

MÉLUSINE

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

publiés avec le concours du Centre National du Livre

MÉLUSINE

N° XXXII

**À BELLES MAINS
LIVRE SURREALISTE
LIVRE D'ARTISTE**

*Dossier réuni par
Andrea Oberhuber*

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche
sur le Surréalisme

Directeur : Henri Béhar

Secrétaire de rédaction : Koffi Kouamé

RÉDACTION : Centre de Recherche sur le Surréalisme
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CÉDEX 05

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

Pour des informations complémentaires voir notre site internet
<http://melusine.univ-paris3.fr/>

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

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

Dossier

À BELLES MAINS
Livre surréaliste – Livre d'artiste

LIVRE SURRÉALISTE ET LIVRE D'ARTISTE MIS EN JEU

Andrea OBERHUBER

*Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – que
par ce qui nous regarde.*

Georges Didi-Huberman

Le regard est au cœur de la démarche collaborative d'écrivains et d'artistes, de même que de toute pratique du « livre objet », terme générique par lequel nous désignerons deux tendances importantes de l'histoire de l'objet *livre* au XX^e siècle¹. Il s'agit, d'une part, du livre dit surréaliste imaginé en 1918 par Aragon, Breton et Soupault sous forme de « livre sur les peintres » puis réalisé par divers couples d'écrivains/artistes, ou alors par un individu assumant les deux volets de l'œuvre². D'autre part, le livre d'artiste constitue, à partir des années 1960, un nouvel investissement de l'espace livresque par des artistes plasticiens qui font preuve, le plus souvent, d'« androgynie » créatrice. Dans les deux cas, le livre est perçu comme un objet d'investigation de regards croisés : entre l'écrivain et l'artiste, entre les mots et les images, le livre s'apparente à un « creuset »

1. « Livre illustré », « livre de peintre », « livre de dialogue », « livre d'artiste », « livre-objet » et j'en passe : la confusion règne dans le domaine des termes employés le plus souvent indifféremment, de manière synonyme, pour référer à divers genres et formes livresques qui de plus renvoient à des traditions et à des pratiques distinctes. Dans « *État présent. The Livre d'artiste in Twentieth-Century France* », Elza Adamowicz dresse un état de la recherche en ce qui concerne les approches historiques et théoriques du « livre d'artiste », utilisé dans l'article comme terme générique : *French Studies*, vol. LXIII, n° 2, 2009, p. 189-198. Voir également, notamment pour la précision et l'usage de certains termes en anglais (*bookwork, artists' book, bookform, book as a form, bookness* etc.), Danielle Blouin, *Un livre délinquant : les livres d'artistes comme analyse d'expériences limites*, Montréal, Fides, 2001, p. 150.

2. J'associerai cette pratique bien particulière du dédoublement d'un écrivain ou d'un artiste, plus caractéristique du livre d'artiste contemporain que du livre surréaliste des années de gloire du mouvement prônant l'esprit de partenariat et de communauté, à la démarche collaborative puisque, au fond, l'écrivain collabore avec son double artiste ou, dans le cas inverse, le plasticien *se découvre* auteur. La démarche de Valentine Penrose et de Gisèle Prassinos paraît exemplaire à cet égard.

où peuvent se rencontrer, se défier l'écriture et l'art³. De cette rencontre résultent des œuvres hybrides, syncrétiques se situant dans l'entre-deux, à la croisée des chemins de deux créateurs, des arts et des médias convoqués par chacun des collaborateurs. Dans cette perspective, le livre se présente comme un espace-temps de partage des pratiques, des techniques, de l'inspiration par l'autre. On le sait, le livre surréaliste en particulier naît d'un désir commun, du désir de faire *avec* l'autre. De manière générale, qu'il soit imprégné de l'esthétique surréaliste prônant l'ouverture, l'expérimentation et la collaboration interartistique ou qu'il soit fabriqué par un seul artiste à vocation double, le livre se veut un dispositif d'exploration réciproque du *littéral* et du *figural*, selon des coïncidences variables. Les rapports entre le texte et l'image au sein d'une même œuvre impliquent la notion de *frontière* entre deux moyens d'expression en ce qui a trait à leur degré de coïncidence : elle peut être « entière », « partielle » ou « cachée » pour emprunter la terminologie d'Aron Kibédi Varga⁴.

La rencontre avec l'autre créateur, avec l'autre en soi, pose une série de questions qui seront abordées de différents points de vue dans les contributions du présent dossier : quel regard porter sur le travail de l'autre ? Comment effectuer le partage de l'espace (de la page, de la double page, du livre) ; comment imposer sa voix, sa vision tout en respectant les limites et les seuils afin de ne pas trop empiéter sur l'autre terrain ? Ou si tel est le cas, comment gérer la tension entre deux langages – verbal et visuel – a priori hétérogènes, que l'on fait dialoguer sur la double page, sur une même page, d'une page à l'autre, mais toujours sous un même toit, celui du livre ? De quelle manière la collaboration peut-elle aboutir à la co-naissance des créateurs ? Et, du point de vue du regard critique, à quel régime iconotextuel obéissent ces livres objets qui naissent sous la plume des auteurs et à travers l'œil des artistes visuels ? Dans la foulée des interrogations précédentes, quelle posture devra adopter le lecteur face à ces livres qui se présentent à lui comme des *objets* reconfigurés ?

Illustration – dialogue – co-présence

À l'encontre de la tradition du livre bibliophilique chère au XIX^e siècle, le livre surréaliste et le livre d'artiste sont basés sur l'idée du croisement,

3. Yves Peyré, « Le livre comme creuset », dans Matthieu Rochelle (dir.), *Le Livre et l'artiste*, Marseille, Éditions Le Mot et le reste, 2007, p. 33-68.

4. Aron Kibédi Varga, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser (dir.), *Text and Visuality : Word & Image Interaction 3*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 80-89.

voire de la confrontation de deux formes d'expression au sein d'une même œuvre. À cet égard les expressions « livre de dialogue » et « dialogue par le livre », proposées par Yves Peyré pour penser la relation entre poésie et peinture dès 1874 (époque de l'association de Mallarmé et de Manet), sont intéressantes en ce qu'elles désolidarisent la pratique du livre objet « moderne » du rapport réducteur d'illustration du texte par l'image. Mais également parce qu'elles introduisent les notions – absolument fondamentales pour les « avant-gardes historiques » – de *dialogue* (bien que forcément différés) et d'*égalité* entre le poète et le peintre, c'est-à-dire de collaboration et d'une création à quatre mains :

Certes, livre illustré et cette autre façon de dire, livre de peintre, instituent, quoique l'une et l'autre se contredisent quant à assigner la meilleure part, une hiérarchie dans les rapports entre peintres et poètes. Or, dans ces rapports, il est de peu de sens de vouloir relever une quelconque antécédence puisque chaque artiste lorsqu'il peint ou (sculpte), chaque poète lorsqu'il écrit, ne suit que son propre mouvement premier. C'est de correspondance qu'il faut plutôt parler [...] En effet, dans toute rencontre entre un peintre et un poète qui est vécue selon le mode de nécessité inhérent à la passion partagée, il s'agit de bien autre chose que d'agrémenter, décorer, orner⁶.

Il nous semble pourtant que la notion de *dialogue* comporte une connotation presque trop positive pour rendre compte de la diversité des effets de collusion *et* de collision entre le textuel et le visuel, tels que mis en jeu dans les livres objets qui nous intéressent ici. Ce qui explique notre recours d'entrée de jeu au terme « livre objet », avec insistance sur l'importance des deux composantes, parce qu'il nous permet de signaler l'idée de prolongement dans certaines formes livresques du XX^e siècle – l'illustration perdure mais autrement – mais aussi celle de rupture – parfois radicale – avec la tradition, notamment par la recherche de médias plus adéquats, comme la photographie ou le film. En effet, les projets de co-création en vue de conjuguer des éléments textuels et des éléments

5. À partir de l'exemple de *Parler seul* réalisé par Tzara et Miró, Henri Béhar insiste davantage sur l'idée d'un dialogue établi par le livre que sur celle d'un « livre de dialogue » puisque les deux pratiques sont nécessairement décalées dans le temps, tout en étant rapprochées grâce au projet commun : « Les hauts fonds du monde intérieur : la collection Tristan Tzara à la Bibliothèque Jacques Doucet », dans Michel Collot *et al.*, *La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : archive de la modernité*, PSN-Éditions des cendres, 2007, p. 10.

6. Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Gallimard, 2001, p. 30. Cependant, Peyré précise immédiatement que « le *livre illustré* s'ouvre sur le beau mouvement du partage, de la réciprocité du regard », raison pour laquelle il propose le terme « *livre de dialogue* » afin « d'éviter tout malentendu ».

visuels sur le même support permettant la *médiation* révèlent une complexité des rapports entre ce qui est donné à lire et ce qui attire le regard. Car les enjeux iconotextuels, au lieu de s'expliquer mutuellement à travers l'illustration du texte par l'image, se situent précisément dans les interstices de deux modes d'expression, l'une traditionnellement associée à la présentation (l'écriture) et l'autre à la représentation (les arts visuels)⁷. Résulte de ces rapports dynamiques, même polémiques à l'occasion, non seulement la fragmentation de l'objet *livre* en différentes unités textuelles et iconiques qui peuvent d'ailleurs se chevaucher, mais aussi celle de la page. La rencontre « texte/image » opère une coupure, propose un espace du multiple là où leur rapprochement suggérerait dans le livre illustré traditionnel, typique de la pratique léguée par le XIX^e siècle⁸, une lecture mimétique du texte par l'image, réduisant souvent celle-ci à une paraphrase visuelle. On sait cependant que l'illustration d'un livre se complexifie au XIX^e siècle, même si elle est réalisée à postériori, que « l'illustration a pour moteur un désir qui répond à un autre désir, une violence d'expression qui recoupe une autre violence d'expression⁹ ». N'est-ce pas ce qui se produit dans l'illustration par douze artistes surréalistes des *Œuvres complètes* de Lautréamont préparées par Breton, au point que l'édition GLM de 1938 peut passer pour l'« emblème du livre surréaliste » (voir ci-après l'article d'Eddie Breuil) ? Notamment si l'on pense aux eaux-fortes de Dalí créant un espace d'échange entre l'écrit et l'image, entre-deux propice à la cohabitation du rêve et du réveil (Marcella Biserni). Le rôle complexe que *peut* jouer l'illustration apparaît clairement à travers les dessins « automatiques » de Wifredo Lam sollicité par Breton pour la réalisation du projet *Fata Morgana* (1940-1942). Prenant en considération

7. Dans « Le texte et l'image : où commence et où finit une interdiscipline », B. Vouilloux constate d'ailleurs, d'un point de vue méthodologique, que le carrefour théorique où textes et images se croisent relèvent d'une « topographie incertaine » : *Littérature*, n° 82, oct. 1992, p. 95-98. D'autres ont inséré leur réflexion dans cette brèche ouverte par Vouilloux. Voir : Peter Wagner (dir.), *Icons – Texts – Iconotexts*, New York, Walter de Gruyter, 1986 ; Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990 ; Liliane Louvel, *Texte/image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002 ; Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

8. On ne compte même plus les publications consacrées aux rapports entre littérature et arts visuels notamment au XIX^e siècle. Citons François Chapon, *Le Peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Flammarion, 1987 ; Peter Collier et Robert Lethbridge, *Artistic Relations : Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press, 1994 ; Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994 ; Jane Munro, *The Dialogue between Painting and Poetry, 1874-1899*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 2001 ; Rainer Michael Mason et al., *Le Livre libre. Essai sur le livre d'artiste, 1883-2010 : du livre illustré au livre d'artiste en Suisse romande*, Les Cahiers dessinés, 2010.

9. Yves Peyré, *Peinture et poésie*, *op. cit.*, p. 33.

les « labyrinthes de la collaboration » et de la genèse du livre, Jacques Leenhardt arrive à la conclusion que l'échange des mots et des images est de l'ordre des « miroirs interprétatifs ».

Le changement de paradigme dans la conception des rapports entre le mot écrit et la forme graphique est propre, selon Renée Riese Hubert, à la nouvelle conception du livre au XX^e siècle, avec Mallarmé comme instigateur d'une spatialisation de la page et d'une matérialisation du signe – nous y reviendrons. Riese Hubert parle alors d'une « nouvelle conception de l'espace graphique plutôt généré qu'imposé par la page¹⁰ » mettant profondément en cause les pratiques d'illustration conventionnelle de la poésie, d'une part, et notre manière de lire ces objets livresques, d'autre part. Le lecteur continue de lire le texte tout en devant gérer la *lecture* du texte insinuée par l'artiste visuel, qu'il s'agit de décoder aussi parce que la relation entre les deux entités est porteuse d'une tension dynamique. C'est de ce mouvement de balancier entre lire et regarder, entre saisir la *vision* de l'autre et l'intégrer à sa propre compréhension que naissent des lectures plurielles, que surgissent les possibles de sens, plus clairement fixés dans la fonction traditionnelle de l'illustration d'un texte. Le livre objet des avant-gardes souscrira entièrement à cette nouvelle voie ouverte par la révision du concept de *représentation* dans les arts visuels au tout début du XX^e siècle.

On aura compris que les livres conçus en termes de partage et de transfrontalité, c'est-à-dire au-delà des frontières génériques, artistiques et médiatiques, sont pluriels, hétéroclites, impurs ; bref, ils s'avèrent bouleversants dans la ligne directe de l'esthétique avant-gardiste visant l'acte de révolution dans l'art et la vie. Genre hybride par excellence, espace d'innovation et d'expérimentation moyennant deux pratiques distinctes au moins, le livre surréaliste et le livre d'artiste contemporain constituent, chacun à leur manière, un véritable changement de paradigme dans l'histoire du livre illustré (au sens large) : l'un et l'autre accueillent le texte et l'image, font dialoguer sous forme de collusion ou de collision deux modes de représentation, sollicitant par là un nouveau type de lecteur qui doit se métamorphoser en lisant-regardant. Dans tous les cas de figure, ces nouvelles formes de collaboration – à quatre mains ou assumée par un seul artiste (pensons à la célèbre *Femme 100 têtes* de Max Ernst ou aux nombreux exemples de livre d'artiste réalisés par Marcel Broodthaers, Robert Filliou, Christian Boltanski, Annette Messager et Martine Aballéa,

10. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 4. Elle l'exprime ainsi : « The point of view adopted by earlier illustrators had to give way to a new conception of graphic space as generated rather than imposed by the page. »

entre autres) – sont régies par un principe de création mettant en place des relations dynamiques entre l'écriture (récit, poésie, prose poétique) et l'iconographie (photographie, dessin, tapisserie, peinture). À travers le travail collaboratif, la conception des rapports texte/image et la redéfinition de la place du lecteur, les créateurs contribuent en effet à la reconfiguration de l'objet *livre* sous les signes des interférences et de l'usage créatif des médias textuels et visuels.

Rupture et changement de paradigme dans les rapports texte/image au sein du livre objet

À la question soulevée par Henri Béhar dès 1982, à la fin de sa présentation du dossier « Le livre surréaliste » : « y a-t-il un livre surréaliste ou seulement un conglomérat de livres produits par des surréalistes, que par métonymie on nomme livres surréalistes (au pluriel) ?¹¹ », plusieurs chercheurs ont répondu en proposant des pistes de réflexion ainsi que des critères de définition pour mieux saisir un objet d'étude dont l'intérêt n'a depuis cessé de croître¹². Afin de nous concentrer sur certaines étapes cruciales et réponses éclairantes, revenons à l'histoire du livre dans ses rapports au procédé d'illustration et, plus généralement, à la place et à la fonction de l'image tout court dans ses rapports avec le texte. C'est que, on s'en doute, les modalités iconotextuelles mises en jeu dans l'espace livresque varient au fil du temps. Comme nous l'avons constaté plus haut, la profusion de termes allant du « livre illustré » au « livre d'artiste » en passant par le « livre de peintre » ou « livre de dialogue » ne facilite pas la circonscription d'un objet d'étude ; aussi, nous nous devons de revenir sur certains moments historiques dans le développement de l'objet *livre* que l'on dit *illustré*.

Si, dans une perspective historique des rapports texte/image¹³, on a l'habitude de convoquer la formule horatienne de *ut pictura poesis*¹⁴ ou son

11. Henri Béhar, « En belle page », *Mélusine*, n° 4 (« Le livre surréaliste »), 1982, p. 13.

12. Ainsi, Elza Adamowicz débute son article « The Surrealist Artist's Book. Beyond the Page » en se demandant : « What is a Surrealist book ? » (*Princeton University Library Chronicle*, vol. LXX, n° 2, 2009, p. 265). Tout récemment, Ainsley Brown a repris exactement la même question en français en s'intéressant à ce qu'elle appelle l'« amour du livre des surréalistes » (« L'au-delà du livre surréaliste : le réseau bibliophilique », *Mélusine*, n° XXXI, 2011, p. 14).

13. Merci à Emmanuelle Pelard pour les précieuses recherches historiques et conceptuelles qu'elle a menées pour moi dans le cadre d'un précédent projet de recherche sur les pratiques autographiques des auteures-artistes surréalistes et le livre objet de l'avant-gardiste surréaliste.

14. Bernard Vouilloux propose d'en finir avec cette devise devenue lieu commun pour penser autrement l'inscription de la peinture dans le texte littéraire. C'est par le biais de la notion de *tableau d'auteur* qu'il veut comprendre les diverses relations qu'entretiennent le textuel et le

renversement dès la Renaissance en *ut poesis pictura*, il convient de rappeler que la conscience du caractère iconique d'un texte en tant que matérialité visuelle, et non uniquement littéraire, remonte à la pratique du calligramme attestée au IV^e siècle av. J.-C. avec l'œuvre de Simias de Rhodes. Ensuite, pour aller vite, quitte à brûler certaines étapes, rappelons que le travail d'enluminure effectué méticuleusement par les copistes dans les manuscrits médiévaux, dans le contexte d'une culture axée sur la représentation picturale, ainsi que la réalisation par des graveurs d'éditions illustrées, de la Renaissance jusqu'à la fin du XIX^e, recouvraient essentiellement une dimension ornementale. Dans la majorité des cas, il s'agissait de produire une sorte de miroir visuel au contenu narratif, de représenter un aspect de l'intrigue ou un vers dans le cas d'un poème, bref de conférer au livre une dimension esthétique ; s'en trouvait augmenté l'intérêt du lecteur à qui les images se proposaient comme une première interprétation du texte, certes partielle mais facilement décodable. C'est à ce régime illustratif qu'obéit la tradition du livre de l'École de Paris misant sur des éditions illustrées luxueuses où le rapport entre le texte et l'image est d'ordre complémentaire, mimétique¹⁵. En revanche, on sait que l'illustration des *Fleurs du Mal* dans l'édition de 1857 par Odilon Redon marque les prémises d'une rupture à venir en ce qu'elle tend davantage à une figuration métaphorique et non à une paraphrase visuelle du poème¹⁶. Le véritable changement de paradigme survient en 1897 avec le *Coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé qui introduit une conscience de la disposition matérielle du signe, du mot et du poème sur la page ; par ce biais, Mallarmé induit un questionnement typographique et plastique d'un autre ordre qui amène Jean Khalfa à attribuer au *Coup de dés* un rôle déterminant dans l'élaboration de « l'esthétique révolutionnaire de l'avant-garde » en même temps qu'il semble fournir un « modèle » pour le « livre d'artiste¹⁷ ». Ainsi, insistons sur cette *vulgate* : Mallarmé réussit un véritable coup peu avant le tournant du siècle en lançant allégrement son dé dans l'espace, sur la page du livre ; ainsi inau-

pictural entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et le début du XX^e siècle : *Tableaux d'auteurs. Après /Ut pictura poesis*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004.

15. Pour une histoire du livre plus détaillée, précisément en ce qui concerne les rapports du livre à l'enluminure et à l'illustration, voir l'ouvrage de référence en quatre volumes *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Promodis, 1983-1986. Pour ce qui est de la pratique du livre illustré au XIX^e siècle, plusieurs ouvrages ont été mentionnés plus haut.

16. Voir Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 4.

17. Jean Khalfa, *The Dialogue Between Painting and Poetry. Livres d'artistes, 1874-1999*, Cambridge, Black Apollo Press, 2001, p. 71. [Je traduis].

gura-t-il une nouvelle poétique qui allait s'imposer du Futurisme au Spatialisme¹⁸, reléguant la représentation référentielle à la tradition du livre illustré style XIX^e siècle. Quelques années plus tard, le livre d'avant-garde (de facture futuriste – il n'en existe que peu – dadaïste et surréaliste), affichera ouvertement le rejet du rapport paraphrastique entre le texte et l'image pour encourager au contraire la création collaborative et le dialogue intermédiat des moyens d'expression. Ajoutons à cela que ce nouveau genre livresque s'inscrit dans le principe fondateur de la modernité picturale qui, avec Manet comme figure de référence, remet en cause l'idée du rapport mimétique de l'art. Ce qu'approfondissent et poursuivent l'impressionnisme puis le fauvisme et le cubisme, dont on connaît l'importance pour l'esthétique avant-gardiste de l'entre-deux-guerres, notamment en ce qui a trait à la représentation d'objets, à la gestion de la distance et de la proximité, à la réinterprétation de la perspective comme élément clé de la peinture, à l'insertion de mots et de lettres isolées dans le tableau, à la pratique du collage¹⁹.

Caractéristiques du livre objet

Dès lors que l'affranchissement des anciennes valeurs de *représentation* est effectué, la dimension dialogique entre le *littéral* et le *figural* peut se déployer dans toute son ampleur, sous forme de prolongement, de dépassement voire de contradiction d'une forme d'expression par rapport à l'autre ; s'ouvre en parallèle l'espace de la polysémie des signes, des figures, des silences. La forme matérielle du support livre change en conséquence. Il ne s'agit plus nécessairement, comme pour le livre illustré de l'École française, d'une édition luxueuse ; bien que se puisse encore prévaloir dans certains projets « surréalistes » contemporains, si l'on pense aux *Variations citadines* (1992) d'André Pieyre de Mandiargues augmenté des *Lithographies* de Bona, véritable objet précieux sans reliure, composés de sept feuillets doubles et de quatre lithographies (Georgiana Colville et Marc Kober). Dans bon nombre d'exemples, le livre peut révéler une simplicité voire une certaine pauvreté quant aux matériaux avec lesquels il a été fabriqué. Ce n'est pas la valeur économique du support médiatique qui constitue l'enjeu principal du nouveau genre livresque mais l'interaction de l'écrivain et de l'artiste visuel : le livre est le fruit d'un tra-

18. Voir David W. Seaman, *Concrete Poetry in France* [1970], Michigan, UMI Research Press, 1981, p. 117.

19. Pour plus de détails, voir l'étude de Michael Fried, *Manet's Modernism*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1996, et R. Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 4-6.

vail éditorial créatif et attentif aux exigences esthétiques de l'auteur *et* du plasticien. Bon nombre d'exemples de livre surréaliste montrent que le tirage du livre demeure souvent limité, qu'il comporte assez fréquemment des images originales, mais que ces caractéristiques sont sujettes à l'évolution et à l'adaptation aux impératifs du marché du livre, dans le sillon de l'industrialisation de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique²⁰, qui absorbe à la fois la tradition bibliophilique du XIX^e siècle et les expérimentations du livre surréaliste par Dalí ou Miró, par exemple (Julien Schuh). Ce qui perdure est la volonté de deux créateurs de collaborer en vue d'un projet commun, propice à la rencontre de sensibilités différentes. On imagine bien que le partenariat n'a jamais été identique d'une fois à l'autre, bien que réitéré à l'occasion, comme ce fut le cas des premières collaborations entre Paul Éluard et Max Ernst, d'inspiration d'ailleurs plutôt dadaïste. Il suffit de penser à *Répétitions*, aux *Malheurs des immortels*, au *Défaut du silence* et à *Chanson complète* pour se rendre compte de la fécondité de la collaboration entre le poète français et le peintre allemand (Constanze Fritzscht). D'un commun accord, auteur et artiste souscrivent au postulat de subversion des codes verbaux et plastiques préétablis en substituant à l'ancienne valeur de référentialité spatiale les techniques modernistes de collage et de montage²¹ ; le fonctionnement de la perception et du rôle du lecteur s'en trouvent révolus.

Le rapport au temps comme principe artistique cède sa place privilégié à l'espace, comme la poésie se marie plus souvent à la peinture qu'à la musique²². De ce nouveau rapport à l'espace-temps ressortent d'autres enjeux du processus créateur. Ce qui prime, ce sont d'abord le *bic et nunc* de l'échange au sein d'un espace commun – et moins l'idéal d'un « produit fini », d'un objet parfaitement abouti, perfectionné dans sa forme – ensuite la démarche collaborative en elle-même, et finalement le lien qui s'établit entre les créateurs durant tout le processus de conception du livre, trace du croisement de deux compétences et de leur amplification

20. On connaît l'article où Walter Benjamin réfléchit sur la perte d'aura due à la reproduction sérielle d'une œuvre d'art, caractéristique de l'ère industrielle : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), dans *Œuvres III*, trad. Maurice Gandillac, Pierre Rusch and Rainer Rochlitz, Gallimard, 2000, p. 67-113. Ces idées redeviennent importantes dans le contexte du livre d'artiste et de son rapport à l'édition. Voir, Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2010, p. 59-63.

21. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 27 exprime les changements opérés par l'avant-garde ainsi : « Modern techniques, more than obliquely involved, have disrupted all verbal conventions and displaced expected spatial representations. Montage and « telescoping » have freed language and undermined the apocalyptic narrative ».

22. Voir Jean Khalfa, *op. cit.*, p. 28.

mutuelle. Le principe de l'*ars combinatoria* rejoint ici celui de l'*ars communis*, de l'être-ensemble, propice aux nouvelles expériences esthétiques et communautaires, dans tous les domaines, dans l'art comme dans la vie²³. C'est dans ce contexte qu'il s'agit de placer l'entreprise du « Livre sur les peintres », livre fantôme parce que jamais réalisé par le trio Aragon-Breton-Soupault, mais préfigurant par la facture et l'idéal de co-création les livres surréalistes de l'entre-deux-guerres (Sophie Lemaître). Pratique artistique et quotidienneté coïncident, engendrant une dynamique universaliste, fédératrice, cohésive pour se confondre dans l'idéal d'une cité d'artistes. Cette réalité rejoint le désir de l'avant-garde d'inscrire l'art au cœur de la vie quotidienne, jusqu'à l'indistinction.

Le partenariat entre écrivain et artiste procède de différentes manières. Il peut s'agir d'une création en couple (couple d'amis ou couple dans la vie, de même sexe ou pas) ou d'une création en groupe, à plusieurs. Chez les dadaïstes et les surréalistes notamment, la collaboration de partenaires dans la vie est fréquente, note Renée Riese Hubert dans *Magnifying Mirrors*²⁴. Mais il importe de rappeler que, malgré le nombre de collaborations réitérées, prenant la forme de rendez-vous artistiques réguliers, la collaboration entre deux partenaires peut aussi relever d'une rencontre unique, sans précédent, ponctuelle²⁵. Un autre rappel concerne le troisième partenaire, rarement mentionné, soit l'éditeur qui participe au projet du livre objet et rend possible le dialogue interartistique et intermédial grâce aux solutions qu'il propose en vue de la mise en forme du livre (reliure, choix du papier, choix des images, tirage, etc.). Rappelons pour terminer ces parenthèses, surtout parce que plusieurs contributions du présent dossier examinent des livres objets créés par des femmes, que le partenariat interartistique est, substantiellement, une mise en question des frontières, notamment de celles du genre, et ce, dans toutes les acceptions que recouvre le terme. La mise en œuvre d'un regard depuis la périphérie – le surréalisme lui-même se conçoit esthétiquement et éthiquement en marge

23. Voir Danielle Blouin, *op. cit.*, p. 20.

24. Voir Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors, Surrealism, Women and Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 1-27. Dans son étude, elle s'intéresse aux célèbres couples créateurs que formèrent par exemple Hans Arp et Sophie Taeuber, Raoul Hausmann et Hannah Höch, Max Ernst et Leonora Carrington, Hans Bellmer et Unica Zürn, Yves Tanguy et Kay Sage, Diego Rivera et Frida Kahlo, Radovan Ivšić, Toyen et Jiedrich Heisler.

25. Certains éditeurs comme Aimé Maeght, Georges Visat ou Pierre Bettencourt en France, Albert Skira en Suisse ou Roland Giguère au Québec se sont spécialisés dans la production de livres objets. Signalons la table ronde organisée en juin 1981, dans le cadre du colloque « Le livre surréaliste », consacrée aux « fabricateurs » du livre surréaliste, mettant en lumière les enjeux de la fabrication de certains livres surréalistes : *Mélusine*, n° 4, 1982, p. 327-335.

du courant dominant – est un leitmotiv et une problématique essentiels de la création surréaliste au féminin²⁶. Cependant, cette ambiguïté du genre, l'indécision générique et médiatique comme fondement d'une démarche intermédiaire, se manifeste bien plus clairement dans la réalisation individuelle des projets par la majorité des auteures-artistes à double vocation (Claude Cahun marie écriture et photographie tout au long de sa carrière, Gisèle Prassinos conjugue écriture, tenture et dessin dans plusieurs œuvres, Bona (de Mandiargues) investit outre la peinture, le dessin et l'écriture, Belen alias Nelly Kaplan découvre l'écriture après avoir solidifié sa réputation de cinéaste). Tout se passe comme si le moment de réalisation d'une œuvre à quatre mains transcendait les considérations culturelles, sociales et sexuées... ou presque. Comme si la reconnaissance d'une artiste après sa collaboration avec un partenaire masculin n'intervenait que dans un deuxième temps et ne représentait pas l'enjeu majeur du partenariat. Il est vrai que c'est l'expérience du partage qui réunit les artistes et favorise une dynamique de création par-delà ou justement compte tenu des différences de genre.

