pu être un conte burlesque à la manière des *Aventures de Jean-Foutre La Bite* et un conte critique sur la responsabilité des classes dirigeantes dans le déclenchement de la guerre, à la manière du pamphlet *Falourdin* (géant à tête de porc représentant la presse mystificatrice pendant la guerre de 14) de Fernand Fleuret qu'Aragon lit dans les tranchées (« *Je me fais envoyer Falourdin.* » Lettre du 14 juillet 1918, p. 146 et « *Reçu aujourd'hui Falourdin. Charmant petit Fleuret.* » Lettre du 31 juillet 1918 (en plein cœur de la bataille de Soissons et de la Vesle), p. 163). Ou peut-être surtout un conte à la manière de Lautréamont dont *Les Chants de Maldoror* hantent toute la correspondance entre Aragon et Breton en cette année 1918.

Ou du moins Aragon aurait-il pu chercher dans le carnavalesque sexuel, non pas une « *réussite dans l'épicerie, en plus criminel* » (lettre du 29 août 1918, p. 179), mais ce « *prétexte* » qui selon Breton lui faisait encore défaut. Ce prétexte, qui pour Aragon pouvait permettre le dépassement de l'érotique par la critique politique, semblait résider dans la pratique carnavalesque de l'allégorie à des fins satiriques comme Aragon semble le pressentir, un peu avant Brecht, avec la métaphore des sept péchés capitaux et avec l'insistance implicite sur le sixième de ces péchés capitaux, la colère¹². Utiliser la métaphore-allégorie, c'est ce que semble dire ce jeu de mots mystérieux de la lettre du 22 juin 1918 : « *L'alligator Allégorie allègue à tort qu'il est guéri.* » (p. 120.) qui sera conservé, semble-t-il, dans le texte perdu. Aragon n'y parviendra pas pourtant avec ses « Pompiers » malgré le souci de filer la métaphore du démon inspirateur des casernes, mais, reprenant, semble-t-il, l'idée

12. « La colère, si je l'omets, que n'est-elle de bonne compagnie ? » (p. 122).

dix ans plus tard, il donnera au texte pornographique et tout entier allégorique des *Aventures de Jean-Foutre La Bête* une étonnante conclusion pamphlétaire avec l'attaque de la société capitaliste et de sa police emblématisée par la figure carnavalesque de l'inspecteur Étron... Écriture, on le voit, elle aussi tout entière hantée par les images fantastiques et les invectives des *Chants de Maldoror* au cœur des discussions des deux jeunes poètes qui se cherchent, même au plus noir de la guerre de 14 où les classes dominantes et l'armée ont montré qu'elles étaient déjà capables de mener l'humanité à l'Apocalypse :

Je mène un procès analogue à ceux de la sorcellerie. [...] Peuples d'aveugles ! Vous ne voyez pas les chiens s'enfiler le long des trottoirs ? vous ne voyez pas que si la zibeline s'habille avec tant d'élégance c'est qu'elle a branlé la vampire, chatouillé le trigle, sucé la macreuse, dormi avec les lémuures ? [...] Ce que je sais, c'est que ce que vous appelez un homme, un conseiller de préfecture, Monsieur Un Tel, Léon, mon chou, Papa et ainsi de suite, est un crachat, tenez, comme ça, un crachat, un peu de salive avec des bulles d'air, des souvenirs de chique, n'insistons pas. [...] J'imagine aussi une popote d'officiers après le grand bouleversement¹³ : le capitaine qui est un veau dirait Meuh ! en regardant le Commandant qui est un dégueulis. Le lieutenant Suspensoir ne plairait plus aux femmes. Le sous-lieutenant Verge serait très emmerdé d'être sous-verge. L'Intendant... Et la Chambre des Députés ! L'ignoble Maginot se considérerait lui-même comme le dernier des glands. Paul Boncour en hémorroïde ! Pour ne citer que ces deux-là¹⁴ !

*

Ma conclusion sera une manière de rêverie... Rêvons un peu à ce qu'aurait pu être ce conte des « Pompiers » dans la lignée de l'exaltation sexuelle qui gagne le jeune méd'aux dans l'ambiance mâle surchauffée de la caserne des Batignolles... « *Tout m'est sexe* » ose-t-il avouer à Breton dans sa deuxième lettre du 20 juin 1918 et le sonnet naïf, où figure ce vers, envoyé dans cette lettre

13. Le carnavalesque « *changer d'hypothèse* » concernant l'humanité qui « *est une hypothèse qui a fait son temps* » et qu'il faut remplacer.

14. *La Défense de l'infini* suivi de *Les Aventures de Jean-Foutre La Bête*, édition d'Édouard Ruiz, Gallimard, 1986, p. 324-328.

même témoigne du pouvoir du désir et de l'écriture pour transformer tout objet du réel « *En l'objet même du désir* ». « *La grenouille, c'est encore un sexe.* » disait-il dans la première lettre du 20 juin, toute vibrante de la même excitation que les lettres suivantes. Cette excitation sexuelle et littéraire à la fois, semblable à celle qui peut mettre un sexe de femme à la place d'un visage¹⁵ (ou d'un radiateur...) ou qui peut transformer en personnage carnavalesque un sexe masculin dans une manière de conte fantastique, on la trouve à l'état brut dans la lettre du 15 juin écrite à la manière d'un poème en prose. C'est ce texte-là que je voudrais donner à lire comme le poème perdu des « Pompiers »... tout simplement... et sans besoin d'un commentaire dont ce texte se passe fort bien :

Les pompiers – samedi – jour du sabbat, on lave. La machine est rouge et luisante, qui a dit qu'elle semblait obscène ?

Je comprends pourquoi l'on dit : faire rougir un sapeur. Ce doit être difficile : ils semblent rompus à tous les exercices érotiques. C'est ainsi qu'ils ne descendent jamais autrement qu'en se laissant glisser le long d'une perche de cuivre étroitement embrassée. Leurs ceintures à raies transversales rouges : maillots sportifs d'une équipe, mais de quel sport ? Je crains que tu ne devines.

Leur casque ! une célèbre putain se nommait Casque d'Or. On lave à grande eau les carreaux et un gaillard trop bien musclé agite les boutons des portes avec une peau de chamois.

D'étranges objets partout.

Les sirènes sont de bien plus petites personnes qu'on ne croit. Ce sont des filles-fleurs, plutôt que des femmes-

15. Comme, avant Magritte, on le verra avec le personnage de la Comtesse de la Motte dans Les Aventures de Jean Foutre La Bite : « Cependant sous les plus beaux yeux du monde, les plus beaux yeux verts, précisons, en guise de nez et de bouche ce visage arborait un adorable con, dont le clitoris était joliment développé et dont les lèvres sans cesse humides semblaient inviter les passants. » (La Défense de l'infini suivi de Les Aventures de Jean-Foutre La Bite, op. cit., p. 297). Cette image du visage sans bouche était déjà manifestement dans le texte perdu, reprenant en la déplaçant une image de la lettre du 15 juin 1918 citée plus haut, mais cela n'avait pas eu l'heur de plaire à Breton, qui trouvait cela vraiment trop puénil...

poissons. Elles sont peintes par Picasso mais quelqu'un les a passées au rouge.

Tout rougeoie ici de façon insolente.

Mon seau de toilette est sanguin. Et quelqu'un chante l'air du Chant du départ.

Tout cet écarlate me fait désirer ardemment ces vers de Jean Cocteau où des langoustes fleurissent un parterre. Il faudrait avoir la mémoire immédiate. (p. 109)

UNIVERSITÉ PARIS 3
SORBONNE NOUVELLE

VARIÉTÉ

ONIROLOGIE FRANÇAISE À BUDAPEST : LES *MNÉSIIQUES* DE MARCEL JEAN*

Imre József BALÁZS

MARCEL JEAN À BUDAPEST

En septembre 1938, Marcel Jean, membre du groupe des surréalistes parisiens, ayant déjà à son actif de nombreuses participations à des publications et expositions surréalistes en tant que peintre et écrivain, déménage en compagnie de son épouse à Budapest, embauché comme dessinateur par une entreprise hongroise du textile. Ce séjour à Budapest, qui était censé durer plus ou moins deux ans, deviendra finalement un séjour de sept ans en Hongrie : du fait du déclenchement de la Deuxième Guerre Mondiale, il est plus prudent pour eux de ne pas retourner en France, or ils n'ont pas non plus la possibilité d'aller rejoindre leurs amis surréalistes réfugiés aux États-Unis.

À Budapest, Marcel Jean connut une période d'extraordinaire activité : nombre de ses œuvres datant de cette période sont aujourd'hui à Venise, en tant que pièces de la collection Peggy Guggenheim¹. À Budapest, ce sont les archives du Musée hongrois des arts décoratifs qui conservent ses dessins réalisés en qualité de chef de l'atelier de design de la Société Cotonnière Franco-hongroise². À Budapest, il a aussi fait paraître en 1942 un livre d'un

* Cette étude a été réalisée dans le cadre du programme de recherche postdoctorale intitulé « Sciences sociales et humaines dans le contexte de l'évolution mondialisée », cofinancé par le Fond Social Européen au titre du contrat développement et application du programme d'études et de recherche postdoctorale, code de contrat POSDRU/89/1.5/S/61104, pour la période 2007–2013.

1. On peut visionner 36 reproductions d'œuvres de Marcel Jean, et consulter la biographie de l'artiste sur le site de la Collection Peggy Guggenheim : http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=196

2. L. Horváth Hilda, « Marcel Jean textiltervei a Francia-Magyar Pamutipar Rt számára » = *Ars decorativa* 12, ed. Rózsa Gyula, Budapest, Iparművészeti Múzeum/Musée hongrois des arts décoratifs, 1992, 141–150.

genre mixte, à la triple frontière de la prose, de la poésie et de l'essai³, et c'est encore en temps de guerre qu'il a terminé, en collaboration avec Árpád Mezei, son essai sur *Maldoror* de Lautréamont⁴. Après son retour à Paris en 1945, sa collaboration avec Mezei se poursuit, et débouche sur trois nouveaux volumes : *Genèse de la pensée moderne*⁵, *Histoire de la peinture surréaliste*⁶, ainsi qu'une édition critique d'Isidore Ducasse-Lautréamont, essentiellement basée sur leurs productions antérieures⁷. Vers la fin de sa vie, il écrit un volume autobiographique intitulé *Au galop dans le vent*⁸, consacré, pour à peu près la moitié de son contenu, à sa vie sur les bords du Danube.

Cette étude se propose d'analyser le contenu du volume écrit et publié à Budapest, en prenant aussi en compte quelques-uns des contextes potentiels du livre. Il ne fait aucun doute que les Mnésiques, aussi bien par leur bigarrure générique que par la mythologie bien spéciale qui les anime, s'apparentent avant tout aux livres écrits par André Breton dans les années 30 et 40⁹. Cependant, comme ce livre peut, dans de nombreux cas, être lu comme une représentation de Budapest et/ou d'autres éléments d'une géographie hongroise, on peut aussi en proposer une lecture examinant spécifiquement la représentation du lieu et de l'espace et, en rapport avec cette dernière, la position du narrateur, et la construction de son identité.

Dans la vie de Marcel Jean, la situation dans laquelle cette œuvre est née correspond plus ou moins aux circonstances qui au XX^e siècle sont généralement celles de l'apparition d'une « exilite littérature » (littérature de l'exil) : au cours des années de guerre, l'auteur vit en Hongrie l'expérience d'un éloignement forcé, bien qu'initialement il soit parti pour Budapest en tant que simple demandeur d'emploi, avec la certitude de pouvoir en revenir¹⁰.

3. Marcel Jean, *Mnésiques. Essai avec trois dessins de l'auteur*, Budapest, Editions Hungária, 1942.

4. Marcel Jean et Arpad Mezei, *Maldoror*, Éd. du Pavois, 1947.

5. Marcel Jean et Arpad Mezei, *Genèse de la pensée moderne*, Correa, 1950.

6. Marcel Jean, avec la collaboration d'Arpad Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, 1959.

7. Isidore Ducasse comte de Lautréamont, *Œuvres complètes commentées par Marcel Jean et Arpad Mezei*, Eric Losfeld, 1971.

8. Marcel Jean, *Au galop dans le vent*, Ed. Jean-Pierre de Monza, 1991.

9. *Les Vases communicants* (1932), *L'Amour fou* (1937), *Arcane 17* (1944/1947).

10. John Neubauer distingue les statuts suivants : auteurs exilés (« exilite »), émigrés (« émigré ») et expatriés (« expatriate »). L'exilé, en restant au pays, exposerait sa

Comme nous le verrons ci-dessous, dans ce livre, les éléments du vécu typique d'une « exilite littérature » se retrouvent plutôt sous une forme transposée, projetés sur l'état existentiel d'une angoisse plus générale.

RÊVE

Le premier texte du volume, intitulé Phantasos, est un récit de rêve – ce dont le lecteur, de toute évidence, ne prend conscience que vers la fin du texte, rétrospectivement (« Réveil. »), même si, au fur et à mesure, il devient de plus en plus évident que le récit fonctionne selon une logique onirique. Les rapides changements de décor, le flou qui règne entre l'identité des divers protagonistes, le fantastique s'infiltrant dans les interstices du récit, ainsi que l'apparition de quelques topoi typiquement oniriques intègrent le texte dans la catégorie des narrations de rêve. Le nom de Phantasos, qui fournit le titre, constitue d'ailleurs, pour quiconque connaît les Métamorphoses d'Ovide, une allusion presque transparente au rêve : les trois premiers textes du volume portent les noms des trois dieux du rêve, les frères Phantasos, Morphée et Phobétor.

Le récit commence par la description d'un voyage en train ; on se dirige vers la ville de Kassa (récemment devenue Košice, avec l'apparition de l'Etat slovaque au terme de la 1^{re} Guerre Mondiale, puis réattribuée à la Hongrie par le premier Arbitrage de Vienne, en 1938) – les wagons avancent sur des voies ferrées parallèles, tellement proches l'une de l'autre – remarque le narrateur – que les passagers des deux trains parallèles pourraient se donner la main. « Dans l'autre rame », comme sur une photographie encadrée, passe en vitesse un visage féminin qui semble familier, qu'on ne reverra plus au cours du récit, mais dont le narrateur nous fournit une description précise.

Le narrateur, avec son compagnon de voyage dont il a fait la

personne à un danger direct ; dans le cas de l'émigré, on trouve un sentiment d'insatisfaction face à la situation de son pays d'origine, son départ est largement dû à une impulsion subjective, il est le résultat d'une sorte de décision autonome ; dans le cas de l'expatrié, la possibilité et la probabilité d'un retour au pays ne sont pas exclues, le voyageur n'ayant pas brûlé tous ses vaisseaux. John Neubauer, « Exile : Home of the Twentieth Century », p. 8–10, Ed. John Neubauer and Borbála Zsuzsanna Török, *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*, Berlin–New York, De Gruyter, 2009.

connaissance en Amérique, se loge dans un hôtel construit sur une hauteur – Jean trouve labyrinthiques les chemins qui y mènent, impression qu’il projette aussi sur l’hôtel lui-même. Depuis la hauteur de l’hôtel, son compagnon se jette dans le vide, fait une chute d’une soixantaine de mètres, puis lui fait signe d’en bas en agitant un mouchoir ; et le narrateur de commenter : « C’est vrai, me dis-je, c’est le pays des mirages ». Le narrateur cherche à descendre jusqu’à lui, mais se perd dans les chemins labyrinthiques et doit reprendre du début sa tentative de descente.

Tandis qu’ils regardent des voiliers naviguer sur le fleuve et atteindre les uns après les autres une rive semée de roches, soudain, un nuage bas passe sur le paysage ensoleillé, cachant même les passants. Il s’avère être une sorte de signe de mauvaises augures, à partir duquel les situations et images créant un sentiment d’angoisse vont se multiplier. Le bâtiment situé sur la rive du fleuve évoque le Parlement de Budapest au narrateur qui le contemple (lequel parlement se trouve comme on le sait sur les rives du Danube ; Jean, cependant, parle des rives de la Tisza, alors qu’en réalité, c’est la rivière Hernád qui coule à travers Kassa – un peu comme si le narrateur, ici, compliquait sciemment la superposition des décors) ; dès le paragraphe suivant, il passe au sentiment de culpabilité que lui inspire le fait de ne pas avoir téléphoné à sa femme restée à Budapest, et qui déjà l’attend. S’ensuivent de nouvelles errances labyrinthiques à la recherche d’une cabine téléphonique adéquate ; à quoi se mêle – comme projection du sentiment de culpabilité – l’impression qu’à le narrateur de ne pas être correctement habillé pour la circonstance : il se promène en pantalons de pyjama. Voulant, sous l’effet du pressentiment du réveil, emporter avec lui un morceau de cette ville imaginaire, juste avant de se réveiller, il agrippe un relief en pierre qui lui rappelle un petit oiseau de proie.

Les lieux apparaissant dans ce récit de rêve sont de toute évidence liés à son séjour en Hongrie – à une époque où Kassa fait (à nouveau et encore) partie de la Hongrie –, tandis que l’allusion au Parlement de Budapest ou son besoin de communiquer avec sa femme restée à Pest incitent eux aussi à lire le texte à la lumière de son vécu hongrois d’avant 1942.

À des fins d’interprétation, nous ne disposons d’aucun élément – informations biographiques antérieures ou issues d’associations d’images – qui chargerait de sens les phénomènes perçus au cours

de la lecture (le narrateur lui-même n'accompagne son récit d'aucune interprétation) ; cependant, on peut probablement se permettre d'affirmer que l'espace décrit est associé à une sorte de sentiment d'étrangeté et d'angoisse (tout particulièrement du fait des motifs des chemins labyrinthiques et du nuage recouvrant le paysage tout entier), tandis que les rails parallèles et le visage féminin inaccessible s'éloignant de façon irréversible peuvent peut-être se lire comme la projection d'un sentiment d'être coupé de tout, présentant une analogie avec la situation de l'auteur, isolé du reste de l'Europe, et notamment de la France. (Description physique de la femme aperçue dans le train : « une femme brune, type d'Espagnole, coiffure à bandeaux ».) À en croire la description, les wagons ne sont d'ailleurs pas d'un grand confort : il semble plutôt s'agir de « wagonnets, petites boîtes oblongues », où l'on voyage à découvert, « comme dans un scénic-railway ».

Parmi les éléments de la mythologie et de l'univers surréalistes, on retrouve dans ce récit de rêve le motif du labyrinthe (dans ses descriptions de villes, le surréalisme « recommande » les tracés labyrinthiques, image analogique d'égarements intimes, tandis que la présence de divers éléments du mythe du Minotaure – Pasiphaé, Minotaure, Ariane –, auquel le labyrinthe est lié, est elle aussi particulièrement dense dans l'iconographie et la narration surréalistes)¹¹ ; quant au saut vertigineux du compagnon de voyage, il évoque les pouvoirs spéciaux des héros (comme Fantômas) de la culture populaire de l'époque. Quoi qu'il en soit, il faut souligner l'attitude qui est celle du narrateur devant la ville des « merveilles » et des « mirages » : fasciné, il voudrait « du moins emporter » dans sa vie éveillée « la vision d'un des ornements du merveilleux labyrinthe ». Une ou deux décennies plus tôt, déjà, les travaux d'André Breton et les premières œuvres de Louis Aragon s'efforçaient de poser les bases d'une mythologie urbaine, fondées dans une large mesure sur l'idée que l'on peut découvrir le « merveilleux » dans le quotidien.

Le rythme du récit de rêve est des plus rapides : comme dans un film, les actions et les réflexions se succèdent au gré de coupures nettes. On pourrait certes reconnaître un parallèle structurel avec le rythme du « roman éclair » (« villámregény ») qui faisait fureur dans les magazines de cinéma hongrois des années 30 (très courts romans faits de séquences brèves, et dont la trame était souvent

11. Didier Ottinger, *Surréalisme et mythologie moderne*, Gallimard, 2002.

celle de films récemment distribués), mais à vrai dire, on peut aussi considérer cette particularité comme la solution apportée à un problème plus général – celui de « l'adaptation » de la visualité spécifique du rêve. Il s'agit dans une large mesure de traduire une narration iconique dans un code verbal. Ce faisant, le sujet se trouve dans la quasi-nécessité de s'appuyer sur les narrations visuelles historiquement présentes dans sa culture et sur le discours qui les accompagne.

MÉTAMORPHOSES

Dans le deuxième texte du livre, intitulé *Morphée*, on change de genre : les figures marquantes sont désormais celles de la prose d'essai – dans laquelle s'est aussi illustré Breton –, entre lesquelles s'intercalent – d'une façon, là aussi, caractéristique de la prose surréaliste – des événements et anecdotes autobiographiques.

Le texte commence par une méditation sur les châteaux, lancée par une citation de Rimbaud (« Ô saisons, ô châteaux! »), et qui, de proche en proche, à travers une réflexion sur la présence spatiale et temporelle des châteaux, glisse vers le thème des « châteaux littéraires », en mentionnant le *Château d'Otrante*, roman d'Horace Walpole, et le roman de Julien Gracq intitulé *Au château d'Argol*. Arrivé à ce point, Jean affirme carrément que c'est par le prisme de leur surgissement littéraire qu'il regarde, qu'il lit les châteaux : « dans vos espaces anachroniques tout prend un air de roman, puisque les romans créèrent les plus merveilleux d'entre vous, les châteaux littéraires, du château d'Otrante au château d'Argol » (p. 15). C'est donc le roman gothique qui sert ici de jalon, genre que plus d'un lien unit au surréalisme : d'une part, les surréalistes eux-mêmes écrivent des histoires pouvant être assignées à ce genre ; d'autre part, ils voient un important précurseur de leur mouvement dans le roman d'épouvante classique, d'Ann Radcliffe à Horace Walpole. L'une des réflexions les plus détaillées d'André Breton sur ce genre se trouve dans son texte intitulé « Limites non frontières du surréalisme¹² », et dès ce texte de 1938, le motif du château constitue l'un des points-clés du raisonnement. Marcel Jean lit les châteaux comme une forme de comportement, comme la « projection » d'un système de relations sociales (« la société dont

12. André Breton, *Limites non frontières du surréalisme* = A. E., *La Clé des champs*, Jean-Jacques Pauvert, 1967.

vous êtes le signe se survit », p.14), compte tenu du fait qu'en réalité, le château n'abrite pas seulement son châtelain, mais aussi un groupe humain stratifié : « Près de vous, chez vous, se sont écoulées nos doubles existences, diurnes et nocturnes, avec des besoins et des rêves de serf ou de châtelain. » (p.15) Les ombres, les rêves, les spectres appartiennent à cette imagerie aperçue par le prisme de transpositions littéraires.

Après cette création de contexte, ou indication de perspective, commence, sans transition, la description d'un château bien précis. Le paysage décrit est totalement invraisemblable : les statues en quantité infinie et l'environnement fait de ruines qui conservent malgré tout des traces d'ordre sont décrits comme la projection d'une sorte de passé fossilisé dans le présent. Comme, cette fois - ci, le texte lui-même ne contient aucun identificateur référentiel direct, à la différence du récit de rêve situé par rapport à la ville de Kassa, il me semble utile, à des fins de caractérisation de ce texte, de citer ici un extrait des mémoires de Marcel Jean qui porte sur cette période :

En fait, Mihály [Schütz] et moi parlions la même langue, mêlant un certain dédain des conventions au goût de l'insolite et du merveilleux rencontrés parmi les incidents de la vie courante. Il nous conduisit un jour au-delà des quartiers nord de la ville, passé un vieux cimetière, jusqu'à une rampe abrupte bordée de balustrades chancelantes supportant quelques angelots de style baroque, moulages en ciment assez détériorés. Ce chemin menait vers un parc dénudé où s'élevaient les répliques grandeur nature d'œuvres célèbres de la sculpture : Vénus de Milo, Moïse de Michel-Ange, le sanglier romain du musée des Offices, des nymphes et des vases antiques, perchés sur des monticules ou abrités par un pli de terrain, simulacres de simulacres parfois très abîmés. Des allées conduisaient à une bâtisse du XVIII^e siècle, volets clos, entourée d'autres statues et de débris de sculptures. Tout cela à l'abandon. On ne voyait personne.