L'expérience collaborative obéit à une immédiateté de la création qui s'inscrit dans l'espace de la page, du livre. Étymologiquement, le terme *expérience* désigne une traversée. Dans le cas du livre objet, l'expérience interartistique fait partie d'un processus de passage, de l'un à l'autre. Les arts entrent en mouvement, transgressant les limites imposées traditionnellement à chaque médium d'expression. La question des frontières – visibles et invisibles – et celle du seuil d'un livre – comment y rester lorsque les portes sont battantes ? – se posent dans tout processus créateur avant-gardiste, plus spécifiquement dans l'élaboration du livre surréaliste et du livre d'artiste. Le désir d'abolition des frontières culturelles et nationales, disciplinaires et génériques, artistiques et médiatiques qui meut la *praxis* avant-gardiste, la prédilection pour l'hybridation des formes d'art et l'idéal collectif à la base de la démarche collaborative et des activités de

26. L'apport des auteures et artistes à l'élaboration de l'esthétique surréaliste n'est plus à démontrer. Voir les travaux suivants : Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent : Gender, Politics and the Avant-garde*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1990 ; Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991 ; Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête : la part du féminin dans le surréalisme*, Lachenal & Ritter, 1998 ; Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge-London, MIT Press, 1998 ; Mary Ann Caws, *Glorious Eccentrics : Modernist Women's Painting and Writing*, New York, Palgrave MacMillan, 2006. On consultera le catalogue *Angels of Anarchy : Women Artists and Surrealism*, sous la dir. de Patricia Allmer, Manchester, Manchester Art Gallery-Prestel Publishing, 2009. On peut s'étonner du fait que la conception de livres objets par des femmes auteurs et artistes surréalistes ait jusqu'à présent suscité moins d'intérêt, contrairement au « livre d'artiste » contemporain.

groupe : toutes ces tendances interrogent l'ordre établi et le *statu quo* de la création ainsi que du créateur solitaire. La transgression signifie dans sa connotation étymologiquement neutre « passer outre », traverser la frontière pour explorer un nouveau terrain, par-delà le connu, le déjà-vu/écrit ou lu²⁷. La réflexion de Jean Khalfa sur le dialogue entre peinture et poésie ainsi que sur la conception du médium livre par le groupe surréaliste va dans le même sens²⁸ ; et la définition proposée par Renée Riese Hubert du livre surréaliste insiste elle aussi sur le principe transgressif dans la production d'artefacts iconotextuels par deux artistes idéalement associés au mouvement surréaliste au moment de leur collaboration. Comme si le nouveau paradigme du livre ne pouvait répondre à des codes et des traits définitoires fixes²⁹.

En effet, le livre objet est le lieu d'un entre-deux générique et artistique, sorte de carrefour propice à la médiation entre arts plastiques et écriture. Le croisement de différentes formes d'expression au sein du genre livresque tend à abolir la distinction entre arts du temps et arts de l'espace, aboutissant à la redéfinition du rapport temporel et spatial de chaque art³⁰. En ce sens, le livre objet de facture avant-gardiste (surréaliste ou contemporain) propose l'expérience d'une rencontre entre des médias, possédant chacun un régime esthétique propre. Dans ce nouvel espace, chaque médium subit les effets de contamination par les codes respectifs de l'autre. Ce qui aura en fin de compte un impact considérable sur notre manière de lire et de regarder ces « objets » transfrontaliers. Renvoyons à l'analyse du recueil *Facile* (1935) par Danièle Méaux qui porte une attention toute particulière à la disposition plastique du verbe poétique d'Éluard et des images évocatrices (du corps de Nusch) de Man Ray, dont la particularité réside dans la « photographicités » de l'ensemble livresque.

27. Danielle Blouin, *op. cit.*, p. 130, adopte le terme de « livre délinquant » pour parler du besoin de l'artiste de « transgresser [l]es paramètres » des conventions de création, de pousser « le livre dans ses derniers retranchements » en quête de « l'expérience limite ».

28. Voir Jean Khalfa, *op. cit.*, p. 31.

29. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 16, note : « Ideally, a surrealist book should unite the texts and images of two artists who were closely associated with the movement and, preferably, should have been acknowledged by André Breton, its tough-minded leader, at the time of its creation. The two artists should have worked in close collaboration, consciously manufacturing an artifact by merging their creative efforts. As might be expected, however, the actual works do not conform to this ideal. »

30. Jan Baetens identifie les causes de ce qu'il nomme le « tournant narratif » qui se serait produit dans le champ de la photographie : il s'agirait d'une tendance à « brouiller la distinction classique entre arts du temps et arts de l'espace : « La lecture narrative de l'image photographique », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 340.

Rapports texte-image et attitudes de lecture

S'il est vrai que chaque démarche collective – à quatre mains, entre plusieurs partenaires ou en association symbiotique « artiste/écrivain » – constitue un processus de renouvellement d'une création commune, l'objet *livre* en porte les traces quant à sa forme et à sa nature hybrides. S'il est également vrai que la collaboration s'origine le plus souvent dans des relations de proximité entre les créateurs, c'est souvent à l'idée de correspondance qu'obéissent le textuel et le visuel. Néanmoins, le principe de collaboration avant-gardiste ne vise pas ce type de rencontre essentiellement « convergent » ; on l'a vu, c'est plutôt le principe prédominant dans la pratique du livre illustré style XIX^e siècle³¹. Au lieu d'être mimétique, le mode d'interaction entre l'image et le texte s'élabore au fur et à mesure, dans la réaction d'un langage à l'autre, bien au-delà d'un rapport de pure équivalence thématique et signifiante. Autrement dit, l'idée d'un médium illustrant et d'un médium illustré est devenue obsolète. Ce nouveau type de rapport à la fois dialogique et dialectique semble à l'œuvre dans *Dons des féminines* de Valentine Penrose, recueil de poésie et de collages « à la Max Ernst », où l'auteure fait appel à cette technique chère au « maître » allemand pour mettre en place l'idée du partage de la page et celle de la création d'un « espace féminin » (Doris Eibl).

La plupart des articles du dossier le mettent en évidence : les livres objets, de par leur caractère hybride, exigent un nouveau type de lecteur qui, incité à changer ses habitudes de lecture – selon la tradition occidentale, de gauche à droite et dans un ordre chronologique – se voit impliqué dans l'acte de signification. C'est à lui d'établir les liens entre les mots et les images grâce au processus d'une lecture-spectature croisée, réitérée si les deux moyens d'expression obéissent davantage au régime de coïncidences partielles ou cachées, pour reprendre les termes de Kibédi Varga. Le véritable défi de lecture réside dans la synchronisation des éléments disposés sur la double page ou enfouis entre les pages ; ailleurs, le lecteur doit parfois jouer avec les mots et les images se chevauchant sur une même page, comme s'il s'agissait d'un puzzle. La lecture linéaire est (inter) rompue. Comme dans la phase de la co-création du livre par les colla-

31. Ce qui ne signifie pas que la pratique illustrative a été évincée de l'esthétique surréaliste. Il est vrai que notamment dans les cas d'illustration à posteriori d'un recueil de poèmes ou d'un récit, certaines collaborations surréalistes ne parviennent pas ou simplement ne désirent pas transcender le rapport référentiel du texte et de l'image. Citons à titre d'exemple les illustrations réalisées par Valentine Hugo pour le recueil *Placard pour un chemin des écoliers* (1937) de René Char ; les dessins s'apparentent davantage à une interprétation littérale des vers, sans que ces paraphrases visuelles aplatissent pour autant la poésie des mots.

borateurs, précédant celle de la lecture, le regard va de l'un à l'autre. Dédoublement du mouvement des regards échangés : l'œuvre s'étant ouverte à la contribution de l'autre rend accessible l'intérieur afin d'accueillir l'autre expression. Il en est de même pour le processus de lecture-spectature : le regard du lisant doit pouvoir percer la surface plus ou moins lisse (cela dépend de l'équilibre entre effets de collusion et facteurs perturbants) et s'introduire à l'intérieur du livre, là où il peut capter les enjeux des mots et des images. Parfois même, le lecteur est appelé à s'engager physiquement dans l'acte de lecture, faire preuve de « tactilecture » pour appréhender les livres issus du « laboratoire Erta » du poète-plasticien québécois Roland Giguère (Emmanuelle Pelard). Dans ces cas comme dans beaucoup d'autres, tant du côté de la création que de celui de la réception, l'ensemble texte/image est généré grâce à un processus dialectique de construction et de déconstruction de l'un *par rapport* à l'autre, de l'un *contre* l'autre.

La démarche collaborative peut ainsi faire exister deux expressions de subjectivités parallèles qui ne se rejoignent que momentanément, ou dont les effets de collision obligent le lecteur à participer activement à l'engendrement de significations possibles. La non-coïncidence partielle ou totale des deux langages suscite un intérêt particulier chez celui qui veut bien se livrer au jeu de décodage qui, d'ailleurs, n'aboutira pas toujours entièrement. Ainsi dans *La Femme visible* de Dalí, pour laquelle l'instigateur de la méthode paranoïaque-critique choisit, outre une de ses eaux-fortes et une photographie de Man Ray (pour le frontispice de cette édition de luxe à la double couverture), trois clichés anonymes en parfait décalage avec le style poético-obscur des quatre textes de l'artiste catalan (Marc Aufraise). Ici comme ailleurs, face à l'illisible – ou s'agirait-il d'un *trop visible* ? – le lecteur doit agir en véritable éclairé, se livrant à un jeu de regards qui s'immiscent dans les interstices des pages, entre les mots et les images, pour y découvrir des chemins praticables. C'est dans ce type de livre objet, dont je me contente de citer un autre cas de figure emblématique, *Aveux non avendus* de Claude Cahun/Marcel Moore, que prend toute son importance le nouveau type de lecteur exigé par une œuvre cryptogramme³². Il faut que celui-ci soit alerte, curieux de découvertes

32. Voir deux articles qui essaient de déchiffrer les effets de collusion et de collision dans cette œuvre mettant dès le titre le lecteur au défi : Andrea Oberhuber, « « J'ai la manie de l'exception » : illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87 ; « L'autobiographie rêvée de Claude Cahun : de l'« aventure invisible » à l'autogenèse », dans Christian Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota bene, 2005, p. 203-222 (avec Joëlle Papillon).

insoupçonnées, prêt à abandonner la lecture de l'œuvre pour mieux la recommencer plus tard, dans d'autres conditions. L'inféodation d'un médium à l'autre n'étant plus le principe de base des rapports texte/image, le lecteur est libre de s'exposer aux effets de lecture de deux langages – verbal et visuel – qui communiquent sans pourtant parler la même langue. Pour reprendre les idées d'Elza Adamowicz exposées dans diverses contributions³³ et qu'elle exemplifie dans l'article ouvrant le dossier, les rapports que peuvent entretenir les mots et les images sont « analogiques », « antagonistes » ou « de simple co-présence ». De chaque type de rapport texte/image découlent non seulement des approches méthodologiques différentes, du côté de la critique, mais aussi des modes de lecture plus complexes, plus sinueuses, du côté du lecteur³⁴. Celui-ci adoptera la posture active du regardant-lisant, s'il veut explorer la variété des parcours se dessinant à travers le labyrinthe. Idéalement, cette exploration se fait par le biais d'une lecture en spirale telle que suggérée par Annie Le Brun dans *Sur le champ* (1967) : conçu en étroite collaboration avec Toyen, ce recueil poétique entre en dialogue avec *Le Puits dans la Tour – Débris de rêve* de Radovan Ivsic, celui-ci également augmenté d'images de Toyen (Viriginie Pouzet-Duzer). En d'autres termes, la meilleure posture à adopter est double : lire/regarder et circuler librement entre les pages. Après tout, dans certains projets de livres objets, n'arrive-t-il pas au poète de se dédoubler en se métamorphosant en artiste ? D'assumer pleinement les deux fonctions dans le but de créer, de fabriquer un livre à son image en faisant appel au récit et à l'autoreprésentation masquée ? C'est ce que nous montre Raluca Lupu-Onet à partir de *Logbook* de Christian Dotremont, où l'héritier du surréalisme bruxellois s'invente en Logogus à travers le logogramme. L'androgynie créatrice est également au cœur de l'étude de la trajectoire de Gisèle Prassinos, de *Calamités des origines* (1937) à *Brelin le frou* (1975), que nous propose Annie Richard. Les artistes multimédias tels que Marcel Broodthaers font pleinement valoir la notion de *transfrontalité* dans la transformation d'un objet de lecture en « objet

33. On lira les articles suivants : Elza Adamowicz, « *État présent* », *loc. cit.* et « The Surrealist Artist's Book. Beyond the Page », *loc. cit.*

34. Voir à ce propos l'étude de Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, dans laquelle elle revient sur la relation hiérarchique entre le texte et l'image réduite pendant longtemps à sa fonction illustrative, pour s'interroger ensuite sur ce qu'elle nomme « la transposition intermédiaire » qui régit les rapports entre langage et image, et sur « l'événement de lecture » par le biais d'une double vision, d'un double regard. Citons également de Liliane Louvel *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, où elle se penche sur les enjeux iconotextuels dans la littérature anglophone, de Katherine Mansfield à Stephen King.

d'interdiction » (comme dans *Voyage en mer du Nord*), d'une part, et la nécessité d'une lecture consciente des enjeux intermédiaiques (film/livre/peinture), d'autre part (Alexander Streitberger). Voir le texte et lire l'image³⁵, privilégier l'expérience du seuil et des limites, c'est en effet à ce renversement de nos habitudes de regarder ce qui est visible et de comprendre ce qui est lisible afin de passer outre, que nous invite le livre objet.

Le livre d'artiste

Ce que nous avons précédemment identifié comme les principales caractéristiques du livre objet (en faisant la part belle au livre surréaliste) s'applique en grande partie au livre d'artiste proprement dit, tel que défini d'entrée de jeu dans ses rapports à la tradition avant-gardiste de la première moitié du XX^e siècle. Mais il y a – on s'en doute bien – dépassement de certains postulats esthétiques. Comme pour le livre surréaliste, les critères de définition ne servent qu'à dessiner les contours d'une vaste panoplie de pratiques du *livre* devenues de plus en plus importantes dans le domaine des arts visuels. Le phénomène du livre d'artiste est international ; le sont également les publications consacrées aux différentes formes de livre d'artiste conçu et réalisé par un seul individu ou, selon la tradition collaborative mais c'est moins souvent le cas, en partenariat³⁶.

On s'accorde généralement à dire que *Twenty-six Gasoline Stations* d'Edward Ruscha inaugure en 1963 une nouvelle manière de récupérer le livre pour la création artistique dans le but d'en faire un objet d'investigation esthétique, malgré une sobriété souvent flagrante, et de commercialisation. Dans un article de synthèse consacré à la « fin de l'illustration » dans et par le livre d'artiste, Anne Mœglin-Delcroix, spécialiste incontestée en la matière, identifie trois « traits distinctifs » dont la

35. Pour avoir développé cette problématique dans un numéro thématique dirigé pour la revue *Dalhousie French Studies*, je renvoie le lecteur au dossier « Voir le texte, lire l'image », n° 89, hiver 2009.

36. Je me contente de citer quelques exemples non dans l'ordre chronologique de parution mais selon la diversité des sphères culturelles, qui font office d'ouvrages de référence : Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960 / 1980*, Jean-Michel Place-Bibliothèque nationale de France, 1997 et *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstances (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006 ; Leszek Brogowski, *op. cit.* ; Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 2004 [1995] ; Stephen Bury, *Artist's Books. The Book as a Work of Art*, 1963-1995, Aldershot, Scholar Press, 1995 ; Renée Riese Hubert et Judd D. Hubert, *The Cutting Edge of Reading : Artist's Books*, New York, Granary Books, 1999 ; Lothar Lang, *Surrealismus und Buchkunst*, Leipzig, Edition Leipzig, 1993 ; Piotr Rypson, *Books and Pages : Polish Avant-Garde and Artist's Books in the 20th Century*, Varsovie, Center of Contemporary Art, 2000.

réunion définit le livre d'artiste : c'est premièrement un « livre fabriqué à l'aide des techniques actuelles de l'industrie du livre » (impression en offset sur papier ordinaire et recours fréquent à la photographie, plutôt qu'à la peinture, au dessin, à la lithographie, etc.) et publié en « édition pas ou peu limitée, ni numérotée, ni signée » ; deuxièmement, « malgré son aspect anodin », une telle publication est « le support d'une œuvre qui a une existence originale en elle et par elle », ne se voulant ni rare ni précieuse, mais dont toutes les étapes de la réalisation sont entièrement assumées par l'artiste ; troisièmement, compte tenu de « l'abandon de la division des tâches » – entre un spécialiste de l'écriture et un spécialiste des images – la notion d'illustration doit être pensée « à nouveaux frais » ; si l'on va plus loin dans le constat de ce qui distingue conceptuellement le « livre de peintre » (synonyme du livre illustré) du « livre d'artiste » est le fait que l'illustration « se trouve *de facto* invalidée » dans la conception du livre d'artiste³⁷. Ces idées se trouvent *grosso modo* confirmées par Leszek Brogowski qui, de plus, par ces réflexions inaugurales sur ce qu'est le livre d'artiste et les nombreux exemples analysés, déplace la question du côté de l'histoire du livre et, plus précisément, de l'édition (d'art) contemporaine³⁸. Il affirme simplement : « [le] livre d'artiste est une nouvelle forme d'expression qui utilise le livre comme support d'un travail artistique » dont on n'est pas sûr qu'il s'agisse d'un « genre parmi d'autres genres³⁹ » tels la peinture, la photographie, la sculpture. Le genre indécis du livre d'artiste s'explique probablement par la diversité d'expérimentations livresques, allant de formes toutes simples à de véritables objets précieux – appelés souvent « livres-objets » à cause de leur unicité et de leur caractère muséal – depuis près d'un demi-siècle. En font foi les livres d'artiste de Robert Filliou, Christian Boltanski, Barbara Kruger, Jochen Gerz, Annette Messager et Vito Acconci. Exemples auxquels il convient d'ajouter des livres d'artiste qui dérogent à certaines règles, comme ce *Don Juan en Occitanie* réalisé en collaboration entre Colette Deblé et Michel Butor, ou encore ces *Doubles-jeux* de Sophie Calle. Le débat sur le livre d'artiste et la multiplicité de ces formes sera à poursuivre dans une perspective littéraire et intermédiaire, étant jusqu'à présent largement mené par des historiens de l'art et des spécialistes de l'image.

37. Anne Moeglin-Delcroix, « La fin de l'illustration dans le livre d'artiste », dans Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (dir.), *L'Illustration. Essais d'iconographie*, Klincksieck, 1999, p. 382-383. Ces idées sont ensuite illustrées par les exemples d'Annette Messager, d'Anne et Patrick Poirier, de Barbara Kruger, de Christian Boltanski et de Vito Acconci, entre autres.

38. Leszek Brogowski, *op. cit.*

39. *Ibid.*, p. 25.

Afin de jeter une passerelle entre deux pratiques du livre objet du XX^e siècle, et avant de conclure, attardons-nous sur un exemple se situant à la lisière du livre surréaliste et du livre d'artiste donnant justement l'occasion d'illustrer le lien de filiation avec la pratique avant-gardiste du collage/montage et de la « quête du Livre Unique⁴⁰ » chère au projet surréaliste. *Le Livre de Leonor Fini* publié en 1975 semble répondre à ce désir d'imaginer puis de réaliser un livre unique en son genre en mettant en relation fragments de mémoire d'un « je » pluriel, images (peintures, photographies, dessins), poèmes et brefs récits, écrits pour l'occasion ou recyclés de textes déjà existants. L'hybridité du livre au format inhabituel et à l'aspect matériel précieusement soigné, plus proche du catalogue de peintre que du livre *à lire*, est exposée d'une double page à l'autre, le caractère aléatoire de ses composantes est affirmé :

Avant de commencer à travailler sur ce livre avec José Alvarez, nous avons étalé par terre des centaines de photos, et nous avons joué avec elles comme aux dominos. [...] Des ensembles sont ainsi formés, et je leur ai donné les titres de certains de mes tableaux. Comme dans un scrapbook, j'ai écrit un commentaire là où j'en avais envie. J'y ai ajouté quelques citations et des fragments de contes que j'ai écrits parfois⁴¹.

Accompagnée dans sa démarche d'artiste – la réputation de Fini comme peintre ne fait aucun doute dans les milieux artistiques de l'époque – par José Alvarez, éditeur et écrivain espagnol dont la contribution est évoquée sans être jamais clairement précisée, Leonor Fini s'aventure dans l'exploration du médium livre devenant un lieu de mémoire, sorte de tombeau où conserver ses souvenirs. Le livre est ici l'espace propice à une enquête sur soi à travers laquelle le sujet tente de retracer ces mémorables. C'est le support médiatique idéal où les images de l'artiste et les textes de l'auteure peuvent coexister, où le passé entrecoupe le présent. L'écriture procède d'un assemblage de formes et de genres différents (commentaires, citations, extraits) ; c'est l'écriture toujours qui permet l'essai sur l'art, accueille la réflexion sur la peinture. Œuvre protéiforme, ce *Livre* invite le lecteur-spectateur à un parcours libre : comme le plaisir et le hasard ont été le principal moteur de la genèse de cet objet, le lecteur peut lui aussi lancer le dé pour savoir quelles sections du livre découvrir en premier – il y en a dix-neuf réparties sur 248 pages. Fini explique le

40. Aragon, *Traité du style*, cité d'après Henri Béhar (dir.), *op. cit.*, p. 345.

41. Leonor Fini, *Le Livre de Leonor Fini. Peintures, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, avec la collaboration de José Alvarez, Lausanne, La Guilde du Livre-Éditions Clairefontaine, 1975, p. 5.

processus ayant présidé à la composition du livre objet : « Un souvenir attire un tableau, qui attire un objet, qui attire un autre tableau, qui attire une ville. Les photos imposent un parcours, comme les nombres sur les dés... » (p. 5). Une fois de plus, il revient au lecteur-spectateur de faire des allers-retours d'une page à l'autre, de circuler entre les diverses entités montées sur la même page afin d'établir des liens tantôt apparents tantôt absents entre les très nombreuses toiles en couleur, les dessins en noir et blanc, les croquis, les (auto)portraits et les textes de Fini. On comprend que la relation entre le visuel et le textuel obéit à des régimes différents selon chaque page ou section, qu'elle réponde du type d'illustration descriptif ou non référentiel, qu'elle soit régie par un rapport d'adéquation ou davantage dialectique faisant apparaître les deux langages comme des polarités⁴².

Pour généraliser le propos, affirmons que même s'il y a opposition thématique ou absence de référentialité, la relation dynamique des moyens d'expression n'entraîne pratiquement jamais des rapports d'exclusion ou d'antagonisme. Encore moins dès lors qu'intervient le lecteur-spectateur capable de retrouver le fil d'Ariane lui permettant de traverser le labyrinthe d'une création à la fois ludique et complexe. Indépendamment de l'efficacité du *dialogue* entre les artistes au moment de la création, il saura lire l'œuvre, en faire une lecture partielle et partielle, grâce aux fils tendus, telle une toile, par-dessus le support médiatique. L'apparente rivalité des langages ou des contenus peut d'ailleurs augmenter l'attrait de ce livre charnière, à mi-chemin de la tradition collaborative surréaliste et du livre d'artiste des années 1970, qui résiste à un dévoilement rapide de ses secrets intérieurs.

D'autres exemples de livres d'artiste pourraient compléter le projet de Leonor Fini, souscrivant eux aussi à une esthétique transfrontalière à plus d'un égard. Dans le présent dossier, le lecteur intéressé par le livre d'artiste et l'écriture collaborative trouvera réponse à plusieurs questions en lisant les articles de Georgiana Colvile et Marc Kober, d'Alexander Streitberger, de Raluca Lupu-Onet, de même les réflexions de Sergio Lima, et, pour une variante intéressante de la pratique collaborative sous le signe de la poétique oulipienne défiant toutes nos pratiques de lecture, l'article de Caroline Lebrech consacré à *Éros mélancolique* de Jacques Roubaud et Anne F. Garréta. La « Note sur Renée Riese Hubert et le livre d'artiste » de Michel Pierrssens informe sur les riches collections de

42. Pour une analyse plus approfondie, voir Andrea Oberhuber, « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », *Dalhousie French Studies*, n° 89, hiver 2009, p. 45-61.

livres surréalistes et de livres d'artiste qu'hébergent plusieurs universités états-uniennes.

Toutes les contributions réunies dans ce dossier ont pour but d'enrichir en l'interrogeant, le continuum entre la tradition et la pratique de l'illustration du livre antérieure aux avant-gardes historiques et le livre d'artiste(s) contemporain en passant par les multiples facettes du livre surréaliste ou – simplement – d'avant-garde.

Laissons battre portes et fenêtres...

Le dossier « À belles mains, livre surréaliste – livre d'artiste » souhaite reprendre le fil d'Ariane entortillé, à propos du livre et du surréalisme et, plus généralement, des liens entre texte et image, entre arts visuels et écriture, par Henri Béhar (1982), Renée Riese Hubert (1988) et Yves Peyré (2001) d'un côté, et par Anne Mœglin-Delcroix (1997, 2006) et Leszek Browgowki (2010) de l'autre. Repenser l'objet *livre* d'abord dans ses diverses reconfigurations par l'avant-garde surréaliste puis dans sa reconceptualisation par l'art contemporain, tel est le point de départ de notre réflexion sur le passé et l'avenir du livre comme espace d'échange et d'innovation. Dans la perspective des études actuelles qui prolifèrent sur les rapports texte/image, le présent dossier se propose de s'intéresser à ces formes hybrides – sur le plan des genres et des modes iconotextuels – qui se déploient dans le face-à-face entre deux moyens d'expression, posant ouvertement la question du « potentiel imageant des textes » et des « rapports entre les images et la matière écrite⁴³ ». La liste des publications parues depuis *Les Mots dans la peinture* de Michel Butor (1969) est trop longue pour faire état des nombreux travaux de recherche, dont nous avons cité plusieurs, qui s'interrogent de différents points de vue – sémiotique, esthétique, philosophique et littéraire – sur les incidents de frontière entre deux langages, deux arts et leurs médias respectifs afin de saisir leur mise en jeu dans l'œuvre et la démarche artistique en termes de limite et d'interdépendance⁴⁴. La critique contemporaine, pour ce qui a trait aux particularités poétiques et esthétiques d'œuvres hybrides, se trouve investie de nouvelles approches conjuguant études littéraires, histoire de l'art, philosophie, études culturelles et intermédiales. Ce n'est donc pas un hasard si Bernard Vouilloux, après avoir dressé un portrait

43. Jean-Pierre Montier, « Avant-propos », dans *À l'œil : des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 11.

44. Voir à ce propos, Andrea Oberhuber, « Présentation : texte/image, une question de coïncidence », *Dalhousie French Studies*, *op. cit.*, p. 3-9.

global de l'effervescence du champ de recherches « texte/image » notamment dans le monde germanophone et anglo-saxon et après s'être attardé sur les « causes du “retard” français » dans ce domaine, plaide en faveur d'une « pratique transdisciplinaire » : cette ouverture réciproque des disciplines s'explique selon lui par la nécessité de « travailler sur les seuils, les frontières, les limites, les marges, les passages, les plis, les hétérogénéités, les multiplicités⁴⁵ ». Le retard de la recherche française telle qu'accusée dans l'article de 2000 a été en partie rattrapé.

Mais on ne peut qu'adhérer au plaidoyer de Vouilloux pour l'ouverture des études littéraires à travers l'intégration du regard de disciplines connexes. C'est d'ailleurs ce que nous avons essayé de faire en réunissant dans le recueil les contributions d'historiens de l'art, de littéraires et de spécialistes de l'esthétique, appartenant à des sphères culturelles différentes. Trois principaux axes se dégagent des regards posés sur l'objet *livre* autour desquels se laissent regrouper les articles : 1) le partenariat comme idéal d'une création collective (ou à tête de Janus) ; 2) les rapports texte/image entre complémentarité et dialectique ; 3) la métamorphose du lecteur en lisant-regardant. Les questions qui traversent les études tel un fil conducteur sont les suivantes : comment examiner, puis dire le rapport entre le lisible et le visible, mais également entre l'illisible et l'invisible ? De quelle manière analyser deux modes d'expression distincts sans les réduire à un discours homogénéisant, et comment aborder précisément l'hétérogénéité de ces œuvres hybrides ? Quelle est la nature de cette « entité tératologique : objet à deux têtes, deux corps, quatre mains », pour reprendre l'expression métaphorique de Gérard Dessons⁴⁶ ? Quelles sont au juste les particularités de cet assemblage de « belles mains » évoquées dans le titre du dossier⁴⁷ ?