Une atmosphère de désordre intemporel imprégnait la collection de faux vestiges. Cette demeure folle, c'était, nous dit Mihály, le château Schmidt, jadis domaine d'un antiquaire fantasque. Un matin, on avait trouvé, dans une salle du château, le corps de sa maîtresse, mystérieusement

assassinée.

De cette excursion et des souvenirs et rêves qui me visitèrent à cette époque, j'écrivis un récit, Mnésiques, publié en 1942 aux éditions Hungária à Budapest, en français¹³.

Dans le livre de 1942, la description est à la fois plus détaillée et plus flottante ; ou plus exactement : le champ associatif du texte s'étend en direction de la réflexion (évoquée ci-dessus) sur la mythologie des châteaux et la présence du passé. A plusieurs reprises, Jean nomme cet endroit le « Château des Oubliés », voyant dans ses statues et reproductions de statues des promeneurs ensorcelés, qui, de nuit, pourraient très bien reprendre vie pour peu qu'on les touche. Dans ce contexte, l'idée de transformer le château en musée ouvre d'une part des analogies (étant donné que cette collection de statues et de reproductions, en un sens, incarne l'idée même de passé rendu tangible), tout en restant stupéfiante pour Jean – probablement en raison, justement, de l'incroyable matérialité de la vision : « À gauche de la Vénus, par la fenêtre grillée donnant sur les hautaines salles intérieures, arrive le crissement d'une râpe à pierre. Entre ces murs, où s'entassent d'autres Vénus, d'autres Discoboles, et des sarcophages, travaillent des humains qui appellent le Château des Oubliés à une réalité encore plus affolante que son existence d'à présent : on s'occupe, paraît-il, de le transformer en musée. » (p. 20-21) Le propriétaire du château, un collectionneur du nom de Miksa Schmidt, est mort en 1935, en léguant par testament le château à la ville de Budapest, qui, dans les années 40, a commencé à le transformer en musée – aujourd'hui, il abrite effectivement un musée, le Musée Kiscelli ; autour de ce dernier, néanmoins, l'invasion des statues est nettement moins massive que dans la description de Marcel Jean.

Si l'on suit, dans les Métamorphoses d'Ovide, sa caractérisation des frères porteurs du sommeil, on remarque un détail important : Morphée est, de façon caractéristique, le maître des métamorphoses débouchant sur des formes humaines, tandis que Phantasos est capable de se transformer en objets, en plantes et en roches, et que Phobétor est le spécialiste des transformations animales. Ainsi, le texte de Marcel Jean a beau partir de pierres, de statues, et de la vision qu'elles offrent, en dernière instance, c'est

13. Jean, *Au galop dans le vent*, p. 82–83.

sur la présence et l'absence de l'homme que porte sa méditation. Les statues peuplent le château Schmidt et ses environs à la manière des spectres qui peuplent les romans gothiques : à la fois présents et absents, ils sont les traces d'une présence humaine dans un passé lointain. Les porteurs d'un secret. Le texte ne mentionne pas le nom de Giorgio de Chirico, mais il convient ici de rappeler que pour le surréalisme de la première période, encore à la recherche d'une visualité qui lui soit propre, avant les tableaux de Max Ernst et de Dalí, ce sont les peintures de Chirico, traitant la présence humaine avec une extraordinaire sobriété, chargeant de sens des espaces vides et accordant un rôle visuel important aux statues et aux ombres, qui ont constitué la première révélation de taille. Dans le paysage que décrit Marcel Jean, on peut discerner l'empreinte des tableaux de Chirico.

Cependant, dans le texte intitulé Morphée, on trouve un excursus où l'accent est mis sur le panorama qu'on découvre depuis le château, et dans lequel l'essentiel n'est pas la vision du château, mais le fait qu'il constitue le lieu de la révélation : « je vois les collines dessiner sur le ciel le souvenir de tous les visages renversés dans l'herbe » (p. 21). On retrouve cette vision, et le sentiment analogique qui l'accompagne, projetée dans un dessin célèbre de Marcel Jean, que l'auteur a d'ailleurs intégré au volume : la ligne de l'horizon, le contour des montagnes sont l'écho d'un profil humain.



Figure 1 : Marcel Jean, l'un des dessins de la série *Profil de la Mémoire*, Collection Peggy Guggenheim [variante très proche de celui publié en illustration des *Mnésiques*]

Ici, on peut déjà percevoir la volonté de faire de ce livre le lieu d'une sorte d'unification des territoires séparés des trois « frères sommeil ». En continuant, sans cesser de penser à l'image qui lui a été suggérée, sa promenade dans le parc entourant le château, le narrateur, quand il rencontre un policier et une concierge, n'arrive pas à se libérer de l'impression que, d'une façon ou d'une autre, ils sont les gardiens de la femme enfermée dans ce château, dans ce paysage, chargés de l'empêcher de fuir.

Autre trait significatif de *Morphée*, qu'on relève d'ailleurs aussi dans le texte suivant – autre ingrédient de la « sensibilité » surréaliste : le thème du « pressentiment » et du « hasard objectif ». Ici, cependant, il s'agit de l'interprétation de l'un des premiers lecteurs du livre, Árpád Mezei, laquelle implique le surplus informatif d'une perspective rétrospective, car il est bien évident que la lecture dont il consigne les résultats ne coïncide pas temporellement avec la parution du livre : « La vie étant, bien qu'elle se déroule dans le temps, un tout unitaire, la partie de ce tout qui gît dans l'avenir n'en est pas moins, d'une certaine manière, perceptible. Cet aspect du surréalisme s'apparente à la divination du monde antique et aux pratiques magiques des peuples primitifs. On en trouve un bel exemple dans le livre de Marcel Jean [...]. L'un de ses textes, intitulé *Morphée*, est un rêve que l'écrivain a rêvé après une visite du château Schmidt qui se trouve sur l'avenue Kiscelli. Dans son rêve, le château et ses environs apparaissent comme une étendue de ruines à laquelle il donne des proportions fantastiques. [... suit la citation d'une description caractéristique tirée du livre de Jean – n.d.a.] C'est plus ou moins cette vision que l'auteur devait, quelques années plus tard, découvrir depuis les fenêtres de son appartement de Buda, après la bataille de Budapest.¹⁴ » Mezei se contente ici de réinterpréter, de façon partiellement rétrospective, l'écriture du texte à la lumière de son contexte historique.

14. Mezei Árpád, *A francia szürrealista költészet* = M. Á., *Mikrokozmoszok és értelmezések*, Pécs, Jelenkor, 1993, p. 224–225.

HYBRIDES

La partie du livre intitulée Phobétor contient deux autres dessins de Marcel Jean, que le texte transforme en objet d'interprétation.

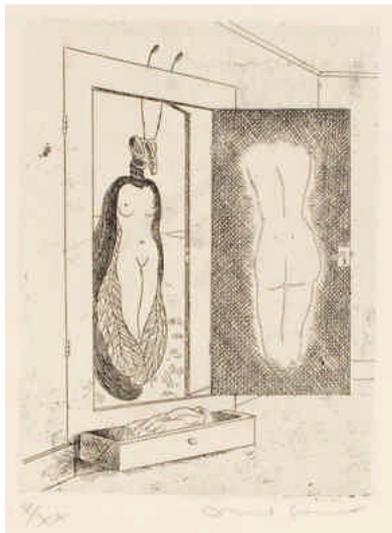


Figure 2 : Marcel Jean, l'un des dessins de la série *Profil de la Mémoire*, Collection Peggy Guggenheim [variante très proche de celui publié en illustration des *Mnésiques*]

Nous avons vu ci-dessus que Phobétor, dans la mythologie des rêves, est le spécialiste des métamorphoses consistant à (se) transformer en animaux. Les dessins de Marcel Jean nous montrent un hybride, moitié insecte, moitié corps de femme – la tête de l'insecte étant celle de la mante religieuse, devenue (chez Dalí, Roger Caillois et d'autres) une figure-clé du code symbolique des surréalistes¹⁵.

Ici, le raisonnement de Jean nous mène vers la catégorie du hasard objectif. En effet, ces dessins datent d'une époque à laquelle il n'avait pas encore lu la *Métamorphose* de Franz Kafka, en ayant tout au plus une connaissance fort indirecte. Dans son texte, néanmoins, il découvre d'étranges correspondances entre ces dessins et la signification d'ensemble de la nouvelle de Kafka.

15. Gérard Fabre, *Entre chien et loup*, éd. Claude Lapaire, Regards sur Minotaure, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 176–177.

Comme dans de nombreux livres d'André Breton, le présent de l'écriture elle-même vient s'insérer dans la série des coïncidences : tandis que Jean est en train de travailler au manuscrit de Phobétor, un insecte noir se pose sur l'une des feuille du manuscrit, et s'y attarde longuement, en dépit du fait qu'en cette soirée d'été, connaissant justement l'attraction qu'exerce la lumière sur les insectes, il avait fermé sa fenêtre avant de se mettre au travail.

Dans ce texte, il procède à une sorte d'auto-analyse, qui inclut les circonstances de la création de ces dessins ; un nouveau projet agitait alors le cercle surréaliste : dessiner un nouveau jeu de cartes, plein de figures étranges, dans lequel l'image de la mante religieuse aurait servi de base au dessin de la dame de cœur. Dans ce choix, de toute évidence, un rôle déterminant revient à la projection d'angoisses et de représentations ambivalentes liées à la sexualité (au cours de l'accouplement, il arrive que la mante religieuse femelle mange le mâle), et les hybrides de Marcel Jean, avec leur tête de sauterelle posée sur un corps de femme, ne font en réalité que renforcer, que condenser iconiquement cette ambivalence. En outre, Jean combine l'image des châteaux du chapitre précédent à celle des cartes : il parle de châteaux de cartes d'une architecture éphémère, réorganisables à l'infini, et bien entendu aussi du rôle éminent qui, dans le jeu de carte, revient à la dame de cœur – la plus importante des cartes, nous explique-t-il. Les surréalistes ont toujours reconnu une importance centrale à la « projection sur le monde » de l'amour, de la sexualité et des désirs ; d'après Jean, l'« automatisme » des créations surréalistes favorise justement l'objectivation la plus concrète possible des désirs, leur matérialisation : « Toute création est la décharge d'un complexe. Les projecteurs de l'acte automatique dissipent bientôt, en la forçant à s'avouer au grand jour, la menace imaginée. » (p.35)

L'auteur attribue la convergence des projections à une sorte de nécessité formatrice de sens (en rapport, bien entendu, avec les remarques de Breton sur le « hasard objectif »), et, non sans rappeler la métaphore des « vases communicants » du même Breton, il parle de ces itinéraires mystérieux et dont la trace se perd, de ces routes souterraines par lesquelles l'eau des réseaux de grottes passe d'un endroit à l'autre, formant au passage stalactites et stalagmites. En ce sens, nous dit Jean, on peut parler d'un phénomène échappant à la sphère individuelle, commandé par la puissance des désirs aspirant à réalisation.

SYNTHÈSE

Après les trois types de transformation onirique, on assiste à une sorte de synthèse : les deux textes de clôture, L'aurore dans le palais et Le message, combinent les motifs des trois textes précédents, et affirment aussi explicitement que c'est la présence de la femme, et l'amour, qui constituent l'arrière-plan des trois aventures et des trois textes ; en partant de L'amour fou d'André Breton, on peut d'une part situer cette affirmation sur l'horizon interprétatif immédiat constitué par le contexte surréaliste ; mais, d'autre part, on perçoit aussi le fait que, dans cet ordre d'idées, le concept d'amour ne doit pas être compris « naïvement » comme « amour triomphant de toute chose », mais comme présence ambivalente de « l'amour convulsif ». La synthèse contient aussi tous ces éléments de distanciation, présentant le processus même du rêve comme médiat – ici, le texte mentionne même explicitement les films muets : « nous vous retrouvons dans nos demeures nocturnes, semblables aux premiers films cinématographiques, du temps où les mirages commençaient à briller. Nous vous reconnaissons comme l'ennemie aimée – et votre essence est bien autrement multiple que cette dualité ». (p. 41)

Cette partie « réécrit » aussi l'image-reflet du visage de femme inscrit dans le paysage, la rendant plus tremblante et plus inquiétante, en la comparant aux mirages qui apparaissent au-dessus de la puszta : « s'élèvent au-dessus des pusztas trop réelles que nous traversons, d'autres cibles, Fatas Morganas renversées et dévorées de flammes » (p. 41). Le texte se clôt sur un passage reconnaissant et explicitant la perméabilité qu'on peut constater, voire créer, entre les paysages oniriques et le monde rêvé et éveillé des amoureux qui rêvent dans leur lit. Écrit dans une forme versifiée, le dernier texte du volume, en fusionnant carrément les sphères de l'extériorité et de l'intériorité, résout la contradiction rêve-vie éveillée et la contradiction moi-toi, et exhibe simultanément l'extérieur et l'intérieur, condensés jusqu'à former des paradoxes linguistiques : « T'es-tu perdue en moi-même / Où je cherche l'ancien frisson des vêtements intérieurs » (p. 43).

REFLETS SURRÉALISTES

Pour peu que l'on étudie la représentation de l'espace dans ce

livre de Marcel Jean, il nous faut partir de ce point final : la représentation des paysages de Budapest et de la Hongrie est construite en fonction d'une logique de perméabilité extérieur-intérieur. Les éléments spatiaux concrets qui surgissent dans le récit (Kassa, le château Schmidt, la puszta) se combinent à l'explicitation des désirs et des angoisses de l'auteur. On pourrait aussi dire dans ce cas que le vieux topos poétique des « sentiments se reflétant dans la nature » s'actualise ici sous une forme exponentielle, et de façon dynamique, le mouvement ayant lieu dans les deux sens. Là aussi, on voit triompher la conviction de Breton selon laquelle, en vertu d'une puissance énigmatique, les désirs sont capables, y compris dans le monde extérieur, de mouvoir les choses et d'influer sur l'histoire.

On pourrait par conséquent caractériser la position, l'identité du narrateur comme celle d'un auteur cherchant – tout du moins à l'horizon du livre dont il est ici question – à aborder de nouveaux lieux, de nouveaux éléments de paysage à travers le prisme créé par le surréalisme. Une importance déterminante revient au catalogue des thèmes, à ce réseau mental combinant amour, rêves, métamorphose, châteaux gothiques et hasards objectifs, qui, dans les valises de l'auteur, vient directement des querelles et des débats de la France de l'entre-deux-guerres – une structure dont la remarquable capacité portante se mesure au degré d'organicité, de naturel avec lequel le vécu hongrois et les visions hongroises de l'auteur s'intègrent à la construction. Même transplantés dans un nouveau territoire, le regard surréaliste, la sensibilité surréaliste y trouvent l'étrange, le merveilleux, l'élément qui fait dérailler et entre en résonance avec une sorte d'exigence intérieure – de façon, en réalité, d'autant plus inévitable que, lors de leurs promenades parisiennes, c'est souvent cette même « étrangeté » que cherchaient et trouvaient les membres du groupe.

La thématique de l'« isolement », de l'éloignement est, dans ce livre, moins marquée ; c'est à peine si on peut lire certaines phrases comme l'expression médiate, camouflée, d'une réflexion sur la situation de l'auteur, mis dans l'incapacité de rentrer dans son pays. Mais la distance séparant les espaces extérieurs des espaces intérieurs, elle, n'est ici pas vécue comme infranchissable – c'est tout le sens de la réflexion que proposent les deux derniers textes du volume, consacrés à résoudre cette contradiction.

C'est surtout le second livre à thématique hongroise **de l'auteur,**

Au galop dans le vent, qui rendra cette constatation importante et caractéristique ; dans ce second volume, en effet, ce sont justement les événements de la guerre, qui vont s'accélération, et notamment la bataille de Budapest, qui fournissent les thèmes les plus amplement traités. Comme on a pu le voir, la lecture d'Árpád Mezei citée ci-dessus mobilise le concept surréaliste de « pressentiment » en raccordant la vision des ruines et statues effritées qui entourent le château Schmidt à celle de la ville ravagée par la bataille, mais ce qu'on trouve dans le texte lui-même, c'est plutôt la projection d'une simple angoisse, d'un « mal-être ». Même du point de vue du genre et du ton adopté, la description du vécu hongrois s'y fait bien sûr différemment – mais l'examen de cette question requerrait une étude séparée. Concernant les Mnésiques, il faut enfin remarquer que c'est l'une des rares œuvres surréalistes (tant du point de vue de la tendance artistique que du style) dont le système référentiel inclut des lieux situés à Budapest et en Hongrie.

TRADUIT PAR RAOUL WEISS

LA RÉCEPTION DU SURREALISME AU PÉROU : DEUX EXEMPLES PARADIGMATIQUES

Gaëlle HOURDIN

Malgré son éloignement de l'épicentre du surréalisme, le Pérou a, comme le Brésil et l'Argentine, reçu les premiers échos de l'existence du mouvement dès 1925, soit l'année suivant la publication du premier *Manifeste du surréalisme*. Cette année-là, l'intellectuel et le poète péruviens les plus marquants du siècle, José Carlos Mariátegui et César Vallejo, se font le relais de la naissance et des premières actions du mouvement, respectivement dans la revue *Varietades* (19 juillet) et le journal *Mundial* (août). L'année coïncide également avec l'arrivée à Paris du poète César Moro qui, à son retour à Lima huit ans plus tard, et après avoir été le seul Latino-américain à participer aux activités du groupe parisien, s'emploiera à faire connaître le surréalisme en organisant, entre autres, la première exposition surréaliste du continent (Lima, 1935). La réception péruvienne est donc précoce, et a donné lieu à des débats idéologiques dont témoignent les textes qui suivent.

Dans ces articles datés de 1930, Mariátegui et Vallejo, pourtant tous deux marxistes, exposent des conceptions tout à fait opposées à l'égard du surréalisme en tant que mouvement à la fois artistique et idéologique. Le premier a directement contribué à l'essor des avant-gardes au Pérou en fondant et en dirigeant la fameuse revue littéraire *Amauta* ; en 1928, il publie *Sept Essais d'interprétation de la réalité péruvienne*, soit le principal apport du siècle à la réflexion sur ce pays dans ses aspects économiques, sociaux et culturels ; la même année, il crée le Parti Socialiste du Pérou, devenu Parti Communiste Péruvien en 1930, date de la mort de Mariátegui. À l'occasion de la publication du *Second Manifeste du surréalisme* en décembre 1929, il présente dans *Varietades* son « bilan » du surréalisme, mettant en avant les apports historiques d'un mouvement qui, tout en défendant l'« autonomie de l'art », a assumé ses responsabilités politiques en souscrivant au marxisme.

À l'inverse, Vallejo, auteur d'un recueil essentiel, *Trilce* (1923), qui a ouvert aux poètes latino-américains la voie d'une poésie d'avant-

garde enfin libérée du modernisme, se montre très virulent à l'encontre des surréalistes. S'inspirant du pamphlet publié en réponse au *Second manifeste, Un cadavre* (1930), il entend pour sa part faire l'« autopsie » d'un mouvement qu'il considère opportuniste et déjà mort. L'ironie veut que l'article paraisse dans *Amauta*, la revue de Mariátegui qui a toujours manifesté la plus grande sympathie pour le surréalisme...

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, « BILAN DU SURRÉALISME », *VARIEDADES*, LIMA, 5 MARS 1930.

Aucun mouvement littéraire et artistique d'avant-garde d'Europe occidentale n'a eu, contrairement à ce que peuvent laisser croire des apparences grossières, la signification ni l'apport historique du surréalisme. Les autres mouvements se sont limités à énoncer quelques postulats esthétiques et à expérimenter certains principes artistiques.

Le « futurisme » italien a, sans aucun doute, constitué une exception à la règle. Marinetti et ses acolytes entendaient représenter, d'un point de vue non seulement artistique mais aussi politique et sentimental, une Italie nouvelle. Mais le « futurisme » qui, observé de loin, prête à sourire, du fait de sa mégalomanie histrionique, plus, peut-être, que par aucun autre aspect, est entré il y a déjà quelque temps, dans l'« ordre » et l'académie ; le fascisme l'a digéré sans effort, ce qui ne prouve pas la capacité digestive du régime des chemises noires, mais l'innocuité fondamentale des futuristes. Le futurisme a eu aussi, dans une certaine mesure, la vertu de la persistance. Mais il s'agit là d'un cas de longévité, non de continuation ni de développement. À chaque réapparition, on reconnaissait le vieux futurisme d'avant-guerre. La perruque, le maquillage, les artifices, n'empêchaient pas de remarquer la voix usée, les gestes mécaniques. Marinetti, dans l'impossibilité où il se trouvait d'assurer la présence continue, dialectique, du futurisme dans la littérature et l'histoire italiennes, le sauvait de l'oubli grâce à de bruyantes rentrées¹. Le futurisme, en somme, était vicié originellement par ce goût

1. En français dans le texte (NDT).

du spectaculaire, cet abus de l'histrionisme – si italiens, certainement, et telle serait peut-être l'excuse qu'une critique honnête pourrait lui concéder – qui le condamnaient à une vie d'avant-scène, à un rôle feint et factice de déclamation. Le fait que l'on ne puisse pas parler de futurisme sans employer une terminologie théâtrale, confirme ce trait dominant de son caractère.

Le « surréalisme » a une autre forme de durée. Il s'agit véritablement d'un mouvement, d'une expérience. Il n'est plus aujourd'hui au point où l'ont laissé, par exemple, voilà deux ans, ceux qui l'avaient observé jusqu'alors avec l'espoir qu'il s'évanouisse ou se pacifie. Celui qui s'imagine connaître et comprendre le surréalisme grâce une formule ou une définition correspondant à l'une de ses étapes, ignore ce qu'il est en réalité. Dans son apparition même, le surréalisme se distingue des autres tendances ou programmes artistiques et littéraires. Il n'est pas sorti tout armé et parfait de la tête de ses inventeurs. Il est le fruit d'un processus. Dada est le nom de son enfance. Si l'on suit attentivement son développement, on peut lui découvrir une crise de puberté. En arrivant à l'âge adulte, il a pris conscience de sa responsabilité politique, de ses devoirs civils, et il s'est inscrit à un parti, s'est affilié à une doctrine.

Et, sur ce plan, il s'est comporté d'une façon très différente du futurisme. Au lieu de lancer un programme de politique surréaliste, il accepte et souscrit au programme de la révolution concrète, actuelle : le programme marxiste de la révolution prolétarienne. Il ne reconnaît de validité, sur le terrain social, politique et économique, qu'au mouvement marxiste. Il ne lui vient pas à l'esprit de soumettre la politique aux règles et aux goûts de l'art. De même que, dans les domaines de la physique, il n'a rien à opposer aux données de la science, dans les domaines politique et économique, il juge puéril et absurde de tenter une spéculation originale, basée sur les données de l'art. Les surréalistes n'exercent qu'en art leur droit à l'irrationnel, au subjectivisme absolu ; pour tout le reste, ils se comportent de façon sensée, et c'est là une chose de plus qui les différencie des précédentes et scandaleuses variétés, révolutionnaires ou romantiques, de

l'histoire de la littérature.

Mais les surréalistes refusent plus que tout de se confiner volontairement dans la pure spéculation artistique. L'autonomie de l'art, oui ; mais non à l'enfermement de l'art. Rien ne leur est plus étranger que la formule de l'art pour l'art. L'artiste qui, à un moment donné, ne remplit pas son devoir de jeter à la Seine un Flic² de M. Tardieu, ou d'interrompre par une interjection un discours de Briand, est un pauvre diable. Le surréalisme lui refuse le droit de se réfugier dans l'esthétique pour ne pas sentir ce que la fonction de M. Chiappe ou les discours anesthésiants du pacifisme des Etats Unis d'Europe ont de répugnant et d'odieux. Quelques dissidences, quelques défections ont eu, précisément, leur origine dans cette conception de l'unité de l'homme et de l'artiste. Constatant l'éloignement de Robert Desnos, qui contribua abondamment, durant un temps, aux cahiers de La Révolution surréaliste, André Breton dit à son sujet qu'« il a cru pouvoir se livrer impunément à l'une des activités les plus périlleuses qui soient, l'activité journalistique, et négliger en fonction d'elle de répondre pour son compte à un petit nombre de sommations brutales en face desquelles, chemin faisant, le surréalisme s'est trouvé : marxisme ou anti-marxisme, par exemple ».