C'est dans une relative lacune évoquée plus haut, notamment d'ordre méthodologique en ce qui a trait aux modalités de lecture d'un livre objet, que s'inscrit notre réflexion. Il s'agit de se pencher sur l'histoire de l'objet *livre*, du moins celle du livre illustré, afin de mieux comprendre les transformations sous forme de livres objets au XX^e siècle, rouvrant grandes leurs portes battantes, pour travestir la célèbre formule bretonienne. Il y avait, nous semble-t-il, nécessité de revenir sur la conception avant-gar-

45. Bernard Vouilloux, « Langage et arts visuels : réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », *Lieux littéraires/La Revue*, n° 1, juin 2000, p. 211, p. 220 et p. 221.

46. Gérard Dessons, « Tératologie du livre d'artiste », dans Montserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture 2 : Le livre d'artiste*, Paris, La Différence-Unesco, 1997, p. 35.

47. Dans les métiers du livre, « une main » désigne l'assemblage de vingt-cinq feuilles de papier. Je tiens à remercier chaleureusement Henri Béhar qui m'a mise sur la piste poétique des « belles mains » dont il est par ailleurs question dans *Jean Santeuil* de Proust.

diste d'espaces livresque hétérogènes, les modalités de collaboration, les multiples formes iconotextuelles qui en résultent, de même que sur les postures de lecture à adopter face à ces œuvres mixtes. Dès lors, on devra mieux saisir l'héritage mais aussi le dépassement du livre surréaliste dans les multiples facettes du livre d'artiste qui prend en quelque sorte le relais dès les années 1960. Loin de vouloir établir une filiation linéaire entre livre surréaliste et livre d'artiste, il nous importe dans ce dossier, exactement trente ans après le numéro IV de *Mélusine* intitulé simplement « Le livre surréaliste », de considérer à la lumière d'un éventail d'exemples significatifs les enjeux esthétiques et médiatiques du livre objet.

Le livre surréaliste et le livre d'artiste se situent du côté du dédale constitué d'une multitude de couloirs aux parois plus ou moins étanches à travers lesquelles se dessinent, aux yeux du lecteur alerte, les frontières : on ne trouve pas toujours facilement le fil d'Ariane qui pourrait nous guider à travers les méandres du labyrinthe afin d'éviter la rencontre avec le Minotaure... Pourquoi d'ailleurs vouloir l'éviter à tout prix ? Ne vaudrait-il pas mieux l'affronter, profiter de son être mi-animal mi-humain pour devenir soi-même hybride en se métamorphosant en lecteur-spectateur voire en « spectateur⁴⁸ » ? Au fond, y a-t-il plus excitant que la traversée du labyrinthe à travers divers parcours avant de trouver l'issue ? Y a-t-il plus satisfaisant que de se perdre dans les mots et les images pour mieux se retrouver à mi-chemin de la lecture, ou seulement à la toute fin ? Pour constater que tout est à recommencer parce que le parcours de lecture peut être envisagé autrement, et que tout le plaisir de l'œuvre hybride réside précisément dans le recommencement et la découverte du nouveau. L'accès à l'intérieur de l'œuvre devient possible, l'événement de la circulation des idées a lieu grâce à un jeu de résonances entre les arts et les médias défiant les frontières disciplinaires.

Qu'à son tour, le lecteur des articles du dossier fasse preuve d'indiscipline !

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

48. Ce mot-valise relève d'un lapsus non freudien mais mécanique dû à la lenteur de mes dix doigts lorsque la pensée a tendance à s'envoler. Le terme survenu pour la première fois dans une réflexion sur le livre surréaliste et la collaboration interartistique conçus par Cahun, Moore et Deharme me paraît toujours à propos des enjeux d'une lecture participative nécessitée par le livre objet : « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, vol. 31, n° 1, 2007, p. 40-56.

LES YEUX LA BOUCHE : APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES DU LIVRE SURREALISTE

Elza ADAMOWICZ

*La bouche et l'œil ne vivent pas sur le
même continent.*

René Char

Qu'est-ce que le « livre surréaliste » ? C'est une porte (« livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé ») ou un paon (« le livre, faisant la roue, entraîne dans son sillage les mille mouettes du désir approchant de son île d'élection »)¹. Le livre peut être réel (les 60 ouvrages publiés par les Éditions Surréalistes) ou imaginaire (le livre aux pages de laine noire et au gnome en bois pour dos, rêvé par Breton). Il peut être mystérieusement fermé (*Le Cerveau de l'enfant* de Giorgio De Chirico, 1914) ou ouvert (*La Lectrice soumise* de René Magritte, 1928). Il fait appel au toucher (la couverture de Marcel Duchamp figurant un sein en caoutchouc et l'invitation « Prière de toucher »), voire à l'odorat (la couverture imprégnée de parfum d'*Œillades ciselées en branches* par Georges Hugnet et Hans Bellmer, 1939). C'est un objet relié (la reliure d'Hugnet pour *Herbe à la lune* de Valentine Hugo, 1935) ou un objet trouvé (la *Couverture d'un livre trouvé au fond de la mer* de Léonor Fini, 1936). Combinant écriture et image, il se prête à la fois à la lecture et au regard (Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, 1929 ; Joan Miró et Paul Éluard, *À toute épreuve*, 1958).

C'est cette dernière forme du livre surréaliste qui nous intéressera ici, le livre pris avant tout comme lieu de rencontre, entre un peintre et un poète, entre un texte (poème, essai, récit) et des images (lithographies, gouaches, collages, gravures). Il peut être soit le fruit d'une collaboration entre deux individus, par exemple entre Miró et Tzara (*Parler seul*, 1950), Ernst et Éluard (*Les Malheurs des Immortels*, 1922), Péret et Tanguy (*Dormir dans les pierres*, 1927), ou Masson et Leiris (*L'Anus solaire*, 1929) ; soit

1. André Breton, *Œuvres complètes* I, Gallimard 1992, p. 651 ; Benjamin Péret, « Livres-objets par Georges Hugnet », *Minotaure*, n° 10, 1937, p. 10.

l'œuvre d'un seul, par exemple les romans-collages de Max Ernst ou *Le Lézard aux plumes d'or* de Miró (1971).

La terminologie utilisée par la critique – « livre illustré », « livre de peintre », « livre d'artiste » ou, simplement, « livre surréaliste » – reflète aussi bien l'indétermination de ce genre hybride que l'étendue de ses réalisations. Il faut noter, toutefois, que le livre surréaliste se distingue du livre illustré du XIX^e siècle, livre où l'élément visuel, basé sur le modèle descriptif ou imitatif, fonctionnait comme simple support de lecture du récit ou du poème qu'il accompagnait. Dans cette approche logocentrique du livre, l'illustration avait en effet fonction de « paratexte » (Genette) ou de « méta-texte » (Riese Hubert). Le livre surréaliste se distingue également du livre d'artiste ou *artists book* des années 1960-1980 (Fluxus, art conceptuel)². Le livre surréaliste se rapprocherait au contraire, du livre de peintre, né au début du XX^e siècle, avec la publication par Ambroise Vollard de *Parallèlement* (1900), qui rassemble des poèmes de Paul Verlaine et des lithographies de Pierre Bonnard. Henry Kahnweiler allait faire du livre de peintre un véritable lieu d'échange entre la parole poétique et le geste pictural, dès la publication en 1909 de *L'Enchanteur pourrissant* de Guillaume Apollinaire avec des gravures sur bois d'André Derain. Kahnweiler a publié par la suite quelques-uns des premiers livres surréalistes, dont *Simulacres* (1925), qui réunit des poèmes de Michel Leiris et sept lithographies d'André Masson³. Le livre surréaliste est en effet une matérialisation de l'esthétique « simultanée » d'Apollinaire, ce nouveau lyrisme qui combine poésie et peinture, et lorsqu'il adopte à son tour cette esthétique, Tzara salue les « quelques chercheurs de nouveaux horizons qui ne mettaient plus de barrières entre la poésie et la peinture⁴ ».

Quant aux études sur le livre de peintre, elles ont été jusqu'ici essentiellement descriptives, proposant surtout une définition (ses frontières), un inventaire (une chronique), ou une technique (sa fabrication)⁵. Dans le

2. Voir Johanna Drucker, *A Century of Artists Books*, New York, Granary, 1994 ; Anne Moeglin Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Jean-Michel Place-Bibliothèque nationale de France, 1997.

3. Parmi les éditeurs de livres surréalistes, citons Guy Lévis Mano (Éditions G.L.M.), Georges Hugnet (Éditions de la Montagne), Iliazd, Gérald Cramer et Aimé Maeght. Les éditeurs ont fait appel à des imprimeurs spécialisés, tels Féquet & Baudier pour la gravure sur bois, Lacourrière & Fréhaut pour la gravure et l'eau-forte, et Mourlot Frères pour les lithographies.

4. Tristan Tzara, « Le Papier collé ou le proverbe en peinture » [1931], *Œuvres complètes IV*, Flammarion, 1980, p. 359.

5. Voir notamment Walter J. Strachan, *The Artist and the Book in France. The 20th Century 'livre d'artiste'*, London, Peter Owen, 1969 ; François Chapon, *Le Peintre et le livre. L'Age d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Flammarion, 1987 ; Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Gallimard, 2001 ; Jean Khalfa, dir., *The Dialogue between Painting and Poetry : livres*

domaine des études sur le livre surréaliste en particulier, il existe d'excellentes analyses ponctuelles de collaborations spécifiques (nous y reviendrons). Cependant, force est de constater que la critique n'a fait qu'amorcer une interrogation portant sur les modalités des rapports entre l'élément verbal et l'élément pictural, et notamment sur les enjeux de la lecture – de la lisibilité, voire de l'illisibilité – du livre d'artiste surréaliste⁶.

En effet, quelle est la nature de cet être, « entité téatologique : objet à deux têtes, deux corps, quatre mains⁷ » ? Comment apprivoiser ce monstre hybride ? S'agit-il de rapports analogiques, antagonistes, ou de simple co-présence ? Comment analyser les rapports entre deux modes d'expression distincts sans les réduire à un discours homogénéisant ? Le livre d'artiste surréaliste doit-il être compris comme forme synthétique, « œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable⁸ », et doit-on interpréter la conjonction texte et image comme un avatar du « point suprême » surréaliste où toute opposition serait confondue ? Ou, au contraire, devrait-on considérer le rapport entre éléments verbal et visuel en termes de rupture ou en termes deleuziens de *faïlle*, c'est-à-dire en fonction de leur hétérogénéité irréductible, fondement de la « beauté convulsive » ? S'il est vrai, comme l'affirme René Char, que « la bouche et l'œil ne vivent pas sur le même continent », comment peut-on cerner un tel écart⁹ ? Par ailleurs, comment rendre compte de la rencontre souvent fortuite entre un mot et un trait, d'une juxtaposition parfois aléatoire entre un vers et une forme graphique ? « Incroyable conspiration/Des découvertes et des surprises », écrit Paul Éluard dans *À toute épreuve*, un livre d'artiste produit avec Joan Miró. Quels critères doit-on exploiter pour dire cette « conspiration » entre des médias divergents ?

Voilà quelques-uns des enjeux auxquels le critique est confronté. En développant certaines de ces questions, cette étude poursuit l'ébauche d'une méthodologie de la lecture du livre d'artiste surréaliste¹⁰.

d'artistes 1874-1999, Cambridge, Black Apollo Press, 2001 ; « Voir le texte, lire l'image » (Andrea Oberhuber, dir.), *Dalhousie French Studies*, n° 89, 2009.

6. Voir Henri Béhar, dir., *Le Livre surréaliste*, *Mélysine* IV, 1983 ; Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.

7. Gérard Dessons, « Tématologie du livre d'artiste », in Montserrat Prudon, dir., *Peinture et écriture 2 : le livre d'artiste*, La Différence-UNESCO, 1997, p. 35-43 (p. 35).

8. Alain Montandon, dir., *Iconotextes*, Ophrys, 1990, p. 7.

9. René Char, *Recherche de la base et du sommet*, OC, Gallimard, 1983, p. 717.

10. Voir Elza Adamowicz, « État présent. The livre d'artiste in Twentieth-Century France », *French Studies*, LXIII, 2, 2009, p. 189-98.

La lecture comparative

Une première lecture, l'approche critique comparative, basée sur le principe d'analogie ou d'homologie entre les textes et les images mis en présence, est ancrée dans une esthétique commune au plasticien et au poète. La collaboration entre Tristan Tzara et Hans Arp en fournit un exemple probant. Tzara présente un cas d'étude particulièrement approprié dans la mesure où sa poésie, faite de discontinuités et de paradoxes, se visualise difficilement et fait donc obstacle à toute tentative de démarche mimétique de la part de l'artiste. Elle exige, au contraire, un geste pictural indépendant. Tzara et Arp ont collaboré à trois ouvrages réunissant des poèmes de l'un et des gravures de l'autre en regard. *Vingt-cinq poèmes* (Zurich, Collection Dada 1918) présente des poèmes de Tzara et dix gravures sur bois d'Arp. *Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons* (Paris, Collection Dada, 1920) est un recueil rassemblant vingt et un poèmes courts datant de 1918-1920, une séquence de douze poèmes intitulée *Maisons*, dédiés aux amis, et dix-neuf gravures sur bois d'Arp, aux formes biomorphes. Enfin, *De nos oiseaux* (Paris, Éditions Kra, 1929) juxtapose des poèmes de Tzara, imprimés dans une typographie innovante dada, et dix gravures sur bois en pleine page de Hans Arp.

Ces trois livres d'artistes privilégient la simple juxtaposition sur le dialogue métaphorique ou illustratif. Placés en regard, les images et les textes maintiennent leur indépendance, même si des échos ou des analogies se font de l'un à l'autre. D'une part, l'automatisme du dessin d'Arp, l'apparent abandon au hasard, présentent une analogie avec la démarche poétique de Tzara où les sons et les images s'engendrent les uns les autres. D'autre part, Arp et Tzara poursuivent un mode d'expression primitiviste : aux formes élémentaires des bois d'Arp dans *Vingt-cinq poèmes*, fait écho le langage de Tzara, proche de ses « poèmes nègres » ou du langage enfantin (« ci-gît/fait/triple os/n'a/a dada/ibidilivi rizididi/planche/simili/galvanoplastie/ra/ga/ta/ga/ribaldi »). Par ailleurs, le rejet de toute structure discursive globale – dont témoigne l'absence de ponctuation, de majuscules, de syntaxe – trouve une analogie dans la composition libre et l'absence d'effet de profondeur du jeu de formes des gravures. De plus, à la polysémie ou l'absurdité des poèmes, répond l'indétermination des formes, images Rorschach aux suggestions multiples.

Autre exemple, *Les Malheurs des immortels* (Innsbruck, Librairie Six 1922), collaboration entre Max Ernst et Paul Éluard, réunit vingt poèmes et vingt collages¹¹. Ernst a produit les collages en utilisant des fragments

11. Autres collaborations d'Éluard avec Ernst : *Répétitions*, Au Sans Pareil, 1922 ; *Au Défaut du*

d'images d'illustrations de gravures, tirées de journaux scientifiques du XIX^e siècle et de catalogues commerciaux. Quant aux textes, ils ont été écrits conjointement par Ernst et Éluard, le premier à Cologne, le deuxième à Paris, leurs poèmes collationnés produisant des collages textuels. Texte et image partageant des structures semblables (intertextualité, citation, collage), ils se prêtent ainsi à une lecture analogique.

Un troisième exemple est fourni par *Simulacre* (Éditions de la galerie Simon 1925), où les sept lithographies d'André Masson peuvent être lues dans un rapport d'analogie avec les poèmes de Michel Leiris. Textes et images ont en commun un univers de métamorphose et de mouvement¹². Ainsi le dynamisme des images (« La roue des écritures frise le délire des paysages ») fait écho aux lithographies où nature, architecture et anatomie humaine sont en constante transformation.

De telles mises en parallèle laissent paraître un dénominateur commun – thème, *Zeitgeist* ou stratégie rhétorique – qui recouvre à la fois le texte et l'image. Toutefois, la critique analogique ne tient pas compte des différences de moyen d'expression ou de but. Ainsi, dans les collaborations entre Tzara et Arp, le premier recherche avant tout la rupture sémantique entre les (groupes de) mots, alors que Arp travaille au renouvellement des formes graphiques ; par ailleurs, bois et poèmes, malgré une ressemblance formelle – le format plus ou moins rectangulaire – sont matériellement irréductibles l'un à l'autre. De même, dans les collages produits par Ernst et Éluard, le collage verbal ébauche des développements narratifs qui sont absents du collage graphique. La critique analogique vise en effet à l'homogénéisation des moyens d'expression mis en parallèle en proposant un concept unifiant – ici l'automatisme, le primitivisme, là le collage, l'intertextualité, ou encore une thématique – comme facteur commun, à la fois métalinguistique et métapictural. Or, texte et image dans le livre surréaliste relèvent aussi bien d'une distinction que d'une équivalence, comme le souligne Yves Peyré à propos des ouvrages de Tzara et Arp :

[I]ls ont proposé un être double [...] ils ont été aussi soucieux d'asseoir par le bord à bord des feuilles une proximité exemplaire que de maintenir une diffé-

silence, 1925 et *À l'intérieur de la vue*, Seghers, 1948. Pour une analyse critique de cette collaboration, voir notamment : Renée Riese Hubert, « Ernst and Éluard. À model of surrealist collaboration », *Kentucky Romance Quarterly* 21, 1, 1974, p. 113-21 ; Éliane Formentelli, « Max Ernst-Paul Éluard ou l'impatience du désir », *Revue des sciences humaines*, n° 164, 1976, p. 487-504.

12. Voir l'analyse d'Alyce Mahon, « The Poetic Jouissance of André Masson », in Jean Khalfa, dir., *The Dialogue between Painting and Poetry*, p. 83-103. Citons parmi les autres collaborations de Leiris et Masson : *Annus solaire*, 1931 ; *Miroir de la tauromachie*, 1937 ; *Toro*, 1951.

rence significative entre deux manières distinctes et équivalentes d'inventer de nouvelles postures pour la création. Aven de fascination et sauvegarde de distance entre les mots et les images¹³.

Convergence – divergence

L'approche critique du livre surréaliste qui vient d'être esquissée constitue des modalités de la critique comparative, en vertu de la tradition de l'*ut pictura poesis* basée sur l'hypothèse de la complémentarité des arts. Cependant, si les rapports analogiques (de ressemblance ou de similarité) ou homologiques (de structure) sont privilégiés, c'est aux dépens d'autres rapports possibles. En effet, pourquoi l'analogie serait-elle le seul critère de collaboration entre un poète et un peintre ? Si elle tient compte des convergences, l'approche comparative ignore toutefois les divergences entre texte et image. Une deuxième approche abordera donc les enjeux du paradoxe de la rencontre, convergence et divergence, où deux trajectoires se rencontrent mais se distinguent. Ainsi, il arrive que le poète réponde à l'artiste, ou l'artiste au poète, en prenant un texte ou une image comme tremplin afin de poursuivre sa propre trajectoire poétique ou picturale. Par exemple, pour les illustrations d'*Alice in Wonderland* (New York, Maecenas Press et Random House 1969) – une eau-forte et douze gouaches reproduites en héliogravure – Salvador Dalí a retrouvé dans le texte de Lewis Carroll l'écho de ses propres motifs obsédants. Ainsi, la montre gigantesque du Chapelier Fou se métamorphose en montres molles apparaissant sous forme de table à l'heure du thé. Par ailleurs, le motif dalinien de la fillette sautant à la corde réapparaît dans les illustrations qui représentent Alice. Le texte de Carroll fonctionne donc à la fois comme invitation à Dalí à pénétrer dans le pays des merveilles, tout en servant de pré-texte lui permettant de reprendre, inlassablement, sa propre iconographie.

Un rapport double de convergence et de divergence se retrouve dans *Les Jeux de la poupée* (Paris, Les Éditions Premières, 1949), livre d'artiste où Paul Éluard a « illustré » (c'est le terme d'Éluard) les photographies de poupées désarticulées et rassemblées de Hans Bellmer¹⁴. L'ambivalence du titre pointe le traitement différentiel du thème de la poupée : la poupée comme objet de pulsions sado-masochistes chez Bellmer contraste

13. Yves Peyré, « Tzara et Arp », dans Laurent Le Bon, dir., *Dada*, Editions du Centre Pompidou, 2005, p. 962.

14. Voir Renée Riese Hubert, « Intertextualité et illustration : *La Poupée* de Bellmer et d'Éluard », *Les Mots la Vie*, n° hors série, 1984, p. 63-71.

avec la poupée comme sujet chez Éluard (« elle jette à bas le manteau des murs et peint le jour à ses couleurs. Elle effraye les bêtes et les enfants »). Alors que la poupée de l'artiste est perçue comme le prototype iconographique de la femme-enfant, victime et perversément séductrice, la poupée du poète se situe pleinement dans le monde de l'enfance : son texte poétique relie l'enfant au monde naturel, la libérant des poses contraignantes de la poupée photographiée. La sexualité désublimateur chez Bellmer contraste avec l'érotisme sublimatoire chez Éluard. Provoqué par sa fascination pour les photos de Bellmer, Éluard a poursuivi sa propre trajectoire poétique, produisant un texte qui ne se réfère qu'indirectement aux photos qui l'ont séduit au départ. L'écriture et la photographie constituent ainsi deux trajectoires qui se rencontrent et se distinguent. C'est cette rencontre où la divergence est maintenue qui fait toute la richesse de la complicité entre poète et artiste.

Dialogue – échanges

Si l'on passe maintenant à la lecture de la page du livre d'artiste, une troisième approche se profile, plus dynamique, approche qui rendra compte des échanges, sur la page même, entre le texte et l'image. Ce sont de tels échanges qui ont donné lieu à la désignation « livre de dialogue » proposée par Yves Peyré¹⁵. Prenons d'abord l'exemple du photopoème *Facile* (G.L.M., 1935), onze photographies de Man Ray du corps nu de Nusch, deuxième femme d'Éluard, accompagnées de poèmes de celui-ci. Tandis qu'Éluard souhaitait disposer les poèmes et les photographies en vis-à-vis, Man Ray insista pour qu'ils occupent le même espace, leur co-présence suscitant ainsi de multiples interactions¹⁶. À la dé-naturalisation de la figure féminine chez le photographe – l'image du corps est décapitée, doublée, fétichisée, fragmentée, surexposée – répond la dé-réalisation ou la sur-réalisation de l'image de Nusch dans le texte d'Éluard par le biais de la métaphore, qui a pour fonction de voiler et de dévoiler le corps de la femme (au contraire du volume érotique de Georges Hugnet et Oscar Dominguez, *Le Feu au cul*, Paris, R. J. Godet, 1943, où le texte voile partiellement la sexualité explicite des dessins). La co-présence sur la même page du texte et de l'image donne lieu à de multiples interactions. François Chapon fait allusion, par exemple, à la « navette » entre l'image

15. *Peinture et poésie*, p. 6.

16. Autre collaboration d'Éluard et Man Ray : *Les Mains libres*. Voir Nicole Boulestreau, « L'emblématique des *Mains libres*, dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard », *Bulletin du bibliophile*, n° 2, 1984, p. 194-221.

et le texte. Selon Nicole Boulestreau, « l'arabesque des corps s'harmonise avec la typographie des poèmes¹⁷ ». La solarisation du corps, en effet, réduit celui-ci à un contour, un signe graphique qui fusionne avec les contours du texte. L'interaction est également suggérée entre la photo et le texte qui s'ouvre avec les vers : « Tu te lèves l'eau se déplie/Tu te couches l'eau s'épanouit ». Le texte transforme le contour du nu photographié en une image de vague, et associe le dépliement du corps-eau au dépliement de la page du livre. Ailleurs, l'image de Nusch, juxtaposée avec les poèmes (« le creux de ton corps cueille des avalanches ») est transformée en paysage. Éluard évoque le pouvoir créateur de la femme dans des métaphores qui l'associent aux mouvements de dépliement, de germination et de multiplication de la nature, s'étendant même aux dimensions cosmiques (« Tu es partout tu abolis toutes les routes »), tout comme les images de Man Ray s'étendent au-delà des limites de la page. Poète et artiste ont ainsi créé un véritable espace dialogique, où la spécificité matérielle des médias choisis est à la fois renforcée et transgressée dans la zone d'échange dynamique créée par la collaboration.

Il faut noter, toutefois, qu'une telle *illumination* réciproque du texte et de l'image est assez rare dans le livre surréaliste. Le plus souvent pourrait-on parler tout au plus de parallélisme. Ainsi, dans *Constellations* (1958), les vingt-deux « proses parallèles » d'André Breton, textes courts, fragments narratifs qui rappellent les *Illuminations* de Rimbaud, ne proposent ni description ni glose, mais une interprétation libre qui, dans une démarche parallèle à celle de l'artiste (une « activité constellante » écrit Richard Stamelmann¹⁸) suit sa propre trajectoire verbale, reproduisant l'esprit, et non la forme, des compositions. Les compositions, « ces superbes planches, électivement appelées à faire *vannes* », déclenchent chez le poète un flot d'associations poétiques. Breton crée ainsi des configurations poétiques, parallèles aux constellations de signes des compositions graphiques, où se trament les thèmes de prédilection du poète : amour, enfance, liberté, rêve.

17. Voir Nicole Boulestreau, « Le photopoème *Facile* : un nouveau livre, dans les années 30 », *Mélysine* IV, 1984, p. 163-177.

18. « Si mimesis il y a, elle se fait voir dans la similitude entre activité constellante des gouaches et celle des 'proses parallèles' d'André Breton » : Richard Stamelmann, « La courbe sans fin du désir' : les *Constellations* de Joan Miró et André Breton », *André Breton*, L'Herne, n° 78, 1998, p. 319.

La différence – le livre matériel

Convergence ou complicité ne sont pas fusion, elles n'effacent pas la différence entre écriture et peinture. Le jeu entre éléments textuels et graphiques ne pourrait-il donc articuler d'autres modes de relation dont il s'agirait alors de rendre compte : collision ou collage, simple co-présence, dissonance ou différence, voire *indifférence* ? C'est dans cet esprit qu'Anne-Marie Christin défend le concept de l'altérité radicale du texte et de l'image dans son analyse de la collaboration entre Man Ray et Éluard dans *Les Mains libres* : « Rechercher donc non pas le parallélisme entre texte et image, écrit-elle, [...] mais la déviance, la dérive, le dérapage, le déplacement, le dépassement, de l'un à l'autre¹⁹ ». Renée Riese Hubert semble abonder dans ce sens lorsqu'elle rappelle que dans sa collaboration avec Tristan Tzara pour *Parler seul*, « Miró récuse tout mimétisme. Loin de chercher des analogies, il affirme de toutes les façons une esthétique de la différence²⁰ ». Tout en soulignant l'importance de la « différence », l'analyse de Riese Hubert, cependant, se concentre sur les « analogies » et « équivalences » entre le texte de Tzara et les lithographies de Joan Miró. Une lecture soulignant la différence s'appuierait au contraire sur la simple contiguïté et la collision spatiale des éléments visuel et verbal dans l'espace matériel du livre, ainsi que sur l'absence de médiation entre formes d'expression. Et c'est en effet la simple co-présence du texte et des images, leur isolement, qui sont soulignés par Michel Leiris lorsqu'il commente la collaboration entre Tzara et Miró : « Sans doute, *parlent-ils seuls*, ces mots qui s'enchaînent d'eux-mêmes sans loi autre que la poésie, et seuls aussi ces matériaux que Miró met en œuvre²¹ ».

Ainsi, c'est en considérant les éléments poétiques et graphiques non pas comme deux miroirs pris dans un jeu de reflets mutuels, mais comme deux trajectoires ou espaces autonomes, que nous tenterons maintenant de rendre compte de la complicité étroite, dans la différence, entre deux moyens d'expression hétérogènes. Une telle perspective nous permet en effet d'esquisser une analyse focalisée sur le livre d'une part comme production (et non plus comme produit), et d'autre part comme entité matérielle. Un troisième élément intervient alors, celui du support ; élément

19. Anne-Marie Christin, « Le poète-illustrateur : à propos du recueil *Les Mains libres* de Man Ray et Paul Éluard », dans A.-M. Christin, dir., *Écritures II*, Le Sycomore 1985, p. 323-45. Voir aussi Jean Pierrot, « Éluard illustrateur de Man Ray : *Les mains libres* », dans *Iconographie et littérature. D'un art à l'autre*, P.U.F. 1983, p. 183-199.

20. Renée Riese Hubert, « Miró et le livre surréaliste », *Mélysine IV*, 1983, p. 230.

21. Michel Leiris, « Tu es sorti vivant », *Derrière le miroir*, n° 29-30, mai-juin 1950, p. 2.

qui nous permet de dépasser le dualisme ou l'effet-miroir des rapports texte-image.

Une telle lecture, qui met l'accent sur la co-présence physique des éléments graphiques et verbaux, ainsi que sur les trajets divergents poursuivis par le plasticien et le poète, permet de mettre en évidence la matérialité du livre²². L'accent mis sur le livre matériel contraste en effet avec la conception logocentrique du livre d'artiste. Dans cette optique, le discours critique privilégie le livre-objet tactile, le corporel. C'est ainsi qu'en 1948, dans une lettre à l'éditeur Gérald Cramer, Miró affirme : « Un livre doit avoir toute la dignité d'une sculpture taillée dans le marbre », soulignant ainsi à la fois le processus créateur et la réalité matérielle du livre. De même, le motif récurrent de la main sur les reliures des livres surréalistes en souligne la qualité tactile en tant qu'objet : la reliure de Mary Reynold pour *Les Mains libres* (1937) d'Éluard et Man Ray, par exemple, incorpore un gant en chevreau. Ces reliures étaient une invitation à dépasser l'organe de la vue pour en apprécier le toucher, et le collage de Miró sur la couverture de *Parler seul* soulignait déjà que le livre n'était pas uniquement un objet visuel mais également tactile, qu'il est objet matériel avant de devenir objet signifiant.

Soulignons donc que le livre surréaliste est un acte avant d'être un produit, une collaboration concrète, « une activité de l'esprit » avant d'être « un moyen d'expression », selon la formulation de Tzara. Aborder le livre sous l'angle d'un processus générateur, c'est donc constater que l'activité du peintre et du poète est performative. En effet, le peintre s'aventure au-delà des formes verbales, leur répondant par un mouvement qui lui est propre, prolongeant ainsi l'esprit du texte – et non son sens – tout en poursuivant sa propre trajectoire picturale sur un plan incommensurable à celui du texte. Il s'agit alors bien d'un rapport performatif, l'artiste proposant un supplément de l'acte créatif originel.

La matérialité du livre est aussi attestée dans plusieurs études qui ont exploré en détail la fabrication du livre surréaliste, et notamment des livres produits en collaboration avec Miró²³. Parmi les collaborations avec des poètes, citons *À toute épreuve* (1958), une collaboration entre Miró, Éluard et l'éditeur Gérald Cramer²⁴. C'est Éluard qui propose à Cramer de

22. Voir Elza Adamowicz, « The Surrealist Artist's Book : Beyond the Page », *Princeton Library Chronicle* LXX, 2, 2009, p. 265-91.

23. Jacques Dupin, *Miró*, Flammarion, 2004.

24. Voir Ann Hyde Greet, « Miró, Éluard, Cramer : *À toute épreuve* », *Bulletin du bibliophile*, n° 2 et 3, 1983, p. 232-42 et 346-68 ; repris comme préface à l'édition en facsimile de *À toute épreuve*, New York, George Braziller, 1993, p. 7-22 ; Annick Ehrenström, *Un éditeur genevois Gérald Cramer. Au fil de ses archives de 1942 à 1986*, Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire de

faire « illuminer » ses poèmes par Miró. Il s'agit ici d'un livre très médité, dont l'exécution a pris dix années d'un travail minutieux. Selon Miró : « Il ne s'agit pas de faire des illustrations, comme tout le monde fait, mais de faire un livre, ce qui n'est guère facile²⁵ ». Dans ses lettres à Cramer, il compare la fabrication du livre à la germination d'une plante ou « l'exactitude et la précision d'une machine d'horlogerie », et cette correspondance fournit un précieux document des étapes de la fabrication. Miró choisit la gravure sur bois pour les images et produit, avec le graveur Enrique Tormo, 80 gravures en couleurs, qui seront imprimées en regard ou juxtaposées au texte. Des ajouts de papiers déchirés et de collages soulignent la matérialité du produit. Éluard et Cramer choisissent la typographie Didot pour le texte, qui sera imprimé sur papier d'Arches en feuilles volantes réunies dans un coffret²⁶.

Une lecture poétique ?

Parfois, dans les interstices de l'exégèse du livre surréaliste, se dégage une autre lecture – empathique celle-là, subjective, poétique – lecture qui colle à l'ouvrage, l'interrogeant de l'intérieur sans toutefois tenter de le décoder²⁷. Il s'agit de la « critique des poètes », défendue entre autres par Apollinaire²⁸, exemple d'*ekphrasis* dans son sens le plus large, et prenant comme paradigme la forme rhétorique de la métaphore. Tout comme un texte poétique génère un geste pictural, tout comme un graphisme donne lieu à un commentaire verbal, le commentateur lui-même choisit de commenter le livre-objet par une parole poétique. La métaphore constitue en effet un mode d'expression privilégié pour dire à la fois la matérialité et la figuralité du livre ; pour dire à la fois la résistance et l'ouverture du livre d'artiste aux sens multiples. Ainsi, poètes et artistes eux-mêmes font allusion à la rencontre entre un texte et une image en termes métaphoriques : « illuminations » (Miró et Éluard), « illunations » (Camille Bryen et Laforgue), « révélations » ou « collage » (Éluard et Ernst). De même, le

Genève 1988. Ces études sont basées sur l'importante correspondance entre Miró et Cramer.

25. Jean-Charles Giroud, dir., *Joan Miró, Gérald Cramer : une correspondance à toute épreuve*, Genève, Patrick Cramer, 2002.

26. Tzara aussi travaille étroitement avec les peintres sur leur projet commun, une entreprise souvent de longue haleine, comme en témoigne par exemple sa correspondance avec Miró durant la réalisation de *l'Antitête*. Voir William Jeffett, « *L'Antitête* : The Book as Object in the Collaboration of Tristan Tzara and Joan Miró (1946–47) », *The Burlington Magazine*, n° 135, 1993, p. 81-93.

27. Voir Ségolène Samson-Le Men, « Quant au livre illustré... », *La Revue de l'art*, n° 44, 1979, p. 85-111.

28. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902–1918*, Gallimard Folio-essais, 1993, p. 335.

critique ou l'éditeur utilise la métaphore pour dire la complexité des rapports entre le texte et l'image : ainsi François Chapon parle de la « navette des pages » ; Gervais Jassaud fait allusion à « une architecture singulière » du livre d'artiste, ou encore au « mariage » entre l'écriture et la peinture ; Gérard Dessons, déjà cité, parle de l'« entité tératologique » que constitue le livre d'artiste ; Edmond Nogacki, pour sa part, fait allusion à « une alchimie de l'écriture et de la peinture » ; tandis que pour Peyré, « la parole et l'image flambent dans l'unité quelque peu miraculeuse de leur identité et de leur différence soudain annulées ».

Ainsi écrivain ou critique, par le recours au langage poétique, répondent à la polysémie de l'image picturale et du texte par leur propre trajectoire subjective, dans un élan lyrique qui débouche sur l'indétermination de l'analogie généralisée, sur l'ouverture de la suggestion métaphorique. Le lecteur-poète produit alors non pas une glose, mais un acte performatif, des paroles qui sont un geste de « conspiration » parallèle à la page du livre d'artiste, mais situé également contre et au-delà de la page, lui résistant, la désorientant. Le lecteur-poète prolonge ainsi l'acte de l'artiste ou du poète qui, lui aussi, par son geste pictural ou poétique, avait déjà poursuivi son trajet autonome *à partir* du texte ou de l'image. « Le lecteur d'un poème l'illustre forcément », dira Éluard dans une heureuse formule.²⁹ En effet, comment dire la différence (ou l'indifférence) des éléments mis en présence sans réduire leur distance, sinon par le langage figuratif ? Le modèle métaphorique réussit à instaurer une dialectique de la proximité et de la distance, une infinitude. Le poète-critique rejette ainsi les limitations d'une analyse qui chercherait à fixer un sens, donc à effacer la différence ou à homogénéiser écriture et image. Il déroule au contraire une lecture qui poursuit une trajectoire libre dans un espace poétique contigu à l'espace du livre d'artiste, mais qui lui demeure incommensurable. « Pour collaborer, dit encore Éluard, peintres et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer³⁰ ». Ces multiples trajets – celui du poète ou du peintre dans le livre d'artiste, de l'exégète, du poète, du lecteur – effectuent une transgression, dans le sens dynamique, étymologique du terme – dévoiement, dérive, dérapage – de la parole poétique à la peinture, du livre-objet à son impossible commentaire.

QUEEN MARY UNIVERSITY OF LONDON

29. Paul Éluard, « Donner à voir », OC I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 969.

30. Éluard, *ibid.*, p. 983.

QUELLES TRADITIONS POUR LE LIVRE SURREALISTE ?

Julien SCHUH

Ma métamorphose est tradition, car la tradition est précisément changement et réinvention d'une autre peau¹.

Rupture avec la tradition, anti mimétisme, subversion des codes de la reproduction... Les théoriciens du livre d'artiste surréaliste² insistent sur la radicalité des changements introduits par la collaboration des peintres et écrivains du mouvement. Pourtant, Renée Riese Hubert est consciente, à la fin de son ouvrage *Surrealism and the Book*, d'un paradoxe : alors que les livres illustrés expressionnistes, bousculant le goût bourgeois, font l'objet en Allemagne d'une campagne de dénigrement de la part de la communauté du livre de luxe, les ouvrages publiés par Dalí, Miró et les écrivains surréalistes sont accueillis favorablement par les collectionneurs et les éditeurs, qui dotent d'une aura de respectabilité les expérimentations les plus dérangeantes³. Pourquoi ce non-événement ? Qu'est-ce qui rendait ces livres acceptables pour le marché bibliophilique ? La manière dont les ouvrages conçus par les artistes surréalistes intègrent les valeurs de la tradition française du livre illustré peut permettre de répondre à cette question, et de déterminer ce qui fait réellement leur originalité. Nous ferons l'hypothèse que les conditions de production, de diffusion et d'intégration dans le marché bibliophilique de ces ouvrages jouent un rôle primordial dans leur forme et dans les modalités des relations entre textes et images qu'ils proposent aux lecteurs ; mais, pour comprendre réellement les procédés mis en place par les artistes surréalistes, il faut réinté-

1. Salvador Dalí, « Hommage à Meissonnier » (1967), *Oui*, Denoël/Gonthier, 1971, II, p. 158.

2. Nous conservons ce terme pour désigner les livres mêlant images et textes, malgré son ambiguïté ; « artiste » serait à prendre à la fois au sens d'auteur et de plasticien, voire d'éditeur. La notion de « livre de dialogue » proposée par Yves Peyré pourrait convenir davantage, si elle ne proposait déjà implicitement un type de relation entre textes et images (voir Yves Peyré, *Peinture et poésie : Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001, p. 54 *sqq.*).

3. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1988, p. 345.

grer leurs pratiques dans le contexte de la civilisation de l'image industrielle qui se met en place dès le XIX^e siècle.

Traditions techniques

Les créations livresques du début du XX^e siècle poursuivent dans une tradition qui se met en place dans le dernier quart du XIX^e siècle ; mais plutôt que de renvoyer uniquement à Manet, Mallarmé et Charles Cros, il faut inscrire les pratiques surréalistes dans l'ensemble des pratiques bibliophiliques françaises.

Si l'esthétique de la déformation et le retour à des techniques archaïques comme le bois de fil dérangent outre-Rhin, en France, l'attrait pour l'estampe populaire et l'utilisation de techniques singulières se sont implantés dans les mœurs bibliophiliques. Octave Uzanne, créateur de revues discutant l'art du livre et adepte des innovations dans ce domaine⁴, fut l'un des promoteurs du renouveau de la gravure sur bois de fil. Les « jeunes graveurs » révolutionnent selon lui l'art de l'estampe « par la brutalité des moyens, par un retour aux factures primitives, par la culture de leur personnalité insoumise aux lois des écoles⁵ ». Les expériences de Gauguin, Vallotton ou Jarry et celles des revues comme *L'Image* inspirent d'autres artistes et éditeurs : André Derain, Raoul Dufy, Henry Chapront, Hermann-Paul, Pierre Gusman continuent cette manière mettant l'accent sur la singularité de l'artiste et le refus du mimétisme photographique. Par le biais de Munch, cette tradition s'était implantée en Allemagne parmi les artistes expressionnistes⁶ ; en France, la gravure originale sur bois de fil et la linogravure deviennent des éléments essentiels du livre de bibliophilie, dont les valeurs sont véhiculées par un organe comme la revue de luxe *Byblis, miroir des arts du livre et de l'estampe* qui paraît entre 1921 et 1931. Le livre populaire n'est pas en reste, avec des collections comme « Le Livre de demain » de Fayard, inauguré en 1923, qui propose des succès de librairie illustrés par des gravures aux contours simplifiés⁷.

Paradoxalement, cette technique n'intéresse guère les artistes surréalistes ; seul Miró adoptera la gravure sur bois, appréciant les traces irréguli-

4. Voir Willa Z. Silverman, « Books Worthy of Our Era ? Octave Uzanne, Technology, and the Luxury Book in Fin-de-Siècle France », *Book History*, vol. 7, 2004, p. 239-284.

5. Octave Uzanne, « La renaissance de la gravure sur bois. Un néo-xylographe : M. Félix Vallotton », *L'art et l'idée*, t. I, 1892, p. 117-119.

6. Voir Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme et les arts. Peinture, théâtre, cinéma*, vol. II, Payot, coll. Bibliothèque historique, 1980, p. 189-208.

7. Voir Jean-Pierre Bacot, « Un moment-clef dans la popularisation de la littérature française : les collections illustrées de Fayard, de Ferenczi et de Baudinière », *Histoires littéraires*, n° 34, juin 2008, p. 29-52.

lières laissées par la matrice qui font de chaque estampe un objet unique et jouent du hasard. Mais l'idée que l'image devait retrouver une simplicité primitive et antimimétique est centrale dans le discours surréaliste : « Il n'y a pas une œuvre d'art qui tienne devant notre *primitivisme* intégral en ce sens⁸. » L'existence d'un marché bibliophilique friand d'expérimentations déformatrices et d'utilisations subversives des techniques de reproduction explique en partie l'acceptation du livre d'artiste surréaliste.

Plus profondément, les productions surréalistes sont ancrées dans la pratique du livre de peintre qui s'est mise en place en France autour des années 1870. L'eau-forte, qui permet à l'artiste de dessiner librement sur la plaque de cuivre ou d'acier sans passer par le report de son œuvre par un autre graveur ou par des procédés mécaniques, devient à cette époque la technique de reproduction artistique par excellence, autorisant l'essor d'un marché de l'estampe originale ; les plaques sont rayées pour assurer à l'amateur la rareté des gravures, les tirages réduits, les livres numérotés et imprimés sur des papiers luxueux pour les rapprocher de l'unicité de l'œuvre d'art⁹.

Les surréalistes se démarquent-ils de ces pratiques particulièrement élitistes, préférant la simple photogravure, de moindre coût et souvent réservée aux ouvrages populaires, aux estampes luxueuses ? L'examen des choix techniques et des tirages des livres d'artiste liés au surréalisme sur la période 1921-1945 permet de faire quelques constats. Sur un total de 28 ouvrages¹⁰, la répartition entre gravure traditionnelle (bois, taille douce et lithographie) et gravure photomécanique (héliogravure, photogravure) est à peu près équilibrée : douze appartiennent à la première catégorie, seize à la seconde (voir le graphique ci-dessous). Mais ces chiffres demandent à être nuancés.

8. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture* (1928, 1965), dans Breton, OC IV, 352.

9. Voir Ségolène Le Men, « Manet et Doré, l'illustration du Corbeau de Poe », *Nouvelles de l'estampe*, n° 78, décembre 1984, p. 4-21 ; Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880*, Genève, Droz, 2005, p. 123 *sq.*

10. Voir en annexe la liste de ces ouvrages. Notre corpus est constitué de l'ensemble des livres comportant plusieurs images (et non simplement un frontispice ou des culs-de-lampe), signés par des auteurs ou des artistes directement liés et intégrés au mouvement, en s'attachant à la période couvrant l'existence « officielle » du surréalisme (1924-1939). Nous avons ajouté, pour donner un peu plus d'ampleur à ce corpus, quatre ouvrages remontant à 1921 et deux ouvrages publiés durant les années de guerre dont le contenu participait clairement des pratiques du livre surréaliste illustré.

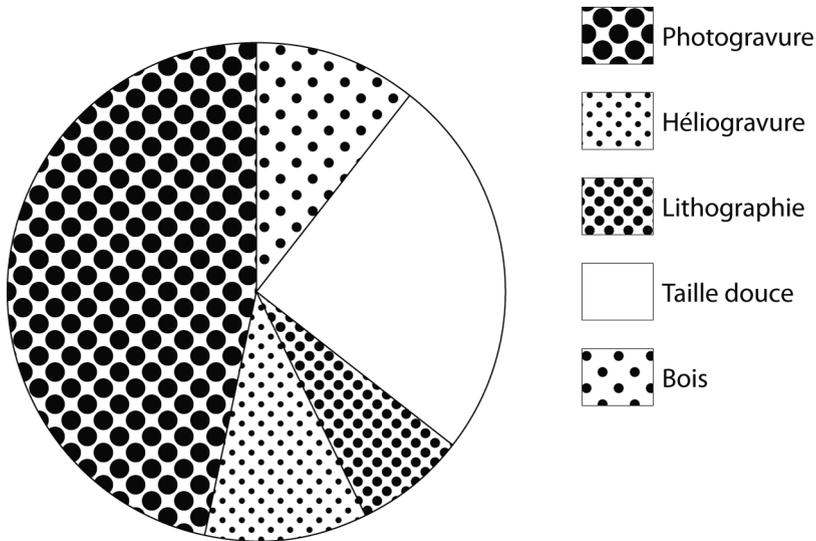


Tableau 1 : Répartition des types de gravures dans le livre d'artiste surréaliste

En premier lieu, la distinction entre procédés mécaniques ou artisanaux ne fonctionne pas entièrement. D'une part, trois livres font appel à l'héliogravure ou à la phototypie, deux procédés de reproduction photo-mécaniques certes, mais coûteux, dont les résultats sont comparables à ceux de l'eau-forte, permettant d'obtenir des noirs profonds — technique que Dalí rapproche de la gravure originale en retouchant les plaques à la pointe sèche pour l'illustration des *Chants de Maldoror* (1934). La répartition des ouvrages devrait plutôt être articulée par une opposition entre reproduction de luxe et reproduction bon marché, quinze livres entrant alors dans cette première catégorie.

D'autre part, parmi les treize livres utilisant la simple photogravure, six reproduisent des collages (pour la quasi-totalité due à Max Ernst) et deux des photographies, la technique étant imposée par le type d'objet à reproduire. Sur les cinq ouvrages illustrés par des dessins reproduits au trait, *Dormir, dormir dans les pierres* de Benjamin Péret et Yves Tanguy (1927) fait l'objet d'un soin particulier, avec des rehauts à la gouache. Sur 28 ouvrages, quatre seulement pourraient donc être considérés comme des « livres pauvres », mais là encore la nuance est de rigueur : si l'on excepte *Au défaut du silence*¹¹ (1925), *Nadja* (1928), les *Œuvres complètes* de Lautréamont

11. Publié sans noms d'auteurs par Éluard et Ernst à 51 exemplaires sur papier de Hollande,

(1938) et *Fata Morgana* de Breton illustré par Wifredo Lam (1942) proposent des tirages sur grands papiers qui les ramènent dans le champ du livre de luxe. De plus, il ne faut pas oublier que la photogravure peut également avoir ses lettres de noblesse : Octave Uzanne saluait la qualité de reproduction de cette technique qui permettait, tout comme l'eau-forte, de saisir directement le geste tracé par l'artiste sans la médiation d'un graveur subjectif, et certaines entreprises, comme l'*Histoire des quatre fils Aymon* illustrée par Eugène Grasset et imprimée en couleur par un procédé photomécanique mis au point par Charles Gillot¹², brouillent les frontières du livre de luxe.

Sans surprise, la technique la plus utilisée en chiffres absolus dans les livres d'artistes surréalistes est celle de la taille-douce (eau-forte, burin ou pointe sèche) avec sept ouvrages, dont *Soleils bas* de Limbour et Masson ; elle bénéficie encore de l'aura qui en fait un gage de valeur artistique. Les autres techniques originales utilisées sont la gravure sur bois (Arp illustrant *Le Passager du transatlantique* de Péret et *La Sphère de sable* d'Hugnet), la lithographie (Masson pour deux ouvrages de Leiris), et, plus singulièrement, le frottage, avec *Je sublime* de Péret et Ernst.

On constate que le choix des techniques est en grande partie lié aux artistes impliqués dans ces entreprises : Max Ernst est responsable de 7 des 13 reproductions photogravées. Du côté de l'estampe originale, Arp est le seul à utiliser le bois gravé, et Masson préfère l'eau-forte et la lithographie ; les artistes qui participent plus occasionnellement à ces ouvrages, Dalí, Giacometti ou Miró, optent systématiquement pour des procédés luxueux.

La question des tirages n'est pas moins intéressante. Le nombre d'exemplaires tirés est peut-être l'élément le plus déterminant dans le choix des techniques, minimisant la part intentionnelle. Dans l'ensemble, on reste avec ces ouvrages dans les tirages traditionnels du livre d'artiste¹³ : seize d'entre eux ont été tirés à moins de 200 exemplaires ; parmi eux, onze titres ont connu un tirage compris entre 100 et 200 exemplaires. À l'exception des collages de Max Ernst, qui exigent la photogravure, toutes les illustrations des livres à tirage restreint sont des estampes originales ; à l'inverse, les livres dont le tirage excède 200 exemplaires ont systématiquement recours à la photogravure ou l'héliogravure

un exemplaire sur Japon étant réservé à Gala

12. Eugène Grasset, *Histoire des quatre fils Aymon, très nobles et très vaillants chevaliers*, traduit par Charles Marcilly, Launette, 1883.

13. La « moyenne des tirages, toutes époques confondues, est de cent exemplaires » (Yves Peyré, *Peinture et poésie : Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Gallimard, 2001, p. 36.)

(les frottages d'Ernst devant être envisagés à part –voir le graphique ci-dessous). Les considérations éditoriales sont donc premières dans la forme que prennent les livres d'artistes surréalistes.

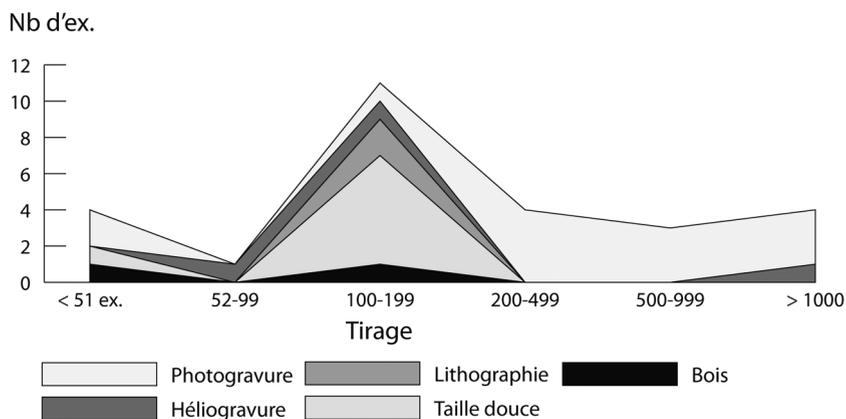


Tableau 2 : Répartition des techniques de reproduction selon le tirage

On retrouve également la pratique des grands papiers : sans aller dans les excès d'un Rémy de Gourmont à la fin du XIX^e siècle, qui faisait venir à grands frais des papiers spéciaux aux noms exotiques, les surréalistes et leurs éditeurs savent donner du cachet à leurs tirages en diversifiant les papiers et en numérotant et signant les exemplaires. Certains exemplaires deviennent uniques par le caviardage de pages manuscrites, de photographies ou de collages originaux, comme dans *Le Tombeau des secrets* de Char, dont la dernière illustration photographique est en partie recouverte dans chaque exemplaire par un collage original d'Éluard et Breton. Ces pratiques essaient même dans la revue *La Révolution surréaliste*, qui propose « 10 numéros de luxe sur papier de couleur, dont 5 hors commerce, tous numérotés¹⁴ ». On peut suivre Renée R. Hubert qui rappelle que les surréalistes daignaient rarement signer des livres illustrés produits selon des méthodes industrielles, leurs ouvrages reflétant davantage le goût de leurs éditeurs¹⁵.

Ces procédés semblent difficilement conciliables avec l'attitude « révolutionnaire » affichée par le groupe, Breton en tête, qui se matérialise en 1927 par une critique des pratiques bibliophiles à propos d'un projet d'édition des œuvres de Lautréamont : « Ne parlons pas de l'édition (illustrée !) que prépare le relieur d'art Blanchetière. L'exemplaire :

14. Page de publicité de *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925.

15. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, op. cit., p. 28.

1200 francs. À ce prix, nous sommes déchireurs¹⁶. » L'indignation à l'idée d'illustrer Lautréamont ne durera pas : Dalí donnera sa version illustrée des *Chants de Maldoror* en 1934, Magritte, Matta, Ernst, Masson et d'autres la leur en 1938. L'indignation liée au prix du volume pose un autre problème : celui du coût des livres d'artistes surréalistes. En 1927, l'édition courante de *Dormir, dormir dans les pierres* se vendait 40 fr., soit environ 23 euros actuels¹⁷ ; en 1935, *Facile* d'Éluard et Man Ray édité par Guy Lévis Mano valait 30 fr. (environ 19 euros¹⁸) – à titre de comparaison, un numéro de *La Revue surréaliste* coûtait 4 fr. Mais, avec le temps, les ouvrages se font moins abordables ; en 1936, les exemplaires de *L'Air de l'eau* de Breton accompagnés d'une suite de quatre burins par Giacometti sont vendus 100 fr. (40 ex. sur Montval) et 200 fr. (5 ex. sur Japon nacré), soit entre 68 et 136 euros. Les exemplaires ordinaires valent 10 fr¹⁹. La même année, *La Septième Face du dé* de Georges Hugnet, publié par Jeanne Bucher, se vend 35 fr. ; plus étonnant, l'année suivante, *Les Mains libres* d'Éluard et Man Ray, illustré de simples photogravures et tiré à 675 exemplaires, est affiché à 55 fr. en 1937²⁰.

À quel public ces livres étaient-ils destinés ? Certainement aux mêmes bibliophiles pris à parti par Breton, ceux qui fréquentaient la galerie Simon de Daniel-Henry Kahnweiler, chez qui sont publiés quatre des ouvrages étudiés ici ; il ne faut également pas oublier que Breton était lui-même un collectionneur, intégré dans le marché de l'art, conseillant les achats de livre et de tableaux de Jacques Doucet depuis 1921. Des publicités pour ces livres d'artistes paraissent dans *La Révolution surréaliste* (Figure 1) ; le 1^{er} mars 1926, on y annonce l'ouverture de la galerie surréaliste rue Jacques-Callot ; le 15 juin, la création d'une collection de boules de neige à tirage limité (100 ex.) par Picasso, Man Ray, Arp, dont les moules sont détruits à l'issue de la production. Le mouvement reproduit les structures de diffusion du marché de l'art ; les ouvrages d'art surréalistes empruntent leurs codes et leur système de valeurs à la pratique éditoriale du livre de luxe.

16. Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, « Lautréamont envers et contre tout », tract de 1927 repris dans André Breton, *OCI*, 943.

17. Cercle de la librairie, *Les Livres de l'année*, Au Cercle de la librairie, 1927, p. 45 ; équivalence en euro calculée à partir des données de l'INSEE :

< <http://www.insee.fr/fr/themes/indicateur.asp?id=29&page=achatfranc.htm> >

18. Page de publicité dans la revue de Geoffrey Grigson, intéressé à cette époque par le surréalisme, *New verse*, 1933.

19. *Biblio : bibliographie des ouvrages en langue française parus dans le monde entier*, Service bibliographique, Librairie Hachette, 1936, p. 109.

20. Page de publicité dans la revue *Minotaure*, Skira, 1936, vol. 8-10, p. 71.

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

Directeur :
André BRETON
42, Rue Fontaine, PARIS (IX^e) Tél. Trudaine 38-18

OUVRAGES A CONSULTER

Antonin ARTAUD L'OMBILIC DES LIMBES <i>N. R. F.</i>	André BRETON MANIFESTE DU SURREALISME <i>POISSON SOLUBLE</i> <i>KRA, éd.</i>
Robert DESNOS DEUIL POUR DEUIL <i>KRA, éd.</i>	Paul ÉLUARD et Benjamin PÉRET 152 PROVERBES MIS AU GOUT DU JOUR <i>Dépositaire : Librairie GALLIMARD</i>
Michel LEIRIS et André MASSON SIMULACRE <i>Galerie SIMON, éd.</i>	Georges LIMBOUR SOLEILS BAS <i>avec des eaux-fortes par André MASSON</i> <i>Galerie SIMON, éd.</i>
Pierre NAVILLE LES REINES DE LA MAIN GAUCHE <i>Dépositaire : Librairie GALLIMARD</i>	Benjamin PÉRET IL ÉTAIT UNE BOULANGÈRE <i>KRA, éd.</i>

Fig. 1. Publicité dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925

Pourquoi ce paradoxe avec l'attitude « révolutionnaire » affichée par ces écrivains et ces artistes ? En réalité, il faut comprendre que les modalités de production et de diffusion du livre d'artiste peuvent prendre des valeurs contradictoires selon le contexte, et que le marché du livre illustré français ne se satisfait pas d'oppositions simples entre livre de luxe et livre populaire²¹. Le livre d'artiste, malgré sa nature bourgeoise, peut se présenter comme un objet anticapitaliste ; à l'opposé d'une marchandise, tout est fait pour limiter sa reproductibilité, pour le rapprocher autant que faire se peut de l'œuvre d'art unique. Le livre d'artiste surréaliste hérite de ce caractère paradoxal : il appartient simultanément à deux espaces de valeurs, qui coïncident par le concept de rareté. Plutôt que de s'attaquer directement à cette institution qu'est l'industrie du livre d'art, les surréalistes l'investissent.

21. Voir Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, *op. cit.*, p. 512.

Traditions graphiques

Qu'en est-il de la forme même que prennent ces ouvrages ? Ici encore, on peut inscrire les pratiques surréalistes dans la lignée du livre illustré du siècle précédent. L'antimimétisme et la recherche d'une articulation différente entre le texte et l'image apparaissent déjà dans les théories décoratives de Maurice Denis, qui semble décrire par anticipation la manière dont Miró inscrit ses bois dans ses livres :

Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance de sujet avec l'écriture ; mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expressives²².