Il sera très difficile, peut-être même impossible, à ceux qui, dans cette Amérique tropicale, se représentent le surréalisme comme un libertinage, d'admettre l'affirmation suivante, à savoir qu'il s'agit d'une discipline difficile et éprouvante. Je peux tempérer ou modérer cette affirmation, en la remplaçant par une définition scrupuleuse : le surréalisme est la difficile et éprouvante recherche d'une discipline. Mais j'insiste, absolument, sur la qualité rare – inaccessible et interdite au snobisme, à la simulation – de l'expérience et du travail des surréalistes.

La Révolution surréaliste en est à son numéro XII et à sa cinquième année. Le numéro XII s'ouvre sur un bilan d'une partie de ses actions que Breton intitule : Second Manifeste du surréalisme.

2. Surnom que les Parisiens appliquent aux policiers (NDA).

Avant de commenter ce manifeste, j'ai voulu déterminer, en quelques paragraphes, la portée et la valeur du surréalisme, mouvement que j'ai suivi avec une attention qui s'est reflétée plus d'une fois dans mes articles, et pas uniquement de façon épisodique. Cette attention, nourrie de sympathie et d'espoirs, garantit ma loyauté dans ce que j'écrirai, en débattant sur les textes et les intentions surréalistes. Au sujet du numéro XII, j'ajouterai que le texte et le ton adopté confirment le caractère de l'expérience surréaliste et de la revue qui l'expose et la traduit. Un numéro de La Révolution Surréaliste représente presque toujours un examen de conscience, une interrogation nouvelle, une prise de risque. Chaque numéro accuse un nouveau regroupement de forces. L'orientation de la revue elle-même, dans son sens fonctionnel ou personnel, a varié plusieurs fois, jusqu'à ce qu'André Breton l'assume en en garantissant la continuité. Une revue de cette nature ne pouvait avoir une régularité périodique, stricte, dans sa publication. Chacune de ses expressions doit être fidèle à la ligne tourmentée, périlleuse, provocante, de ses recherches et de ses expérimentations.

TRADUCTION GAËLLE HOURDIN

**CÉSAR VALLEJO, « AUTOPSIE DU SURRÉALISME »,
AMAUTA, LIMA, AVRIL-MAI 1930, P. 44-47**

L'intelligence capitaliste offre, entre autres symptômes de son agonie, le vice du cénacle. Il est curieux d'observer comme les crises les plus aiguës et récentes de l'impérialisme économique – la guerre, la rationalisation industrielle, la misère des masses, les krachs financiers et boursiers, le développement de la révolution ouvrière, les insurrections coloniales, etc. – correspondent synchroniquement à une furieuse multiplication des écoles littéraires, aussi improvisées qu'éphémères. Vers 1914, naissait l'expressionnisme (Dvorck, Fretzer). Vers 1915, naissait le cubisme (Apollinaire, Reverdy). En 1917, naissait le dadaïsme (Tzara, Picabia). En 1924, le surréalisme (Breton, Ribemont-Dessaignes). Sans compter les écoles déjà existantes : symbolisme, futurisme, néo-

symbolisme, unanimisme, etc. Enfin, depuis la révolte surréaliste, une nouvelle école littéraire fait son apparition presque chaque mois. Jamais la pensée sociale ne s'était fractionnée en autant de formules aussi fugaces. Jamais elle n'avait ressenti une envie aussi frénétique ni une telle nécessité de se stéréotyper en recettes et en clichés, comme si elle avait peur de sa liberté ou qu'elle ne pouvait pas se produire dans son unité première. Semblables anarchie et désagrégation ne s'étaient vues que chez les philosophes et les poètes de la décadence, au crépuscule de la civilisation gréco-latine. Celles d'aujourd'hui, à leur tour, annoncent une nouvelle décadence de l'esprit : le déclin de la civilisation capitaliste.

La dernière école la plus en vue, le surréalisme, vient de mourir officiellement.

En vérité, le surréalisme, comme école littéraire, ne représentait aucun apport constructif. C'était une recette de plus permettant de faire des poèmes sur mesure, comme le sont et le seront les écoles littéraires de tous les temps. Plus encore. Ce n'était pas même une recette originale. Toute la pompeuse théorie et l'abracadabrante méthode du surréalisme ont été condamnées et proviennent de quelques pensées ébauchées par Apollinaire. Fondés sur ces idées de l'auteur des Calligrammes, les manifestes surréalistes se bornaient à concevoir d'intelligents jeux de salon relatifs à l'écriture automatique, à la morale, à la religion, à la politique.

Des jeux de salon, ai-je dit, mais intelligents également : cérébraux, aurais-je dû dire. Lorsque le surréalisme, par l'inéluctable dialectique des choses, a eu à affronter les problèmes actuels de la réalité – qui, précisément, ne dépendent des élucubrations abstraites et métaphysiques d'aucune école littéraire – il s'est retrouvé en difficulté. Pour être conséquent avec ce que les surréalistes eux-mêmes appelaient l'« esprit critique et révolutionnaire » de ce mouvement, il fallait descendre dans la rue et prendre en charge, entre autres choses, le problème politique et économique de notre époque. Le surréalisme s'est alors fait anarchiste, l'anarchisme étant la forme la plus abstraite, mystique et cérébrale de la politique, et celle qui s'accordait

le mieux avec le caractère par excellence ontologique et même occultiste du cénacle. Dans l'anarchisme, les surréalistes pouvaient encore se reconnaître puisque le nihilisme organique de l'école pouvait cohabiter, voire s'identifier avec lui.

Mais plus tard, au fil du temps, les surréalistes finirent par s'apercevoir qu'en-dehors du catéchisme surréaliste, il existait une autre méthode révolutionnaire, aussi « intéressante » que celle qu'ils proposaient : je fais référence au marxisme. Ils lurent, méditèrent et, par un miracle très bourgeois d'éclectisme ou de « combinaison » inextricable, Breton proposa à ses amis la coordination et la synthèse des deux méthodes. Les surréalistes se firent immédiatement communistes.

Ce n'est qu'à ce moment-là – ni avant, ni après – que le surréalisme acquiert une certaine importance sociale. De simple fabrique de poètes en série, il se transforme en un mouvement politique militant et en une pragmatique intellectuelle réellement vivante et révolutionnaire. Le surréalisme mérita alors d'être pris en considération et qualifié de l'un des courants littéraires les plus vivaces et constructifs de l'époque.

Cependant, ce concept n'était pas exempt de bénéfice d'inventaire. Il fallait suivre les méthodes et les disciplines surréalistes ultérieures pour savoir jusqu'à quel point son contenu et son action étaient véritablement et sincèrement révolutionnaires. Tout en sachant que le fait de combiner la méthode surréaliste avec le marxisme n'était rien d'autre qu'une erreur de jeunesse ou une mystification provisoire, il restait à espérer que, peu à peu, les tout nouveaux et imprévus militants bolchéviques iraient se radicalisant.

Malheureusement, Breton et ses amis, contrariant et démentant leurs stridentes professions de foi marxiste, continuèrent d'être, sans pouvoir l'éviter et subconsciemment, d'incurables intellectuels anarchistes. Le pessimisme et le désespoir surréaliste des premiers temps – pessimisme et désespoir qui, à un moment donné, avaient réussi à aviver efficacement la conscience du cénacle – sont devenus un système permanent et statique, un module

académique. La crise morale et intellectuelle que le surréalisme s'était proposé de promouvoir et qui (autre manque d'originalité de l'école) avait démarré et connu sa première expression majeure dans le dadaïsme, s'ankylosa jusqu'à se transformer en psychopathie de bureau et en cliché littéraire, en dépit des injections dialectiques de Marx et de l'adhésion formelle et zélée de ces jeunes agités au communisme. Le pessimisme et le désespoir doivent toujours être des étapes, et non des finalités. Pour qu'ils secouent et fécondent l'esprit, il faut les développer jusqu'à les transformer en affirmations consécutives. Sans cela, ils demeurent à l'état de germes pathologiques, condamnés à se dévorer eux-mêmes. Les surréalistes, au mépris de la loi de la transformation brutale, se sont académisés, je répète, dans leur fameuse crise morale et intellectuelle, et ont été incapables de la dépasser et de la surmonter par des formes réellement révolutionnaires, c'est-à-dire, destructives-constructives. Chacun n'en a fait qu'à sa tête. Les surréalistes ont rompu avec de nombreux membres du parti et avec ses organes de presse et ont agi, dans tous les domaines, en divorce perpétuel avec les grandes directives marxistes. D'un point de vue littéraire, leurs productions se sont toujours caractérisées par un évident raffinement bourgeois. L'adhésion au communisme n'a eu aucune incidence sur le sens et les formes essentielles de leurs œuvres. Le surréalisme se révélait, pour toutes ces raisons, incapable de comprendre et de pratiquer le véritable et unique esprit révolutionnaire de notre époque : le marxisme. Il a rapidement perdu la prestance sociale qui aurait pu constituer sa raison d'être et a commencé à agoniser irrémédiablement.

*À l'heure qu'il est, le surréalisme – comme mouvement marxiste – est un cadavre. (En tant que cénacle purement littéraire – je le répète – il a toujours été, comme toutes les écoles, une imposture de la vie, un vulgaire épouvantail.) Son avis de décès vient de se traduire dans deux documents de la partie intéressée : le Second Manifeste du surréalisme de Breton et celui, paru sous le titre *Un cadavre*, que signent contre Breton de nombreux surréalistes, menés par Ribemont-Dessaignes. Ces deux manifestes établissent, en plus de la mort et de la décomposition idéologique du*

surréalisme, sa dissolution comme groupe ou agrégat physique. Il s'agit d'un schisme ou d'un écroulement total de la chapelle, le plus grave et le dernier de la série déjà longue de ses écroulements.

Breton, dans son Second Manifeste, réexamine la doctrine surréaliste et se montre satisfait de sa réalisation et de ses résultats. Il continue d'être, jusque dans ses derniers instants, un intellectuel professionnel, un idéologue scolastique, un rebelle de bureau, un précepteur récalcitrant, un polémiste à la Maurras ; un anarchiste de quartier, en somme. Il déclare, de nouveau, que le surréalisme a triomphé, car il a obtenu ce qu'il recherchait : « provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience ». Breton se trompe : s'il a véritablement lu et souscrit au marxisme, je ne m'explique pas qu'il puisse oublier que, dans cette doctrine, le rôle des écrivains n'est pas de susciter des crises morales et intellectuelles plus ou moins graves et générales, c'est-à-dire de faire la révolution par le haut, mais, au contraire, de la faire par le bas. Breton oublie qu'il n'y a qu'une seule révolution : la révolution prolétarienne, et que ce sont les ouvriers qui la feront par l'action, et non les intellectuels avec leurs « crises de conscience ». La seule crise qui soit est la crise économique et celle-ci est avérée – comme fait et non simplement comme notion ou comme « dilettantisme » – depuis des siècles. Quant au reste du Second Manifeste, Breton le consacre à attaquer par des vociférations et des injures personnelles de policier littéraire ses anciens confrères, injures et vociférations qui dénoncent le caractère bourgeois, et bourgeois jusqu'au plus profond de ses entrailles, de sa « crise de conscience ».

L'autre manifeste intitulé Un cadavre offre des passages nécrologiques lapidaires sur Breton. « Un instant – dit Ribemont-Dessaignes – nous avons aimé le surréalisme : amours de jeunesse, amours ancillaires. D'ailleurs une récente enquête donne aux petits jeunes gens l'autorisation d'aimer même la femme d'un gendarme (cette femme est incarnée dans l'esthétique de Breton). Faux frère et faux communiste, faux révolutionnaire mais vrai cabotin, gare à la guillotine, que dis-je, on ne guillotine pas les cadavres ».

« Breton greffait – écrit Roger Vitrac –. Il greffait son style de réactionnaire et de bigot sur des idées subversives. Curieux résultat qui ne manquait pas d'épater les petits bourgeois, les petits industriels, les petits commerçants, les boutonneux de séminaires et les cardiaques des écoles primaires supérieures ».

« Breton – dit Jacques Prévert - devint bègue du cœur et confondit tout, le désespoir et le mal de foie, la Bible et les chants de Maldoror, Dieu et Dieu, l'encre et le foutre, les barricades et le divan de Mme Sabatier, le marquis de Sade et Jean Lorrain, la Révolution Russe et la révolution surréaliste... Pion lyrique, il distribua des diplômes aux grands amoureux, des jours d'indulgences aux débutants en désespoir. »

« Le cadavre d'André Breton – écrit Michel Leiris – me dégoûte parce que c'est le cadavre de quelqu'un qui a toujours vécu lui-même sur des cadavres. »

« C'est entendu – dit Jacques Rigaut – André Breton parle admirablement de l'amour, mais dans la vie c'est un personnage de Courteline. »

Etc. etc., etc.

Seulement, ces mêmes appréciations sur Breton peuvent s'appliquer à tous les surréalistes sans exception, et à l'école défunte elle-même. On dira qu'il s'agit là du côté clownesque et circonstanciel des hommes, et non du fond historique du mouvement. Très bien dit. À condition que ce fond historique existe réellement, ce qui, en l'occurrence, n'est pas le cas. Le fond historique du surréalisme est quasiment nul, quel que soit l'aspect considéré.

Ainsi passent les écoles littéraires. Tel est le destin de toute inquiétude qui, au lieu de devenir un austère laboratoire créateur, reste une simple formule. Les bruyantes réclames, les avis à la population, la publicité en couleurs ; les prestidigitations et les trucs du métier, en somme, s'avèrent alors bien inutiles. Sur l'arbre avorté, les feuilles s'asphyxient.

L'avenir nous dira s'il ne se passe pas la même chose avec le populisme, la toute dernière école littéraire que viennent de fonder, sur la tombe à peine creusée du surréalisme, André

Therive et ses amis.

Paris, février 1930.

TRADUCTION GAËLLE HOURDIN

SURRÉALISME ET INCONSCIENT

Gabriel SAAD

Certes le surréalisme, que nous avons vu adopter de propos délibéré la formule marxiste, n'entend pas faire bon marché de la critique freudienne des idées : tout au contraire, il tient cette critique pour la première et pour la seule vraiment fondée.

André Breton, Second manifeste du surréalisme.

Le surréalisme constitue, sans doute, la rupture culturelle la plus importante du vingtième siècle. Cela est particulièrement notoire dans la sphère de l'art - peinture, sculpture, cinéma - des écrits, de la poésie, en particulier. Ce n'est cependant pas l'aspect unique du grand apport du surréalisme, car il est impossible de le soustraire à un phénomène plus vaste et d'une plus large portée, le profond bouleversement épistémologique qui s'est produit au cours des dernières années du dix-neuvième siècle et des trente premières années du vingtième. Ce n'est pourtant pas le lieu, ici, de nous y attarder. C'est pourquoi, parmi les grandes transformations qui ont vu le jour dans le domaine des connaissances à cette époque, nous avons choisi de retenir, pour la présente étude, la psychanalyse. On le sait, André Breton s'est très vite intéressé aux découvertes freudiennes. Il a laissé, sur ce point, un témoignage on ne peut plus explicite :

Vers le même temps où je pouvais voir Apollinaire, entraînant à sa suite les bêtes d'Orphée, déambuler boulevard Saint-Germain, je découvrais que quelqu'un venait de percer à lui seul la nuit des idées dans le domaine où elle était la plus épaisse ; je parle de Sigmund Freud'.

1. André Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres. Discours aux étudiants français de l'Université de Yale, 10 décembre 1942 », *La Clé des*

Dans les lignes qui vont suivre, parmi les nombreuses découvertes de Freud concernant le psychisme humain, nous accorderons une place particulière à celle qui constitue le principal support de la discipline dont il fut le fondateur, c'est-à-dire l'Inconscient. Sans oublier, néanmoins, d'autres aspects concernant les rapports très significatifs que l'on peut établir entre le surréalisme et la psychanalyse freudienne.

ANDRÉ BRETON, UN FREUDIEN ENTHOUSIASTE

Le texte que nous venons de citer met aussi en évidence le vif enthousiasme que l'œuvre de Freud a suscité chez Breton :

J'avais vingt ans quand, au cours d'une permission à Paris, je tentai successivement de représenter à Apollinaire, à Valéry, à Gide ce qui, à travers Freud –dont le nom n'était connu en France que de rares psychiatres – m'était apparu de force à bouleverser de fond en comble le monde mental. J'étais alors fort porté à l'enthousiasme et aussi on ne peut plus anxieux de faire partager à ceux qui m'importaient mes convictions.

Malheureusement, d'après le témoignage de Breton, ni Apollinaire, ni Gide, ni Valéry ne furent sensibles à la découverte qu'il tenait tant à leur offrir : « des trois côtés je ne réussis qu'à provoquer des sourires ou avec une amicale commisération à me faire taper sur l'épaule ». Une remarque mérite cependant d'être retenue pour bien comprendre l'importance du surréalisme dans l'introduction de la psychanalyse freudienne en France : à l'époque, le nom de Freud n'était connu que de « rares psychiatres ». Breton et le mouvement dont il fut l'inspirateur ont donc joué un rôle pionnier dans ce domaine (ce ne fut pas le seul). Ce passage contient, d'ailleurs, un éloge très important du maître viennois. Quitte à trop citer, je tiens à le reproduire ici :

Quelques réserves de détail qu'appelle l'étendue de son œuvre et qui sont la moindre rançon qu'un homme puisse payer à la non-infaillibilité, peut-on avoir concentré plus de vérité toute neuve, criante, essentielle dans l'envergure d'une pensée, d'une vie ? Et dites-moi si le roc le plus dur, celui des

champs, Société nouvelle des Editions Pauvert, Le livre de poche, « Biblio essais », s.d., p. 80.

*préjugés, des tabous, des dissimulations immémoriales ne s'est pas fendu dès que s'est pointé sur lui ce doigt de lumière, si de ce roc la parole n'a pas jailli limpide, mieux même lustrale [...]*².

Cette longue citation est riche de plusieurs aspects qui méritent notre attention. En premier lieu, j'aimerais faire remarquer que ces paroles ont été prononcées en décembre 1942, alors que Freud était déjà mort et que le mouvement psychanalytique avait connu, comme on le sait, plusieurs divisions, dont celle résultant de la rupture entre le fondateur et son disciple Jung fut, sans doute, la plus importante. L'enthousiasme de Breton pour la psychanalyse reste donc inchangé. Ce qui appelle une autre remarque. Une opinion assez répandue prétend que les rapports entre le fondateur de la psychanalyse et celui du surréalisme auraient pris fin après l'entrevue frustrée de ces deux hommes, à Vienne, en 1921. Nous pouvons donc constater qu'il n'en est rien et que le surréaliste reconnaît, bien des années plus tard, sa dette envers les découvertes freudiennes. André Breton lui-même a d'ailleurs clairement mis les choses au point dans l'un des entretiens radiophoniques qu'il a accordés à André Parinaud de mars à juin 1952. Il souligne, encore une fois, « l'admiration enthousiaste » qu'il portait à Sigmund Freud dans sa jeunesse et dont, ajoute-t-il, il ne s'est pas départi par la suite. C'est alors qu'il rappelle la célèbre entrevue et son propre article qui a donné pied au malentendu concernant leurs véritables rapports :

*Freud m'a reçu en 1921 à Vienne et, bien que par un regrettable sacrifice à l'esprit dada, j'aie fourni dans Littérature une relation dépréciative de ma visite, il a eu la bonne grâce de ne pas m'en garder rigueur et de rester en correspondance avec moi*³.

Voilà qui devrait suffire à faire un sort à cette légende d'un différend grave, voire d'une rupture entre Breton et Freud.

Mais il nous faut également nous attarder sur la référence à ce « roc le plus dur, celui des préjugés, des tabous, des dissimulations immémoriales ». La formule nous semble d'autant plus digne d'être soulignée que c'est contre ce même « roc » que le surréalisme a

2. *Ibidem*, p.80-81.

3. André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1973, p.82.

toujours voulu œuvrer. Les découvertes de Freud sur le psychisme humain ont donc fourni à Breton une base scientifique, clinique pour avancer dans la démarche qui allait le porter à rédiger le Manifeste surréaliste en 1924. Freud apparaît ainsi, aux yeux de Breton, comme ayant contribué à libérer l'esprit humain. Et tel fut, ne l'oublions pas, le but premier de l'entreprise surréaliste. C'est pourquoi il me semble légitime de penser que, dans l'avènement du surréalisme, la formation médicale de Breton, son intérêt pour les maladies mentales et les contacts qu'il a pu établir dans les services de neurologie de l'époque ont été déterminants. Cela ne pouvait que le rendre encore plus sensible à la notion même d'Inconscient, telle que Freud l'a formulée. Explorer l'Inconscient, y accéder, le mettre en lumière, cela fut bel et bien l'objet de maintes activités surréalistes telles que les automatismes, les séances expérimentales portant sur le sommeil, l'humour noir. Le statut épistémologique très singulier attribué au hasard, domaine qui restait encore à explorer, et les diverses activités ludiques que Breton a grandement encouragées et pratiquées dans les dernières années de sa vie l'illustrent également :

Le hasard demeure le grand voile à soulever. J'ai dit qu'il pourrait être la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain⁴.

FREUD, BRETON ET LE RÊVE

La psychanalyse freudienne a connu son véritable point de départ dans un livre de Freud publié en 1899, mais daté par son éditeur en 1900 : il croyait ainsi le placer au début du vingtième siècle, alors qu'en réalité, il l'inscrivait dans la dernière année du dix-neuvième. Il s'agit, bien sûr, de *Die Traumdeutung*, science ou interprétation des rêves. Le bouleversement épistémologique est de taille : le rêve est l'objet d'une approche scientifique et devient l'un des supports de l'activité clinique. D'après une formule qui a connu son heure de gloire, il constitue même « la voie royale qui mène à l'Inconscient ». C'est d'ailleurs à ce livre que Breton se réfère lorsqu'il rappelle l'enthousiasme que la découverte de la psychanalyse a suscité dans son esprit : « *La Science des rêves*

4. André Breton, « Situation du surréalisme... », *op.cit.*, p. 87.

paraît en 1900 ». ⁵ Il est intéressant de constater, aussi, que, dès le *Manifeste du surréalisme*, Breton associe le hasard et la découverte scientifique :

C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier. Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud.⁶

Ces découvertes portent, comme nous l'avons vu, sur le rêve : « C'est à juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve », ajoute Breton quelques lignes plus bas. C'est donc à ce phénomène psychique, d'étendue universelle et qui vient de prendre place dans la démarche clinique concernant notre vie émotionnelle, qu'il va consacrer un long développement. Il s'agit d'une véritable revendication de l'activité onirique :

Dans les limites où il s'exerce (passe pour s'exercer), selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous présenter plutôt une série de rêves que le rêve.⁷

Car le problème, comme j'ai eu l'occasion de le démontrer dans un autre lieu, est que le rêve est clos, qu'il n'existe que dans notre espace intérieur et que son temps s'épuise en lui-même. Il s'agit d'un phénomène strictement personnel, on ne peut plus intime. Nul ne peut avoir une connaissance directe des rêves d'autrui. Pour y accéder, mais de façon nécessairement indirecte, il faut que le rêveur devienne narrateur de son rêve, qu'il le verbalise, qu'il le transforme en un discours, c'est-à-dire qu'il remplace les images par des paroles. Ce qui constitue une transformation considérable, que nous pouvons légitimement considérer comme une véritable altération du rêve. Il y a, en effet, entre le rêve et le récit que nous pouvons en faire une différence de nature que nous ne pouvons pas escamoter. Le rêve est nécessairement différent du récit que nous pouvons en faire. Encore faut-il ajouter qu'au moment où il

5. *Ibidem*, p.82.

6. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1971, p.19.

7. *Ibidem*, p.21.

entreprend son récit, le narrateur n'est plus le rêveur : il est entré dans l'état de veille, son temps n'est plus celui pendant lequel il a rêvé et la mémoire (toujours oublieuse, comme l'aurait sans doute fait remarquer Jules Supervielle) ne retient pas la totalité de son activité onirique. Freud était conscient de ce travail de la mémoire sur le rêve. Il n'a pas manqué de le signaler. Ce qui ne l'a pas empêché de faire de celui-ci un instrument efficace de son activité clinique, permettant d'accéder à une région de nous-mêmes qui, en général, nous demeure inconnue. Cet aspect n'échappe point à Breton qui, à ce propos, manifeste aussi son enthousiasme :

(...) pourquoi n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit cette valeur de certitude en elle-même, qui, dans son temps, n'est point exposée à mon désaveu ? Pourquoi n'attendrais-je pas de l'indice du rêve plus que je n'attends d'un degré de conscience chaque jour plus élevé ? Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie ?