R. Riese-Hubert insiste sur le clivage constant entre texte et image dans le livre surréaliste ; c'est la notion de collage qui permet de rendre compte de leurs interactions²³. Si la phrase de Ducasse sur la « rencontre fortuite... » est citée par les surréalistes et les critiques comme un modèle essentiel de cette esthétique, on peut rappeler, parmi les précurseurs dans le domaine du livre illustré, un ouvrage comme le *Voyage où il vous plaira*, où Tony Johannot rivalise par anticipation avec les inventions graphiques de Grandville dans *Un autre monde*²⁴. Par un renversement, l'illustration prime sur le récit de Musset et Stahl²⁵, et l'image devient autonome dans certains passages, la succession des planches avec de simples légendes tenant lieu de narration (Figures 2 et 3). Le texte se faisant secondaire, l'articulation des images entre elles ne relève plus d'une narrativité traditionnelle, et le lecteur est invité à inventer d'autres parcours interprétatifs, liés davantage à des rapprochements analogiques et graphiques qu'à des rapports logiques.

Ce premier type de collage, fonctionnant au niveau de l'agencement des éléments livresques entre eux, propose un modèle global d'appréhension du livre que les surréalistes mettront également en œuvre.

22. Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme » (paru sous pseudonyme en 1890 dans *L'Art et l'idée, Théories (1890-1910)*, Paris, Rouart et Watelin, 1920, p. 10-11.

23. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, *op. cit.*, p. 26.

24. Taxile Delord et J. J. Grandville, *Un autre monde*, Paris, Fournier, 1844.

25. Tony Johannot, Alfred de Musset et P. -J Stahl, *Voyage où il vous plaira*, Hetzel, 1843.

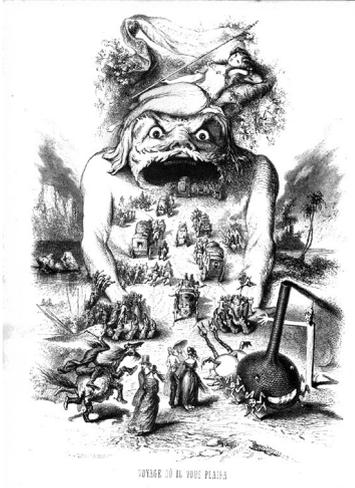


Fig. 2 : Frontispice de *Voyage où il vous plaira*

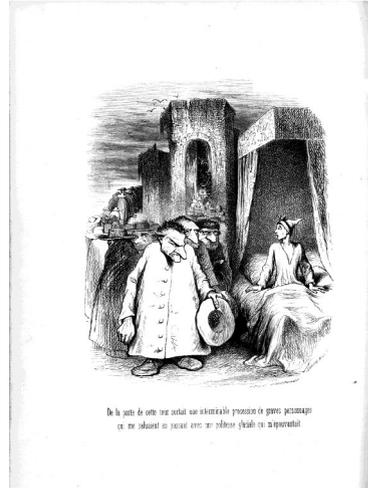


Fig. 3 : Illustration de *Voyage où il vous plaira*, après la page 80

Quant au collage à proprement parler, la réunion d'éléments graphiques hétérogènes en une image unique, il est étroitement lié aux conditions techniques de son existence. Le collage original, produit par les ciseaux et la colle, reste un objet composite et imparfait, marqué par la différence des papiers utilisés, leur épaisseur, les imperfections du découpage, le grisé des textes et dessins apparaissant en transparence. Seule la photogravure, qui efface ces éléments secondaires pour ne reproduire que les traits sur une surface unie, accomplit ses promesses esthétiques ; on peut considérer que le collage original n'est qu'une étape, l'œuvre véritable étant constituée par l'ensemble des tirages photogravés. Il faut donc attendre la fin du XIX^e siècle pour que ce principe de création prenne son essor ; l'un des précurseurs de cette technique fut Alfred Jarry, qui ne se contenta pas d'intégrer des xylogravures anciennes dans ses ouvrages pour leur donner des significations nouvelles²⁶, mais pratiqua également le collage à partir de gravures diverses dont il recomposait les fragments²⁷ : dans *César-Antechrist*, il présente une estampe (Figure 4) dont il n'a dessiné que les Christs inversés et quelques détails secondaires, les autres éléments étant empruntés à des ouvrages de la Renaissance. Max

26. Voir Guy Bodson, « Sur les bois qui ne sont pas de Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, 1983, n° 35-36, p. 18-27.

27. Voir Paul Edwards, « Jarry collagiste », *L'Étoile-Absinthe*, 2000, n° 88, p. 1-8 ; Brunella Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *Revue des Sciences Humaines*, sept. 1986, n° 203, p. 51-66.

Ernst développera toutes les potentialités de cette technique, à la suite de l'auteur d'*Ubu roi*.

La question demeure cependant : qu'est-ce qui autorise ce nouveau rapport entre texte et image ? Si le collage est possible techniquement, qu'est-ce qui le rend possible conceptuellement ? Un détour par *La Révolution surréaliste* peut permettre de répondre à cette interrogation. On remarque en effet que l'insertion des images dans la revue reste assez conventionnelle, ne tranchant guère sur les pratiques des journaux et revues traditionnels. Les expérimentations graphiques sont cantonnées aux annonces publicitaires ; on y reconnaît la technique des calligrammes d'Apollinaire et les jeux typographiques de Dada (Figures 5 et 6). Mais il faut aller plus loin, et voir dans ces objets l'influence des annonces des journaux et des affiches, qui dès le XIX^e siècle inventent des formes nouvelles²⁸ ; à la fin du XIX^e siècle, une revue d'avant-garde comme *La Revue blanche* fait ainsi preuve de la même inventivité graphique dans ses annonces (Figure 7). C'est bien au niveau de l'image publicitaire que se joue quelque chose de la conception du livre surréaliste.

C'est paradoxalement dans la publicité traditionnelle que l'on trouve les exemples les plus frappants d'une remise en question des hiérarchies et des relations des signes dans la page ; Jean-Jacques Lefrère a d'ailleurs proposé de considérer l'articulation d'une table de dissection, d'un parapluie et d'une machine à coudre de Ducasse comme la description d'une page de réclame parue dans un guide de commercial de Montevideo en 1869²⁹.



Fig. 4 : Jarry, collage en frontispice de l'Acte héraldique de César-Antechrist

28. Voir le chapitre « La lettre à l'affiche » dans Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. Champs arts, 2009, p. 277-320.

29. Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse : auteur des « Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont »*, Fayard, 1998, p. 492. Voir les reproductions dans Jean-Jacques Lefrère, *Lautréamont*, Flammarion, 2008, p. 146.



Fig. 7 : Publicité dans *La Revue blanche*, n° 45, 15 avril 1895



Fig. 8 : Publicité dans *Le Rire*, n° 220, 21 janvier 1899

La puissance de ce dispositif est liée au « caractère fétiche de la marchandise » analysé par Marx au début du *Capital*, qui transforme l'objet en « bien essentiellement immatériel et abstrait³¹ », et qui apparaît comme la clef de voûte de ce nouveau système d'organisation des signes. La marchandise, en tant que fétiche, est un objet dynamique, destiné précisément à changer sans cesse de signification pour fixer les désirs du consommateur ; c'est une forme de métaphore dont le comparé est ouvert aux aspirations de chacun, un objet apte à servir de substitut à quoi que ce soit. Loin de se limiter à la marchandise, ce système propose un modèle d'appréhension et d'interprétation du réel qui tend à abstraire tout objet de son contexte d'origine et à l'ouvrir à toutes les substitutions de sens ; on peut considérer que le signe symboliste, tel qu'on le retrouve chez Mallarmé et ses disciples³², n'est qu'une des premières utilisations artistiques de ce signe-fétiche. Malgré son mépris affiché pour la réclame, Mallarmé lui-même avait été influencé par la mise en page des journaux et

31. Giorgio Agamben, *Stanzè : parole et fantasma dans la culture occidentale*, traduit par Yves Hersant, Payot & Rivages, coll. Rivages poche. Petite bibliothèque, 1998, p. 74.

32. Voir mon article « Le système de communication symboliste au début des années 1890 : la construction d'un espace de légitimation de la suggestion littéraire et de la polysémie », dans D. Maingueneau et I. Østenstad (dir.), *Au-delà des œuvres : le discours littéraire*, L'Harmattan, 2010, p. 87-102

des affiches pour son *Coup de dés*³³ ; la page d'annonces rend visible le régime du signe de la société moderne, et peut servir de modèle aux créateurs.

L'utilisation que les surréalistes font de ce paradigme sémiotique est particulièrement apparente dans « Les mots et les images³⁴ » de Magritte, ni article ni illustration, publication centrale parce qu'elle reste une forme sans nom : un objet texto-graphique qui ne prend sens que de l'interaction des deux médias, d'une manière problématique et non conventionnelle. L'image, dans cet article, se fait « figure-objet devenue signe par la seule grâce du calibrage du lieu où il est placé et qui l'a libérée ainsi de tout contexte, fonctionnel ou anecdotique, pouvant l'attacher au réel³⁵. » Dans cette proposition graphique, Magritte démontre l'équivalence des mots et des images, et surtout les potentialités naissant de leur association : toutes les substitutions sont possibles. En accolant le mot « canon » à une image de feuille ou « soleil » à des objets informes, il affiche le caractère arbitraire de tout signe, même iconique : tout objet peut devenir symbole, signifiant ouvert à tous les signifiés, l'accent étant mis sur le caractère dynamique de ce processus. Ici encore, le modèle est celui de la marchandise comme fétiche : « En tant justement que négation et signe d'une absence, le fétiche n'est pas un *unicum* sans équivalents, mais au contraire un objet indéfiniment remplaçable, sans qu'aucune de ses incarnations successives puisse épuiser le rien dont il est la marque³⁶. »

Dans cette perspective, c'est l'interprétation singulière qui est centrale, l'auteur et l'artiste ne proposant que des dispositifs imitant la page de publicité – dispositifs qui sont avant tout des modèles mentaux, applicables à tout objet. On pense aux actualisations de ce modèle que sont la paranoïa critique de Dalí, le *ready-made* de Duchamp ou la « puissance d'illusion » de l'homme selon Breton, l'œil à l'état sauvage étant l'instru-

33. Claudel rapporte que Mallarmé avait « puisé l'idée » de cette œuvre dans l'exubérance typographique de la réclame : « Mallarmé admirait beaucoup la disposition de certaines affiches [et] de la première page des journaux », *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 76 ; cité par Pascal Durand, « Mallarmé et la réclame », Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (dir.), *La Réclame*, Treizième Colloque des Invalides, Tusson, Paragraphes et Du Lérot, 2010, p. 91-94. Pascal Durand rappelle que le projet du *Livre* devait être payé par l'insertion de publicités dans les livraisons.

34. René Magritte, « Les mots et les images », *La Révolution surréaliste*, 15 décembre 1929, n° 12, p. 32-33.

35. Anne-Marie Christin, « L'écriture selon Magritte », *L'Image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 421-422.

36. Giorgio Agamben, *Stanzze*, *op. cit.*, p. 68-69. Sur la notion de fétiche, voir la synthèse d'Émilie Notéris, *Fétichisme postmoderne*, Paris, La Musardine, coll. L'Attrape-corps, 2010.

ment de ce régime du signe. C'est précisément le feuilletage d'un livre illustré qui sert à Breton de modèle de ce phénomène :

Rien ne s'oppose, en ce moment, à ce que j'arrête mon regard sur une planche quelconque d'un livre et voici que ce qui m'entourait n'est plus. [...] "Il vit devant lui une caverne illuminée" dit une légende et, effectivement, je la vois aussi. Je la vois comme à cette heure je ne vous vois pas, vous pour qui j'écris, et pourtant j'écris pour vous voir un jour, aussi vrai que j'ai vécu une seconde pour cet arbre de Noël, pour cette caverne illuminée, ou pour les anges. Entre ces êtres évoqués et les êtres présents, la différence a beau rester sensible, il m'arrive à chaque instant d'en faire bon marché³⁷.

Quel est cet ouvrage ? On retrouve la légende citée par Breton dans le conte « Le Jardin du paradis » d'Andersen, tiré de *Souliers rouges et autres contes*, illustrés par Yan' Dargent³⁸ (Fig. 9) ; on y remarque également quantité d'anges, et l'arbre de Noël peut renvoyer à l'hallucination finale de la petite fille aux allumettes. Breton met l'accent sur le caractère déréalisant de l'image ; le dispositif texte-image, qu'il rencontre dans les livres illustrés, les affiches, les publicités et les livres d'artistes surréalistes, produit des « images de rêve » fondées sur la « transposition » sans limites des significations, « au plus haut degré "surdéterminant" au sens freudien », au niveau du « plan émotif³⁹ » — autant d'éléments définitoires du fétiche.

C'est à partir de ce dispositif fétichiste que l'on peut comprendre l'utilisation que les surréalistes font des différents modèles du livre d'artiste. Le dispositif texte-image fonctionne selon une économie du désir mise en place par la civilisation industrielle, qui transforme les modalités traditionnelles de l'interprétation et autorise des lectures singulières du réel ; ils s'engouffrent dans les potentialités esthétiques de ce nouveau régime du signe. Le livre illustré surréaliste est la forme éditoriale du hasard objectif ou de la paranoïa critique ; en définitive, la tradition que les surréalistes poursuivent réellement n'est pas celle du livre de peintre, mais celle du signe-fétiche de la modernité, dont les images publicitaires et les illustrations populaires forment le paradigme absolu.

UNIVERSITÉ DE REIMS
CHAMPAGNE-ARDENNE

37. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture* (1928, 1965), OC IV, 350-351.

38. Hans Christian Andersen et Yan' Dargent, *Souliers rouges et autres contes*, traduit par Ernest Grégoire et Louis Moland, Garnier, 1880, p. 331.

39. André Breton, *Nadja*, OC I, 675.

Annexe : Liste des livres d'artistes surréalistes étudiés

Les précisions de tirage et de prix proviennent de l'ouvrage d'Yves Peyré, des catalogues du SUDOC et des publicités parues à l'époque.

PÉRET Benjamin et ARP Jean, *Le Passager du transatlantique*, Paris, Au Sans-Pareil, 1921.

4 bois, 1 bois sur la couverture

50 ex. signés par l'auteur (3 sur Chine, 5 sur Japon impérial, 42 sur Hollande)

ERNST Max et ÉLUARD Paul, *Les Malheurs des immortels*, Paris, Librairie Six, 1922.

21 collages photogravés

Une cinquantaine d'exp sur simili-japon non justifiés ; quelques exemplaires entièrement coloriés à la main par l'artiste

ÉLUARD Paul et ERNST Max, *Répétitions*, Paris, Au Sans pareil, 1922.

frontispice en couleurs, 9 illustrations photogravées,

350 ex.

PÉRET Benjamin et ERNST Max, *Au 125 du boulevard Saint-Germain : conte*, Paris, J. Guinebertière, coll. « Littérature », 1923.

1 pointe sèche de Max Ernst et 3 dessins de l'auteur

Tirage limité à 181 exemplaires : (1 sur Chine, 10 sur Japon, 20 sur Hollande Van Gelder Zonen, 100 sur vergé et 50 ex. pour la presse)

LIMBOUR Georges et MASSON André, *Soleils bas ? : Poèmes*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1924.

4 pointes-sèches dont une sur la couverture

112 exemplaires signés par les auteurs (10 sur Japon impérial, 90 sur vergé d'Arches, 10 copies de chapelle sur Japon, 2 de dépôt légal sur vergé d'Arches)

LEIRIS Michel et MASSON André, *Simulacre ? : Poèmes et lithographies*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1925.

7 lithographies dont une sur la couverture

112 ex. num. et signés (10 sur Japon ancien des Manufactures impériales, 90 sur vergé d'Arches, 10 de chapelle et 2 pour le dépôt légal avec une suite des lithographies tirées sur les pierres rayées)

[ÉLUARD Paul et ERNST Max], *Au défaut du silence*, s.l., s.n., [1925].

20 dessins photogravés

51 ex (50 sur Hollande, 1 sur Japon marqué G [ala])

DESNOS Robert et MASSON André, *C'est les bottes de 7 lieues ? : Cette phrase « Je me vois »*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1926.

4 eaux-fortes

112 ex. num. et signés par l'auteur et l'illustrateur (10 sur Japon des manufactures impériales, 90 sur vergé des manufactures d'Arches, 10 ex. de chapelle et 2 destinés au dépôt légal avec une suite des eaux-fortes tirées sur les planches rayées)

PÉRET Benjamin et TANGUY Yves, *Dormir, dormir dans les pierres ? : poème*, Paris, Éditions surréalistes, 1927.

20 dessins photogravés dont un sur la couverture ; exemplaires sur Japon et Hollande rehaussés à la gouache sur 5 dessins

210 exemplaires signés par l'auteur et l'illustrateur (10 sur Japon impérial, 20 sur Hollande Van Gelder, 175 sur vergé et 5 sur Chine hors commerce marqués au nom des destinataires)

Prix : 40 fr.

BRETON André, *Nadja*, Paris, Nouvelle Revue française, 1928.

44 photographies photogravées

906 ex. (1 sur Japon impérial, 109 réimposés in-4° sur vergé Lafuma Navarre, 796 in-8° sur vélin, 16 hors-commerce)

ERNST Max et BRETON André (avis au lecteur), *La Femme 100 têtes*, Paris, Éditions du Carrefour, 1929.

147 collages photogravés
1003 ex. (15 sur Japon impérial, 88 sur Hollande Pannekoek, 900 sur vélin teinté)
CHAR René, *Le Tombeau des secrets*, Nîmes, s.n., 1930.

12 photographies photogravées dont la dernière est recouverte en partie par un collage de Breton et Éluard
103 ex. (10 sur Japon impérial, 90 sur papier couché blanc des Papeteries Prioux, 3 sur papier couché teinté des Papeteries Prioux).
ERNST Max, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.
80 collages photogravés dont 1 sur la couverture
1 000 ex. sur vélin

HUGNET Georges et MIRÓ Joan, *Enfances*, Paris, Éditions des Cahiers d'art, 1933.
3 eaux-fortes
104 ex. signés par les auteurs (5 sur Japon impérial enrichis d'une page de manuscrit, 95 sur vélin d'Arches, 4 sur Japon impérial hors commerce et 27 ex. sans les gravures)
ERNST Max, *Une semaine de bonté ou les Sept Éléments capitaux*, Paris, J. Bucher, 1934.
182 collages photogravés
816 ex. dont 800 sur papier Navarre

LAUTRÉAMONT et DALÍ Salvador, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Skira, 1934.
42 héliogravures reprises à la pointe-sèche de Salvador Dalí dont 30 hors-texte et 12 vignettes
Tirage prévu de 210 exemplaires sur Arches (on estime que la moitié seulement a été imprimée) ; 40 ex. comprennent une suite des estampes avec des commentaires de Dalí à la pointe-sèche

ÉLUARD Paul et DALÍ Salvador, *Nuits partagées, avec 2 dessins de Salvador Dalí*, Paris, GLM, coll. « Repères », 1935.
2 dessins reproduits par phototypie
70 ex. sur Normandy vellum teinté signés par G. Lévis-Mano

ÉLUARD Paul et MAN RAY, *Facile, poèmes*, Paris, GLM, 1935.
13 photographies reproduites en héliogravure dont une sur la couverture
1 225 exemplaires (25 sur Japon impérial enrichis d'une photo originale signée et numérotée, 1 200 sur vélin)
Prix : 30 fr.

PÉRET Benjamin et ERNST Max, *Je sublime*, Paris, Éditions surréalistes, 1936.
4 frottages originaux de Max Ernst
241 ex. (dont 16 sur Japon impérial)

BRETON André et GIACOMETTI Alberto, *L'Air de l'eau*, Paris, Éditions des Cahiers d'art, 1936.
4 burins
45 ex. (5 sur Japon nacré, 40 sur Montval) et 300 ex. sans les gravures sur vélin
Prix : 100 fr. (40 ex. sur Montval), 200 fr. (5 ex. sur Japon nacré) et 10 fr. (sans les gravures)

HUGNET Georges, *La Septième Face du dé ? : poèmes, découpages*, Paris, J. Bucher, 1936.
20 collages photogravés
294 ex. (20 sur Japon blanc avec un poème-découpage supplémentaire et une « couverture-cigarette » signés de Hugnet et Marcel Duchamp, 250 sur vélin et 24 ex. d'auteur dont 4 sur Japon blanc et 20 sur papier bleu)
Prix : 35 fr.

ÉLUARD Paul et MAN RAY, *Les Mains libres ? : dessins*, Paris, J. Bucher, 1937.
67 dessins photogravés
675 ex. (25 sur Japon impérial et 650 sur Chester vergé)
Prix : 55 fr.

ÉLUARD Paul, PICASSO Pablo, MIRÓ Joan, TANGUY Yves, MASSON André, WRIGHT John Buckland, HUSBAND Dalla, HAYTER Stanley William, *Solidarité*, traduit par Brian COFFEY, Paris, GLM, 1938.

7 eaux-fortes en feuilles sous chemise à liens

150 ex. sur Montval. Les gravures sont signées et justifiées.

LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, GLM, 1938.

Illustrations photogravées par Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miro, Paalen, Man Ray, Seligmann et Yves Tanguy.

1 120 ex. num., dont 1 000 sur vélin bibliophile.

LEIRIS Michel et MASSON André, *Glossaire j'y serre mes gloses*, Paris, Éditions de la galerie Simon, 1939.

16 lithographies dont 1 en couverture

112 ex. signés par l'auteur et l'artiste (dont 10 sur Japon ancien des manufactures impériales)

ÉLUARD Paul et HAYTER Stanley William, *Facile proie ? : uit gravures au burin*, [Paris], GLM, 1939.

8 burins

107 ex. ; les gravures sont numérotées et signées par l'artiste

BRETON André et LAM Wifredo, *Fata Morgana*, Buenos Aires, Éditions des Lettres françaises, coll. « Collection des amis des lettres françaises », 1942.

6 dessins photogravés

520 ex. (20 sur papier pur fil Liverpool Ledger, 500 sur papier d'édition)

HUGNET Georges et ARP Jean, *La Sphère de sable*, Paris, aux dépens de R.-J. Godet, coll. « Pour mes amis », 1943.

35 bois gravés

199 ex. num. (20 avec couvertures marron et deux bois supplémentaires, 176 sur pur fil)

LE « LIVRE SUR LES PEINTRES » DE 1918

Sophie LEMAITRE

Le « livre sur les peintres¹ » est un livre fantôme : il n'a jamais été réalisé par Aragon, Breton et Soupault qui l'avaient imaginé en 1918. Malgré le fait que cet ouvrage ne puisse être vu de la même manière que les autres livres surréalistes « comme des rêves réalisés² », il reste pourtant possible de le considérer dans la perspective ouverte par Henri Béhar qui, lors du colloque consacré au livre surréaliste en 1981, proposait de « mettre en évidence la physique particulière de l'objet matériel et plastique dénommé livre³ ». En effet, même si ce livre n'a pas vu le jour, il existe une matière textuelle qui s'offre au commentaire : d'une part, des traces du projet sont présentes dans les correspondances et les souvenirs des trois poètes impliqués ; d'autre part, ce livre, s'il n'existe pas en tant que tel, a donné lieu à des textes épars qui ont été produits dans son cadre ou sous son impulsion. Ce « livre sur les peintres » reste un épisode peu connu et pourtant crucial de l'émergence des surréalistes, notamment parce que s'y affiche leur ambition concernant à la fois l'objet livre et la critique d'art, et parce qu'y germe leur recherche d'un espace d'écriture collective, quelques mois avant *Les Champs magnétiques* et la revue *Littérature*. Au-delà de son importance dans le surréalisme, le « livre sur les peintres » éclaire également l'histoire des avant-gardes – il se situe au point névralgique de la fin de la guerre, où elles s'affirment et cherchent les moyens de se pérenniser – et l'histoire du livre d'art : on y perçoit une tension entre la tentation encore très forte du modèle traditionnel (le bel objet livre, l'étude biographique, l'iconographie soignée, etc.) et le désir d'un renouvellement (avec notamment l'introduction d'une méthode nouvelle de discours sur l'art comme la « critique synthétique »). Il s'agit d'abord de retracer le contexte et la genèse du « livre sur les peintres », puis d'établir les raisons de son échec, avant d'examiner les textes qui ont été réalisés dans son sillage.

1. Expression figurant ici entre guillemets puisqu'il s'agit de la dénomination que lui a donnée Breton.

2. Henri Béhar, *Mélysine* n° IV, *Le Livre surréaliste*, L'Âge d'homme, 1982, p. 340.

3. *Ibid.*, p. 13.

Contexte et genèse du projet de « livre sur les peintres »

Le lien du « livre sur les peintres » avec la guerre est central. Dans ce contexte mortifère, on conçoit aisément la nécessité pour les jeunes poètes d'occuper leur horizon avec un projet de publication, qui plus est collectif : c'est d'abord un moyen de maintenir le lien entre les trois poètes qui se trouvent alors séparés par les exigences de la vie militaire (Breton est infirmier à Moret-sur-Loing, Aragon sur le front dans l'Aisne, Soupault, réformé pour une année, se trouve à Paris). Le fait que ce soit l'idée d'un livre qui germe à ce moment-là est significatif : ce rêve d'une grande réalisation éditoriale est fondé sur la volonté de dresser un état des lieux de l'art moderne et de participer à sa pérennisation. Les jeunes poètes pressentent que l'art est promis à des bouleversements avec la guerre : le choix des peintres retenus comme objets d'étude procède d'un souhait de sauvegarde des figures artistiques tutélaires d'avant-guerre.

Le rêve du livre découle donc du contexte historique mais aussi de l'environnement littéraire et artistique de l'année 1918. Les jeunes poètes sont attirés par une forme alors nouvelle, celle du livre d'art, qui atteint son apogée à cette période caractérisée par une exceptionnelle production qu'Yves Peyré appelle le « bouquet de 1918 », à savoir l'ensemble que forment les ouvrages *J'ai tué* de Blaise Cendrars et Fernand Léger, *Vingt-cinq Poèmes* de Tristan Tzara et Hans Arp, *Les Jockeys camouflés* de Reverdy et Matisse, *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* de Francis Picabia. Comme l'affirme Yves Peyré, toute entreprise de livre d'art à cette époque se mesure à ces exceptionnelles réussites. Le projet conçu par Aragon, Breton et Soupault n'échappe pas à cette règle : ils rêvent d'égaliser ces grands modèles et d'entrer par ce biais à la fois dans la sphère des peintres estimés et dans les réseaux littéraires. Leur projet s'inscrit dans ce mouvement général de recherches de formes nouvelles du livre d'art où, notamment, le caractère poétique de la critique est affirmé, et où le lien entre le texte et l'illustration n'est plus de simple accompagnement mais véritablement substantiel.

La première évocation connue du « livre sur les peintres » figure sous la plume de Breton dans une lettre qu'il adresse à Théodore Fraenkel le 29 juillet 1918 :

Soupault, Aragon et moi nous allons entreprendre en collaboration un livre sur les peintres. J'ai proposé et fait adopter cette liste : Henri Rousseau, Henri

4. Yves Peyré, *Peinture et poésie*, Gallimard, 2001, p. 43.

*Matisse, Picasso, André Derain, Marie Laurencin, Georges Braque, Juan Gris, Georges de Chirico*⁵.

La mention de Soupault en tête indique peut-être que celui-ci est à l'origine du projet. C'est ce qu'Aragon avance également, même si ses souvenirs sont incertains puisqu'il les nuance : « Il y avait un projet de livre critique, une idée de Soupault je crois⁶ ». Cela indique en tout cas qu'Aragon n'en a pas été l'instigateur : son implication dans le projet a été assez réduite. Breton insiste d'emblée sur l'idée fondamentale de « collaboration ». C'est également cette notion qui ferme le paragraphe, puisqu'à la dernière ligne les trois poètes seront désignés comme des « collaborateurs ». La dimension collective est donc mise en valeur par Breton en étant ainsi réitérée à des endroits stratégiques de son exposé. Aragon précise le type de collaboration envisagée : « Nous devons nous partager les peintres ». Sans qu'Aragon fournisse davantage de détails sur l'attribution de tel peintre à tel poète, il révèle que le projet fonctionnait sur le modèle traditionnel en la matière, à savoir par couples d'« alliés substantiels ».

La collaboration est la piste d'étude privilégiée de ce type de productions livresques. Dans l'introduction au colloque sur le livre surréaliste, Henri Béhar l'annonce : « Bien sûr, la part royale reviendra à ce qu'on a appelé l'écriture à plusieurs mains »⁷. Mais il définit cette écriture comme « le dialogue qui s'instaure entre la surface typographiée et la surface illustrée ». Yves Peyré parle de « rencontre [...] de l'écriture et du fait plastique »⁸. La collaboration dont il est question est donc celle qui existe entre celui qui écrit et celui qui illustre. Or, la collaboration envisagée par Breton pour ce livre est confinée à la sphère des poètes : ceux-ci sont appelés à conjuguer leurs forces créatrices et leurs facultés critiques pour évoquer l'univers d'un peintre. Le choix de l'illustration (photographies, tableaux), la rédaction des textes (articles, poèmes), la mise en miroir de ces espaces iconographique et textuel est le fait des trois poètes : les peintres dont il s'agit ne sont pas appelés à participer activement à l'élaboration de l'ouvrage. Par ailleurs, dans cette association du poète et du peintre, Yves Peyré n'envisage qu'une modalité : celle de la dualité des instances, « la rencontre de deux créateurs (un poète, un peintre) dans un espace commun ». Le « livre sur les peintres » apparaît comme plus ambi-

5. Breton, lettre à Théodore Fraenkel, 29 juillet 1918, citée dans Breton, *OCI*, Gallimard, Pléiade, 1988, p. 1083.

6. Aragon, *Lautréamont et nous*, Éditions Sables, 1992, p. 42.

7. Henri Béhar, *Mélusine*, n°IV, p. 13.

8. Yves Peyré, *Peinture et poésie*, p. 6.

tieux puisqu'il prévoit de faire s'exprimer trois poètes autour de huit peintres.

La liste des huit peintres établie par Breton correspond à ceux qui occupent alors son horizon culturel. On constate bien sûr l'irréductible modernité de l'ensemble, qui dessine un panorama du fauvisme au cubisme, mais aussi le fait que ces peintres sont des aînés, déjà bien installés dans le champ pictural. Cette liste se recoupe avec celle des artistes dont Aragon et Breton affichaient des reproductions sur les murs du Val-de-Grâce ; elle présente donc une unité, dressant un état des lieux du musée personnel des jeunes poètes. Il faut d'un autre côté signaler la disparité des huit peintres retenus : ils figurent parmi les premiers référents artistiques de Breton, Aragon et Soupault, mais tous ne sont pas à ce moment-là au même plan dans leurs esprits respectifs. Par exemple, les cubistes n'ont pas tout de suite emporté l'adhésion de Breton, qui est resté longtemps focalisé sur des esthétiques plus traditionnelles ; en revanche, Aragon les a appréciés dès 1913 au Salon des Indépendants. Un autre décalage entre eux est perceptible à propos de Derain : alors que Breton conçoit un enthousiasme sans borne pour ses toiles, Soupault se montre plus réticent à leur égard.

S'ajoute le fait qu'à l'été 1918, les rencontres fondatrices entre poètes et peintres concernés n'ont pas toutes encore eu lieu : par exemple, les visites des poètes à l'atelier de Picasso commenceront fin 1918, tandis que celles de Breton à Derain s'échelonneront en 1920-1921. Les surréalistes ne sont donc pas forcément en lien avec ces peintres au moment de la conception du livre, et ils n'ont pas encore une connaissance poussée de leur œuvre. L'intégration de ces peintres dans la liste du projet doit donc être vue non comme l'affirmation d'une communauté existante, ni comme une volonté de bilan d'une culture établie. Il s'agit plutôt de la part des trois poètes de répertorier leurs espoirs et leurs intuitions dans le domaine pictural. Cette liste est un appel ouvert sur l'avenir plus qu'un inventaire du passé.

Les lignes extraites de la lettre de Breton regorgent également de détails sur la méthode envisagée pour le « livre sur les peintres » :

Ce serait, contée à la manière anglaise, une photographie, la vie de l'artiste par P. S. ; étudiées par L. A. les œuvres comme il a su critiquer Les Ardoises du toit et avec ce sens que révèlent ses lettres ; l'art par A. B. (article sur Marie Laurencin), suivis de poèmes des trois collaborateurs, commentant quelques tableaux.

Cette phrase, étendue et se déroulant d'un seul tenant, indique que Breton

conçoit les rôles attribués aux trois poètes comme formant un ensemble indissociable. Dans le même temps, chacun d'eux est évoqué dans un segment de phrase qui lui est consacré, ces unités logiques étant bien distinctes par les points-virgules. Les « trois collaborateurs » sont réunis à la fin au moment où il est question de leurs poèmes. Cela indique que l'apport de chacun dans le domaine critique est particularisé, mais que leurs productions poétiques sont fondues dans un même ensemble. Dans cette formulation, collectivité et individualité coexistent, ainsi que les sphères critique et poétique, superposées mais distinctes. On constate également la complexité de la syntaxe bretonienne, notamment dans la première proposition. L'incise de « une photographie » produit un fort effet grâce à l'hypallage : le terme « contée » semble être accolé à « une photographie », alors qu'il se réfère à « la vie de l'artiste ». L'image et le texte sont envisagés dans un idéal de non-cloisonnement, sans qu'on puisse déterminer lequel sera valorisé dans l'espace du livre. De même, plusieurs niveaux d'évocation des peintres sont censés s'additionner : l'étude biographique, la critique des œuvres, les poèmes prolongeant le commentaire et l'iconographie. Chacun des trois poètes se voit confier par Breton une tâche au sein du travail collectif, en fonction des aptitudes qu'il a déjà manifestées. À Soupault est attribuée l'approche biographique des artistes ; c'est en effet dans cette voie que son écriture sur les artistes commence à se spécialiser⁹. La « manière anglaise » fait référence au séjour de Soupault à Londres où, constatant une carence dans les connaissances sur la vie de William Blake, il a mené des recherches sur place, comme il le fera ensuite pour Paolo Uccello en Italie.

Aragon, quant à lui, est appelé à adapter aux peintres la méthode critique qu'il vient d'appliquer au recueil de Reverdy¹⁰. En effet, dans la revue *SIC*, Aragon tient une rubrique sur « Les œuvres littéraires françaises » où il expérimente la méthode baptisée « critique synthétique » par Pierre-Albert Birot. Cette méthode consiste à synthétiser l'œuvre commentée dans des lignes denses pour aboutir à la résumer par un groupe de mots ou, idéalement, par un mot unique. La critique synthétique deviendra une des spécificités essentielles des écrits sur l'art surréalistes ; Aragon en reprendra abondamment le procédé dans ses comptes rendus de la revue *Littérature* dans la rubrique des « Livres choisis ». Le « livre sur les peintres » a donc commencé à spécifier les méthodes respectives des trois fondateurs du surréalisme et à éprouver leur complémentarité. Ce projet

9. Et se réaliser avec sa « Vie de John Millington Synge », *Littérature*, n° 5, juillet 1919, p. 16-21.

10. Aragon, « *Les Ardoises du toit*, par Pierre Reverdy », *SIC*, n° 29, mai 1918, p. 4-5.

les a stimulés dans leur travail de réflexion sur l'art et surtout dans la recherche de leurs moyens personnels de l'écrire.

Breton s'attribue la dimension générale, puisqu'il annonce : « l'art par André Breton ». Le modèle qui le légitime dans ce rôle prépondérant est son article sur Marie Laurencin¹¹. Il paraît utile de revenir à cette source méconnue du discours critique de Breton, notamment parce qu'il ne l'a pas reprise dans *Les Pas perdus* contrairement à la majorité de ses articles de l'époque. Breton présente cette étude monographique comme le point de départ du « livre sur les peintres » : il prévoit de la prolonger en appliquant sa formule à d'autres peintres. Cette étude sur Marie Laurencin se présente comme un « portrait », selon le titre de la rubrique dans laquelle elle prend place dans *Le Carnet critique*. Les dimensions textuelle et iconographique sont donc entremêlées dans l'esprit de Breton au moment où il conçoit son « livre sur les peintres ». En effet, la fonction de « portrait » y sera dévolue tant au texte qu'à l'image : si chaque article prend pour modèle celui sur Marie Laurencin, le livre se présentera comme une galerie de portraits. Breton entend de surcroît assortir chaque article d'une photographie, dont on peut imaginer qu'il s'agira d'un portrait du peintre en question (puisque les reproductions de tableaux sont prévues plutôt dans la dernière section, en regard des poèmes).

Deux autres écrits de Breton datés de 1917 servent de bases au « livre sur les peintres » : il s'agit d'un article et d'un poème. L'article prolonge directement celui sur Marie Laurencin puisqu'il concerne Apollinaire¹². Ce texte était pensé dans la perspective d'un livre, puisqu'il était prévu qu'il serve d'introduction à une anthologie qui ne sera jamais réalisée. Le poème est celui intitulé « André Derain » publié dans *Nord-Sud* en février 1918. Contrairement à l'étude sur Marie Laurencin, Breton n'évoque pas ce poème dans son projet du « livre sur les peintres ». La forme privilégiée pour évoquer les peintres n'est donc pas celle de la pièce versifiée mais celle de la prose à vocation critique. Toutefois, la poésie est appelée à être présente dans le « livre sur les peintres », selon deux modalités : l'édition de poèmes dans la dernière section de l'ouvrage, mais aussi au sein des commentaires critiques eux-mêmes. En effet, la critique synthétique s'apparente dans l'esprit d'Aragon à « des espèces de poèmes en prose »¹³. L'étude sur Marie Laurencin est elle aussi plus poétique qu'analytique : avec le bréviaire (du « chien blanc et or » à « l'Oiseau Bleu »), cet article annonce davantage pour Breton ses proses automatiques de *Poisson soluble*

11. « Madame Marie Laurencin », *Le Carnet critique*, décembre 1917-janvier 1918.

12. Genève, *L'Éventail*, octobre 1918, repris dans *Les Pas perdus*, 1924.

13. Aragon parle avec Dominique Arban, p. 33.

que ses études théoriques sur l'art. Ce « livre sur les peintres » révèle donc l'idéal qui guide Breton : unir tous les angles d'approche possibles pour évoquer une œuvre d'art, avec chevauchement de l'image et du texte, superposition des dimensions critique et poétique. Cette confusion des registres a sous doute joué un rôle dans l'échec du projet, dont les causes sont multiples.

Raisons de l'échec du « livre sur les peintres »

Cet échec procède d'abord du relatif désintérêt manifesté par Aragon à son égard. En effet, il oppose à Breton de l'indifférence et même une réaction négative : « Qu'est-ce que j'en pensais ? Rien, je crois. Un peu d'agacement »¹⁴. Aragon ne manifeste pas l'enthousiasme escompté par Breton qui lui écrit à ce sujet le 2 août une lettre étoffée. Ce fait amène à nuancer l'investissement de chaque poète dans les projets du groupe. Les sollicitations individuelles (en l'occurrence, pour Aragon à ce moment-là, la rédaction d'*Anicet ou le panorama, roman*) prennent souvent le dessus sur les projets collectifs. Ce sont les circonstances historiques qui expliquent d'abord ce phénomène, à savoir l'isolement d'Aragon qui se trouve alors loin de Paris, sur le front. La lettre de Breton lui parvient avec du retard, le mettant en décalage par rapport aux préoccupations de ses amis. Breton se fait pressant et essaie de rallier Aragon au projet en insistant sur la communauté d'esprit en parlant de « *notre* livre » (Aragon met le possessif en italique dans *Lautréamont et nous*). Breton ne conçoit pas ce livre sans son camarade, mais le silence de celui-ci annonce déjà la dissolution du projet.

Le projet connaît une évolution qui se déroule en deux temps pouvant être vus rétrospectivement comme les deux étapes de son échec. Le 14 août, Breton « reparle du projet du *livre*, mais voudrait celui-ci d'intérêt plus général »¹⁵. En effet, le projet est enrichi de nouvelles idées d'études : Breton imagine « des articles sur Jarry, Lautréamont, Rimbaud ! et la couture, etc., le mobilier ». L'exclamation témoigne de l'emballement de Breton face à la progression très rapide du projet : celui-ci déborde le cadre pictural en s'ouvrant au domaine littéraire, ce qui remet en question la substance même du « livre sur les peintres ». Ensuite, le projet progresse encore, en allant au-delà de la sphère poétique en voulant toucher à tous les aspects du *modern style* qui régit alors la vie quotidienne. La liste des sujets à traiter semble ne plus avoir de fin puisqu'elle continue même

14. Aragon, *Lautréamont et nous*, p. 42.

15. *Ibid.*, p. 43.

après le « etc. », censé abrégé l'énumération et non l'ouvrir davantage. Le projet s'est donc élargi jusqu'à englober tous les aspects de la modernité et commence à prendre une tournure quasi encyclopédique : il s'agit déjà pour Breton de circonscrire l'esprit d'une époque dans ses manifestations artistiques et extra-artistiques.

La seconde reconfiguration du « livre sur les peintres » intervient le 16 août, donc deux jours seulement après la première. L'enchaînement des lettres envoyées par Breton indique la rapidité de l'évolution du projet dans son esprit :

Le plan est remis en question, mais pour l'instant il s'agit de retenir comme sujets d'article Rimbaud, Jarry, Lautréamont, Cézanne, Henri Rousseau, Matisse, Derain, Picasso. On écarte Apollinaire, Marie Laurencin, Reverdy, Braque et Chirico, sous réserve pourtant de changements d'avis, enfin j'en passe¹⁶.

Breton réitère sa volonté de traiter conjointement les domaines de la peinture et de la poésie, mais il semble avoir trouvé un équilibre entre les peintres et les poètes. Les peintres restent majoritaires dans l'énumération mais les poètes sont placés en tête de celle-ci : chacune des sphères de création a donc ainsi un critère qui lui donne priorité sur l'autre. Les contours de l'étude peinent à être cernés par Breton, mais la méthode en elle-même n'est jamais remise en cause : les trois poètes sont alors déjà en pleine possession de leurs outils critiques spécifiques (la critique synthétique pour Aragon, l'approche biographique pour Soupault, la théorie de l'art pour Breton). La liste des artistes à traiter subit donc des ajustements incessants et perd son unité, ce qui précipite l'échec du projet.

L'abandon du livre s'explique aussi par les trajectoires respectives des peintres et des poètes en jeu dans le projet. Par exemple, la tournure qu'a prise la carrière de Derain, qui s'adonne à un académisme indéfendable aux yeux de Breton¹⁷, l'a amené à réviser son jugement : les futurs surréalistes n'hésitent pas à retirer leur estime à ceux qui se sont détournés de la voie moderne. Par ailleurs, un autre élément qui touche à l'évolution de ces peintres empêche que leurs esthétiques soient cernées dans un livre : le travail des artistes concernés étant alors en plein essor, il ne peut se laisser enfermer dans une forme définitive. Breton note par exemple dans son carnet que l'œuvre de Derain demeure « difficile à sai-

16. *Ibid.*, p. 43.

17. Derain se livre aux « pires conventions » selon les termes que Breton note en juillet 1921. *OC I*, p. 622.

sir »¹⁸. Le livre, forme trop contrainte et close, correspond mal à ce refus du figement. C'est également le parcours intellectuel suivi par les jeunes poètes eux-mêmes qui explique l'abandon du livre : celui-ci avait surtout pour objectif la recherche de mentors ; or, à compter de 1918, il s'agit pour eux de « liquider » et de « déclasser »¹⁹ leurs premières influences. La nécessité de la rupture, davantage à l'ordre du jour à cette époque, contribue à rendre le projet caduc.

La liste des peintres au programme du livre procède surtout de l'un de ces mentors, à savoir Apollinaire. C'est le cas pour l'article de Breton sur Marie Laurencin, point de départ du « livre sur les peintres », qui découle directement de la lecture que Breton a faite d'*Alcools* : Breton écrit son article, comme l'affirme Henri Béhar, « entraîné par ce recueil lyrique »²⁰. En écrivant sur Marie Laurencin, une figure artistique qui gravite dans le monde d'Apollinaire, c'est de ce poète que Breton parle indirectement et à qui il rend hommage. « Madame Marie Laurencin » commence et se clôt sur des citations d'Apollinaire : une phrase issue de *Le Poète assassiné* en exergue, des vers provenant d'*Alcools* en clausule. Par ce procédé citationnel, le poète encadre le texte de Breton et lui donne une assise. De plus, ces citations, par leurs positions respectives, confèrent au texte une structure cyclique, chère au poète d'*Alcools*. Enfin, Marie Laurencin est rapprochée de Tristouse Ballerinette, l'héroïne du *Poète assassiné* : l'incipit de l'article établit d'emblée le parallèle entre les deux figures féminines en juxtaposant leurs deux noms dans une même apostrophe.

Apollinaire est également au centre du « livre sur les peintres » dans la mesure où la liste des huit peintres en question procède directement de lui : ce sont pour la plupart ceux que le poète a contribué à faire connaître. Les futurs surréalistes ont découvert les reproductions d'œuvres dans la revue *Les Soirées de Paris* mais aussi directement dans l'appartement du poète. Dans son article de 1917, Breton met en exergue la faculté d'Apollinaire à découvrir de nouveaux univers picturaux et, à cette occasion, il dresse une liste d'artistes qui se recoupe sensiblement avec le programme du « livre sur les peintres ». Celui-ci résulte de la volonté des surréalistes de poursuivre les voies ouvertes par Apollinaire en matière de critique d'art, et notamment de s'inspirer de son ouvrage sur *Les Peintres cubistes*. Avec l'égide d'Apollinaire sur ce projet, nous pouvons déceler une nouvelle raison de son abandon : suite à la mort du poète en novembre 1918, le livre se voit privé son référent principal. Au-delà de

18. *Ibid.*, p. 616.

19. Selon les termes employés dans *Littérature*, n° 18, mars 1921, p. 1.

20. Henri Béhar, *André Breton le grand indésirable*, Fayard, 2005, p. 64.

cet événement, la particularité historique de l'année 1918 explique également l'abandon du projet, en ce qu'elle voit le début du retour à la normale après le temps d'exception qu'a constitué la guerre. Une fois les poètes démobilisés, la mise en place d'un nouvel état d'esprit tend à reléguer les rêves de jeunesse dans le passé.

L'abandon du « livre sur les peintres » tient autant à des facteurs circonstanciels qu'à des raisons intrinsèques au livre. Parmi ces dernières, l'abandon du projet concerne davantage sa forme (le livre) que son fond (l'étude critique et poétique des peintres de la modernité). En effet, cette méthode sera reconduite par Breton, Aragon et Soupault au sein de *Littérature*, une fois effectué le deuil du livre. Il y a donc plutôt eu réorientation qu'abandon du projet : celui-ci a bien donné lieu à des productions textuelles.

Prolongements du « livre sur les peintres »

Le « livre sur les peintres » se présente comme un laboratoire au sein duquel ont germé plusieurs potentialités d'écriture surréaliste sur l'art. Après avoir retracé la genèse et les déboires du projet, s'impose l'examen de ses prolongements, même s'ils n'en constituent pas l'accomplissement direct mais plutôt la reconfiguration. Le livre, en tant qu'objet clos, étant inadapté à une pensée en mouvement, le projet se détourne de la forme initiale rêvée pour une forme plus commode, celle de la revue. C'est l'échec du « livre sur les peintres » qui a encouragé les trois poètes à rechercher un nouveau cadre de publication collective : envisagée dès l'hiver 1918, *Littérature* prendra avantageusement le relais de l'idée de livre. La lenteur d'exécution du livre a sans doute découragé Breton, lui qui se montre si prompt à faire avancer le projet. Les impératifs du monde éditorial créent un décalage entre le livre projeté et le texte publié, tandis que les conditions offertes par la revue sont plus souples. Par ailleurs, un livre a un caractère unique, contre les multiples livraisons possibles d'une revue, dont la périodicité permet de jalonner la réflexion dans le temps. La revue et le livre sont liés dans le fait qu'au moment où la première s'épanouit avec succès, Breton désespère du second. En effet, durant le printemps 1919, Breton perd sa foi en la valeur du livre en tant que forme rêvée. Il réécrit le mot d'ordre mallarméen en déclarant : « Le monde finira, non par un beau livre, mais par une belle réclame ». Dans le même registre, il prophétise : « Il n'y aura plus de poèmes, de livres ! ». Par ces aphorismes, Breton constate que le livre n'a pu, précisément, aboutir et clore un monde, celui de l'avant-guerre.

Littérature va recueillir de manière morcelée et différée quelques-uns des textes initialement prévus dans le cadre du livre, notamment celui concernant André Derain. Publié sous le titre « Idées d'un peintre »²¹, ce texte se présente comme monographique : l'évolution subie par le projet va dans le sens de la restriction, dans ce passage d'un objet d'étude pluriel (« les peintres ») à un singulier. Néanmoins, dans le contenu du texte, Derain est mis en relation avec d'autres peintres, qui étaient eux aussi prévus au programme du livre : l'objet d'étude reste donc une esthétique particulière, mais placée au sein d'un groupe d'artistes. « Idées d'un peintre » a été composé par Breton à partir de conversations qu'il a eues avec Derain. Cette forme de l'entretien met en valeur la notion de dialogue, qui trouvera également une expression dans l'entrevue qu'Aragon mènera avec un autre peintre qui figurait au programme du livre, Georges Braque²². Après la volonté de collectivisation aussi bien des poètes auteurs du livre (trois auteurs prévus) que des peintres étudiés (huit peintres présentés à l'origine), les textes réalisés se fondent plutôt sur des couples poète-peintre. Soupault publie notamment un article sur Henri Rousseau dans *Les Feuilles libres* à l'été 1922, puis il l'approfondit pour le publier en volume en 1927. Cet ouvrage a suivi un processus lent, il est de dimension réduite par rapport à la mosaïque de peintres prévue en 1918, et il a eu besoin de la républication en revue pour qu'un premier état du texte soit éprouvé avant de faire l'objet d'un livre.

Un texte de Breton sur Chirico connaît une trajectoire tout aussi complexe : initialement conçu comme compte rendu de l'ouvrage *12 Tavole in fototipia*²³, il est ensuite réutilisé en tant que préface au catalogue de l'exposition consacrée au peintre à la galerie Paul Guillaume au printemps 1922, pour être repris dans *Les Pas perdus*. Breton avait encore prévu de reprendre son article et de l'étoffer pour la publier en volume. Or, ce livre n'a jamais vu le jour, lui non plus : il est significatif que de nombreux livres virtuels se suivent dans le sillage de celui de 1918. Le passage des dimensions restreintes de l'article à celles plus vastes du livre n'a pu être effectif que dans le cas de Soupault, qui a laissé à son rapport à Rousseau le temps de venir à maturation. Les textes produits dans l'orbite du « livre sur les peintres » doivent donc être lus en réseau et se révèlent tous voués à être repris inlassablement.

Le « livre sur les peintres » existe bel et bien, mais sous forme éparse : les premiers écrits sur l'art surréaliste ont pris leur source dans ce projet,

21. *Littérature*, n° 18, mars 1921, p. 13-15.

22. Aragon, « Les réticences de Georges Braque », *Paris-Journal*, 13 avril 1923.

23. *Littérature*, n° 11, janvier 1920, p. 28-29.

appelés chacun à évoluer au rythme de reprises et mus par le rêve du livre ultime. Il s'agit significativement d'une ambition de jeunesse, fondée sur un rêve du livre dans sa monumentalité, ce qui peut être identifié comme un élément décisif dans l'échec du projet : le discours sur l'art des trois jeunes poètes d'une part, ainsi que leur expression collective d'autre part, peinent à trouver leur forme. L'échec du livre amène ainsi à une prise de conscience chez les fondateurs du surréalisme, celle de la nécessité de la revue, qui prendra bientôt la relève en offrant un cadre adéquat à l'expression collective. L'idéal de collectivité, qui semble aller de soi dans l'historiographie du surréalisme, a en fait émergé avec difficulté²⁴.

UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE

24. L'auteur adresse ses remerciements à Ivanne Rialland et à Julie Verlaine. (N.D.L.R.)

UNE BIBLE SURRÉALISTE MALGRÉ ELLE : L'ÉDITION GLM DES ŒUVRES COMPLÈTES DE LAUTRÉAMONT

Eddie BREUIL

L'importance de Lautréamont dans l'histoire du surréalisme n'est plus à prouver. Du point de vue strictement éditorial, cet intérêt a donné lieu aussi bien à des éditions courantes qu'à des éditions illustrées à tirage plus confidentiel. Les diverses éditions des œuvres de Lautréamont n'ont pas été abordées comme de simples rééditions d'un classique parmi d'autres : le texte, sacralisé, impose une attitude de respect, tel le minutieux travail de copiste que Breton avait déjà réalisé lors de la publication des *Poésies I* et *Poésies II* (conservées à la Bibliothèque nationale) dans *Littérature*¹. Ce rôle relatif d'éditeur semble exceptionnel dans la carrière de Breton, sa contribution aux éditions se cantonnant d'ordinaire à la rédaction d'introductions ou de préfaces, hormis son édition des *Lettres de guerre* de Jacques Vaché, figure majeure dans son panthéon personnel. L'édition GLM de 1938 des *Œuvres complètes* de Lautréamont serait-elle une nouvelle occasion ? Au premier regard, cette édition, préfacée par Breton, illustrée par douze des artistes surréalistes du moment et publiée chez l'éditeur privilégié des surréalistes à ce moment-là, pourrait passer pour l'édition surréaliste officielle des *Œuvres* de Lautréamont, voire pour un emblème du livre surréaliste.

Réagir contre les éditions corrompues

Avant l'édition donnée par Guy Lévis Mano en 1938, plusieurs éditions menées par des surréalistes ou anciens surréalistes avaient été réalisées : celle de Philippe Soupault en 1927, l'édition Odéon de 1929 illustrée par Jindřich Štyrský² (et à laquelle avaient participé Karel Teige et Philippe Soupault), l'édition Skira illustrée par Salvador Dalí en 1934 en passant par l'édition José Corti du 13 avril 1938. Une nouvelle édition s'imposait-elle ? Breton juge sévèrement l'édition donnée par l'ancien

1. *Littérature*, n° 1 et 2, avril et mai 1919.

2. Commentée par Bydzovská Lenka dans « Lautréamont vu par Jindřich Štyrský » (traduit du tchèque par Hana Voisine-Jechová), *Revue des études slaves*, t. 74, n° 1, 2002, p. 143-150.

dirigeant des Éditions surréalistes – José Corti : « Le Lautréamont, en effet, n'est pas fameux. Le portrait de Dalí est un scandale »³. L'édition de Soupault de 1927 surtout déclencha la colère du trio Aragon-Éluard-Breton dans le tract « Lautréamont envers et contre tous ». Et Éluard de parler d'une « édition impossible⁴ ». En effet, Philippe Soupault, confondant Félix et Isidore Ducasse, propose une section de 19 pages retraçant le parcours d'agitateur blanquiste dudit Félix.

Paradoxalement, Breton ne participe, avant l'édition GLM de 1938, à aucun des projets éditoriaux concernant celui que la plupart des surréalistes considèrent comme « le plus grand poète moderne »⁵. À travers l'édition GLM, Breton entendait-il réparer les éventuelles corruptions causées ou encore se réapproprier la Bible des surréalistes ? Surtout, quelle fut précisément sa participation dans une démarche problématique et presque théologique : comment peut-on toucher au Texte ?

L'évolution du projet

Le nouvel éditeur des surréalistes, Guy Lévis Mano, aurait projeté dès 1935 de réaliser une édition des *Chants de Maldoror*. Initialement, le projet semble porté par l'éditeur lui-même, qui aurait, si l'on en croit Henri Parisot, déclaré à Paul Éluard qu'il souhaitait une édition illustrée de vignettes en débuts ou fins de chapitres, confiée à Salvador Dalí ou à Mario Prassinis : si le choix d'un illustrateur unique correspond bien à ses pratiques, la formule de vignettes est en revanche inhabituelle, Guy Lévis Mano privilégiant d'ordinaire les illustrations pleine page, pour des raisons essentiellement matérielles. Un traitement inhabituel était ainsi envisagé pour l'œuvre. Le projet aurait ensuite évolué, et Parisot d'écrire à Prassinis : « Levis Mano m'a confié qu'il te donnerait *peut-être* à illustrer un petit recueil de morceaux choisis de Lautréamont, pour lequel j'ai été chargé du choix des textes. Il m'a prié de ne t'en rien dire pour l'instant, ce projet n'étant pas encore définitivement arrêté. »⁶ Si le projet d'un

3. Lettre d'André Breton à Guy Lévis Mano du 16 mars 1938, conservée à la BnF, Réserve des livres rares, non archivée. [L'ensemble des documents conservés à la Réserve des livres rares de la BnF proviennent d'un legs de Guy Lévis Mano à la BnF, transmis par Madeleine Pissarro entre fin 1980 et début 1981, et à l'intérieur de celui-ci correspondent à un sous-ensemble concernant l'édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont]. Cette lettre ayant une date antérieure à la parution officielle du volume, Breton aura certainement eu connaissance du dessin par un intermédiaire.

4. Lettre du 29 mai 1927, dans : Paul Éluard, *Lettres à Gala 1924-1948*, Gallimard, 1984, p. 22.

5. Selon Jindrich Štyrský, *op. cit.* p. 143.

6. Lettre d'Henri Parisot à Mario Prassinis du 14 décembre 1936, in *Correspondance Henri Parisot avec Gisèle et Mario Prassinis*, Joëlle Losfeld, 2003, p. 154.

choix de textes est crédible (l'éditeur publie peu de textes longs), toutefois il n'en sera ensuite plus question. Il semble que Breton ait alors été présenté par Guy Lévis Mano ou bien se soit de lui-même intéressé à une telle édition, à une période où sa participation avec l'éditeur se fait plus intense (il s'était notamment chargé d'organiser le numéro spécial des *Cahiers GLM* consacré au rêve⁷). Ainsi, dès octobre 1937, il serait question d'une réédition des *Chants de Maldoror* avec des illustrations de Matta (dont Breton fit la connaissance sur recommandation de Dalí), Masson et Paalen⁸. Ce projet se confirme le 2 décembre 1937 par la signature d'un contrat⁹ stipulant la publication « dans les délais les plus courts [d']une édition des œuvres de Lautréamont [...] accompagnée de six dessins (au trait) choisis par [Breton] » et préfacée par lui, l'édition étant au préalable envisagée à 2 500 exemplaires (le tirage courant comptera au final 1 000 exemplaires). Le 10 août 1938, l'édition des *Œuvres complètes* sort des presses (d'un autre imprimeur – fait rare pour Guy Lévis Mano – en raison de l'impossibilité de réaliser un volume trop lourd au regard du matériel dont il dispose), mais son contenu diverge par rapport au contrat : les 6 illustrations originellement prévues deviennent 12, et l'appareil critique – qui devait se résumer à une préface – contient désormais également des inédits, des documents et des répercussions.