Comme on le voit, tout en faisant preuve d'une certaine audace intellectuelle, Breton adopte une formulation somme toute assez prudente : il n'affirme pas, il pose une question. Son approche est encore, manifestement, en gestation, mais la fonction attribuée au rêve est très clairement formulée : il peut contribuer à résoudre les « questions fondamentales de la vie ». Ce sera, on le sait, l'une des préoccupations permanentes des surréalistes. Il est en quelque sorte étonnant de voir que Breton oppose rêve et réalité, ce qui pourrait laisser penser qu'il s'agit, pour lui, de deux entités différentes. L'étonnement éventuel est d'autant plus grand que les travaux de Freud nous ont montré que le rêve fait partie de la réalité, notamment de la réalité de notre psychisme, dont il est l'un des révélateurs. C'est qu'il ne s'agit pas d'une opposition, mais d'une contradiction, autrement dit, d'un problème conceptuel, propre de la logique de son temps, dont Breton se méfie. Et, ce qui est sans doute plus important, cette contradiction est appelée à jouer un rôle déterminant dans l'avènement du surréalisme :

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies

*d'une telle possession*⁸.

On le voit, c'est à partir des travaux de Freud et de l'importance attribuée par celui-ci au rêve dans la clinique que Breton trouve le terme de *surréalité*, tout en modalisant son énoncé : « si l'on peut ainsi dire ». Dois-je faire remarquer que la quête de cette *surréalité* s'appelle *surréalisme* ? C'est ainsi que nous trouvons dès les premières lignes du *Second manifeste*, une sorte de généralisation de cette nécessaire résolution des contradictoires. Le passage en question est bien connu, mais il mérite d'être repris ici, car il nous permet de mieux saisir la continuité de la pensée surréaliste et du rôle déterminant joué dans son avènement par les découvertes freudiennes :

*Tout porte à croire qu'il existe un point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain que l'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point*⁹.

D'où l'importance attribuée par le surréalisme dans ses diverses manifestations aux automatismes, aux travaux de laboratoire consacrés au sommeil et à certaines pratiques d'écriture en tant que moyens d'accès à l'Inconscient. Je n'en veux pour preuve que les contradictions résolues dans le rêve, où « l'angoissante question de la possibilité ne se pose plus », comme le faisait remarquer Breton dès le premier manifeste. Et l'Inconscient, comme on le sait, réunit, dans la bisexualité inconsciente, le sexe féminin et le sexe masculin, que la logique des contemporains de Breton et de Freud considérait comme contradictoires. Sans oublier la sexualité infantile, d'autant plus significative que *sexe* et *enfant* étaient alors, eux aussi, deux concepts contradictoires. Ce qui apparaît ainsi, tout au long de la démarche intellectuelle de Breton, c'est, de façon on ne peut plus claire, la nécessité de fonder une nouvelle logique. Et pour cela, les opérations accomplies pendant nos rêves sont d'une importance capitale :

La grande valeur qu'elles présentent pour le surréalisme tient,

8. *Ibidem*, p.23-24.

9. André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Manifestes...*, *op.cit.*, p76-77.

*en effet, à ce qu'elles sont susceptibles de nous livrer des étendues logiques particulières, très précisément celles où jusqu'ici la faculté logique, exercée en tout et pour tout dans le conscient, n'agit pas*¹⁰.

Cette seule citation suffirait à nous faire comprendre l'importance accordée par le surréalisme à l'émergence, aussi imparfaite puisse-t-elle être, de l'Inconscient. C'est ainsi que, toujours dans le *Second manifeste*, il écrit encore :

*A nous, disais-je donc, de chercher à apercevoir de plus en plus clairement ce qui se trame à l'insu de l'homme dans les profondeurs de son esprit, quand bien même il commencerait par nous en vouloir de son propre tourbillon*¹¹.

LE « SOI », LE « MOI »

Pour quiconque a une certaine idée de l'histoire de la psychanalyse et des travaux de Freud, une affirmation avancée par Breton dans son discours de 1942 aux étudiants français de l'Université de Yale devient très rapidement significative :

*En s'appliquant à coordonner les diverses démarches précédentes, le surréalisme s'est trouvé tout naturellement porté au seuil même du soi, mot qui, par opposition au mot moi dans le vocabulaire psychanalytique, sert, comme vous savez, à désigner l'ensemble des puissances très actives dérobées à la conscience en vertu de divers jugements réprobateurs. Freud a vu dans le soi "l'arène de la lutte qui met aux prises Eros et l'instinct de mort"*¹².

Le rapport entre le soi et le moi, dont s'occupe Breton dans les lignes qui précèdent, nous renvoie à ce que l'on appelle, en psychanalyse freudienne, la seconde topique. Une première topique proposait, en effet, un schéma spatial de l'appareil psychique composé de trois lieux (d'où le nom de topique) : l'Inconscient, le Conscient et le Pré-conscient. En 1920, Freud a proposé une nouvelle topique, la seconde, par conséquent, composée de trois instances ou trois lieux : le soi, le moi et le

10. André Breton, *op.cit.*, p.116. C'est Breton qui souligne.

11. André Breton, *op.cit.* p.118.

12. André Breton, « Situation du surréalisme... », *op.cit.*, p. 88.

surmoi. Quelques années plus tard, Grodeck a proposé de remplacer le terme *soi* par *ça* et c'est, en effet, ce dernier mot que nous employons aujourd'hui. Lors de cette même conférence, Breton est revenu sur la question. Il parle, d'abord, de « cette immense et sombre région du *soi* où s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres ». N'oublions pas que tout ceci a été prononcé en 1942, c'est-à-dire en pleine Seconde Guerre mondiale, à un moment où l'engagement des Etats-Unis, qui avaient accueilli Breton et certains de ses amis, ne cessait de croître. La référence à la guerre trouve donc son explication dans cette circonstance historique. D'ailleurs, le *ça* joue dans notre psychisme un rôle déterminant en tant que lieu des pulsions, des principes de plaisir et de déplaisir et, aussi, du refoulé. Nous retrouvons, ainsi, bien des éléments de ce que, dans la première topique, Freud avait appelé l'Inconscient. On peut donc légitimement y placer aussi ce que Breton avait désigné, un peu plus tôt, lors de cette conférence, comme « le roc le plus dur, celui des préjugés, des tabous, des dissimulations immémoriales » ou, du moins, des causes qui ont entraîné l'apparition de ce roc. Le rappel de la seconde topique est donc pour lui une nouvelle occasion de souligner les liens entre le surréalisme et la psychanalyse et de revendiquer l'importance de l'entreprise surréaliste à ce sujet :

Mais, me demanderez-vous, cette région par où l'aborder ? Je dis que seul le surréalisme s'est préoccupé de la résolution concrète de ce problème, qu'il a vraiment mis le pied dans l'arène et pris des repères et qu'à toutes fins utiles, et qu'en vue d'une entreprise qui excédait singulièrement ses forces numériques, mais dont la nécessité lui est apparue primordiale, il a été le seul à placer de loin en loin quelques vigies¹³.

Bien entendu, Freud et la psychanalyse ne sont pas seuls dans cet arsenal surréaliste, mais Breton ne se prive nullement de rappeler les différents instruments utilisés par les surréalistes dans leurs diverses activités : dialectique, hasard objectif, humour noir. A propos de ce dernier, la référence à « l'appareil psychique de l'humour noir » vient mettre en avant, encore une fois, les liens entre surréalisme et exploration de l'Inconscient, surtout quand on sait

13. André Breton, *op.cit.*, p.89.

que Freud a consacré tout un livre aux mécanismes de l'humour.

Curieusement, la poésie est absente de cette énumération. Mais Breton ne l'oublie point. Il y vient un peu plus tard et, comme on le verra, la poésie ne l'intéresse pas en tant que pur phénomène littéraire ou esthétique, mais en tant qu'outil d'exploration de notre appareil psychique :

En matière de langage les poètes surréalistes n'ont été et ne demeurent épris de rien tant que de cette propriété des mots à s'assembler par chaînes singulières pour resplendir, et cela au moment où on les cherche le moins¹⁴.

Attardons-nous un instant sur cette dernière formule : « au moment où on les cherche le moins ». Il s'agit donc, littéralement, d'un processus étranger à notre conscience. D'où viennent-ils ces mots qui, soudain, surgissent ainsi ? Breton nous apporte une réponse quelques lignes plus bas : ils constituent « le véhicule même de l'affectivité ». Encore faut-il ajouter qu'il s'agit d'une affectivité inconsciente, puisqu'ils apparaissent au moment où on les cherche le moins. D'ailleurs, comme il le souligne aussi dans ce même passage, les poètes surréalistes « n'ont tenu à rien tant qu'à ramener ces chaînes des lieux obscurs où elles se forment pour leur faire affronter la lumière du jour ». Comme on le voit, nous sommes toujours aux prises avec l'Inconscient, plus précisément, avec le soi ou le ça de la seconde topique, que Breton avait appelé « sombre région » quelques lignes plus haut et que, manifestement, il appelle « lieux obscurs » à présent. D'où l'importance de cette « parole intérieure » que le surréalisme poétique « s'est plus électivement à manifester ». Il s'agit donc d'une exploration de l'Inconscient bien plus que d'une quête de la Beauté. La formation scientifique de Breton n'est sans doute pas étrangère à une telle attitude face aux mots.

IDIOLECTE, SURRÉALISME, INCONSCIENT

Ce qui compte ici, par conséquent, c'est une certaine façon

14. André Breton, *op.cit.*, p.97.

d'utiliser le langage, une certaine façon d'envisager son fonctionnement. Or, le fonctionnement du langage occupe, comme on le sait, une part très importante dans la démarche freudienne. Par conséquent, à ce point précis de notre étude, un constat s'impose. Sigmund Freud et Ferdinand de Saussure ont été strictement contemporains. Le premier est né en 1856, Saussure, un an plus tard. Certes, le linguistique est mort en 1913 et Freud en 1939. Mais ce qui est plus important est de constater qu'ils ont travaillé à une même époque sur des phénomènes très proches sans que Freud ait jamais fait la moindre référence aux travaux de Saussure, ni celui-ci aux travaux du premier. Certes, l'œuvre de Saussure ne connut une diffusion massive qu'à partir de la publication, par un groupe de ses anciens étudiants, du fameux *Cours*. Mais des passages significatifs de celui-ci avaient déjà vu le jour en 1931. Et rien, d'ailleurs, n'empêchait Saussure de lire les travaux de Freud, ce qui était d'autant plus aisé que son propre fils le fit et devint lui-même psychanalyste. Comme on le sait, dans la très riche histoire des liens entre surréalisme, psychanalyse et linguistique, ceux-ci s'actualisent enfin avec Jacques Lacan, qui avait fréquenté, comme d'autres psychiatres, le surréalisme et qui, à travers Jakobson, s'est intéressé à la linguistique et lui a accordé une place très importante dans son approche de notre vie psychique.

Car ce dont il s'agit, c'est du langage. Nul n'ignore son rôle déterminant dans la cure psychanalytique. Sans trop m'attarder sur les détails, je voudrais faire comprendre ici que l'Inconscient est un idiolecte, autrement dit, que pour chacun de nous, certains mots *signifient* d'une façon particulière. Des cas célèbres, tels que ceux de l'homme aux loups, l'homme aux rats ou le Petit Hans, le prouvent. Pour chacun d'eux, un mot a perdu sa signification habituelle et s'est revêtu d'une charge émotionnelle qu'il ne véhicule pas pour autrui. Il s'agit donc de mots enchaînés, qui, sans avoir vraiment quitté la chaîne signifiante habituelle, se sont insérés dans une chaîne signifiante autre qui, à cause d'un phénomène émotionnel particulier, demeure inconsciente, aux tréfonds de notre personnalité. Il s'agit donc de donner libre cours, lors du travail clinique, à ces mots, de littéralement les déchaîner :

Les hordes de mots littéralement déchaînés auxquels Dada et le surréalisme ont tenu à ouvrir les portes, quoi qu'on en ait,

*ne sont pas de celles qui se retirent si vainement*¹⁵.

Le langage et, si j'ose dire, toujours le langage. Freud a montré son fonctionnement singulier et son importance dans la vie psychique, Lacan a sérieusement enrichi cette démarche. Mais Breton a su, lui aussi, dès 1924, le mettre en avant : « Le langage a été donné à l'homme, écrit-il dans le premier manifeste, pour qu'il en fasse un usage surréaliste ». Il s'agit, là aussi, bien sûr, de se soustraire à une logique, à des procédés qui, souligne-t-il dans ce même manifeste, « ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire ». Dans un texte théorique tardif, datant de 1953, assez bref, mais d'un grand intérêt, il lance sa démonstration par cette phrase on ne peut plus claire :

*Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage*¹⁶.

D'un certain point de vue, la psychanalyse nous illustre, elle aussi, sur la possibilité d'opérer avec le langage des changements importants dans notre vie émotionnelle ou, pour reprendre le titre d'un recueil de poésies d'Octavio Paz, d'inspiration surréaliste, la possibilité de découvrir la liberté qui se cache sous la parole. Ce qui nous mène à retenir un aspect important, à nos yeux, de la définition du surréalisme donnée dans le premier manifeste : « Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». On ne saurait mieux exprimer ce que la psychanalyse appelle la « règle d'or », qui sert de base au travail de l'analysant : « dites tout ce qui vous passera par la tête, même si cela vous semble absurde, immoral ou déplacé ». Règle d'or que Breton connaissait, bien sûr.

Il n'aura pas échappé à mes éventuels lecteurs que j'ai abondamment appuyé ma démarche sur des citations de textes bretoniens. C'est pourquoi, pour mettre un terme à cette étude, j'aimerais laisser encore une fois la parole à André Breton. J'ai choisi, pour cela, une citation qui me semble faire très efficacement écho à celle que le lecteur aura pu trouver en épigraphe :

Le problème de l'action sociale n'est, je tiens à y revenir et j'y

15. André Breton, « Second manifeste... », *op.cit.*, p. 109.

16. André Breton, « Du surréalisme dans ses œuvres vives », *Manifestes...*, *op.cit.*, p. 179.

*insiste, qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est celui de l'expression humaine sous toutes ses formes. Qui dit expression dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage*¹⁷.

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

17. André Breton, « Second manifeste... », *op.cit.*, p.108-109. C'est Breton qui souligne.

ANDRÉ BRETON ET LES PORTRAITS DU GROUPE SURREALISTE : RETOUR SUR UNE TROP SAGE IMAGERIE

Noémie SUISSE

On trouve dans la littérature critique sur le mouvement surréaliste un certain nombre de travaux proposant descriptions et analyses des portraits du groupe réalisés par ses membres ou par des tiers. La place et le rôle de ces images dans l'histoire du collectif a fait l'objet de multiples études, le plus souvent menées par des historiens de l'art. Nous proposons de parcourir à nouveau la galerie de ces portraits à travers le prisme d'un de leurs modèles, André Breton, en nous montrant attentif à la manière dont le corps de l'écrivain s'inscrit (ou est inscrit) visuellement dans l'iconographie du groupe. Nous voudrions examiner d'une part la place de Breton dans les portraits de groupe (comment son corps s'inscrit-il visuellement dans la corporation des surréalistes ? Quelle place lui est-elle réservée ou quelle position s'arrogé-t-il ?) et d'autre part le rôle de l'écrivain dans la conception et diffusion de ces images qui accompagnent et favorisent aussi bien l'émergence et le développement du surréalisme que la « visibilité¹ » du modèle (aux deux sens du terme) André Breton. Étudier l'iconographie du groupe à travers la figure d'André Breton qui en est tour à tour l'humble figurant ou l'acteur de premier plan permet de renouveler la lecture d'un ensemble d'images dont la fortune a précipité la conversion en une trop sage imagerie.

C'est une banalité de dire que le surréalisme a constamment le souci de se mettre en scène comme groupe et une évidence de rappeler l'importance que cette dimension collective a revêtu aux yeux d'André Breton. Insistons ici davantage sur le rôle spécifique assigné à la traduction visuelle de cet esprit de corps. Si le

¹. Nous renvoyons aux récentes analyses développées par Nathalie Heinich autour du concept de « visibilité ». *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, 2012.

surréalisme commence par « n'exist [er] que virtuellement² », comme l'écrit André Breton, une des premières fonctions attribuées à l'image est d'actualiser cette existence. Le médium photographique est ainsi fréquemment retenu pour sa puissance d'attestation. Comme l'écrit Pierre-Henri Kleiber, « l'iconographie du surréalisme tend vers l'iconographie des surréalistes³ » : publier les portraits des surréalistes revient à publiciser le groupe, attester de sa naissance puis de sa vitalité. Il n'est donc pas étonnant que le premier numéro de *La Révolution surréaliste* en décembre 1924 multiplie les dispositifs iconiques qui mettent visuellement à l'honneur ses membres : les trois photographies qui s'étalent en couverture font place, quelques pages plus loin, à un tableau synoptique de photos d'identités des mêmes surréalistes, autour du portrait de Germaine Berton⁴. Le portrait d'André Breton, pris de face et sur fond clair, ne se distingue pas des portraits de ses camarades, réalisés pour la majorité par Man Ray. Le dispositif a d'abord une fonction documentaire, que la mise au centre circonstancielle de la figure de l'anarchiste ne saurait occulter : les photographies d'identité choisies pour l'entourer font certes écho aux clichés signalétiques réservés aux inculpés, mais elles témoignent aussi de la volonté d'identification des surréalistes – d'identification du surréalisme comme groupe. Les portraits de groupe qui s'affichent en couverture du même numéro sont quant à eux les premiers clichés du collectif surréaliste officialisés par un organe de presse, même interne, les premiers d'une longue série. La coïncidence entre la publication de ces images et la déclinaison des membres du groupe dans le premier *Manifeste du surréalisme* n'est pas fortuite : l'acte de naissance du surréalisme est visuel en même temps que textuel. La mise en relation d'une forme plastique, le portrait de groupe avec une forme taxinomique, la liste, met en évidence la fonction didactique prêtée à la première. D'un côté, la force démonstrative de l'image, l'appréhension synchronique du groupe à laquelle elle donne prise, de l'autre, la vertu référentielle de la mise en liste. Lorsque Aragon énumère les « rêveurs »

2. André Breton, « Sur Robert Desnos », *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 168.

3. Pierre-Henri Kleiber, *Les Dictionnaires surréalistes (1924-1976), alphabet et déraison*, Honoré Champion, 2013, p. 244.

4. *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{er} de c. 1924 (photographies de couverture par Man Ray). Le photocollage est reproduit en page 17.

surréalistes, dans un texte de la revue *Commerce* paru en octobre 1924⁵, il fournit pour ainsi dire la légende de la photographie de Man Ray *Séance de rêve éveillé*, publiée sur la couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste* paru deux mois plus tôt, qui proposait elle-même l'équivalent iconique du *Manifeste du surréalisme*. Cet exemple montre la complexité du réseau qui se noue autour des portraits de groupe, impliqués dans un réseau intermédiaire (liens entre image et productions textuelles) et intermédiatiques (effets d'échos entre un livre-manifeste, une jeune revue trimestrielle luxueuse, et un nouvel organe de presse mensuel). Rappelons aussi que la définition du surréalisme proposée par Breton pastiche le style du dictionnaire; il n'est pas étonnant que la nouvelle entrée lexicale et sa définition aient pour escorte une et même plusieurs illustrations, encore moins du point de vue d'André Breton dont on sait le plaisir avec lequel il compulsait, enfant, le *Petit Larousse illustré*.

Le portrait de groupe conservera une valeur documentaire, parfois presque scientifique, tout au long de l'existence du mouvement. La forme du photocollage qui sera reprise dans le numéro 12 de *La Révolution surréaliste* à travers une collection de portraits des surréalistes autour d'un tableau de Magritte⁷, à l'initiative de Breton, hérite de la tradition des tableaux synoptiques, comme l'a montré Michel Poivert⁸, une présentation qui permet aux scientifiques « d'élaborer un exposé essentiel et succinct, en usant d'une organisation que le regard embrasse d'une fois⁹ ». Le regard du spectateur embrasse effectivement d'un seul coup d'œil la masse des visages des surréalistes aux yeux fermés. Du reste, le choix de vignettes obtenues par l'intermédiaire d'un automate, le photomaton, privé de la sensibilité et la personnalité que l'opérateur photographique imprime habituellement sur les images qu'il crée, participe de cette volonté de fournir des images vidées de toute subjectivité. Ce choix esthétique est tout à fait novateur : les

5. Louis Aragon, « Une Vague de rêves », *Commerce*, n°2, p. 89-122.

6. Enfant, il a passé ses loisirs à naviguer d'une entrée à l'autre du *Petit Larousse illustré*. Se reporter à la notice « Dictionnaire » du *Dictionnaire André Breton*, Henri Béhar (dir.), Classiques Garnier, 2013, p. 323.

7. *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre 1929, p. 73.

8. Michel Poivert, « « Le phénomène de l'extase » ou le portrait du surréalisme même », *Études photographiques*, 2 mai 1997, [En ligne], consulté le 10 juillet 2014.

9. *Ibid.*

premières cabines parisiennes sont installées à Paris au début de l'année 1928 et les surréalistes obtiennent leurs premiers clichés à l'automne de la même année. La forme du photomontage a aussi pour avantage de se prêter aux évolutions des contours du groupe surréaliste, comme le montrent les changements d'identité des sujets portraturés de la planche du premier numéro de *La Révolution surréaliste* au montage qui entoure la peinture de Magritte cinq années plus tard. De la même manière, le portrait de groupe en forme d'échiquier conçu par Man Ray a connu deux versions, à quatre années d'intervalle, dont la comparaison fait apparaître les entrées et départs dans le groupe.

La valeur encyclopédique conférée aux portraits de groupe est manifeste dans les choix iconographiques opérés par André Breton et Paul Éluard pour illustrer le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938)¹⁰. Tout aussi « abrégé » soit-il, le texte accueille une somme importante d'images, regroupées dans un cahier central, parmi lesquelles les portraits tiennent une place de choix; peut-être faudrait-il dire que les portraits permettent justement d'« abréger » le contenu du texte, l'image permettant au regard d'« embrasser d'une fois » ce que le texte n'aurait pu que longuement décliner. Les illustrations photographiques présentent les différents groupes surréalistes, couvrent les différentes époques du mouvement, en mettant en avant la diversité de ses formes pour mieux valoriser son rayonnement. André Breton se trouve représenté sur la première des quatre photographies de groupe qui couvrent une double page, celle qui figure le groupe parisien en 1922, les trois autres donnant à voir les membres des groupes de Bruxelles, Londres et Prague, entre 1934 et 1936. L'écrivain est à nouveau présent sur la toile de Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*, reproduite à la page suivante. La fonction encyclopédique assumée par le tableau, qui institue un système de numérotation pour identifier les modèles, est mise en abyme par sa reproduction dans le cahier illustratif d'un dictionnaire dont le rôle est explicitement documentaire.