Or, si l'ouvrage a été modifié, il semble également qu'André Breton se soit éloigné du projet de façon précoce : dès le 19 mars 1938, il fait part à l'éditeur de sa difficulté à rédiger la préface, et indique son départ prochain pour le Mexique¹⁰. Dix jours plus tard, il confirme ses difficultés, et décide de renoncer à ses engagements¹¹ ; il embarque d'ailleurs à Cherbourg le 30 mars pour débarquer le 18 avril à Vera-Cruz. N'ayant pu mener à bien son travail, Breton propose à l'éditeur de se servir d'un texte déjà composé pour l'*Anthologie de l'humour noir*, alors prévu pour mai 1938 aux éditions Denoël (et non l'inverse, à savoir que Breton aurait composé le texte à l'occasion puis s'en serait servi pour sa notice de l'*Anthologie de l'humour noir*, comme il a souvent été indiqué¹²). L'insertion de la préface est donc une greffe et non une introduction à un projet éditorial précis.

7. Lettre d'André Breton à Guy Lévis Mano, 10 mars 1937, BnF, réserve des livres rares, non archivée. La publication a lieu en mars 1938.

8. Indiqué par Marguerite Bonnet dans : André Breton, *OC*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1992, p. LII.

9. Contrat entre André Breton et Guy Lévis Mano, 2 décembre 1937, BnF, réserve.

10. Lettre d'André Breton à Guy Lévis Mano, 19 mars 1938, BnF, réserve.

11. Lettre d'André Breton à Guy Lévis Mano, 29 mars 1938, BnF, réserve.

12. Entre autres dans l'édition Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2009, p. 725.

Breton ayant renoncé à cette édition, d'autres surréalistes l'ont relayée et ont fourni le travail sans que leur rôle soit indiqué. Il semblerait que Paul Éluard et Yves Tanguy, notamment, y aient participé.

Un appareil critique en forme de patchwork

Éluard (malgré sa récente exclusion du groupe surréaliste) a manifestement pris part à la conception de l'appareil critique. Il a démarché le collectionneur Jacques Guérin pour obtenir la reproduction de la lettre inédite signée « L'auteur »¹³ et a probablement participé au dossier Répercussions, qui publie des extraits de commentaires sur Lautréamont, sur *Les Chants de Maldoror* et sur les *Poésies I et II*. Deux extraits de textes d'Éluard sont reproduits dans les Répercussions, avec pour référence bibliographique « Avenir de la poésie (à paraître) » (texte d'une conférence donnée en octobre 1937, et qui a paru chez le même éditeur daté de 1937, soit avant les *Œuvres complètes* de Lautréamont d'août 1938). Or, aucun de ces deux extraits ne provient du texte imprimé en 1937, l'extrait n° 40 provient d'une autre conférence – « Physique de la poésie » – donnée en août 1937 ; quant à l'extrait n° 34, il ne provient d'aucune des trois conférences¹⁴ de 1937 telles qu'elles ont été publiées par la suite, mais figurait probablement dans un manuscrit inédit. La reproduction de ces deux extraits provient donc en toute probabilité d'inédits donnés directement par Paul Éluard à l'imprimeur. Il est par contre impossible de savoir précisément à quel moment est intervenu Éluard dans cette édition : même s'il n'était pas question d'un appareil critique lors de la signature du contrat avec Breton, la situation qui nous semble la plus probable serait que Guy Lévis Mano se soit servi de notes qu'Éluard avait préparées en vue d'une éventuelle édition antérieure, et qui auraient contribué à constituer le dossier Répercussions qu'un autre intervenant aurait finalisé. À savoir une greffe supplémentaire pour compenser la défaillance de Breton ?

Parmi les autres intervenants, figure Michel Leiris, dont Guy Lévis Mano venait de publier plusieurs textes. Il est attesté que Leiris a recopié les deux extraits de Tristan Tzara figurant dans le dossier Répercussions, mais aussi ajouté une note, à la destination de Guy Lévis Mano ou du délégué à la constitution du dossier en question : « Rien trouvé dans le

13. La note est en effet signée « Paul Éluard » (non datée, conservée à la BnF, réserve).

14. « L'évidence poétique », « L'Avenir de la poésie » – toutes deux publiées chez GLM – et « Physique de l'amour ».

recueil des *Sept manifestes Dada*. »¹⁵ Cette note est représentative du *modus operandi* peu orthodoxe pour constituer le dossier Répercussions : la pêche à l'information a été menée en amateur ; dans cette cueillette, la source principale d'information est le numéro spécial du *Disque vert* consacré au « Cas Lautréamont »¹⁶. En effet, sur les 45 extraits reproduits, la moitié provient directement du numéro en question, et la plupart des autres sont indiqués dans la bibliographie de Raoul Simonson donnée à la fin du numéro du *Disque vert*. Le dossier Répercussions semble conçu comme un élément supplémentaire pour ajouter du crédit à l'édition, en réaction encore au désistement du maître d'œuvre initial (Breton). Pourtant, ce type d'appareil critique, en vogue au XIX^e siècle mais depuis, tombé en relative désuétude (étant remplacé par les bibliographies critiques) servira de modèle, étant imité par plusieurs éditions des œuvres de Lautréamont, de l'édition de 1953 de José Corti – qui reprend le terme « Répercussions » pour intituler la section critique de la bibliographie et qui reproduit les préfaces antérieures (Genonceaux, Gourmont, Jaloux, Breton, Soupault, Gracq, Caillois, Blanchot) – à l'édition donnée par Jean-Luc Steinmetz en 2009 pour la collection de la Bibliothèque de La Pléiade, laquelle reproduit, sous l'expression « Lectures de Lautréamont », une sélection des discours critiques.

Le livre de l'édition GLM cherche par plusieurs moyens à se poser en édition de référence, en particulier à travers un appareil critique ostentatoire. Le texte de la couverture tend à viser, par la longue énumération du contenu, l'exhaustivité, en particulier par la reproduction des variantes du chant I. Mais, là encore, la démarche n'est pas scientifique : pour présenter les variantes, un tableau est utilisé, avec dans la colonne de gauche les éléments du texte de l'édition 1869 et dans celle de droite les variantes de l'édition 1868. Le tableau n'est ni exhaustif (les variantes ne sont pas toutes présentes) ni rigoureux (seules deux versions du premier chant sont présentées, alors que ces versions sont au nombre de trois : une en 1868 et deux en 1869). La section « La première édition du premier chant de Maldoror (1868) » présente dans l'édition de Soupault de 1927 est probablement à l'origine du tableau de l'édition de 1938 : Soupault ne présentait dans son tableau que deux versions, en se contentant de donner les deux dates de 1868 et 1869, proposant en second l'édition de 1868, et il ne donnait qu'une sélection des variantes. Or, les variantes

15. Note signée « Michel Leiris », non datée, BnF, réserve.

16. *Le Disque vert*, « Le Cas Lautréamont », dir. Franz Hellens, 1925, Paris-Bruxelles.

présentées par l'édition GLM sont précisément et intégralement celles choisies par Soupault : l'« édition impossible » a donc servi de base.

L'édition GLM entend donc se présenter comme une édition scientifique essentiellement par respect d'un texte considéré comme majeur, cependant les méthodes employées ne permettent que d'en donner les signes apparents et non de procurer une véritable édition critique voire simplement rigoureuse. L'édition cherche à produire des signes extérieurs de scientificité, réunis par de bonnes volontés en l'absence d'une ligne éditoriale clairement définie. Si le désir de produire un volume difficilement surpassable à court terme est flagrant, il est motivé moins par une exigence de rigueur que par une posture presque religieuse, un désir de rendre le meilleur hommage à l'auteur, ce que la fonction des illustrations tendrait à confirmer.

Rencontres ratées ?

Le nombre d'illustrations commandées pour l'édition est particulièrement inhabituel dans le catalogue de Guy Lévis Mano mais aussi dans la pratique surréaliste du livre illustré où la répartition du travail illustratif entre plusieurs artistes est rare. Il est probable que cette répartition ait été souhaitée par André Breton. Confier l'œuvre de Lautréamont à un seul illustrateur aurait pu paraître inconcevable : comment oser proposer à un artiste de se mettre sur le même pied que cette figure sacrée ? Le travail de Dalí aux éditions Skira n'exprimait-il pas la mégalomanie de l'artiste ? Car les livres illustrés surréalistes, des livres de dialogue entre un poète et un artiste, nient le lien de dépendance entre l'artiste et l'écrivain et placent les deux à égalité. André Breton a certainement voulu éviter cette confrontation directe en ne retenant non pas un seul illustrateur mais en imaginant un groupe d'artistes pour produire une sorte d'hommage (en même temps qu'une revendication) clanique.

Le choix d'un groupe d'illustrateurs est sensiblement rare dans l'édition, hors précisément éditions-hommages ou officielles. D'autant plus que la contrainte exercée sur les divers intervenants est forte et incite à la simple (voire pauvre) illustration. Ici, le nombre d'illustrations est défini en fonction de la structure même des *Chants de Maldoror* : deux illustrations par chant, chaque artiste illustrant une strophe. Il est difficile de déterminer précisément comment le choix des illustrateurs s'est réalisé : si la présence de Matta, Masson et Paalen remonte à octobre 1937, le contrat de décembre 1937 évoque 6 illustrateurs, non identifiés. Yves Tanguy semble avoir repris la main après le départ de Breton : il a assu-

rément proposé à René Magritte¹⁷ et à Victor Brauner¹⁸ (dont l'intérêt pour Lautréamont a été « précoce et durable »¹⁹) de se joindre à l'édition. Hans Bellmer devait initialement participer, mais faute de donner des nouvelles, Yves Tanguy a suggéré à Guy Lévis Mano de confier son illustration à Victor Brauner, alors à Paris. La répartition finale est la suivante :

Illustrateur	Chant, strophe
Kurt Seligmann	I, 8
Wolfgang Paalen	I, 9
René Magritte	II, 1
Espinoza	II, 15
Oscar Dominguez	III, 1
Roberto Matta Echaurren	III, 5
Max Ernst	IV, 1
André Masson	IV, 4
Yves Tanguy	V, 2
Victor Brauner	V, 7
Joan Miró	VI, 5
Man Ray	VI, 7

Le manque de cohérence (inéluçtable) entre les illustrations ne permet pas au lecteur de suivre une poétique picturale qui s'élaborerait, mais une succession d'images découvertes fortuitement, au fur et à mesure de la lecture. La contrainte imposée à l'artiste, l'obligeant à ne fournir qu'une illustration, pour un passage précis, a engendré des illustrations inégales. Cela tiendrait-il à la nature même de l'œuvre, laquelle serait, d'après Liliane Durand-Dessert, le « type même de l'œuvre non illustrable²⁰ ? ». Se pose en effet « la question de la résistance de l'œuvre à l'illustration »²¹.

Si incontestablement l'œuvre a eu une influence considérable sur le travail poétique de certains des artistes surréalistes (essentiellement dans leur travail extra-éditorial), en revanche, l'asservissement à un travail consistant à se restreindre à un passage défini a pu s'avérer contre productif. Tel semble être le cas de Max Ernst : sa relation avec l'œuvre de Lautréamont, quoiqu'involontaire, est significative. S'illustrant, tout comme Lautréamont, dans la pratique du collage, il a puisé dans des

17. Lettre de René Magritte à Guy Lévis Mano, 14 avril 1938, BnF, réserve.

18. Lettre signée « Yves Tanguy », non datée, BnF, réserve.

19. Liliane Durand-Dessert, « Lautréamont et les arts visuels (1870-1998) », *Cahiers Lautréamont (Les Lecteurs de Lautréamont)*, n°XLVII-XLVIII, Tusson : Du Lérot, 1998, p. 85.

20. *Id.*, *ibid.*, p. 110.

21. *Id.*, *ibid.*, p. 110.

sources communes (notamment *Le Magasin pittoresque*) desquelles il a notamment emprunté le célèbre « poulpe au regard de soie », que Lautréamont (sans que Max Ernst ne l'ait su au préalable) avait également récupéré dans la strophe 9 du premier chant. Pourtant, l'illustration qu'il livre pour l'édition de 1938, si elle s'inscrit dans cette tradition du collage, marque une grande dépendance au texte, et avant tout aux premiers mots de la strophe concernée : alors que Lautréamont écrit « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant » (Chant IV, strophe 1), Max Ernst propose un collage reprenant les mêmes trois éléments. Kurt Seligmann procède de la même façon, se servant de la première phrase de la strophe 8 du chant premier (« Au clair de la lune, près de la mer [...] l'on voit [...] toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques. ») pour planter le décor de son illustration.

La trop grande contrainte, et la maigreur du travail à fournir, a certainement découragé certains artistes dans leur réalisation d'un travail forcément voué à perdre en visibilité en raison du grand nombre d'illustrateurs. Pourtant, d'autres illustrations en apparence très proches du texte échappent à la stricte servilité.

Ainsi, l'illustration donnée par Joan Miró est composée de trois éléments (trois étoiles, une tache et une corde) qui entretiennent un lien subtil avec le texte : Miró n'a pas simplement repris des éléments du texte, mais joué avec la trame narrative. La strophe évoque la lettre de Maldoror à Mervyn, signée de « Trois étoiles au lieu d'une signature, s'écrie Mervyn ; et une tache de sang au bas de la page ! », l'illustration devient la matérialisation de cet élément de fiction, d'autant plus que la lettre de Maldoror est écrite sur du « papier vélin », le même que celui du tirage ordinaire de l'édition des *Œuvres complètes* par Guy Lévis Mano. Et surtout, de même qu'Isidore Ducasse, dans le chant VI, dévoile par avance certains éléments (apparaissant à la première lecture comme énigmatiques) du drame à venir, Miró présente une corde, à savoir l'objet qui servira à Maldoror dans la strophe 10 pour attacher les pieds de Mervyn et l'éjecter tel une comète. Miró transpose ainsi non seulement les éléments concrets du récit, mais aussi des éléments de la dramaturgie elle-même (à savoir le procédé de l'anticipation), et plonge alors le lecteur dans une situation comparable à celle de Mervyn découvrant la lettre de Maldoror. L'illustration ne se contente pas d'illustrer un passage, elle illustre la dramaturgie et un procédé d'écriture, participant à accompagner la lecture plutôt qu'à l'agrémenter.

La servitude illustrative semble par contre à l'œuvre dans le dessin fourni par Man Ray, que Liliane Durand-Dessert n'hésite pas à qualifier de « degré zéro de l'illustration [dont la] platitude illustrative le rend d'une banalité insignifiante »²². Platitude d'autant plus surprenante que la rencontre entre Man Ray et Lautréamont fut intense et durable. Après sa découverte des *Chants de Maldoror* en 1920, Man Ray avait déjà réalisé *L'Énigme Isidore Ducasse*, photographie d'un mystérieux emballage, supposé cacher un parapluie et une machine à coudre, parfaite illustration du mystère entourant à la fois l'auteur et l'œuvre, à partir de la formule archétypale de « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Chant VI, strophe 3)²³. Alors que Man Ray sèmera des références à Lautréamont durant toute sa carrière, son unique rencontre frontale (dans l'édition GLM) serait décevante ? Ce dessin, s'il entretient une relation évidente avec la strophe 7 du chant IV, pourrait avoir un rôle plus ambigu. Son rôle illustratif est incontestable : il évoque le passage où le charpentier décroche la cage du serin en croyant que le serin se moque de lui, le charpentier se rend alors dans son atelier et « écrasa de ses talons ferrés la boîte d'osier, pendant qu'une varlope, tournoya [i]t autour de sa tête ». Mais, plus qu'un simple dessin de circonstance raté, il pourrait avoir une double signification. Serait-ce une frustration de s'être vu imposer la réalisation d'un dessin plutôt que d'une photographie, une sorte de retour de la varlope adressé à André Breton, lequel écrivait en 1927 : « quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies ? »²⁴ D'autre part, l'illustration présente une cocasserie significative : la bouche et le nez du charpentier sont remplacés par un marteau renversé, tandis que les yeux sont figurés par des vis, figure « hiérarchisée non réversible »²⁵ dont abuse Salvador Dalí, y compris dans son édition des *Chants de Maldoror*. Ainsi, le dessin serait-il un message à destination de Breton, une réponse faite à sa commande d'un dessin (plutôt que d'une photographie), dans le goût (railleur) de ce qu'a produit Dalí ?

22. *Id.*, *ibid.*, p. 106.

23. Anne-Marie Amiot, entre autres, rappelle l'influence qu'a pu avoir cette phrase sur la production artistique des surréalistes, dans « Le champs du psy », *Mélusine*, n° 13, L'âge d'homme, 1992, p. 9-18. Elle insiste en particulier sur l'édition des *Chants de Maldoror* par Dalí.

24. André Breton, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1^{er} octobre 1927, p. 41.

25. Selon la terminologie employée par le Groupe μ , *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Seuil, 1992, p. 288.

Rencontres fortuites

La servitude illustrative ne serait donc ou qu'apparente ou que le reflet de relatives démissions face à un exercice imposé. Plus généralement, les différentes et nombreuses illustrations des *Chants de Maldoror* semblent, comme le relèvent la majorité des commentateurs (dont Renée Riese Hubert²⁶ ou Liliane Durand-Dessert²⁷) échapper à l'illustration servile du texte, la plupart des illustrations de Štyrský par exemple ne s'attachent pas à un passage du texte, mais se caractérisent par leur liberté. Cet affranchissement serait lui-même motivé par la particularité de l'œuvre, laquelle, par essence, échappe au fait purement illustratif. Phénomène paradoxal, puisque généralement, « le fait illustratif est presque toujours subordonné au fait éditorial²⁸ ». Le rapport illustratif que provoque cette œuvre est non pas de créer un lien de dépendance entre l'artiste et un passage du texte mais d'accompagner l'artiste dans sa propre poétique, stimulé par une lecture personnelle de l'œuvre : l'œuvre, en raison sans doute de son hermétisme (et de son imperméabilité à l'illustration), si riche et diverse, a favorisé une identification esthétique (grâce à ce qui s'apparente à un « stimulus esthétique »²⁹), les différents artistes (au premier rang desquels les surréalistes) y reconnaissant leur poétique (la production d'images fortuites, pour Magritte), leurs procédés (le collage pour Max Ernst) voire leurs motifs (la tauromachie pour André Masson).

Pour l'édition GLM, Masson aurait pu recycler une illustration directe des *Chants de Maldoror* (comme l'encre intitulée *Vieil Océan, ô grand célibataire*, allusion explicite à la strophe 9 du chant premier). Pourtant, son dessin échappe précisément au fait illustratif, Masson préférant reproduire le schéma qu'il a plus généralement entretenu avec l'œuvre, à savoir de reconnaître *a posteriori* sur son propre travail l'influence hypothétique des *Chants de Maldoror*. Comme l'indique Liliane Durand-Dessert³⁰, Masson aurait ainsi décelé des allusions inconscientes, notamment dans la toile de 1926, *La Reine Marguerite*, pouvant faire écho aux trois Marguerite (Chant IV). Le dessin fourni en 1938 illustre ce phénomène de l'allusion inconsciente : faisant référence à la strophe 4 du chant IV (qui fait le portrait du narrateur), Masson (en respectant de nombreux détails du

26. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, Los Angeles-Oxford, 1988, p. 189-219 (pages consacrées essentiellement aux illustrations de Magritte et de Dalí).

27. Liliane Durand-Dessert, *op. cit.*

28. *Id.*, *ibid.*, p. 81.

29. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, « Points », 1965 (première publication italienne 1962), p. 54-59.

30. Liliane Durand-Dessert, *op. cit.*, p. 88-89.

texte) fait écho à son travail autour de la tauromachie et du Minotaure, qui a notamment donné lieu à des publications chez le même éditeur GLM avec Michel Leiris³¹. Une phrase comme « Ne parlez pas de ma colonne vertébrale, puisque c'est un glaive [...]. Ce poignard aigu s'enfonça, jusqu'au manche, entre les deux épaules du taureau des fêtes » a évidemment motivé le choix de ce motif. L'illustration stricte n'est pas à l'œuvre (la strophe du portrait du narrateur étant accompagnée par le portrait d'un taureau), mais le lien entretenu par l'image et le texte illustre le procédé de la « rencontre fortuite ». La démarche de René Magritte s'inscrit explicitement dans cette poétique.

L'illustration fournie par Magritte pour la strophe 1 du chant II est une variation de la peinture *Le Viol* de 1934. Magritte, qui rappelle avoir reçu commande de la part d'Yves Tanguy de fournir une illustration pour le deuxième chant, s'explique ainsi sur le choix de son dessin :

Je tiens aussi à justifier l'emploi que j'ai fait d'une image déjà ancienne pour l'illustration en question : je ne puis admettre une illustration littérale d'un texte, cela me paraît complètement dénué d'intérêt, aussi ai-je songé que le moyen qui restait était de rechercher un dessin qui se « rencontre » avec le texte. En partant du texte la rencontre me paraîtrait suspecte et j'ai eu recours dans le choix et la recherche de l'image désirée³².

Le choix du *Viol* resurgira dans l'édition (personnelle) que Magritte réalise en 1948³³, à travers la lettrine du chant II. Outre la reprise du motif, Magritte prolonge sa propre conception du travail illustratif d'une œuvre littéraire : faire coïncider une image préexistante avec le texte (il reprendra ainsi de nombreux motifs personnels rapprochés de passages semblant y faire écho³⁴). Magritte écrira encore en 1959 :

Une image peut se réunir à un écrit et faire office d'illustration – lorsque cette image est conçue pour elle-même – sans préoccupation de l'utiliser comme illustration – rencontre heureusement une œuvre écrite³⁵.

31. *Tauromachies* en août 1937 puis *Miroir de la tauromachie* le 20 juillet 1938.

32. Lettre de René Magritte à Guy Lévis Mano du 14 avril 1938, BnF, réserve.

33. À ce sujet, Eddie Breuil, *Les Chants de Maldoror de Lautréamont par Dalí et Magritte*, Delphine Gleizes (dir.), mémoire de DEA, Université Lyon 2, 2004.

34. Comme le motif de *L'Invention collective* de 1935 (qui fait allusion à l'amphibie de la strophe 7 du chant IV) ou celui de *L'Esprit de géométrie* de 1936-1937 (sur le thème de la maternité) inséré dans la strophe 2 du chant IV où l'on lit : « Quelques-uns soupçonnent que j'aime l'humanité comme si j'étais sa propre mère, et que je l'eusse porté, neuf mois, dans mes flancs parfumés ».

35. Lettre de René Magritte à Ferdinand Alquié, 11 juin 1959, in René Magritte, *Écrits complets*, Flammarion, 1979, p. 447.

La comparaison de la « rencontre fortuite » serait-elle devenue un si grand archétype qu'elle aurait fini par symboliser à elle seule les *Chants de Maldoror* aux yeux des surréalistes ?

Sur de nombreux plans, l'édition de 1938 apparaît comme une exception dans le catalogue de Guy Lévis Mano : GLM publie des œuvres complètes alors qu'il préfère généralement des extraits choisis, des poèmes voire des recueils d'aphorismes ; il délègue son travail à un autre imprimeur ; il confie le travail d'illustration à plusieurs artistes quand ses autres publications sont presque exclusivement confiées à un seul ; et surtout, fait rarissime, il enrichit l'édition d'un appareil critique (tout au plus intègre-t-il d'ordinaire une préface). Lautréamont est donc traité d'une façon différente à celle de l'ensemble des autres écrivains : ce n'est pas un simple écrit qu'on édite mais la Bible des surréalistes. Une édition en conséquence s'impose.

Pourtant, malgré ce statut privilégié, l'élaboration du projet connaît de nombreux imprévus et notamment le désistement de celui qui semblait apparaître comme le maître d'œuvre : André Breton. Le monument rêvé évolue en édition bibliophile où les illustrations sont inégales (la rencontre devant être fortuite, et non forcée) et l'appareil critique hétérogène. En raison simplement des noms associés au projet, l'édition peut apparaître aux lecteurs encore aujourd'hui comme l'édition surréaliste officielle des œuvres de Lautréamont, même si elle doit l'adjectif de « surréaliste » davantage à sa composition.

LIRE — UNIVERSITÉ LYON 2

MAL D'AURORE ET MAL D'AURA DANS *LES CHANTS DE MALDOROR* ILLUSTRÉS PAR DALÍ

Marcella BISERNI

Dans ses illustrations pour les *Chants de Maldoror*¹, Salvador Dalí reconfigure la conception de l'objet « livre », en tant qu'instrument créatif presque autonome, à la fois subjectif et universel. L'artiste catalan propose des séries non imitatives, en soutenant l'idée que, pour ne pas trahir Lautréamont, il faut, en partie, lui être infidèle. En excluant le fait qu'il met son imaginaire au service de l'œuvre d'un autre, Dalí déclare : « Il est trop évident que "le fait illustratif" ne saurait restreindre en rien le cours de mes idées délirantes, mais qu'au contraire il les porte à s'épanouir² ». ... Si ces mots suivent la pensée surréaliste, ils semblent aussi envisager une des problématiques au cœur de cette époque : l'opposition entre « aura picturale » et « réification de l'art », que Benjamin analysera peu de temps après dans son essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*³. Il est possible que, consciemment ou non, dans ce travail, Dalí interprète et adopte la conception de « réveil » de Walter Benjamin⁴ en dépassant le « rêve surréaliste » grâce à sa méthode paranoïaque⁵. On verra par la suite

1. Comte de Lautréamont. *Les Chants de Maldoror*, eaux-fortes originales de Salvador Dalí, Paris, A. Skira (impr. de P. Gonin), 1934.

2. Voir Liliane Durand-Dessert, *Maldoror et les arts visuels (1870-1998)*, *Les lecteurs de Lautréamont*, « Cahiers Lautréamont », Actes du colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, textes réunis par J.-J. Lefrère et M. Pierrssens, Du Lérot éditeur, livraison XLVII et XLVIII 2^e semestre 1998, p. 86.

3. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *Œuvres III*, (1936), traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, 2000, « Folio essais ». En 1936 Benjamin apporte d'importantes modifications au texte, rédigé en 1935, en vue de sa publication et d'une rédaction en français. Une quatrième version, la dernière, date de 1939.

4. Le réveil chez Benjamin est un point de transition qui trouve dans le souvenir le matériel de la connaissance et qui permet le dépassement du seuil onirique surréaliste. Cette « mémoire collective » surgit d'une dialectique entre demi-sommeil et rêve qui reconnaît dans le présent (le maintenant), et donc dans la révélation de l'instant visionnaire, l'image plus intime du passé.

5. La définition de la paranoïa-critique est fournie par Dalí dans *La Conquête de l'irrationnel* (1935). Il s'agit d'une méthode expérimentale basée sur les associations systématiques propres à la paranoïa, qui chez le peintre catalan surgit au début des années trente et qu'il exploite dans la série inspirée de *L'Angelus* de Millet, œuvre née comme une apparition provoquée par les

comment les eaux-fortes pour le texte d'Isidore Ducasse parviennent à imposer un nouveau paradigme, en créant un espace d'échange entre création écrite et image. Il s'agit d'un espace libre, qui profite de la technique de l'eau-forte pour repenser le livre-objet avant-gardiste en termes d'hybridité générique, où les images ne sont plus soumises à des dictées textuelles et où le lecteur joue un rôle fondamental. L'artiste catalan souhaite pour son travail un lecteur-spectateur « idéal », en s'inspirant directement du prologue de Ducasse : « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; [...] » (I, 1). En effet, l'hybridation, dans le Lautréamont « vu » par Dalí, pourrait être considérée non seulement comme une méthode permettant la connaissance du Moi, qui passe à travers une reformulation personnelle et fantasmagorique du texte, mais aussi comme un moyen de dévoiler le rêve et le passage au « réveil », aboutissant à une prise de conscience du Moi collectif et révolutionnaire.

Perte de l'aura et réification de l'art : influences sur le domaine de l'illustration

Nous commencerons par relever certains points de la critique du surréalisme que Benjamin trace à partir de la fin des années vingt dans *Paris capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* (*Das Passagenwerk*). Le philosophe reconnaît à Breton et à Aragon, en se référant à *Nadja* et au *Paysan de Paris*, le mérite d'avoir découvert la révélation dans les « objets vieillis » que l'on trouve dans les passages parisiens et d'avoir transformé cette illumination en moment révolutionnaire de création poétique. En 1929, dans « Der Surrealismus⁶ » il affirme que le mouvement parisien a ouvert le chemin vers le *Bildraum* et donc vers un espace surréel et révolutionnaire, mais en s'arrêtant au niveau onirique et virtuel⁷. Le surréalisme aboutit à la rencontre avec l'objet, grâce à laquelle on se laisse dépayser par le mystère et la stupeur de l'instant visionnaire, mais sans chercher à comprendre ce qui apparemment semble inexplicable. Benjamin passe à une phase ultérieure : le passage du demi-sommeil à l'état de réveil, et donc à l'action, par la succession des citations du passé et par la connaissance soumise à l'« ultra-ivresse » de la raison. Pour Benjamin, le dépas-

souvenirs de son enfance (1934).