André Breton est particulièrement sensible à cette capacité de l'image à illustrer l'effet de corps du groupe. C'est peut-être la raison pour laquelle il multipliera les commandes de portraits collectifs pendant l'exil et après son retour en France, au moment

10. André Breton, Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), José Corti, 1995, p. 54-60.

où le mouvement semble se déliter. Le portrait de groupe a en effet une valeur performative : il ne représente pas seulement le groupe en tant qu'entité solidaire mais crée cette solidarité ou au moins alimente le sentiment d'appartenance des personnalités qui le composent. Les images de la pléiade surréaliste affirment visuellement une unité en même temps et autant qu'elles la fabriquent. Animés par cette certitude, les surréalistes se prêtent au jeu des photographies posées, quitte à multiplier les mises en scène artificielles comme sur le portrait de *Gisèle Prassinos lisant ses poèmes au groupe surréalistes* de 1935 par Man Ray. Les mêmes remarques s'appliquent aux représentations plastiques du groupe. Que Max Ernst s'inspire de *L'École d'Athènes* de Raphaël pour réaliser sa toile *Au rendez-vous des amis* est significatif de la volonté de l'artiste de créer une œuvre monumentale, aux différents sens du terme. La composition qui s'étend sur près de deux mètres de large rassemble ceux qui se réuniront bientôt sous l'étendard surréaliste, atteste visuellement l'existence d'un collectif sur le point d'être identifié dans le champ littéraire comme groupe. La confiance en la force performative de l'image ne résiste certes pas toujours aux réalités du groupe que celle-ci met en scène : certains portraits parviennent difficilement à feindre une unité absente. Dans un collage de 1931 publié dans le numéro 4 de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, Max Ernst assemble photographies et gravures des surréalistes sous un titre identique à celui de la toile qu'il peignait dix ans plus tôt : *Au rendez-vous des amis*¹¹. Le dispositif iconographique eût pu traduire la cohésion du groupe; l'hétérogénéité de l'assemblage produit l'effet contraire et semble trahir les dissensions internes qui la minent. La fictivité du rassemblement est paradoxalement accentuée par le recours au support photographique plutôt qu'au médium pictural : au portrait de groupe *posé* attendu, qui eût fourni la véritable version photographique du tableau de 1922 et attesté de l'unité du groupe, se substitue un portrait *composé* ou plutôt *décomposé*.

*

Les portraits de groupe apparaissent ainsi non seulement

11. Max Ernst, *Loplop présente les membres du groupe surréaliste*, 1931. Image reproduite dans *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film*, cat. expo. Centre Pompidou, éd. du Centre Pompidou, 2009.

comme des « certificats de présence¹² » et de co-présence, mais surtout comme des certificats de solidarité, attestant du lien qui unit le destin de l'individu et celui du groupe. Ce lien est rendu public au moment où l'image paraît (on pourrait parler d'acte d'intronisation iconique); il se rompt à la parution d'une nouvelle image du groupe dont l'individu, autrefois intégré au collectif, ne fait plus partie. Si André Breton n'a pas la mainmise sur l'ensemble des portraits du groupe, il s'efforce d'exercer une étroite maîtrise sur les images dont il peut contrôler la conception ou la diffusion, *a fortiori* lorsqu'il en a fait l'acquisition. Le collage de Max Ernst *Au rendez-vous des amis*, dont il a été question, fait partie de la collection personnelle de Breton avant que son propriétaire ne vende l'œuvre rebaptisée *Loplop présente les membres du groupe surréaliste* au Museum of Modern Art de New York en 1935. Dans l'intervalle, le collage a subi une modification : l'écrivain en a retiré le portrait de Pierre Unik, après que leurs relations se sont dégradées. Le collectionneur imprime ainsi sa marque sur le portrait du groupe, endossant pour ainsi dire le rôle assigné par Max Ernst à son personnage et alter ego Loplop : n'est-ce pas Breton qui, après s'être arrogé un droit de censure sur l'image, « présente les membres du groupe surréaliste » au public de la prestigieuse institution américaine ?

Les figurations visuelles du groupe mettent l'accent sur la communauté elle-même mais aussi sur la dimension collective des manifestations surréalistes. On *fait groupe* mais surtout on fait *en* groupe : les images témoignent d'une *praxis* collective. L'iconographie des surréalistes est riche en images photographiques qui enregistrent *in fieri* les activités collectives de création artistique et littéraire. Que l'on songe aux seules photographies des séances de sommeil, notamment à la *Séance de rêve éveillé* immortalisée par Man Ray en 1924, ou aux images rendant compte de la pratique collective de l'écriture automatique. Le médium photographique est plébiscité pour sa capacité à enregistrer de manière fidèle l'action collective du groupe. Les photographies précitées « constituent en fait de véritables rapports d'activité¹³ », explique Clément Chéroux.

La *praxis* collective qu'illustre l'iconographie des surréalistes

12. Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie* [1980], *Œuvres complètes*, t. III, dir. Éric Marty, Seuil, 1995, p. 1169.

13. Clément Chéroux, « La photographie par tous, non par un », *La Subversion des images. Surrealisme, Photographie, Film, op. cit.*, p. 27.

concerne le champ artistique mais aussi le champ politique. De même que les images du groupe surréaliste rendent compte des activités artistiques collectives, elle enregistre les événements et manifestations politiques. Considérons par exemple les photographies prises par Arthur Harfaux à l'occasion des manifestations pour le Front populaire du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes¹⁴ : le groupe surréaliste n'y figure certes pas en tant que tel mais il est représenté par ses membres les plus éminents, dont Paul Éluard et André Breton. Dans les exemples cités jusqu'ici, la mise en image du collectif semble servir sa propre promotion. L'effet de corps peut aussi être utilisé pour soutenir une cause commune, l'union des images faisant la force de sa défense. La planche photographique qui place le portrait de Germaine Berton au centre des portraits des surréalistes en fournit un exemple de choix. Le dispositif ne se contente pas de faire de la meurtrière une icône, au double sens du terme; le mur formé par les portraits des surréalistes se développe comme une véritable garde d'honneur érigée en faveur de la jeune anarchiste. De la même manière, la première version de l'échiquier de Man Ray, exposée au Studio 28 au moment de la projection de *L'Âge d'or* témoigne visuellement du soutien collectif apporté par les surréalistes au film de Dalí et Buñuel.

Montrer à l'image la constellation des écrivains regroupés sous une même étiquette comme un tout, qu'il soit animé par une velléité créative ou un objectif politique, c'est en tout cas affirmer la primauté du collectif sur l'individu, un principe que Breton n'aura de cesse d'affirmer. La surface photographique atteste de la co-présence effective des individus, *a minima* pendant le temps qu'aura duré la pose devant l'objectif, quand le procédé du photocollage semble mimer le travail de composition du groupe, formé des singularités mises côte à côte. Sur les photomaton qui entourent le portrait de Magritte, les yeux des modèles photographiés sont clos, suivant le souhait de Breton, comme si l'identité individuelle, souvent associée au regard, était annihilée. Si l'on peut établir une relation entre ces portraits de groupe et des portraits de famille, c'est pour décrire des rapports horizontaux entre les modèles photographiés, des rapports fraternels plutôt que

14. Voir les trois contretypes d'époque présents dans la collection Breton (lot 5133 de la vente de 2003). Une de ces images est reproduite dans le catalogue *André Breton, La Beauté convulsive, op. cit.*, p. 403.

filiaux. La « famille » surréaliste présentée dans le numéro inaugural de *La Révolution surréaliste* s'entend davantage comme une communauté générationnelle que comme une organisation patriarcale. La promotion du collectif va de pair avec un principe d'égalitarisme entre les membres, qui se traduit une fois de plus dans les options iconographiques. Si les portraits photographiques de groupe ne peuvent éviter les choix scénographiques qui sont associés à ce type de format, le dispositif du photocollage permet de suspendre toute velléité hiérarchique. « Tous les membres sont présidents », lisait-on dans les « Vingt-trois manifestes du mouvement Dada » publiés dans *Littérature* en mai 1920¹⁵. Que l'on considère que le photocollage doit au procédé populaire du « pêle-mêle » ou à un modèle scientifique, le synopsis¹⁶, dans les deux cas cet héritage plaide pour une abolition de la hiérarchie officielle ou implicite qui reste la loi du clan littéraire. Le choix du photomaton comme procédé homogène pour figurer les surréalistes, peut aussi être mis au compte de cet idéal égalitariste. Enfin, la disposition même des images, dans le collage qui illustre le premier numéro de la revue surréaliste, est signifiante : l'ordre alphabétique soumet l'ordonnancement des images à sa propre loi, c'est-à-dire à l'arbitraire. La valeur défendue et incarnée visuellement dans la plupart des portraits de groupe est non seulement l'égalité mais aussi la fraternité. Fraternité entre les individus qui co-apparaissent sur l'espace imprimé, et qui signent, dans le moment même où ils se livrent à l'objectif photographique, un pacte d'amitié, un certificat d'appartenance à une communauté dont la signification est à la fois esthétique et politique. Nous nous sommes déjà référés au triptyque qui s'affiche en couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste*. L'une de ces images a moins retenu l'attention de la critique. Breton y figure la main dressée vers la bouche d'un surréaliste non identifié, à la manière d'un prêtre qui tendrait une hostie à un fidèle. « Dès la couverture de ce premier numéro, analyse Clément Chéroux, les surréalistes ne se contentent pas de réclamer « une nouvelle déclaration des droits de l'homme » comme l'indique la légende des images, il leur faut également substituer à l'eucharistie chrétienne une nouvelle forme de communion, au sens *communautaire* du terme, une communion *par*

15. « Vingt-trois manifestes du mouvement Dada », *Littérature*, n°13, mai 1920.

16. Voir Michel Poivert, « Le phénomène de l'extase » ou le portrait du surréalisme même », *op. cit.*

*le surréalisme*¹⁷ ». Les images de groupe traduisent cet esprit communautaire en même temps qu'elles contribuent à le façonner : le rituel de prise de vue autant que la circulation des images dans le cercle surréaliste participent de cette communion¹⁸.

Ces liens de coordination n'évincent pas toute trace de subordination. Mais la seule soumission assumée est la sujétion à des codes, des principes communs, ceux qui fondent la cohérence du groupe. Le motif de la grille auquel on peut rapporter les différents photocollages cités est identifié par Adeline Wrona comme un mode de présentation des portraits caractéristique des illustrés au XIX^e siècle. Cette organisation susciterait « un effet de mise en ordre, lié à l'important travail de normalisation imposé aux visages représentés¹⁹ ». L'analyse pourrait porter sur les deux photocollages du groupe les plus connus, ainsi que sur les deux échiquiers de Man Ray, le modèle rectiligne et tabulaire de ces présentations témoignant de l'imposition d'une norme collective aux membres du groupe. C'est ce que traduisent aussi l'uniformisation de l'apparence des modèles (sommés de se faire photographiés les yeux fermés) ou l'alternance implacable de fonds noirs et blancs dans le modèle de l'échiquier, autant de manières de matérialiser l'engagement qui lie et contraint.

Pour compléter les analyses qui viennent d'être faites, il faudrait certainement pointer le caractère ironique de certaines poses collectives et la part de pastiche que recouvrent parfois les scénographies de groupe, notamment lorsqu'elles se calquent sur le modèle – moqué – des portraits des groupes littéraires de la fin du siècle précédent. Pierre-Henri Kleiber émet l'hypothèse que l'« alignement parfait de modèles disciplinés » dans lequel apparaissent les membres de groupes de Paris, Bruxelles, Londres et Prague sur les quatre clichés rassemblés dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* trahisse « une intention ironique rétrospective²⁰ ». Pour comprendre cette lecture de l'image au second degré, il faut se rapporter à la photographie originale des membres du groupe belge publiée dans la revue *Documents* 34

17. Clément Chéroux, « La photographie par tous, non par un », *op. cit.*, p. 26.

18. C'est l'hypothèse défendue par Raymond Spiteri dans un ouvrage à paraître sur le surréalisme et la communauté. Je remercie à nouveau l'auteur de m'avoir confié une partie de ses analyses sur cette image.

19. Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Hermann, 2012, p. 329-330.

20. Pierre-Henri Kleiber, *Les Dictionnaires surréalistes*, *op. cit.*, p. 252-253.

sous le titre « Le Rendez-vous de chasse ». Nous nous permettons de citer longuement l'auteur :

On y voyait bien les cinq hommes alignés avec leur mine grave et un certain air de représentation officielle, mais aussi trois femmes assises au premier rang : Irène Hamoir, Marthe Beauvoisin et Georgette Magritte. Sur le guéridon est posé un album de photographies qui, par un effet parodique de mise en abyme, associe le cliché... au cliché bourgeois de la photo de famille, avec une certaine pompe cultivée pour la circonstance. Mode de représentation antiphrastique de toute évidence, qui dénonce l'hexis corporel bourgeois, ses codes et ses poses, son académisme pompier. Mais il passe peut-être aussi dans cette ironie la distance prise très tôt par certains membres du groupe belge – en particulier par Paul Nougé qui avertissait Breton dès 1929 du danger où mettait le surréalisme sa réussite publique – avec le caractère officiel du mouvement. Tronquée et intégrée à un montage dont elle n'est plus que la deuxième pièce, sans doute la photo perd-elle de son ironie première – à moins qu'elle ne l'étende au contraire aux autres groupes photographiés, dont tous les membres sont gratifiés d'un portrait en buste²¹.

Si l'ironie envers les modes de représentation visuels du collectif n'est pas aussi marquée qu'on pourrait le croire, c'est sans doute que l'esthétisation du groupe joue contre le développement d'une imagerie au second degré, que produisent en revanche des groupes plus marginaux comme le Grand Jeu. Nous empruntons aux travaux du sociologue de la littérature David Vrydaghs la notion d'« esthétique du groupe²² ». L'esthétique de l'iconographie du groupe surréaliste nous renverrait à celle du référent, indépendante de la qualité du médium artistique. Ce dernier serait seulement chargé d'en refléter la beauté intrinsèque, au mieux de l'exalter. Le groupe est conçu par Breton comme une individualité collective, au charme propre : « c'est [...] le groupe lui-même qui devient œuvre d'art²³ », conclut Elisabeth Lenk. La rêverie développée par Breton

21. *Ibid.*

22. David Vrydaghs, « L'esthétique surréaliste dans le champ et dans les discours », *COntEXTES*, n°1, 2006 [En ligne], consulté le 10 juillet 2014.

23. Elisabeth Lenk, citée par Hans T. Siepe, *Le Lecteur du surréalisme. Problèmes d'une esthétique de la communication*, Phénix Éditions, 2010, p. 121.

dans le *Manifeste* autour d'un « château imaginaire » entre les murs duquel il réunit ceux qui lui sont chers accrédi-te cette thèse : la beauté de l'architecture n'a d'égale que celle du collectif qu'elle accueille. Le texte de Breton comme bien des portraits du groupe mettent en valeur la charge poétique dont est dotée la communauté des poètes. Christian Bident interprète le bouquet de têtes dessiné par Picabia sur la couverture du numéro 8 de *Littérature* publiée par Breton comme une représentation ironique de la « société littéraire parisienne²⁴ »; l'élégante girandole ne peut-elle pas être considérée comme une image harmonieuse du groupe ? Si tel n'était pas le projet du dessinateur, on ne peut exclure que Breton qui retint cette image en ait fait une semblable lecture.

*

La promotion du collectif relève d'une logique horizontale qui semble récuser tout ordre hiérarchique. La dite « Centrale surréaliste » ne s'organise pas moins autour d'un centre; les portraits de groupe rendent compte d'une position particulière d'André Breton, traduisent ou trahissent sa prééminence. Les photographes et artistes qui représentent le groupe surréaliste réservent volontiers à Breton une place symbolique – et parfois physique – qui le distingue de ses pairs, quels que soient les idéaux égalitaristes que le genre est censé refléter. Cette place se mesure d'abord en termes quantitatifs. André Breton est multi-représenté dans les portraits de groupe et ce, tout au long de l'entre-deux-guerres. Dans l'une de ses compositions²⁵, Valentine Hugo duplique le visage de Breton en trois exemplaires, comme pour mettre en exergue l'ubiquité visuelle acquise par son modèle. Nous avons examiné les images du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* sous l'angle de la promotion du collectif; la sélection iconographique opérée par les concepteurs de l'ouvrage n'en offre pas moins un exemple de la manière dont Breton impose sa présence à l'image. Alors que le cahier iconographique insiste sur le caractère international du surréalisme, Breton – comme Éluard, il est vrai – est présent sur quatre des cinq clichés censément retenus pour dire le rayonnement du surréalisme dans les capitales européennes. Ce que nous analysons dans le portrait de Valentine Hugo comme une

24. *Man Ray, Picabia et la revue Littérature (1922-1924)*, (cat. d'expo. 2014), Centre Pompidou, 2014, p. 76. Image reproduite p. 77.

25. Valentine Hugo, *Les Surréalistes*, 1932, coll. Paul Destribats. Image reproduite dans le catalogue d'exposition *La Subversion des images, op. cit.*, p. 42.

expression de l'ubiquité visuelle de l'écrivain se manifeste ici dans l'espace géographique européen – une géographie à la portée éminemment symbolique. La phase conquérante d'internationalisation du groupe que le cahier iconographique du *Dictionnaire abrégé* est censé illustrer recouvre une conquête individuelle de visibilité.

Dans les portraits de groupe posés, une position centrale est parfois réservée à André Breton. La photographie de Man Ray qui représente le groupe en pleine séance d'écriture automatique, reproduite sur la couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste*, fournit un exemple de la manière dont l'iconographie restitue à l'écrivain la place centrale qu'il occupe effectivement dans le groupe. Le corps de Breton se situe dans l'axe vertical médian de l'image ; si les regards des participants convergent vers la main de Desnos, c'est la main gauche de Breton, pensivement appuyée sur son menton, qui est visuellement au centre de l'image. Les portraits photographiques des surréalistes réalisés pendant la période de l'exil, à la composition souvent particulièrement soignée, placent régulièrement Breton en leur milieu, comme si la marginalisation géographique du groupe rendait nécessaire ou justifiait la mise en valeur de son propre centre. Le cliché de 1942 qui réunit les membres du groupe dans l'appartement new-yorkais de Peggy Guggenheim illustre ce phénomène. L'énigmatique photographie de Man Ray sur laquelle on voit Breton distribuer l'hostie a été analysée comme une possible mise en scène de la communion du groupe. Les communiants n'en sont pas moins réunis autour d'une autorité spirituelle, qui délivre le pain bénit – et sans doute également la bonne parole, semble dire l'image muette. Ce type de représentation fait écho au titre de « pape du surréalisme » dont Breton est affublé et, plus généralement, au lexique religieux associé à la communauté qu'il dirige. Si les représentations visuelles des surréalistes ont pour repoussoir le modèle iconographique bourgeois de l'album de famille, nous avons pu remarquer qu'elles retrouvent parfois dans leur composition une certaine organisation patriarcale. Bien des images du groupe réactivent les codes des portraits scolaires sur lesquels les disciples entourent le Maître, qui trône au centre du cadre. Le phénomène s'étend d'ailleurs aux photographies non posées, sur lesquelles Breton se donne régulièrement le rôle du père – du chef d'une famille dont tout ou partie des représentants sont présents à

l'image. Sur une série de photographies prises à l'occasion d'un séjour à Portlligat, en mars 1932, Breton se distingue du groupe formé de Valentine Hugo, Gala et Dali, par sa posture hiératique et son air mi-paternaliste, mi-imposant, d'autant plus frappant que les modèles évoluent dans un cadre de vacances et une atmosphère détendue²⁶.

Même lorsqu'aucun indice ne suggère la prééminence de Breton – voire alors qu'il est physiquement absent à l'image, son ascendant semble peser sur les corps qui co-apparaissent à l'image. La sévérité des poses, la raideur des attitudes et des expressions qui ont été précédemment analysées comme l'expression d'une discipline commune et d'un engagement total à un « surréalisme absolu » sur les portraits de groupe peuvent être mises sur le compte de la main de fer avec laquelle Breton régent le groupe. La rigidité des corps et des traits des personnages peints par Max Ernst dans le tableau *Au Rendez-vous des amis*, doublée d'une sobriété vestimentaire tout à fait frappante, ne peut-elle pas être interprétée comme le fruit de la dictature bretonienne ? « Ces personnages ont un maintien de mannequins, de ces mannequins qui, dans les vitrines, présentent des costumes neufs. Plus encore qu'une gravure de mode, le tableau évoque un musée Grévin²⁷ », avance Pierre-Henri Kleiber. Les mannequins ou pantins sont nécessairement disposés ou animés par une main invisible. Or la main en question est peut-être tout à fait visible : celle de Breton peinte par Max Ernst s'avance avec ostentation; le mouvement est aussi sûr que celui du maître marionnettiste qui dirige ses créatures. Le geste de Breton peut être mis au rang de ces signes didactiques qui, dans la peinture classique, indiquent « l'exercice d'un pouvoir²⁸ ». Breton, revêtu d'une capeline rouge, élève la main à la verticale comme le ferait un prophète, doué d'un pouvoir magique. Les cercles pointés par la main de Breton ne suggèrent-ils pas eux-mêmes que le groupe s'organise autour d'un centre ? La composition s'organise d'ailleurs autour d'une pyramide dont la main d'André Breton est le sommet.

26. Les photographies conservées dans les archives Carlton Lake d'Austin (Texas) ont été reproduites et analysées par Marc Aufraïse dans sa thèse soutenue en mars 2013, *Salvador Dalí et la photographie : portraits du surréalisme (1927-1942)* [Disponible en ligne].

27. Pierre-Henri Kleiber, *Les Dictionnaires surréalistes*, op. cit., p. 253.

28. Annette Bequin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 39.

Les photocollages ont jusqu'ici été présentés comme les dispositifs iconiques les moins susceptibles de se prêter à ce jeu de pouvoir. On se rappelle que les photomaton des surréalistes autour de Germaine Berton sont organisés selon l'ordre alphabétique. L'initiative de la seconde planche iconographique revient à Breton lui-même. L'ordonnancement des images n'est plus livré à l'arbitraire d'un alphabet. La photographie d'André Breton est placée dans la partie supérieure de l'image, au centre, soit juste au-dessus de la femme peinte par Magritte. « Je ne vois pas la ... cachée dans la forêt », ... mais *je vois* parfaitement le visage d'André Breton, sa face volumineuse et la ligne de sa cravate sombre qui se dressent dans le prolongement exact de la colonne vertébrale du corps féminin nu. Un dessin de Maurice Henry, présent dans la collection privée de Breton²⁹, propose un autre « portrait des surréalistes » (c'est son titre) dont la géométrie met en évidence la place singulière du chef de file. La solidarité entre les membres du groupe est rendue par la proximité immédiate entre les visages, associés en une seule et même masse; le dessinateur ne sacrifie apparemment pas à l'image nommée du groupe placée sous la houlette du chef. Absent, André Breton exerce pourtant son autorité souveraine : les points noirs qui maculent plus ou moins le visage des surréalistes illustrent la nature des relations (plus ou moins étroites) que Breton entretient alors avec chacun. Citons pour finir le photocollage du groupe réalisé par Victor Brauner à partir des portraits réunis par Man Ray pour *L'Échiquier surréaliste*³⁰. En apparence, aucun ordre protocolaire ne préside à la disposition des visages autour de la silhouette féminine dessinée par Brauner. La légende inscrite sur le calque original qui associe des numéros aux noms des modèles représentés attribue à Breton le numéro 1; l'image est reproduite avec le calque imprimé qui la légende en frontispice de l'essai de Sasa Pana, *Le Sadisme de la vérité*³¹. À la vision d'un collègue d'individus égaux se superpose pour ainsi dire littéralement celle d'une communauté organisée autour d'une structure hiérarchique. L'autorité bretonienne s'affiche de manière discrète mais efficace : la quasi

29. Vente Breton, lot 4015. Dessin reproduit dans l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, *La NEF* (numéro spécial), 1950, 7^e année, n° 63-64, s. p.

30. Image reproduite dans *La Subversion des images*, *op. cit.*, p. 46.

31. Sacha Pana, *Le Sadisme de la vérité (Sadismul adevarului)*, Bucarest, Éditions « unu », 1937.

totalité des visages alignés sur l'axe horizontal, donc disposés autour de celui de Breton, sont placés de manière à être tournés vers ce dernier³².

L'iconographie du groupe surréaliste met au jour les rapports de pouvoir qui se jouent à l'intérieur de la communauté. La position de chef assumée par Breton se traduit visuellement dans les images de groupe. Son ascendant se mesure à la manière dont sa propre iconographie est liée à celle du groupe; la première pas plus que la seconde ne peuvent être envisagées de manière autonome. Cette connexion se présente de deux manières : le portrait individuel peut figurer symboliquement le groupe tout entier; toute image de groupe est susceptible d'être lue comme le portrait subliminal de son maître. Le dessin de Maurice Henry qui vient d'être cité illustre parfaitement la première proposition. « Le surréalisme, c'est moi » : la déclaration prêtée à Breton trouve dans l'album des images de l'écrivain une résonance originale. Dans ses *Entretiens*, l'écrivain affirme que « nul ne pourra nier que [s] a vie a fait corps » avec le surréalisme³³. Le choix de la périphrase verbale nous semble révélateur de la manière dont Breton pense l'*incorporation* du collectif – au sens propre – dans sa personne. On connaît les réticences de l'écrivain vis-à-vis du mot et de la notion d'« incarnation ». Il reste difficile d'évacuer la possibilité que le corps du chef puisse valoir pour la corporation tout entière des surréalistes ? Le phénomène est comparable à l'opération de transsubstantiation chrétienne que rappelle – même ironiquement – l'hostie placée en couverture de *La Révolution surréaliste*. Représenter le corps de Breton, c'est aussi et nécessairement représenter le corps collectif du surréalisme. Breton est à la tête d'un groupe dont il est aussi en quelque sorte la tête. Cette dernière proposition convient sans doute mieux à un écrivain dont le « chef » plutôt que le corps est concerné par l'opération synecdotique qui fait de la partie la manifestation du tout. Lorsque Robert Desnos rompt violemment avec le groupe et rédige le *Troisième manifeste du surréalisme* (1930), il cible la personne même de Breton et, plus précisément encore, la tête de l'écrivain :

32. Les visages des numéros 2, 3, 4, 5 et 6, respectivement ceux d'Éluard, Tanguy, Péret, Man Ray et Picasso, présentent leur profil droit ou gauche suivant qu'ils sont situés à gauche ou à droite de celui de Breton. Curieusement, le visage de Dalí reste de face...

33. André Breton, *Entretiens 1913-1952...*, Gallimard, 1952, p. 222.

*Et je proclame ici André Breton tonsuré de ma main, déposé dans son monastère littéraire, sa chapelle désaffectée, et le surréalisme tombé dans le domaine public, à la disposition des hérétiques, des schismatiques et des athées*³⁴.

Le corps de Breton visé à travers sa chevelure (samsonienne) est symboliquement attaqué dès lors qu'il s'agit de mettre à bas le groupe surréaliste. En 1960, l'artiste pragois Adolf Hoffmeister intitule l'une de ses œuvres *Les Funérailles du Surréalisme (André Breton)*³⁵ : on y voit deux hommes portant sur un brancard la tête d'André Breton, représentée sous la forme d'un immense plâtre. Une fois de plus, l'image de Breton vaut pour celle du groupe, comme le suggère d'ailleurs le titre attribué à l'œuvre. Cette clé interprétative modifie à la fois l'analyse de chacun des portraits individuels de l'écrivain et les contours de l'iconographie du groupe, désormais augmentée – au moins potentiellement – des représentations visuelles du seul Breton.

Lorsque *Le Journal littéraire* publie, le 6 septembre 1924, la définition du surréalisme extraite du *Manifeste*, il l'accompagne d'un portrait au trait de lui-même réalisé par Picasso³⁶. La contribution de Breton prend place dans le contexte d'une querelle autour du mot « surréalisme » : si l'on considère que l'image répond en même temps que le texte aux interrogations contemporaines sur l'identité du groupe, il faut tenir compte du fait que le portrait qui illustre l'article est aussi une réponse à ces interrogations. L'image ne restitue pas seulement l'apparence physique du signataire ; elle associe au nom du groupe une image, un visage, celui d'André Breton. Deux mois plus tôt, Breton signait un article dans le même journal, un hommage à Robert Desnos : « Symbolisme, cubisme, dadaïsme sont depuis longtemps révolus, le Surréalisme est à l'ordre du jour et Desnos est son prophète³⁷ ». Un portrait au trait de l'écrivain par Man Ray était placée en vis-à-vis de cet éloge. Avec l'article du 6 septembre 1924, le visage de Breton se substitue à celui du « prophète » Desnos, comme si ce dernier avait eu pour seul rôle d'annoncer (y-compris de manière visuelle) le Messie Breton. Soupault, qui assure alors la direction du *Journal littéraire*

34. Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, 1999, p. 487.

35. Adolf Hoffmeister, *The Funeral of Surrealism (Andre Breton)*, 1960.

36. A. Breton, « Robert Desnos », *Le Journal littéraire*, n° 11, 5 juillet 1924, p. 13.

37. *Ibidem*.

se dit à l'initiative du second choix iconographique³⁸. Que la responsabilité soit à chercher du côté de la rédaction du journal ou – on peut aussi l'imaginer – de Breton lui-même, retenons que le dispositif icono-textuel permet d'assigner une identité visuelle au mouvement naissant, qui se confond en l'occurrence avec l'image de Breton.

La deuxième et dernière image retenue dans le vaste ensemble de portraits d'André Breton pour illustrer la relation entre l'iconographie de l'individu et celle du groupe a suscité une abondance de commentaires. Il s'agit d'un photomontage de 1938, de la main d'André Breton, intitulé *L'écriture automatique*. Le visage d'André Breton est accolé au corps d'un scientifique penché sur un microscope. De nombreux exégètes de l'image se sont interrogés sur les liens entre le procédé dénoté par le titre et les éléments visuels présentés à l'image sans s'arrêter sur le rôle de l'article défini générique qui détermine le syntagme nominal. Par son intermédiaire, le portrait individuel se voit pourtant conférer une valeur collective. Une équivalence est suggérée entre le titre rhématique attendu, « autoportrait », et le titre thématique choisi, « l'écriture automatique »; or le second intitulé correspond à la définition même du surréalisme selon le *Manifeste*. La figure d'André Breton serait ainsi subtilement assimilée au mouvement surréaliste lui-même. L'image, publiée dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, illustre l'entrée « André Breton ». Le couple notice biographique/illustration associe par définition et de manière définitive le principe définitoire du surréalisme (l'automatisme) et le visage d'André Breton. L'opération a d'autant plus de portée que le *Dictionnaire* publié à l'occasion de l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938 en est pour ainsi dire le catalogue. « On a là un *Catholicon* surréaliste, commente Marie-Paule Berranger, somme du surréalisme par lui-même, avec ses images pieuses, ses vignettes et lettrines³⁹ ». À l'intérieur de cet album d'images, André Breton s'expose comme l'icône du collectif dont il est, au sens fort du terme, le représentant⁴⁰. Son portrait est en quelque sorte

38. Voir Béatrice Mousli, *Philippe Soupault*, Flammarion, 2010, p. 133.

39. Marie-Paule Berranger, « Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : un dictionnaire spectral », *Lexique*, n° 12-13, « Dictionnaires et littérature, littérature et dictionnaires », Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 370.

40. Ne place-t-il pas en arrière-plan du photomontage l'icône du cinéma américain contemporain, Phyllis Haver, dont il fait son double féminin ? D'une icône l'autre...

l'image « abrégée » du surréalisme.

Une des démarches caractéristiques de l'avant-garde est de fabriquer sa propre histoire. Elle ne se contente pas d'être la première à l'écrire, elle la met également en images. Notre parcours à travers la galerie des portraits des surréalistes aura offert un aperçu de cette historio-icône-graphie du surréalisme par lui-même. Nous recourrions en préambule à la métaphore théâtrale pour définir le rôle de Breton dans les mises en scène du groupe. L'étude des formes et des usages des portraits collectifs nous aura permis de montrer que « l'acteur » André Breton, comme il se définit lui-même dans le célèbre poème-objet de 1940, peut certes assumer le rôle de simple figurant, au nom de l'idéal unitaire et égalitaire qui gouverne l'iconographie du groupe, mais qu'il se voit réserver (ou s'arroge), le plus souvent, une place à la mesure de sa fonction. La galerie abondante des portraits du collectif surréaliste gagne à être envisagée en vis-à-vis du corpus non moins abondant des autoportraits et hétéroportraits d'André Breton dont le détail fait sans cesse écho à l'iconographie du groupe et dont la somme formerait finalement le portrait – un autre portrait – du surréalisme même.

ALDO PELLEGRINI ET LE SURREALISME EN ARGENTINE

Ruben Daniel MÉNDEZ CASTIGLIONI

Aldo Pellegrini (1903-1973), poète remarquable (selon Octavio Paz), dramaturge, essayiste, critique littéraire et artistique, traducteur, a aussi été un défenseur et un diffuseur infatigable du surréalisme dans son pays, l'Argentine, et en Amérique latine. Le présent article a pour but de présenter le personnage, son parcours intellectuel, et de mettre en évidence son rôle de pionnier pour l'implantation et l'organisation du surréalisme dans le cône sud du continent américain.

Préliminaires

Aldo Pellegrini naquit à Rosario, capitale de la province de Santa Fe (Argentine), en décembre 1903, au sein d'une famille d'humbles immigrés italiens; ses parents (Benedicta Carena et José Pellegrini) eurent trois enfants ; son père était un leader anarchiste. Aldo suivit ses premières études dans sa ville natale et, aux environs de 1921-1922, il alla à Buenos Aires pour entrer en faculté de médecine.

Il arriva dans la capitale argentine à une époque où commençaient à surgir les publications représentatives des mouvements d'avant-garde qui, à ce moment-là, révolutionnaient l'Europe dans le domaine des arts et des lettres. C'était une époque très particulière : les étudiants argentins demandaient la Réforme universitaire; le fox-trot et le one-step délectaient les jeunes; dans un grand nombre de cafés, on pouvait entendre des tangos (*Mano a mano* et bien d'autres) qui chantaient les bouges, la poule qui a perdu sa virginité, le gigolo triste et cocu¹; Greta Garbo va bientôt, en 1927, devenir une star internationale.

Il y avait alors, dans la ville de Buenos Aires, une atmosphère de plus en plus favorable aux innovations, aux changements de

1. Eduardo Romano, « Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920 », *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 411, p. 189-190, 1984.

coutumes, aux modes. Les femmes participaient à des activités qui leur étaient auparavant interdites, les habitants de Buenos Aires s'enthousiasmaient pour la radiotéléphonie, le cinématographe, les revues illustrées, tandis qu'en 1922 était élu à la présidence de la République un certain monsieur Alvear, qui s'était installé en France et vivait à Paris ... Il y avait de l'emploi et les prix n'étaient pas exorbitants pour le niveau de vie du prolétariat et des classes moyennes, alors que la couche supérieure des propriétaires terriens accroissait ses richesses et son bien-être.

Les milieux littéraires argentins voulaient également se rénover, abandonner certaines formes et certaines habitudes verbales. Les princesses et les cygnes chers à la poésie de Rubén Darío étaient condamnés à disparaître. Cette réaction ne fut pas spécifiquement contre Darío, mais plutôt contre le ressassement des clichés symbolistes, contre le public bourgeois et sa littérature conformiste². Pour le bien ou pour le mal, l'écrivain chilien Vicente Huidobro rédigeait l'acte de fondation du créationnisme qu'il lisait à l'Ateneo Hispano de Buenos Aires ; un an plus tard, Jorge Luis Borges présentait dans son propre pays le mouvement ultraïste espagnol – chose que, plus tard, il tentera de renier ainsi que ses poèmes exaltant la Révolution russe³.

Découverte du surréalisme et formation du groupe argentin

À l'époque mentionnée, Aldo Pellegrini était un jeune étudiant en quête d'une nouvelle poésie qui fût à l'unisson des rythmes et des caractéristiques des temps modernes, à l'unisson des aspirations de sa génération. Nous savons que, à partir de 1923 ou 1924, il eut accès à la revue française *Littérature*, par le biais de laquelle il prit connaissance d'André Breton et de ses compagnons⁴. On sait aussi qu'il connut les œuvres d'Alfred Jarry (qu'il « admirait ») et celles de Guillaume Apollinaire (à qui il « s'intéressait particulièrement »), qu'il fit part de ses découvertes et de ses préférences poétiques à certains de ses compagnons d'étude de la faculté de médecine, et enfin que, de la littérature argentine, ses

2. Beatriz Sarlo, *Martín Fierro (1924-1927). Antología y prólogo*. Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969, p. 9.

3. Carlos Meneses, *Poesía juvenil de J. L. Borges*, Barcelona, José J. Olañeta, 1978, p. 26.

4. S. Baciú, *Surrelismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*. Valparaíso, 1979, p. 17.

amis et lui « n'estimaient qu'Oliverio Gironde et Macedônio Fernández⁵ ». Ceci était sans doute dû au fait qu'ils se sentaient attirés par l'absurde et par l'humour, toujours présents dans l'œuvre de ces deux écrivains, qui, d'une certaine manière, étaient des précurseurs du surréalisme.

Cela montre qu'Aldo Pellegrini et ses amis s'orientaient vers une poésie plus avancée, plus moderne, dans une direction qui pouvait (mais ce n'était pas inéluctable) les mener au surréalisme. C'est ce qui arriva. Mais comment eut lieu cette rencontre ?

Dans une lettre adressée à la critique littéraire argentine Graciela de Sola, Pellegrini écrit qu'en raison de la mort d'Anatole France, survenue le 12 octobre 1924, le journal *Crítica*, de Buenos Aires, « a publié un numéro complet en hommage à l'écrivain français, qui semblait alors avoir une importance similaire à celle de Hugo ». Il y avait aussi, ajoute-t-il, un télégramme annonçant la publication, à Paris, d'un pamphlet intitulé « Un cadavre », dirigé contre l'écrivain français. Ceci attira son attention : Anatole France était le plus pur représentant de la littérature officielle, et les surréalistes français attaquaient celle-ci en sa personne. « Un Cadavre » était spécialement virulent : les surréalistes, parmi lesquels se distinguaient Soupault, Éluard et Breton, considéraient France comme un « peureux », « conciliateur », « niais » ; ils disaient que ses livres étaient « précaires », « vides », et que son art était la représentation du « pur génie français⁶ ». Les termes employés dans le pamphlet durent paraître très mérités à Pellegrini, vu que « le manque de passion et le septicisme bon marché de France » lui semblaient être « la caricature du véritable dissentiment⁷ ».

Pellegrini envoya la liste des signataires du pamphlet à l'éditeur Gallimard (qui à cette époque l'approvisionnait en livres français), demandant qu'on lui envoie ce qu'ils avaient publié. C'est ainsi que lui parvinrent le *Manifeste du surréalisme* de Breton et le premier numéro de *La Révolution surréaliste*, publiés à Paris respectivement en octobre et en décembre 1924. Lorsqu'il les reçut (probablement avant le second semestre de 1925), Aldo Pellegrini fut « ébloui⁸ » et il commença à en diffuser les idées parmi certains de ses

5. Graciela de Sola, *Proyecciones del surrealismo en la República Argentina*. Buenos Aires, Culturales Argentinas, 1967, p. 111.

6. Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Altamira, 1970, p. 65.

7. Graciela de Sola, *op. cit.*, p. 111.

8. S. Baciú, *op. cit.*, p. 17.

camarades d'études : David Sussman, Marino Cassano, Elías Piterbarg, Ismael Piterbarg et Adolfo Solari. Ainsi, après quelques mois de travail de catéchisme (comme Pellegrini l'a lui-même qualifié), fut fondé le premier groupe surréaliste de l'Amérique Latine, qui « commença à préparer une revue⁹ ».

[...] Tous ensemble, nous formions une espèce de fraternité surréaliste, laquelle réalisait des expériences d'écriture automatique. L'activité de ce groupe, totalement à l'écart des courants littéraires d'alors [...] atteignit son apogée lors de la publication des deux numéros de la revue Qué¹⁰.

Les deux éditions de *Qué* – revue réellement insolite dans la société argentine de l'époque – furent le résultat du travail de recherche et de diffusion des idées du surréalisme qu'Aldo Pellegrini avait commencé des années auparavant. Dans cette revue, Pellegrini et ses compagnons se manifestent contre l'art, la culture et le langage dominants, officiels; ils protestent contre les coutumes et, surtout, mettent en avant les postulats surréalistes.

De 1928 à 1930 : la revue *Qué*

Dans une lettre que Pellegrini écrivit à Stefan Baciú, il expliquait comment fut fondé le groupe surréaliste et comment ils préparèrent la revue¹¹. C'est seulement au mois de novembre 1928 que le premier numéro de celle-ci sortit de l'imprimerie. *Qué* y est défini comme une « Interrogation primaire et maximale, dépourvue de tous les ornements orthographiques, réduite à sa pure essence verbale » (p. 2). Les doutes et les convictions du groupe y apparaissent dans un ensemble hétérogène d'articles, de poèmes et de textes dramaturgiques où ils protestent et dénoncent avec énergie. Ils recherchent :

*le plaisir d'une liberté expansive illimitée, et
la possibilité de se connaître (espèce de méthode
psychanalytique).
Ils désirent créer des interrogations chez le lecteur en faisant
appel à une « gifle affectueuse ».*

9. *Ibid.*, p. 17.

10. Graciela de Sola, *op. cit.*, p. 111.

11. Baciú, *op. cit.*, p. 17.

Dans le second numéro de *Qué*, Pellegrini écrit :

Qué ne connaît pas la Connaissance humaine et se déclare antiMoral.

*Qué proteste contre toute Loi ou Norme (écrite ou non) qui modifie ou limite tout acte spontané de l'homme*¹².

Les deux exemplaires de cette revue marquèrent le début des activités publiques des surréalistes argentins; *Qué* cessa de paraître à cause « des intrigues et des canailleries de l'un des membres » du groupe¹³.

De 1930 à 1947 – le silence

Nous ne savons pas si Pellegrini et ses compagnons réalisèrent de nouvelles publications entre 1931 et 1947. Apparemment, ces années-là se caractérisèrent par un silence total des surréalistes argentins. C'est tout du moins ce que nous supposons en raison du manque de documentation sur eux pendant cette période. On suppose que les recherches qui seront réalisées à l'avenir apporteront des informations qui pourront changer totalement ce tableau. Nous pouvons faire référence à une donnée : lors d'une conversation, Mario Pellegrini nous a dit que son père avait été arrêté pour des raisons politiques aux environs de 1933.

En revanche, nous savons qu'après l'interruption de la publication de *Qué* (nous ne savons pas quels en ont été les motifs : seulement pour des canailleries ? Ou aussi pour des raisons financières ? Ou politiques ?), les surréalistes n'éditèrent aucune revue jusqu'en 1948.

Dans les années 40, il est possible que Pellegrini se soit consacré, d'une part, à la tâche d'élaborer les poèmes qui seront publiés en 1949 dans son premier recueil poétique et, d'autre part, à l'étude des arts plastiques produits à Buenos Aires, en particulier aux travaux de Batlle Planas et de ses élèves : Roberto Aizenberg, Noé Nojehowiz, Julio Silva, Miguel Caride et Jorge Dellepiane.

À la fin de 1948, en collaboration avec Elías Piterbarg, David Sussmann et Enrique Pichón Rivière, Pellegrini publia *Ciclo* (deux numéros). Cette revue informative et critique semble marquer un nouveau début des activités collectives des surréalistes, bien que

12. Revue *Qué*, 1930, n° 2, p. 5.

13. S. Baciú, *op. cit.*, p. 17.

cela puisse être aussi le résultat un peu tardif d'activités antérieures.

En 1949, âgé de quarante-six ans et vingt-trois ans après la fondation du groupe surréaliste argentin, Pellegrini publia *El muro secreto*, son premier livre de poèmes dans lequel on remarque l'utilisation de l'automatisme et l'accumulation de matériel onirique.

Les années 50

Dans les années 50, le surréalisme continue de se faire présent dans les milieux littéraires de Buenos Aires : quelques conférences, la publication d'œuvres et de nouvelles revues. En 1952, par exemple, Aldo Pellegrini publia son second livre de poésies, *La valija de fuego*, composé de trente-deux poèmes et dont les thèmes principaux sont l'amour, le désir et le hasard.

Toujours en 1952, il fonda le groupe des Artistes modernes argentins qui se consacra à la peinture; il s'unit aussi à Carlos Latorre et à Julio Llinás pour collaborer à la revue dirigée par Enrique Molina, *A partir de cero*, où entrèrent plus tard Antonio Porchia, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga et Olga Orozco.

Selon Pellegrini, *A partir de cero* lança de nombreuses attaques contre la littérature conventionnelle et suscita de violentes polémiques. D'autre part, toujours selon Pellegrini, « simultanément et dans une position parasurréaliste, fut publiée la revue *Poesía Buenos Aires*, qui [eut] comme directeur le poète Raúl Gustavo Aguirre. Les deux revues se transformèrent en centres d'activité poétique de l'avant-garde en Argentine¹⁴ ».

Pellegrini et ses compagnons s'amusaient à y varier la pagination, la typographie, les dessins et les plaisanteries. Ces activités ludiques révélaient des choses très sérieuses, comme nous pouvons le voir dans l'« Essai de Rectification du Langage », qui parut dans le n° 3 (1956), où ils proposent des termes déconcertants pour la définition de certains mots, dont nous avons sélectionné les suivants :

ART: (lat. ars) Substance épaisse obtenue à partir de la paraffine et de l'huile dense du pétrole. On l'utilise en pharmacie et en parfumerie.

14. Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 12.

POÈTE: (lat. Poeta) m. Instrument optique avec deux tubes pourvus de cristaux gradués pour voir la distance.//Monstre marin dont parle le livre de Job et que les Saints Pères considèrent dans un sens moral comme l'ennemi des âmes//« Zool ». Se dit des ongulés qui ont une trompe agrippante.

VICE: (lat. Vitium) m. Illustre chimiste français; un des créateurs de la chimie moderne à qui l'on doit la découverte de l'oxygène. Il fut guillotiné¹⁵.

À partir de 1953, Aldo Pellegrini effectua une série de voyages en Europe et aux Etats-Unis pour entrer en contact avec les figures les plus marquantes de l'avant-garde; il réussit à se mettre en rapport avec les artistes nord-américains de l'action-painting, avec les informalistes européens, avec le critique Michel Tapié, avec des artistes de l'école de Paris et, bien sûr, avec les surréalistes.

À Buenos Aires, signalons la publication d'une nouvelle revue, *Letra y línea*, dirigée par Aldo Pellegrini, qui parut en octobre 1953 et dura jusqu'en juillet 1954, exactement entre le second et le troisième numéro de *A partir de cero* (1953-1956). Selon ce que nous a expliqué Mario, le fils d'Aldo Pellegrini, *Letra y línea* naquit parce que les surréalistes argentins avaient besoin, d'une part, d'un espace ouvert, de contact avec d'autres courants, d'autre part et en même temps, d'un organe proprement surréaliste, rôle qui, nous semble-t-il, incombait à *A partir de cero*.

On ne doit pas oublier de mentionner que, à la fin des années 50, apparut à Buenos Aires *Boa* (mars 1958), revue qui fit connaître de nouvelles formes de peinture et qui offrait un panorama de la poésie et de l'art d'avant-garde¹⁶. La différence de cette revue par rapport aux autres se doit au fait que les artistes plastiques surréalistes se mirent à y exercer un rôle très important. Julio Llinás, son directeur, exalta le nouvel univers pictural et poétique qui vint après Dada; il était en contact avec Édouard Jaguer qui dirigeait un groupe, *Phases*, faisant en sorte que la revue devînt internationale.

Boa organisa une exposition *Phases* à Buenos Aires, en 1958, dont Pellegrini fut l'assistant technique et à laquelle fut consacré le second numéro de la revue. Cette exposition offre des reproductions de tableaux de Emilio Scavino, Enrico Baj, Wifredo Lam et Bernard Childs, entre autres. *Boa* fut publiée jusqu'en 1960,

15. Revue *A partir de cero*, 1956, n° 3.

année où Pellegrini y collabora (dans le n° 3) avec un petit article sur le suicide de Wolfgang Paalen.

Les années 60

Dans les années 60, Pellegrini publia son *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), avec une étude préliminaire et des notes. André Breton se déclara fasciné par cet ouvrage qu'il considéra, selon les éditeurs, comme le plus important dans son genre jusqu'à ce moment-là¹⁶.

En 1964, Aldo Pellegrini rendit hommage au comte de Lauréamont avec la traduction des œuvres complètes de celui-ci. Toujours cette année-là, il publia « cinq divertissements » de son Teatro de la inestable realidad. En 1965, ce sont les dix essais de Para contribuir a la confusión general – un recueil très spirituel, critique et inspiré par l'humour – et sa traduction des Manifestes d'André Breton. Dans le prologue, ce qui retient l'attention, c'est l'aveu de Pellegrini: « la présente traduction des premiers Manifestes fut réalisée il y a plus de trente ans, mais les diverses tentatives de publication avaient toujours échoué¹⁷ ».

Un an après, il publia *Nuevas tendencias en la pintura* – livre qui était le fruit de ses voyages – et l'*Antología de la poesía viva latino-americana* qui, comme lui-même le dit, était déjà indispensable pour montrer les nouveaux chemins qu'avait pris la poésie en Amérique latine. Toujours en 1966, il publia *Distribución del silencio*, son quatrième livre de poésie.

Un an plus tard, et toujours désireux de faire connaître les idées qui lui étaient chères, il organisa une exposition, *Surrealismo en Argentina*, au Centre d'Arts Visuels de l'Institut Torcuato Di Tella de Buenos aires et écrivit un essai pour le catalogue. Peu après, il participa à l'exposition internationale du surréalisme réalisée à São Paulo, *A mão mágica e o andrógino primordial*, organisée par le groupe surréaliste de cette ville.

Pour finir, signalons la traduction par Pellegrini d'un livre d'Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, traduction

16. Graciela de Sola, *op. cit.*, p. 122.

17. Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* Barcelona, Argonauta, 1981.

18. Aldo Pellegrini, Prologo. In : André Breton, *Manifestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 1992. p. 7.

qu'il fait précéder d'un important prologue. À l'époque du gouvernement de Salvador Allende, leader du Parti socialiste chilien, il fut nommé titulaire de la chaire d'histoire de l'art de l'université du Chili; il vécut dans ce pays avec l'espoir de pouvoir contribuer à sa rénovation sociale et à celle du continent latino-américain.

Notre poète décéda en 1973. Jusqu'à ses derniers jours, il se consacra avec ferveur à son œuvre, laissant derrière lui les poèmes qui sortirent, posthumes, dans *Escrito para nadie* (1989).

Dans les hommages qui lui ont été décernés, il a été évoqué comme un homme de nature profondément artistique, toujours passionné, toujours insatisfait, un esprit rebelle; comme un artiste qui n'hésitait pas à prendre position, une personne aimée et respectée qui unissait la lucidité à l'esprit critique. On l'a aussi présenté comme quelqu'un qui fuyait la renommée et méprisait les honneurs bureaucratiques.

Pour Octavio Paz, le pionnier du surréalisme en Amérique fut un poète intelligent, fervent et remarquable. Il fut aussi, comme l'a dit Enrique Molina, « un grand luxe », qui savait que la réalité et le rêve, la justice et la liberté pouvaient se concilier en un espoir désespéré, quelqu'un qui savait faire des « incisions dans les zones les plus opaques du quotidien » dans lesquelles il plantait ses rêves; un homme qui s'abandonna aux puissances les plus spontanées de l'être, jour après jour, libre comme la pluie.

UNIVERSITÉ FÉDÉRALE DU RIO GRANDE DO SUL,
PORTO ALEGRE, BRÉSIL
CNPQ – CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO
CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO

(TRADUIT DU PORTUGAIS PAR DIDIER MARTIN)

Bibliographie complémentaire

Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.

19. Enrique Molina. *El gran lujo*. In : *Aldo Pellegrini. In memoriam*. Buenos Aires, Imagen, 1974.

- Molina, Enrique, « Surrealismo Nuevo Mundo », traduit par Lara Oleques de Almeida, in : Robert Ponge (dir.), *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre, UFRGS, 1999.
- Pellegrini, Aldo, *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.
- , « Lo maravilloso de la muerte », *Crisis*, Buenos Aires, n° 13, p. 64, 1974.
- , « El movimiento surrealista », *Cursos y conferencias*. Buenos Aires, 1950.
- , « Nacimiento y evolución del movimiento surrealista », *Cursos y conferencias*, Buenos Aires, 1951.
- , *Distribución del silencio*, Buenos Aires, Argonauta, 1966 a.
- , *Escrito para nadie*, Buenos Aires, Argonauta, 1989.
- , *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- , « El conde de Lautréamont y su obra » (Prologue), In : Lautréamont, Conde de. Conde de Lautréamont. *Obras completas*. Buenos Aires, Argonauta, 1986.
- , « Prólogo », in : André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, (traducción Aldo Pellegrini), Buenos Aires, Argonauta, 1992, p. 7-12.
- , (Org.) Lautréamont 100 años, Buenos Aires, Galería de arte Gradiva, 1970.
- Enrique Molina, « El gran lujo », *Aldo Pellegrini. In memoriam*, Buenos Aires, *Imagen*, 1974.
- , *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Barcelona, Argonauta, 1981.
- , *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, s/e, s/d. —, *El muro secreto*. Buenos Aires, Argonauta, 1949.
- , *La valija de fuego*, Buenos Aires, Americalee, 1952.
- , *Teatro de la inestable realidad*. Buenos Aires, Carro del Tespis, 1964.
- , « La conquista de lo maravilloso », *Ciclo*, Buenos Aires, n° 2, p. 51-70, 1949.
- , *Catálogo de la exposición del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella*. Buenos Aires, junio, 1967.
- , « Antonin Artaud el enemigo de la sociedad », in : Artaud, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires, Argonauta, 1987.
- , *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Muchnik, s/d.
- , *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Barcelona, Seix Barral, 1966. —, Oliverio Girondo. *Antología*. Buenos Aires, Argonauta, 1964.
- Sola, Graciela de, « Surrealismo y religiosidad », *Testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, n° 5, 1970.

Revues

A partir de cero, Buenos Aires, n° 1, 11-1952; n° 2, 12-1952; n°3, 09-1956.

Boa, Buenos Aires, n° 1, 05-1958 ; n°2, 06-1958; n°3, 07-1960.

Ciclo, Buenos Aires, n° 1, 11-1948 ; n° 2, 03-1949.

La Rueda, Buenos Aires, n° 1, 07-1967.

Letra y línea, Buenos Aires, n° 1, 10-1953; n° 2, 11-1953; n° 3, 12-1953; n° 4, 07-1954.

Qué. Buenos Aires, n°1,11-1928; n°2, 12-1930.

RÉFLEXIONS CRITIQUES

LA QUÊTE ETHNOGRAPHIQUE SURRÉALISTE : DES HOMMES AUX ANIMAUX

Stamos METZIDAKIS

À propos de :

- James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History*, n° 23-4 (1981), p. 539-64 ;
- E. San Juan, Jr. « Surréalisme et Révolution (Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Aimé Césaire 1. Perspectives historico-matérialistes : Gramsci et Benjamin) », traduction française d'un article paru d'abord en anglais en 2000 in *Working Papers Series in Cultural Studies, Ethnicity and Race Relations* du Département d'études comparées en cultures américaines à la Washington State University (USA), mis en ligne sur le site du Centre de recherche sur le surréalisme ;
- « Surrealism, Ethnography, and the Human-Animal », éd. Katharine Conley, numéro spécial de *Symposium*, n° 67-1 (Jan. March 2013).

Qu'est-ce que le surréalisme apporte à l'étude de la manière dont l'être humain se comprend, puis conçoit ses voisins, le monde et sa place là-dedans ? Nous aide-t-il à mieux appréhender et à mieux vivre dans le règne animal, cette sphère ontologique composée non seulement des divers peuples sur terre, mais aussi des animaux de toute sorte ? Vastes questions, à coup sûr. Mais n'a-t-il pas fouillé justement le fin fond de notre psyché et de la vie quotidienne afin d'en cerner « le fonctionnement réel de la pensée » ; un « moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble » ; le point de l'esprit où s'aboliraient les contraires phénoménologiques dont se composent nos conceptions habituelles de l'univers ? Quant aux rapports entre les hommes et les animaux, Breton ne fait-t-il pas aussi remarquer (outre le lien astrologique) qu'il est lui-même le poisson soluble de son texte éponyme ? Et enfin, comme ce mouvement dans sa quasi

totalité repose également sur

la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée [et] tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la réduction des principaux problèmes de la vie,

peut-on douter qu'à un moment ou un autre de leur carrière plusieurs surréalistes se sont intéressés à ce genre de question physique et métaphysique ?

En traitant de ces objets d'investigation, cependant, les critiques choisis pour la présente réflexion semblent vouloir faire l'économie des techniques de recherche empirique qui, à première vue, seraient très utiles. Ces techniques, nous informe Clifford (542), étaient connues depuis le 19^e siècle sous le nom d'« ethnologie » en France, « social anthropology » en Grande-Bretagne et « cultural anthropology » aux États-Unis. La volonté d'éviter d'interroger cette sorte de travail s'expliquerait alors par le désir de nos critiques de ne plus accepter comme une évidence la possibilité théorique de délimiter des identités fixes, stables pour les prétendues races ou espèces qui en résultent trop souvent. Ce faisant, ils rejettent une certaine prétention à l'objectivité scientifique et à la spécificité ethnico-ontologique que présupposeraient ces disciplines. En regardant de près des œuvres d'une grande diversité, ils s'accordent tous à constater avec Clifford que, contrairement aux chercheurs proprement anthropologues ou ethnologues, certains écrivains et penseurs modernistes tâchèrent de comprendre moins ce qui paraissait étrange dans leur société ou chez ceux que l'on désignait comme « étrangers » ou « primitifs » que de voir plus clair en quoi les gens et objets quotidiens autour d'eux étaient toujours déjà étranges. Ici on n'a qu'à penser à la quête surréaliste du « merveilleux », par exemple.

Clifford avoue toutefois que le terme d'« ethnographie surréaliste » représente une « construction utopique, un constat des possibilités d'analyse culturelle aujourd'hui et demain » (540, toutes les traductions sont les miennes). Ce critique américain ne l'utilise donc pas uniquement pour le groupe autour de Breton, ni pour le mouvement *stricto sensu*. Il s'en sert plutôt pour faire référence à ce qu'il dépeint comme une « disposition culturelle générale » (540).

Situant celle-ci dans la période de l'entre-deux-guerres, il avance l'idée que cette disposition fait naître un discours mixte ou hybride qui traverse ou hante, en quelque sorte,

la science anthropologique moderne et qu'elle partage avec l'art et la littérature. L'étiquette ethnographique suggère ici une attitude caractéristique des observateurs d'artéfacts d'une réalité culturelle dé-familiarisée (542).

En d'autres termes, il voudrait recentrer l'attention critique sur la dimension graphique ou discursive de leurs gestes autant que sur leur aspect proprement logique.

Le but de nos auteurs devient une tentative pour retrouver une situation essentiellement épistémologique où l'ethnographie « redevienne quelque chose de non-familier, et le surréalisme un domaine d'art de littérature sans bornes » (539). Ils visent à mettre en question le bien-fondé positiviste des recherches ethnologiques menées par certains surréalistes et quelques-uns de leurs contemporains. Et ce, afin de rendre au surréalisme son indomptable énergie, sa curiosité intellectuelle foncière. Ouverte à la diversité esthétique, culturelle, ethnique et biologique, l'ethnographie surréaliste n'aurait donc pas traité uniquement de l'art ou de la littérature, quand ces derniers ne seraient conçus que comme des domaines clairs et nets. Au contraire, le concept énoncé par Clifford vise plus haut. Car ceux qui en font souhaitent s'occuper de problèmes sociopolitiques plus substantiels que les questions relativement restreintes de style ou de goût ; ou de la nature et du fonctionnement de l'inconscient des artistes individuels — reproche souvent fait au surréalisme par ses ex-membres partis au Collège de Sociologie.

La raison pour laquelle il importe d'adopter ce terme d'ethnographie surréaliste est donc claire. Les rapports historiques entre la recherche anthropologique et les études esthético-littéraires étant très étroits depuis un siècle, ils « méritent d'être explorés davantage » (543). Sans doute est-ce pour cela que depuis plus de trente ans l'essai de Clifford fait couler beaucoup d'encre dans le monde critique anglophone. Pour lui, l'essentiel est de reconnaître ceci : même lorsque les œuvres surréalistes se veulent anthropologiquement « crédibles », comme celles qui furent produites par de nombreux collaborateurs de la revue *Minotaure*, notamment Michel Leiris et Breton lui-même, elles échappent

rarement à leur optique ethnocentrique. Elles n'ont jamais pu réussir, en d'autres termes, à en enlever entièrement un aspect peu examiné et artificiel de leurs œuvres, leur rhétoricité. Rappelant de la sorte les perspectives théoriques à la fois « déconstructionniste » de Paul de Man, « postcoloniale » d'Edward Said, et « métahistorique » de Hayden White, à qui Clifford rend hommage, celui-ci montre que les écrivains ne sauraient passer outre ce que j'appellerais leurs tics stylistiques et, surtout, idéologiques. Aussi les éléments de l'ethnographie moderne « tendent-ils à rester inaperçus par une science qui se voit engagée dans la réduction d'incongruités plutôt que dans leur production simultanée » (564).

Voilà pourquoi il ajoute aussitôt que tout ethnographe est quelque peu surréaliste, qu'il soit un professionnel comme Marcel Mauss, Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl et Alfred Métraux, ou ce que l'on pourrait appeler un hors-la-loi à la façon de Breton, c'est-à-dire un artiste plus hybride, au carrefour de plusieurs domaines intellectuels et esthétiques, comme le furent Georges Bataille, André Masson et Michel Leiris. Tôt ou tard, d'après Clifford, chacun de ces écrivains ou de leurs émules joue donc le rôle de « réinventeur et de remanieur [*reshuffler*] de réalités » (564). Le critique américain tâche ainsi de démontrer la place indispensable de cette réinvention de réalités dans des œuvres surtout en marge du mouvement surréaliste, comme la revue *Documents* (1929) éditée par Bataille. Il examine en détail la composition et la structure souvent « fortuite ou ironique » des photographies, des contributions individuelles et du texte dans son intégralité. En relisant l'essai de Marcel Griaule, il nous apprend aussi que ce dernier ethnographe surréaliste, contrairement aux autres critiques d'art ou anthropologues typiques de son époque, « se délecte dans les impuretés culturelles et syncrétismes inquiétants » (549). Griaule subvertit beaucoup de mythes autour du beau et du laid, du pur et de l'impur, lorsque ces deux chercheurs juxtaposent les notions de tonalité et les instruments de musique qu'emploient les Occidentaux et les Africains.

Du coup, la réinvention dont il s'agit se trouve récupérée, rachetée, en quelque sorte. En y accueillant diverses formes de collage — thématique, photographique, typographique, ritualistes — Clifford encourage les chercheurs de *cultural studies* à célébrer un tel « moment surréaliste en ethnographie ». Car c'est précisément à ce

moment-là que le collage apporte à l'œuvre des éléments qui proclament continuellement

leur étrangeté au contexte de leur présentation. Ces éléments—comme un clip journal [newspaper clip] ou une plume—sont marqués comme réels, authentiques ; collectionnés, non inventés par l'écrivain-artiste [...] Écrire des ethnographies sur le modèle du collage éviterait de présenter les cultures comme autant d'ensembles organiques ou de mondes unifiés réalistes sujets à un discours explicateur continu. (563-64)

Il en conclut que, pour autant qu'elle refuse de se borner à des raisonnements ou arguments totalisants,

l'ethnographie, science culturelle dangereuse, présuppose la volonté constante d'être surpris, de défaire les synthèses interprétatives, et de valoriser — quand cela arrive — l'Autre, inclassable, non cherché (564).

Et c'est justement ce désir de déjouer les synthèses que découvre Clifford dans cette nouvelle science de *cultural jeopardy* qu'il préconise pour nous tous qui travaillons dans les mêmes eaux.

*

Cette conclusion nous amène à l'essai du professeur E. San Juan, pour qui l'analyse de Clifford représente une « répercussion extraordinaire, une revitalisation de la vision surréaliste » (28). À propos des pratiques revues et élargies par l'ethnographie « post-moderniste » de Clifford, San Juan fait remarquer qu'elle « valorise les fragments, les collections curieuses, les juxtapositions inattendues, [ce] qui provoque la manifestation de réalités extraordinaires tirées des domaines de l'érotique, de l'exotique et de l'inconscient » (28). S'accordant avec son collègue sur ces points, il cite alors maints exemples de cette « manifestation de réalités extraordinaires » qu'ils tirent, à tour de rôle, des textes ou tableaux signés par Sade, Bataille, Ernst, Masson, Leiris, Breton, Soupault, Aragon et Césaire.

San Juan indique ensuite que toute œuvre d'art, selon Gramsci, devrait présenter une « historicisation et l'objectivisation d'une vision », ce qui nous oblige à nous demander si, effectivement, le groupe originel surréaliste a jamais réussi à fournir une telle vision. Car il est vrai qu'ayant été hypersensible à la réalité historique et objective de son long emprisonnement en Italie, Gramsci ne pouvait

voir, lui, dans leur mouvement qu'« un simple anarchisme de petit-bourgeois » (26), d'après San Juan. Au premier regard, cependant, ces remarques peuvent surprendre. D'autant plus que San Juan admet n'avoir aucune preuve de référence directe à Breton ou au surréalisme par Gramsci (2). Ce critique poursuit néanmoins son argument en supposant « l'approche générale que le penseur italien aurait faite du surréalisme, en tant que mouvement culturel d'opposition » (2). Il commente aussi en passant l'appréciation du célèbre critique d'art E. H. Gombrich. Il nous apprend alors qu'en 1950, Gombrich voyait encore dans la tentative surréaliste une « stupidité antique et calculée », qui ne visait qu'« à retrouver le soi-disant 'génie' authentique de l'enfant et du sauvage » (26).

Étant donné son propre point de vue politique, idéologique, voire esthétique, San Juan donne toutefois le bénéfice du doute au mouvement en question. Il estime que la vision surréaliste est, au contraire, « entièrement compatible avec un projet anticapitaliste radical, dans la mesure où le 'surréal' est un au-delà immanent. » Ensuite, il ajoute (un peu mystérieusement) que l'un des principaux buts du surréalisme est de retrouver « une nature humanisée et un homme 'nature' [sic], s'entretenant ensemble dans une clarté exaltante. » (28) Là, il s'agirait de l'« au-delà immanent » mis en œuvre par certains surréalistes, grâce à leurs mouvements « aléatoires ». Ces derniers servaient, on s'en souvient, à faire découvrir au promeneur des univers nouveaux au sein même du monde phénoménologique.

San Juan nous rappelle aussi l'apport de Walter Benjamin à cet égard. Fasciné par un « merveilleux » qui ne manquait pas d'apparaître aux visiteurs des passages couverts parisiens qu'il aimait tant, le critique allemand fut effectivement fort inspiré par le roman de Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*. Benjamin se serait alors montré conscient, avant la lettre, de la praxis inhérente à bon nombre de productions surréalistes ou para-surréalistes. Cet état de choses permet à San Juan d'écrire que cet auteur en marge du mouvement

situe l'accomplissement difficile du surréalisme dans la méthode « d'illumination profane, une inspiration matérialiste, anthropologique » [...] La performance discursive du surréalisme passe par la négativité d'une expérimentation critique, qui incorpore le dynamisme profond de l'histoire et induit l'illumination profane dans laquelle « toutes les

terminaisons nerveuses de la collectivité deviennent des accomplissements révolutionnaires » – exactement la « catharsis » que Gramsci considère comme la réponse au problème de l'hégémonie et la révolution socialiste. (30)

Tous ces constats apportent de l'eau au moulin de ceux qui cherchent à récupérer ou à revendiquer, tout simplement, une dimension aussi postmoderne que moderne du surréalisme.

*

L'histoire de semblables relectures critiques est d'autant plus attestée que l'essai phare de Clifford — dont s'inspirent tous nos auteurs — et celui de San Juan ne datent pas d'hier : 1981 et 2000, respectivement. Tel n'est tout de même pas le cas du numéro spécial édité par Katharine Conley, composé de quatre contributions (par Conley, Effie Rentzou, Dana Strand et Meryl Altman), En examinant les rapports entre les gens des quatre coins du globe, ces quatre auteurs retracent, au départ, le même chemin théorique frayé par Clifford. Elles font ainsi ressortir bon nombre de parallèles entre l'activité de certains surréalistes et celle de grands anthropologues, sociologues ou ethnographes professionnels comme Marcel Mauss, Georges Henri-Rivière, Claude Lévi-Strauss, Roger Caillois et Jean Jamin. Leur objectif est de voir d'un autre œil les limites conceptuelles entre l'ethnographie, en tant que discipline codifiée, et la recherche méta-artistique de quelques écrivains influents qui furent associés d'une manière ou d'une autre au surréalisme : Antonin Artaud, Leiris, Bataille, Gramsci, Walter Benjamin. En recourant encore à San Juan, on constatera avec lui que, derrière l'orbite du

réalisme ethnographique, principalement soutenu à l'académie, nous percevons des réverbérations surréalistes dans l'écriture émergente, dans les théorisations post-coloniales de l'hybridité, de l'ambivalence, de fabrications syncrétiques, etc., dont les valeurs chocs ont très vite été domestiquées par l'ethos consumériste et global. (28-9)

Mais, au-delà de leur interrogation des traditionnelles limites conceptuelles et/ou professionnelles entre ethnographie et surréalisme, les collaboratrices de ce numéro de *Symposium* veulent aussi explorer ce que l'on pourrait appeler le deuxième degré d'autres mondes vastes qui restent encore inexplorés. Des mondes, précisément, qu'auraient pourtant entrevus, sinon vu, nos

ethnographes surréalistes. En effet, quoique ces chercheuses — et j’insiste ici sur le genre exclusivement féminin de ces critiques pour accentuer la pertinence du « gendre », au sens anglais, pour bien des propos qui en découlent — continuent à questionner les nombreuses frontières divisant les hommes, elles tournent leur attention vers ce qui les sépare aussi des animaux. Citant Neel Ahuja, l’auteur de « Postcolonial Critique in a Multispecies World », l’éditeur Conley espère que son numéro pourra nous apporter quelque chose d’encore plus nouveau, qui dépasserait les importantes implications de la quête ethnographique surréaliste pour l’humanité seule. À savoir qu’à la lumière de leurs recherches extralittéraires, Breton et compagnie rentreraient en fait dans une tout autre ligne de pensée chère aux *animal studies*, que Neel Ahuja poursuit dans « sa réflexion sur la vie des êtres humains à l’intérieur d’un monde ‘pluri-espèce’ [*multispecies*] » (20). Comme l’explique Conley, la critique postcoloniale de ce dernier fait justement ressortir un lien

entre les animaux et certaines ethnies humaines que les Occidentaux ont longtemps qualifiées de bestiales (animalistic) ... [De cette manière] Ahuja avance (558) l’hypothèse d’une « logique historique d’animalisation inhérente aux procédés d’assujettissement racial », qu’opposent et exposent les animal studies » (20).

À cette fin, les collaboratrices de ce *Symposium* font également appel à Jacques Derrida qui avait ouvert la porte à des perspectives différentes sur la taxinomie classique distinguant l’être humain de l’animal. Elles s’efforcent ainsi d’étendre la notion d’ethnographie surréaliste, à remettre en cause une nouvelle dichotomie, une autre ontologie problématique. Conley affirme, par exemple (2-3), qu’en 1942 déjà, grâce à sa passion croissante pour les objets non-occidentaux, tels les masques d’animaux, qu’il ne cessait de collectionner, Breton lui-même commence à se demander si l’homme, doué de raison, est réellement la créature terrestre supérieure que postulait Descartes. Il anticipe par là l’interrogation contemporaine sur la centralité des êtres humains, surtout les Occidentaux, dans le monde.

Poursuivant l’argument principal du numéro dans « Sleeping Gods in Surrealist Collections », elle fait ensuite observer que les surréalistes avaient tendance à rester aveugles aux

contradictions entre leurs croyances et leur réalité quotidienne — les contradictions entre leurs objections au colonialisme et l'accès qu'il leur donnait aux objets qu'ils collectionnaient, par exemple, ou leur prétendue croyance à l'égalité des sexes et leur exploitation et objectivisation du corps féminin. (9)

Mais l'intérêt de son essai réside en ce qu'il considère à nouveau les masques et les « dieux dormants », ainsi nommés par Artaud et tant prisés par Breton. Conley démontre que comme dans les jeux surréalistes de « l'un dans l'autre » et tant d'autres pratiques éveillées ou oniriques, les masques d'animaux font voir le dynamisme, la capacité transformatrice, et par-dessus tout, la coprésence ou interchangeabilité de toute identité, qu'elle soit artificielle, humaine ou enfin animalière. Les surréalistes ne pouvaient donc manquer de voir dans ces objets

des reflets ou aspects d'eux-mêmes et de leur pensée que [...ceux-là] réveillaient en eux et qui étaient à même de leur apprendre plein de choses sur l'inconnu animalier en eux et de les réengager plus activement dans les combats politiques de leur jeunesse (21).

Le titre de l'article suivant, d'Effie Rentzou, « *Minotaure* : On Ethnography and Animals » en dit déjà long. En premier lieu, l'auteur développe une autre idée utile de Conley. Cette idée avait paru en 2003 dans un essai où celle-ci avait suggéré que la manière dont les photos de Brassai se présentent dans *Minotaure* « brouille » la distinction entre l'ethnographie en tant que science ou esthétique. Aussi Rentzou insiste-t-elle sur le fait que ce à quoi nous assistons dans ce cas constitue « une recombinaison constante de différentes catégories — une opération qui laisse intactes les distinctions, mais redistribue les relations entre les catégories » (29). Elle propose alors que *Minotaure* représente moins un projet antihumaniste qu'une tentative d'élaborer un humanisme non anthropomorphique, « sans que l'humain soit au centre ; un humanisme décentré, mais non contre ou dépourvu de l'humain. » (33) En cela, son essai fournit un bel exemple de l'inlassable lutte critique qui se poursuit de nos jours contre tout centre symbolique ou réel. Je veux parler du combat qui continue contre tous ces centrismes (logo-, phallo-, ethno-, pédagogico-) que l'on mène depuis, au moins, la fin des années 60.

Au moment où l'on ne faisait que commencer à percevoir la

condition humaine en termes différents de ceux qui nous avaient été légués par l'humanisme occidental, *Minotaure* aurait donc évoqué, d'après Rentzou, la possibilité que la nature humaine « ...à supposer qu'elle existe, puisse bien n'être qu'une relation interculturelle ; qu'une relation entre les espèces » (35). Cela se peut. Or, des questions se posent d'emblée. Ser(i)ons-nous vraiment disposés, à présent ou à l'avenir, en ethnographes avertis, à rendre ce qui appartient non seulement à tout être humain, mais à tout animal ? Serons-nous un jour, en d'autres mots, à cette « hauteur »-là ? Ou demeurerons-nous en revanche de simples « vieilles taupes » idéalistes, pour parler comme Bataille l'avait fait à propos de Breton ?

Dans « Aesthetics, Ethnography, and Exhibition at the Quai Branly », Dana Strand analyse ensuite trois objections que soulèvent fréquemment les visiteurs du musée parisien. Elle démontre cependant que le musée n'évite pas toujours de manifester un passéisme en ce que ses conservateurs exposent les objets non-occidentaux dans la collection comme autant de commodités esthétisées (« *aestheticized commodities* »). Alors, le premier reproche qu'on leur adresse est que le « design architectural du musée et de ses vitrines instaurent une atmosphère qui fait persister le vieux mythe du statut immobile des soi-disant cultures 'primitives' » (39). Comme le visiteur doit passer derrière un grand mur vitré séparant le musée des bruits et visions de la ville moderne, le message architectural en est clair : les peuples primitifs vivent « en harmonie avec la nature, une généralisation qui remonte à l'Age des Lumières et qui retient toute sa force rhétorique ... » (40).

Et puis, le Quai Branly ne paraît pas toujours fournir les renseignements nécessaires à une juste appréciation et évaluation des cultures en question. Trop souvent on estime qu'il « passe sous silence le rôle joué par l'histoire coloniale, en ce qui concerne l'expérience des colonisés et la façon dont ceux-ci se font connaître au travers des soi-disant signifiants culturels exposés » (41). Selon Herman Lebovics, que cite Strand, le musée fonctionne alors plus comme un lieu « d'oubli » que « de mémoire ». Bien que je sois moi-même sensible à cette critique, il me semble que les choses sur ce plan ne peuvent qu'être relatives cependant.

À ce pourtant regrettable problème de décontextualisation que l'on tend à reprocher au musée s'ajoute enfin la décision des

responsables d'adopter ce que Strand nomme une « esthétique moderniste occidentale dans leur conception de la collection » (41). Pour s'expliquer sur ce point, elle cite un exemple parlant dont se sert déjà Clifford : « Si la notion de 'fétiche' africain avait un sens quelconque dans les années vingt, elle ne décrivait pas un mode de croyance africain, mais plutôt la façon dont les aficionados européens consommaient ces artefacts exotiques » (41). Cela signifie que ce type d'objet servait moins de trouvaille, de document ou de texte authentique que de prétexte à autre chose : la réaffirmation d'une idéologie hégémonique étrangère à la vraie, la bonne. Du coup, un masque ou une statue ou n'importe quel lambeau de culture noire pouvait « effectivement faire renaître un monde rempli de rêves et de possibilités imaginatives — passionnées, rythmiques, concrètes, mystiques, débridées — [...] une 'Afrique' ».

Au lieu de suivre aveuglément Clifford dans ce raisonnement, Strand a le mérite d'introduire (41-2) un point de vue opposé. En l'occurrence, celui de Jean Jamin, qui trouvait normal que l'esprit ethnographique sérieux ne pouvait ni ne devait se passer entièrement de ses préjugés positivistes. Pour preuve, Jamin reprenait l'anecdote racontée par Roger Caillois selon laquelle Breton et lui regardaient un même phénomène — les sauts d'un pois sauteur du Mexique — sans y réagir de façon similaire. Au dire de Caillois « Breton voulait qu'on rêvât, qu'on s'extasiât sur le prodige. Je préconisais qu'on ouvrît plutôt une de ces graines pour vérifier si un insecte ou une larve n'y serait pas contenu, ce qui était le cas. » Selon Jamin, l'écart entre l'imagination de Breton et le réalisme de Caillois ne pouvait donc disparaître entièrement, comme le prétend l'auteur de « On Ethnographic Surrealism. » Puis Strand ajoute pertinemment que les « ethnographes ont élargi la portée de leur travail sur le terrain et parfait leur pouvoirs d'observation, [lesquels] étaient de plus en plus guidés par 'le principe de rationalité' »

Néanmoins, courir le risque d'allier les pratiques surréalistes à une certaine attitude ethnographique à la manière de Clifford n'empêche pas ce dernier d'admirer « les possibilités productrices d'une approche pareille » (Strand 45). Ainsi, à ce qu'il paraît, la consigne interprétative est toujours de faire fonctionner l'imaginaire des critiques et du grand public. Voilà qui fait dire à Strand :

À en juger par le succès du quai Branly à promouvoir ses

appâts calculés pour l'imagination française, visibles à la fois dans son design et ses vitrines, on dirait que la pratique de longue date consistant à mettre un tel «surréalisme ethnographique» au service de l'exposition ne sera pas abandonnée de sitôt. (45)

Faut-il rappeler toutefois que cet imaginaire peut être une épée à double tranchant ? Ne risque-t-on pas de tomber pendant l'éternité, comme dirait l'autre, dans une affreuse alternative consistant à dire que, d'un côté, on imagine ou rêve bien ; de l'autre, mal ?

Enfin, passons à la quatrième contribution, « Was Surrealism a Humanism ? The Case of Michel Leiris » de Meryl Altman. Bien qu'elle soit consciente de la valeur des « possibilités productrices » que réclament ses collègues, Altman signale également un danger potentiel. Ce danger naîtrait du brouillage des frontières heuristiquement valables entre théorie et pratique esthétique ; entre psyché et objet ; entre humain et non-humain (47). De cette manière, Altman attire notre attention sur les risques qu'on court en oubliant pourquoi ces distinctions historiquement influentes sont encore — et peut-être à tout jamais — utiles. Ne serait-ce que parce qu'elles nous permettent de mieux justifier, par exemple, les revendications sociales des « humains autrefois exclus ou non reconnus : les Africains, les femmes et les autres Autres » (48).

Mais comment cet essai arrive-t-il au juste à articuler une leçon pareille ? Altman commence par indiquer qu'entre tous les surréalistes Leiris était sans aucun doute le plus directement et matériellement attaché à la collecte et aux collections ethnographiques. Elle insiste aussi que depuis le début, le mouvement incorporait simultanément « une série de mythes surexcités et naturalisants sur l'Afrique, l'inconscient, le primitif, et une interrogation radicale du nationalisme bourgeois français » (50). De toute évidence, cependant, les expériences de Leiris en Afrique, les gens qu'il y a rencontrés, les leçons qu'il en a tirées, et enfin les objets qu'il y avait vus, puis gardés, l'ont aidé à se sauver et à se libérer de la 'romance de l'Autre'. A passer aussi d'une simple fascination « de l'Autre racialisé [racialized] en tant qu'un miroir utilement distordant de soi [...] aux places réelles de réciprocité et de responsabilité » (50). Leiris aurait réalisé cette transformation, d'après Altman, par le biais de l'autobiographie. Ce type de discours et de genre, dont il reste l'un des maîtres incontestés, lui aurait permis de passer « d'une idée colonialiste vieillotte

d'authenticité, une idée mystérieusement inhérente aux lointains objets culturels, à un but plus dynamique d'une relation plus authentique entre sujets » (50). Autant que Franz Fanon, Leiris s'opposait alors à toute notion de culture « surgelée sous forme folklorique pour touristes » (55). Changer ainsi de point de vue, de méthode, a fait de Leiris quelqu'un pour qui « il s'agissait moins de travailler sur les peuples indigènes que de travailler avec eux » (55).

Comment cette transformation a-t-elle pu se produire sans « un sens très fort d'une humanité commune, partagée ? » (51), nous demande Altman. Peut-on jamais établir quoi que ce soit d'« authentique » sur le plan existentiel si l'on ne postule pas à tout le moins un brin d'essence humaine ? De plus, elle se demande :

Comment doit-on lire toutes ces déclarations jubilatoires devant le post-humain [de la part des critiques contemporains] à la suite d'un puissant discours destructeur où « l'animalité splendide » de certaines races (de genders) a pour fonction de leur enlever le droit de se faire reconnaître en tant qu'humains, sujets, artistes et enfin citoyens ? (51)

Altman y répond en faisant remarquer qu'au cours de sa postulation utopique d'un discours hybride à la base de l'ethnographie surréaliste, Clifford lui-même se retrouve obligé d'avouer que « la culture est une idée profondément compromise dont je ne peux pas encore me passer » (60). Troublant aveu, en effet. Car comme Altman l'indique aussitôt : « détester ce que les gens ont fait d'un concept quelconque [mettons, supposer l'existence de la « culture » en général, ou d'une race ou d'une ethnie particulière ...] dont on a néanmoins besoin représente un dilemme épistémologique [ajouterai-je] assez commun » (60).

Pour qu'il y ait alors de réelles différences sociopolitiques, esthétiques, sexuelles, ou que sais-je encore, à apprécier, à revendiquer, il faut que nous ayons en même temps une idée plus ou moins stable d'identité(s). On n'échappe jamais, en d'autres termes, à son propre contexte autobiographique. Voilà pourquoi Altman a bien raison de dire que, quoi qu'on fasse : « nul écrivain, nul musée, ne peut surmonter le passé colonial. N'empêche qu'il est éthiquement significatif d'essayer » (60).

WASHINGTON UNIVERSITY IN SAINT LOUIS
(MISSOURI, ÉTATS-UNIS)

LA TRISTE RESSEMBLANCE DES FEUILLES DE TOUS LES ARBRES

Paolo SCOPELLITI

Le 24 mai 2014, lors d'un séminaire sur l'internationalisation du surréalisme, se déroulant à l'I.N.H.A. de Paris, il m'a été donné de m'étendre sur le rôle éminent qu'a tenu l'objet à l'intérieur du groupe surréaliste serbe¹. La période était des plus heureuse pour mener une telle réflexion car, la clôture de l'exposition consacrée à *L'Objet surréaliste* par le Centre Georges Pompidou (30 octobre 2013 – 3 mars 2014) a immédiatement été suivie par le vernissage, à Biot, de l'exposition *Fernand Léger : reconstruire le réel* (FLRR) (1^{er} mars – 22 septembre 2014), envisageant pour la première fois l'œuvre du grand peintre sous l'angle inédit d'un parallélisme avec le surréalisme dans le traitement des objets²; par ailleurs, la parution d'un essai *Sur l'objet surréaliste* (2013), dû aux plumes de Guigon et Sebbag, venait renouveler la chronologie même du sujet. Ici, je voudrais m'essayer à faire le point sur l'état actuel de telles études, tout en proposant de nouvelles pistes de recherche.

L'exposition du Centre Georges Pompidou va assurément faire époque, non seulement pour avoir pleinement réussi son but, qui était de parcourir, pièces à l'appui, le quelque demi-siècle de réflexion et de création surréalistes dans le domaine de l'objet, mais également pour le superbe *Dictionnaire de l'objet surréaliste*³, qui l'aura finalement mieux accompagnée que n'importe quel catalogue. Le niveau des collaborateurs ayant travaillé sous la direction de Didier Ottinger a été à la hauteur de l'appareil iconographique du *Dictionnaire*, qui est, à peu dire, somptueux ;

1. « Surréalisme serbe, révolution et mondialisation », communication à la journée d'études Le surréalisme à Belgrade et en Amérique Latine, dirigée par Maryse Vassevière, Françoise Py et Gabriel Saad.

2. *Fernand Léger : reconstruire le réel* (FLRR), catalogue d'exposition (Biot, Musée national Fernand Léger, 1^{er} mars – 2 juin 2014 ; Nantes, Musée des Beaux-Arts, 19 juin – 22 septembre 2014).

3. *Dictionnaire de l'objet surréaliste* (DOS), sous la direction de Didier Ottinger, Gallimard/Musée national d'art moderne-Centre Pompidou, 2013, 331 p.

leur ambition s'affiche d'ailleurs dès le choix du titre, montrant que l'ouvrage veut être, pour quiconque s'intéresse au surréalisme, un outil de travail transcendant l'occasion contingente de sa parution. L'entrée *Expositions*, tout en faisant le compte rendu de celles qu'organisa le mouvement au cours de son histoire, s'accompagne d'importantes réflexions critiques, situant chacune d'entre elles dans son contexte propre ; et la petite anthologie de textes, qui clôt l'ouvrage, permet au lecteur de saisir sur le vif l'évolution du sujet à l'intérieur de la réflexion surréaliste.

De leur côté, Guigon et Sebbag s'arrêtent sur la nature même des objets surréalistes, en ouvrant leur essai par une série de définitions, axiomes et propositions, qui visent à en démontrer et démontrer la conception et les mécanismes. Le chap. II y apporte le complément historique nécessaire : un agréable « feuilleton de l'objet surréaliste » passionné et retient le lecteur en relatant les réflexions, trouvailles et pratiques, qui débouchèrent finalement sur la genèse des objets surréalistes. Les auteurs rendent d'abord compte, non sans quelques redites, des expositions consacrées aux objets surréalistes dans les années trente, pour faire place ensuite aux enquêtes sur l'objet, que mena le groupe de la Main à plume durant la Seconde Guerre Mondiale : leur choix s'avère d'autant plus heureux, que ce chapitre méconnu de l'histoire du surréalisme reste encore à étudier à fond. Dans le chap. III, Guigon et Sebbag découvrent les prototypes mêmes des objets surréalistes à venir : ce sont, d'après eux, les bizarres cadeaux offerts à Mirabelle par le Club des Masques, qu'Aragon a décrits dans son premier roman, *Anicet*, ainsi que les objets oniriques préconisés par Breton dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*. Ces remarques permettent aux auteurs d'antidater d'une dizaine d'années la conception des objets surréalistes par rapport à leur réalisation. Au chapitre suivant, ils scandent finalement l'évolution typologique des objets concrètement réalisés en milieu surréaliste : aux premiers objets, pour ainsi dire, singuliers, sorte de *ready-made* volés ou trouvés, ont d'abord fait suite les objets oniriques et les boules de neige, façonnés de toutes pièces, puis des objets pluriels, soit encore des objets trouvés, mais désormais assemblés entre eux. Les considérations faites jusque-là éveillent à mon sens trois questions importantes, sur lesquelles il faut que je m'arrête, puisque Guigon et Sebbag ne l'ont pas fait. Il y aurait d'abord la « généalogie » de ces objets, qui avant de devenir surréalistes

avaient tous été sériels. Le changement de statut était d'ailleurs réversible, ainsi que le montre le cas de la *Tête de taureau* (1942), réalisée par Picasso en assemblant de façon "paranoïaque" la selle et le guidon d'un vélo :

d'après le témoignage d'Hélène Parmelin, Picasso aurait voulu que la tête de taureau fût jetée à la rue, et qu'un ouvrier passant par là la ramassât et se demandât s'il ne pouvait pas en tirer... une selle et un guidon de vélo (DOS 23).

L'*objet sériel*, parce qu'il peut être saisi, tour à tour, comme industriel ou artistique, apparaît donc foncièrement *ambigu* : ceci pourrait déjà pousser à renouveler l'analyse des objets surréalistes en recourant aux méthodes, développées en milieu sociologique, de la soi-disant *biographie d'objets*⁴ ; mais il importe également de cerner le mécanisme responsable de tels changements et d'en expliquer la nature.

Rappelons d'abord que les débuts de la production industrielle avaient été marqués par la diffusion de la doctrine de l'*art-manufacture* de Coyle, préconisant le maintien des canons esthétiques jusque dans la modélisation des nouveaux produits de série : les intellectuels et les artistes semblent avoir répondu à pareille invasion de camp par l'adoption d'une attitude inverse et spéculaire, qui dévoilait l'ambiguïté des nouveaux objets. Cette attitude a été inaugurée par Marx, qui fut le premier à reconnaître le « caractère fétiche » des nouvelles marchandises, essayant d'en percer le « mystère ». Avec Benjamin, la réflexion s'élargit également à l'œuvre d'art : l'« aura » entourant celle-ci témoigne de la persistance d'une conception surannée, où l'unicité se veut encore le principal caractère distinctif de la pièce d'art. A celle-ci, Benjamin va d'abord opposer la « fantasmagorie » émanant des marchandises ; mais il réalise bien assez tôt que les progrès des techniques reproductives modernes surmontent dans les faits cette opposition, mettant désormais l'œuvre sur un plan d'égalité avec les objets sériels. Or, c'est bien la *sérialité* qui crée l'effet de fantasmagorie : de ce constat naît l'attention, que Benjamin voue aux nouveaux mécanismes d'exposition (grands magasins, passages, marchés, réclames ...), permettant de saisir sur le vif la

4. Voir p. ex. Thierry Bonnot, *La Vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2002, 248 p.

nature sérielle des nouveaux objets.

Le processus de *surréalisation des objets* apparaît justement complémentaire de la fantasmagorie benjaminienne : Breton et Giacometti se baladant au Marché aux Puces sont tout d'abord des *clients* potentiels, que berce la fantasmagorie des marchandises exposées. La « distraction » caractérisant leur attitude fait de cette promenade l'équivalent d'une séance d'écriture automatique, la trouvaille finale étant l'analogie de l'apparition fulgurante de l'image textuelle; mais le théâtre d'une telle expérience n'est pas neutre, étant spécialement conçu pour des objets, les « puces », proches de sortir du circuit marchand. Dans ce sens, Valéry avait bien raison de reprocher aux surréalistes de se nourrir de *déchets* : car ceux-ci opposaient à leur surréalisation une résistance bien moindre que les objets encore au faite de leur splendeur marchande. Malheureusement, la valeur de l'opération s'en trouvait aussi amoindrie : à chaque fois qu'un objet s'imposait à l'attention par la bizarrerie de ses formes, « l'absence de toute préoccupation esthétique », tant de fois vantée par les surréalistes, et qui aurait dû différencier leurs trouvailles par rapport aux *ready-made* de Léger⁵ ou de Duchamp⁶, semble avoir fait défaut. Envisagé sous cet angle, le travail mené par Cahun sur des objets formellement anodins et usuels au sens plein, parce qu'encore en circulation, présente une bien plus grande cohérence théorique avec les principes affichés par le mouvement; il n'en reste pas moins que les objets surréalistes ne se comprennent entièrement qu'en rapport *dialectique* aux objets industriels de série.

En ligne de droit, la seule sérialité pouvant concerner le surréalisme devrait être celle du retour onirique ou paranoïaque d'un fantasme, résultant en la contrainte de la répétition : s'expliqueraient ainsi les récurrences d'un sujet donné, telle celles de la *Poupée* chez Bellmer (1936, 1938, 1945, 1949), ou encore, celles de l'objet à soulier féminin chez Dalí, que l'artiste catalan répéta inlassablement au fil des années (1932, 1974, 1975).

5. Claire Lebossé, « Contrastes d'objets », FLRR, p. 25.

6. Jean-Michel Bouhours, « La question de l'objet vu du cinéma », FLRR, p. 30.

TABLE

SEXE(S) EXQUIS SANS DESSUS (NI) DESSOUS : ÉROTISME SURREALISTE.....	9
NOTE CONJOINTE SUR L'ÉROTISME SURREALISTE SELON S. ALEXANDRIAN.....	17
LA JOCONDE, ELLE A CHAUD AU CUL.....	25
DU MYTHE AU DIALOGUE : SADE ET L'ÉROTISME SURREALISTE.....	33
UNE ÉROTIQUE DE L'OBJET SURREALISTE.....	45
DU REGARD AU TOUCHER : POUR UNE APPROCHE TACTILE DE L'ÉROTISME SURREALISTE.....	55
DE L'HUMOUR «ÉROTICONOCLASTE» DE RENÉ MAGRITTE À L'ÉROTISME PARADOXAL DE VIRGINIA TENTINDO.....	63
BELÉN, <i>MÉMOIRES D'UNE LISEUSE DE DRAPS</i> LE FOISONNEMENT CRÉATIF DE LA TRANSGRESSION ET DU (DÉ)VOILEMENT AUTOGRAPHIQUE.....	75
FANTASMES DE ZOOMORPHISME ET DE ZOOPHILIE CHEZ LES CRÉATRICES SURREALISTES.....	87
«L'ÉCHO DU CORPS» : ÉROTISME ET CRÉATION POÉTIQUE CHEZ GHÉRASIM LUCA ET CÉSAR MORO.....	101
LE <i>LEXIQUE SUCCINCT DE L'ÉROTISME</i> (1959), PASTICHE POÉTIQUE ET ENCYCLOPÉDIE SAVANTE. DE « L'AMOUR FOU » À LA « PART MAUDITE ».....	115
POUR UNE CARTOGRAPHIE DE L'IMAGINAIRE ÉROTIQUE DANS LE GROUPE SURREALISTE DE BUCAREST.....	132
LE DISCOURS DU CORPS DANS LES TEXTES DE JULIEN GRACQ.....	145

LE TANGO SANGLANT D'ÉROS ET DE THANATOS DANS L'ŒUVRE DE LEO MALET.....	155
OSER ÉROS : POSITIONS DU SURREALISME EN 5-6-9	169
L'ÉROS COMME NÉGATIVITÉ : MERLEAU-PONTY ET LE SURREALISME.....	179
POUVOIR DE L'ÉROTISME DANS L'ŒUVRE DE JAN FABRE	193
LA PEINTURE AUTOMATIQUE OU L'EXPRESSION ÉROTIQUE DU DÉSIR.....	205
ÉROTISME ET PORNOGRAPHIE DANS LA PHOTOGRAPHIE ET LES PHOTOMONTAGES SURREALISTES.....	215
« TOUT M'EST SEXE » ARAGON, BRETON ET LES POMPIERS.....	225
VARIÉTÉ.....	239
ONIROLOGIE FRANÇAISE À BUDAPEST : LES <i>MNÉSQUES</i> DE MARCEL JEAN*	241
LA RÉCEPTION DU SURREALISME AU PÉROU : DEUX EXEMPLES PARADIGMATIQUES.....	257
SURREALISME ET INCONSCIENT.....	269
ANDRÉ BRETON ET LES PORTRAITS DU GROUPE SURREALISTE : RETOUR SUR UNE TROP SAGE IMAGERIE	283
ALDO PELLEGRINI ET LE SURREALISME EN ARGENTINE	301
RÉFLEXIONS CRITIQUES.....	313
LA QUÊTE ETHNOGRAPHIQUE SURREALISTE : DES HOMMES AUX ANIMAUX.....	315
LA TRISTE RESSEMBLANCE DES FEUILLES DE TOUS LES ARBRES.....	329