6. Benjamin lui-même écrit avec cette graphie le terme surréalisme en allemand.

7. Walter Benjamin, « Der Surrealismus », *Die Literarische Welt*, n° 7, 15 février 1929, p. 55-56.

sement moderniste de l'art et de la technique effectué par le moyen mécanique se pose comme condition *sine qua non* pour le dévoilement du labyrinthe (en relation directe et allégorique avec la ville, dans ce cas Paris) et rend accessible l'union entre passé subjectif et choc actuel. Les limites du surréalisme pour le philosophe allemand consisteraient alors dans l'ambivalence de la conscience de se trouver devant un « seuil » entre ancien et nouveau⁸, qui se transforme de passage en impasse, tandis que, selon sa réflexion, ces deux pôles se compensent.

Ce premier aspect d'ordre conceptuel nous semble étroitement lié à la polémique en cours depuis longtemps sur le dépassement de l'originalité de l'acte artistique en faveur de l'interdisciplinarité et du moyen technique de création/production. Benjamin considère la destruction de l'aura par les nouvelles formes de performance/réalisation comme une source libératrice, nécessaire au moment de renouvellement apocalyptique⁹. La rapidité du moyen mécanique et la facilité de propagation prennent le dessus sur l'aura de l'œuvre, sur son *hic et nunc* : l'unicité de son existence dans le lieu où elle se trouve et où elle a été pensée¹⁰. L'art mécanisé perd son unicité et son autonomie originaires en faveur de la réalisation en série de sous-modèles. Ce phénomène touche la peinture et aussi le domaine de l'illustration de textes imprimés, qui à cette époque n'était plus une nouveauté ; mais l'expansion du marché, qui augmentait le tirage de l'œuvre par des techniques industrielles avec une considérable diminution des coûts, crée de nouvelles perplexités. À la vieille question de la fidélité au texte, et donc d'une image ayant pour objet de le représenter, s'ajoute un autre problème : le peintre se trouve désormais face à une difficulté plus actuelle à l'égard de l'aspect sériel, que la nouvelle édition illustrée pouvait ou devait prendre en charge.

Les Chants de Maldoror sous l'égide de la paranoïa-critique

Éluard, dans *Minotaure*¹¹, aborde ce sujet comme une sorte de défi, disant que dans un premier moment, « les mots gagnent » sur la représentation, mais que dans la conception artistique du surréalisme l'artiste ne

8. Dans *Le Paysan de Paris*, Aragon jette une ombre sur l'exaltation du moderne, lié aux rythmes du quotidien et aux machines, qui provoquent un automatisme tragique, cause de la perte de contrôle sur le développement de la société.

9. Ce raisonnement conduira Benjamin à expliquer, dans son essai de 1936, les effets de la réification de l'art à cause de la perte de l'aura.

10. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 273.

11. « Physique de la poésie », *Minotaure*, n° 6, 1935, p. 6-12.

peut pas se limiter à une simple imitation. Si l'illustrateur n'avait jusque-là fait que reproduire fidèlement le texte, comme s'il était devant un paysage, maintenant le dialogue entre écriture et image doit attribuer la même importance aux deux créations. Dans ce contexte, *Les Chants de Maldoror* deviennent pour le surréalisme un terrain d'expérimentation. Breton définit l'œuvre comme une « apocalypse définitive » où se perdent et s'exaltent les pulsions instinctives, et déclare ensuite : « Tout ce qui durant des siècles se pensera et s'entreprendra de plus audacieux a trouvé ici à se formuler par avance dans sa loi magique¹² ». Le météore Ducasse, le mystère qui entourait sa figure et l'impénétrabilité de son écriture constituaient l'étincelle qui avait fait éclater la poétique surréaliste du rêve. Pour Breton et son groupe, illustrer Lautréamont ne signifiait pas seulement interpréter le texte, mais surtout le laisser au niveau du demi-sommeil, ou plutôt de l'illumination. L'artiste devait remarquer l'univers monstrueux et l'écriture hallucinatoire des *Chants* qui constituaient l'aura de l'œuvre, sa puissance mystérieuse, pour affirmer la force et l'originalité de son propre acte créatif, au-delà du moyen mécanique. Mais les techniques de reproduction, de plus en plus sophistiquées, s'imposaient désormais et réclamaient une identité artistique. Il était alors tout à fait possible de courir le risque de perdre l'aura de Maldoror ou d'asservir les *Chants* à une fonction décorative et à une banale dimension anecdotique.

Si on reconsidère ces deux sujets en termes benjaminien, on s'aperçoit que ses théories réussissent à dépasser l'impasse surréaliste. Le « réveil », selon la conception de Benjamin, se fait sous forme de montage. Pour le philosophe allemand, cette technique, empruntée à la photographie et au cinéma, repose sur un enchaînement de citations, qui engendre le passage du rêve au réveil et par là à la mémoire. L'illustration procède de la même manière : il s'agit d'un art de la citation qui s'inspire de l'œuvre, ou ne fait que la suggérer, en ouvrant les portes à un nouvel espace interprétatif où l'aura perdue peut être retrouvée. Une liberté absolue de représentation à l'égard de la création écrite permet de récupérer ce que le côté mécanique de l'illustration enlevait au travail de l'artiste.

Dalí suivra ce chemin dans ses dessins pour les eaux-fortes destinées à Maldoror. Le concept de paranoïa-critique représente selon lui « [...] la véritable et unique illustration littéraire connue, c'est-à-dire "l'illustration interprétative délirante" – "l'identité" se manifestant toujours *a posteriori*

12. André Breton, préface à l'édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont, illustrations par V. Brauner, O. Dominguez, M. Ernst, R. Magritte, A. Masson, R. Matta, J. Miró, W. Paalen, M. Ray, K. Seigmann, Y. Tanguy, GLM, 1 938.

comme un facteur conséquent de “l’association interprétative”¹³ ». Les « phénomènes du délire secondaire », comme il les appelait, qui accompagnent son imaginaire personnel, ne traduisent pas littéralement les strophes ducassiennes, mais donnent vie à des figures liées à une culture souterraine, dictées par le hasard et le désir inconscient, et convergent dans un rêve collectif jusqu’à former le couple texte-image.

Le « réveil » du lecteur-spectateur à travers les images daliniennes de Maldoror

Le processus créatif de ces matrices reste de nos jours partiellement un mystère : on a découvert récemment que les illustrations de l’artiste, tenues pour originales, pourraient être dans certains cas le fruit d’un produit photomécanique¹⁴. Le choix de l’eau-forte permet à Dalí de maintenir un lien avec l’aspect manuel de l’art et donner au lecteur-spectateur la sensation de l’unicité de l’œuvre, même si elle est reproductible. De toute façon, au-delà des aspects techniques et des moyens utilisés, ses quarante-deux eaux-fortes saisissent la fureur dévastatrice et carnivore qui parcourt l’ouvrage de Lautréamont jusqu’à en exalter les traits les plus violents, avec des interventions rappelant quasi exclusivement des leitmotifs de sa production picturale la plus célèbre. Il y a convergence avec l’œuvre surtout dans la forme métamorphique, qui synthétise la dynamique, riche en humour, aussi bien ducassienne que surréaliste de la création. Dalí choisit d’exprimer les métaphores et les myriades d’images des *Chants de Maldoror* en se laissant transporter par l’accélération vertigineuse et frénétique du débit verbal, la force centrifuge et en même temps centripète de l’œuvre, qui attire et repousse le lecteur. Ces deux mouvements opposés symbolisent le « dialogue » entre la prose de Lautréamont et les images de Dalí à la fois en collusion et en collision. Les renvois à l’œuvre ne sont pas nombreux et souvent la position typographique des eaux-fortes ne correspond pas aux scènes décrites dans les strophes¹⁵. Dans un premier temps on peut avoir l’impression de se trouver face à de pures fantaisies

13. Voir Liliane Durand-Dessert, *Maldoror et les arts visuels (1870-1998)*, *op. cit.*, p. 86.

14. *Dalí : la retrospectiva del centenario*, sous la dir. de D. Ades, (Venezia, Palazzo Grassi, 12 septembre 2004 — 16 janvier 2005), Milano, Bompiani, 2004, p. 210.

15. Le début et la fin de chacun des six chants, présentent une gravure imprimée sur la page du texte, et ce pour un total de douze. Les 30 gravures sur feuille simple sont insérées séparément et leur correspondance avec les 51 in-folio n’est pas claire. Les in-folio du texte sont paginés, mais les 30 gravures ne le sont pas. Cette altération de l’équilibre formel du volume, selon Ades, pourrait être causée par le fait que dans les indications fournies avec la publication on prévoyait à l’origine cinquante-deux gravures, qui devaient correspondre à chacun des in-folio. *Idem*, p. 208.

nées de l'esprit de l'artiste et détachées du contenu textuel, mais plus on avance, plus on s'aperçoit des liaisons, presque invisibles, entre les lignes et les traits, jusqu'au moment où on se rend compte que pour comprendre cette hybridation il faut connaître et se reconnaître en Maldoror. Le « mal d'aurore », caché dans le nom du protagoniste, anticipe le « réveil » et sous-tend l'illumination du lecteur-spectateur, qui, comme l'auteur et l'illustrateur, est obligé, lui aussi, de dépasser les limites de l'individualité dans la quête de l'universalité, en se soumettant au même délire esthétique que le héros maudit de Lautréamont.

Dalí donne l'exemple au lecteur. Il se laisse entraîner par le tourbillon de l'aura des *Chants* et nous propose des images éparpillées. Elles sont insérées dans le *corpus* textuel ou en pleine page ; comme le piano aux formes irrégulières et avec une bouche bourrée de dents au lieu du clavier (dessin pour II, 11), qui rappelle le crocodile, figurant dans les strophes 9 et 16 (II), 3 (III) et dans *Poésies I* : « [...] le serpent, le crapaud et le crocodile, divinités, considérées comme anormales, de l'antique Égypte, les sorciers et les puissances démoniaques du moyen âge [...]»¹⁶. Les petits traits dans le ciel nuageux, noirs et tourbillonnants, de certains dessins renvoient au vol des étourneaux (V, 1), symbole de la prose frénétique du texte. La fameuse transformation de l'homme en végétal-animal (I, 4) est représentée par une espèce de plateforme (une table de dissection ?), où le personnage, ou peut-être son esprit, en gros plan détendu à gauche et suspendu par la main à ce qui reste de son corps mutilé, montre les plantes des pieds. L'allusion figurative, placée dans la page à côté de la strophe 7 (V), rappelle Maldoror dans un cimetière et par la suite l'*Hamlet* shakespearien, parodié par le fossoyeur dans I, 12. L'artiste espagnol dessine une figure qui contemple un crâne, évoquant aussi la posture du prince danois, mais en se référant sans doute au refrain : « Une tête à la main, dont je rongerais le crâne, [...] » (II, 15). Le récit de Maldoror dans un couvent-lupanar sur un cheveu géant et un Dieu profanateur (III, 5) a été souvent comparé au tableau de Goya, *Saturno devorando a un hijo* (vers 1820). Dalí utilise cette allusion et adapte son univers iconographique à la tradition artistique espagnole, pour ne pas dire universelle, dans l'exagération. Il mêle les deux dimensions, en les dirigeant vers la scène sadique décrite par Lautréamont dans l'illustration insérée au milieu de la strophe VI, en chiffre romain dans le « petit roman » final (*Chant VI*), qui commence en nommant « Le Tout-Puissant [...] », où l'on voit le visage d'un vieux

16. I. Ducasse, *Poésies I, Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par J.-L. Steinmetz, Gallimard, 2009, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 266.

(Dieu), désormais dépourvu de son corps, transformé en une espèce de larve soutenue par une béquille. Les mâchoires anormales et excessives de la tête, coiffée d'une des fameuses montres molles de la série *La Persistance de la mémoire*, se nourrissent du corps d'un enfant (le père qui mange le fils ?), tandis que deux mains, détachées du corps « putrescent », cherchent à suturer la victime avec une étrange machine à coudre (citée par Ducasse dans VI, I). L'action focalise l'attention sur la cruauté du vieux-père et fait écho à la même férocité divine évoquée par l'auteur, reléguant au second plan la conception érotique que Breton avait forgée¹⁷. L'aiguille qui transperce le petit être déformé rappelle la perforation et l'idée de supplice représentée par une épingle ou par des béquilles dans *Le Spectre de la libido* de 1934 ou dans *Construction molle avec haricots bouillis* de 1936.

Chez Dalí, comme chez Ducasse, la peau est agressée avec violence par le goût du macabre, sous l'égide de cet humour qui voit Maldoror utiliser sans cesse son couteau pour couper de la viande et trancher des têtes. Des lames acérées peuplent aussi les illustrations daliniennes et partout des blessures s'ouvrent sur des corps hypertrophiés et oblongs ou sur des morceaux de pain abandonnés à leur sort. L'objectif est de filtrer la dureté de l'univers maldororien, de sorte que son canif se transforme en la transposition figurative d'une série de coutelas de boucher. Les fourchettes servent d'armes qui rappellent cette ambiance d'abattoir et si elles ne menacent pas directement les corps, elles sont embrochées sur des coussins de viande molle et allongée, à peine attachée aux os¹⁸. Cette fusion entre nourriture et traits humains est présente dès le *Chant I*, où un visage dans le style d'Arcimboldo, est appuyé sur des cubes et a pour lèvres deux côtelettes, transpercées par une aiguille qui à son tour embroche une pomme : le nez est transformé en os (ou vice versa) et à la place des joues il y a deux salades, sur lesquelles des cuillères symbolisent les paupières. Dalí répète anaphoriquement cette illustration à trois occasions, avec de petits changements comme pour chercher un équilibre entre le clair-obscur, entre vraisemblance et effet optique, en imitant les invocations ducassiennes au « vieil océan » (I, 9). L'assimilation de la viande humaine à la nourriture quotidienne (pain, côtelette, la montre

17. Giovanna Angeli souligne les cas où Breton a exagéré, en pliant les intentions de Ducasse et en les adaptant à un parcours préétabli : *Macchine meravigliose. Surrealismo e tecnologia*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 15.

18. À l'Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Daniel Cordier (1959-1960), les surréalistes proposeront un festin pour anthropophages de goût ironique et méprisant, qui a sûrement ses racines dans les strophes des *Chants* et dans les images de Dalí.

molle qui semble une escalope) est aussi un motif obsédant qui appartient à Lautréamont et à la vision plutôt vampirique de son Maldoror (III, 2).

Métamorphoses visionnaires qui conduisent à l'illumination

La complicité que Dalí établit entre le verbal et le figuratif se pose en termes de sensibilité, de surprenante agglutination d'objets qui se déforment dans la métamorphose. Le sentiment d'angoisse qui parcourt les *Chants* est à la base de l'interprétation du peintre, en particulier dans les descriptions des figures lépreuses et mutilées : « C'est la gangrène ; il n'est plus permis d'en douter. Le mal rongeur s'étend sur toute la figure, et de là, exerce ses furies sur les parties basses ; bientôt, tout le corps n'est qu'une vaste plaie immonde » (II, 11). Dans cette strophe, Maldoror détruit l'ange envoyé par Dieu grâce aux propriétés vénéneuses de sa langue. La figure angélique est un autre symbole de l'imaginaire du texte, transposé quatre fois dans les illustrations en leitmotiv paranoïaque de *L'Angélu*s de Millet (IV, 5 – V, 2, V, 5, VI-VIII). Les deux paysans, dans les eaux-fortes comme par la suite dans les peintures, sont interprétés de diverses manières : comme des silhouettes filiformes, comme des squelettes appuyés sur une canne (symbole du phallus) ou comme des squelettes pétrifiés à l'équilibre instable. Mais dans la plupart des cas, dans les gravures, l'homme et la femme changent leur place, le premier occupant la partie gauche et l'autre la droite, au contraire de l'original de 1857. Ce détail renforce l'impression que les illustrations auraient servi d'exercice d'élaboration et de définition de la méthode paranoïaque qu'en 1933-1934 était sur le point de surgir et d'exploser¹⁹.

On retrouve également des similitudes entre les eaux-fortes et les tableaux dans l'image du moignon, chère à Dalí et citée par Ducasse (V, 3). Dans ce cas, l'illustration fait penser à une esquisse préparatoire pour la toile *Le Spectre de la libido*. Dans la représentation la plus proche du texte (IV, VI), celle dénuée de bras, les deux êtres ont une espèce de tête amorphosée pareille à une baguette comme dans IV, 2 (encore plus reconnaissable dans V, 3, directement reductible au contenu écrit) ; au contraire des autres versions (II, 3 – II, 15 — II, 13), les « monstres » sont acéphales de la même façon que son correspondant pictural. Dans toutes les illustrations, pourtant, comme dans le tableau, le spectre

19. L'édition Skira est le fruit d'une longue élaboration, commencée en 1932 et terminée plus ou moins un an après ; simultanément sa production « paranoïaque » était au comble avec la première œuvre de la série inspirée à *L'Angélu*s de Millet.

s'appuie sur une ou plusieurs béquilles, parce qu'il est, de toute évidence, en état de « décomposition²⁰ ». On perçoit dans ces figures l'aspect du féminin surtout dans l'un des trois dessins (II, 15), qui montre la douceur des seins métamorphosés en sacs. La mutilation se dirige vers les parties postérieures et vers la poitrine sans jamais comprendre le membre masculin, ce qui pourrait faire penser à un premier niveau d'autocensure et à un empêchement devant la révélation trop directe de la castration. Dalí dessine donc des êtres asexués, de véritables bourreaux qui perforent, tout particulièrement à la hauteur du ventre, les figures féminines hypertrophiques. Dans cette vaste série, l'artiste aborde la qualité suprême du langage de l'œuvre : le caractère essentiellement métamorphique de Lautréamont. Il nous donne à voir le protagoniste maudit au moment où il lève son canif pour percer les seins d'une femme (IV, 8) ou il réinterprète la fameuse confession ducassienne qui, à travers les mots de Maldoror, déclare : « Moi, je n'aime pas les femmes ! Ni même les hermaphrodites ! ». Pour ajouter quelques lignes après : « Moi j'ai toujours éprouvé un caprice infâme pour la pâle jeunesse des collègues, pour les enfants étioles des manufactures ! » (V, 5). L'ambiguïté sexuelle des *Chants*, incarnée par Maldoror lui-même à la recherche d'une âme jumelle, est reformulée chez Dalí dans le couple père-fils²¹ déjà annoncé par l'auteur : « Tu raconteras à ton fils ce que tu as vu ; et le prenant par la main, fais-lui admirer la beauté des étoiles, les merveilles de l'univers, le nid du rouge-gorge et les temples du Seigneur » (IV, 4).

Conclusion

Le jeu de clair-obscur, plus nuancé dans la plaque de cuivre que dans la lithographie, permet à Dalí de profiter du moyen mécanique et de transmettre la sensation de perspective d'un espace illimité²². La tension

20. Se référant au *Libro de putrefactos* envisagé par Dalí et Lorca, Henri Béhar souligne que « Ces êtres frustes et rudimentaires sont issus du pourrissement de la société ; ils en représentent la substance en décomposition ». « Scatodali : de la scatologie à l'eschatologie », *Ondes de choc*, L'Âge d'Homme, 2010, p. 238.

21. Aucune déclaration de Dalí ne se rattache à la strophe ducassienne ; les origines de cette thématique doivent être recherchées avant les *Chants*, dans le contexte autobiographique de l'artiste. On retrouve les deux petites figures, l'homme et l'enfant, même dans cinq de ses illustrations perceptibles au loin, plongées dans un arrière-plan vide comme si elles s'appuyaient sur un piédestal dans un interminable désert ou au milieu de la mer.

22. Il subsiste malgré tout une ambivalence : d'une part, forte attraction de l'expérimentation technique, l'intervention de la machine permettant d'exécuter le dessin de façon plus rapide et automatique, libérant ainsi le geste pictural des restrictions dictées par le trait (l'artiste catalan pouvait de cette manière s'approprier le contenu textuel mais sans perdre son imaginaire subjectif) ; d'autre part, un attachement féroce aux capacités manuelles de l'artiste persiste.

vers l'infini, contre la finitude du réel, est le ressort qui déclenche le processus de l'ironie et de l'humour, d'où surgit le désir de transformation et de déformation. Le résultat provoque chez le spectateur exactement le même sentiment d'inquiétude et de mystère que l'aura des *Chants* avait dégagé ; de façon à le plonger dans l'univers de Maldoror et dans sa recherche spasmodique du cinquième être idéal qui, comme Ducasse lui-même le déclare : « se dessine lentement, comme les replis indécis d'une aurore boréale [...] » (III, 1). Les images de Dalí transmettent au lecteur-spectateur l'aura libératrice de l'art, c'est-à-dire, l'« aurore de la vie » (I, 11), annoncée par Maldoror au fossoyeur dans la strophe suivante, et opposée à l'illusion (le rêve) de l'hermaphrodite qui « se prolonge jusqu'au réveil de l'aurore » (II, 7). On assiste ainsi grâce aux illustrations précisément à ce réveil ; au « passage » de l'ivresse et de l'euphorie surréalistes à l'« illumination profane » benjaminienne, qui permet de saisir la variété du moderne et de mettre en évidence son caractère à la fois destructeur et régénérateur. La rencontre entre texte et image devient alors indissoluble : le dépassement du rêve passe par cette collaboration interartistique et révèle le côté universel du « livre-objet ». La puissance de l'écriture de Ducasse tout comme les images de Dalí surmontent le spectre de la réification de l'art, le « mal d'aura », et le jeu de mots dans le nom Maldoror, *aurora* (comme réveil) et *aura*, est enrichi par l'obscurité, inquiétante et révélatrice, des interprétations figuratives daliniennes.

Ce n'est pas par hasard que Dalí choisit la technique de l'eau-forte plutôt que celle de la lithographie et peut-être n'est-ce pas non plus un accident si, trente-six ans après la première édition, les illustrations ont été publiées séparément du texte, en démontrant par là leur autonomie représentative²³. L'originalité « souveraine » de Dalí se construit sur des détails ou des indices indépendants du contenu et apparemment inexplicables, comme dans un roman policier où l'on arrive à la solution du cas seulement à la fin de l'investigation. Cette opération unit l'intertextualité créée par la parodie, l'ironie et le plagiat dans les *Chants de Maldoror* à la citation paranoïaque et, par la suite, au montage fantasmagorique que Benjamin avait à l'esprit. L'univers dalinien réinvente la prose lyrique du poète et dépasse l'exégèse du texte de façon à concilier la pensée exprimée dans le *Passagenwerk* avec celle du surréalisme. La paranoïa-critique permet le surgisement d'une iconographie surréelle à partir d'une image préexistante ;

23. Cette dernière édition (Skira-Argillet, 1973-1974 : 100 livres sous emboîtement contenant le texte et les 50 gravures ainsi que 100 séries des 50 sujets sans texte) avec huit images ajoutées pour cette reproduction sont consultables à l'URL de la Galerie Furstenberg : <http://www.galerie-furstenberg.fr/salvador-dali-maldoror.htm>

cette iconographie fait partie de l'imaginaire collectif qui aboutit au « réveil », ou peut-être faudrait-il parler de rêve éveillé dirigé (RED)²⁴, permettant la révélation du passé et la quête de la vérité²⁵. Les images des illustrations de Dalí rompent les chaînes des liaisons esthétiques et de l'étreinte de la réalité textuelle pour traduire, automatiquement ou presque, une iconographie d'idées, techniquement plus facile à reproduire et à divulguer, sur l'onde choquante de Lautréamont selon lequel, on le sait : « La poésie doit être faite par tous. Non par un²⁶ ».

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA
UNIVERSITÉ DE PROVENCE AIX-MARSEILLE I

24. En 1938, Robert Desoille formule cette théorie qui utilise l'imaginaire comme mode d'accès à l'inconscient. Voir Henri Béhar, « Scatodali : de la scatologie à l'eschatologie », *op. cit.*, p. 239.

25. L'exigence d'une exploration du monde extérieur plutôt qu'intérieur et limitée à l'onirisme, commencée avec les dessins pour *Les Chants de Maldoror*, se renforce dans les années soixante-dix et se maintient jusqu'à la mort de l'artiste. Les recherches scientifiques sur l'atome manifestent un changement au niveau créatif et démontrent que Dalí ne considère plus désormais l'expérimentation ou le moyen mécanique comme des obstacles à contourner et à nier (c'est évident dans *À la Recherche de la quatrième dimension* de 1979).

26. Isidore Ducasse, *Poésies II*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 288.

LE COLLAGE AU CŒUR DES CRÉATIONS DE PAUL ÉLUARD-MAX ERNST

Constanze FRITZSCH

Unis par une grande amitié et par le respect qu'ils nourrissent envers leurs œuvres respectives, le poète Paul Éluard et le peintre Max Ernst ont composé quatre livres ensemble au fil des années : *Répétitions*, *Les Malheurs des immortels*, *Au défaut du silence* et *Chanson complète*.

Dans leurs diverses créations communes, on peut tracer des parallèles, montrant un fonctionnement semblable selon le principe du collage, principe qui prime dans l'œuvre de Max Ernst¹.

Les images aussi bien que les poèmes sont créés par un amoncellement d'éléments hétéroclites qui met en question la cohérence d'un sens intrinsèque à l'œuvre. Cette ressemblance de constitution provoque une fusion et une interpénétration des médias, texte et image, de sorte que le livre lui-même peut être conçu comme un collage.

En conséquence, une perception et une lecture traditionnelles, cohérentes, ordonnées et progressives, sont bouleversées, ce qui nécessite un rôle actif du lecteur-spectateur. Celui-ci est conduit à abandonner sa perception habituelle qui chercherait un sens intrinsèque aux œuvres. Max Ernst et Paul Éluard inspirent et poussent le lecteur-spectateur à voir et à trouver sa propre réalité dans leurs livres, à y lire et à créer ainsi une troisième réalité de lecture, joignant les deux entités, texte et image, dans sa réalité.

On propose ici une analyse de *Répétitions* et des *Malheurs des immortels*² fondée sur l'examen du fonctionnement de la perception et du rôle du spectateur au sein du principe du collage – processus adopté pour la création de ces livres – inspiré par les recherches des *Bildwissenschaften* de Hans Belting³.

1. Werner Spies développe cette idée dans *Max Ernst. Les collages : inventaire et contradictions*, Gallimard, 1984 pour la traduction française.

2. Une analyse de *Chanson complète* se trouve dans : Constanze Fritzsich, « *Chanson complète*. Expérience d'une rencontre » In : Julia Drost et al, *L'Imagier des poètes*, PUPS, 2008, p. 67-84.

3. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004 pour la traduction française.

Les collages : voir et donner à voir

Au sein de son processus de collage, Max Ernst semble réaliser et provoquer, selon Hans Belting⁴, « l'animation de l'image » à deux niveaux différents. Premièrement, c'est Max Ernst lui-même, qui, en découpant, détache différentes images de leurs supports et les rend ainsi transparentes, comme Beltin nomme cet état des images retirées de leur contexte d'origine. Ensuite, il aboutit à leur synthèse en les matérialisant comme *Gestalten*, c'est-à-dire comme formes pures, sur un nouveau support qui est le collage, puis, dans un deuxième temps, en nivelant les contrastes et différences de leur médium de départ par maintes techniques. À cet égard, Werner Spies rapporte que « chaque fois que durant [les années vingt], il se dessaisit de certains collages, il les modifie presque toujours en utilisant l'aquarelle de telle sorte que le contraste des différents tons du papier soit camouflé⁵ ». On peut aussi se référer à cette carte, envoyée sans doute en novembre 1920 à Tzara : « Pourriez-vous faire comprendre au clicheur qu'il doit effacer les raccords en reproduisant les travaux collés (afin que le secret des FaTaGaGa soit bien gardé)⁶ ? » Max Ernst opère une véritable incorporation de ces images pour les doter d'un sens nouveau, sa vision laissant la copie primer sur l'original préexistant.

Ainsi, Max Ernst effectue l'action analytique de la perception, qui consiste à recevoir des données visuelles et à les transformer en dehors de son corps à l'aide du collage : il rend en quelque sorte la perception perceptible.

C'est donc le rôle du spectateur, qui, en second lieu, permet par son regard de les animer grâce à l'imaginaire et à l'interprétation subjectifs :

Le lecteur-spectateur des œuvres de Max Ernst doit ou peut être, d'une manière beaucoup plus intensive, créatif ; un sens droit et compréhensible d'une manière intersubjective n'existe point dans ces combinaisons de textes et d'images, ainsi leur lecture devient un acte très personnel.

Isabel Greschat conclut au sujet des collages de Max Ernst :

la qualité ressentie par le spectateur [dépend] de l'activité du spectateur lui-même et en l'occurrence d'une manière beaucoup plus forte que pour des œuvres plus traditionnelles. Les œuvres peuvent être appréciées seulement par le specta-

4. Voir l'explication de ce que Hans Beltin appelle action analytique de la perception dans Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit.

5. Werner Spies, *Max Ernst. Les collages...* op. cit, p. 69.

6. Correspondance Max Ernst, Tristan Tzara. *Ibid.*, p. 239.

7. *Ibid.*, p. 250.

*teur si celui-ci s'engage à suivre les chemins proposés et s'il arrive à trouver du plaisir dans la découverte, l'association, la combinaison et l'imagination*⁸.

En effet, le spectateur se voit invité à y « projeter » ses « formes imaginaires ». Pour trouver ce que Katharina Schmidt appelle « réalité immanente de l'image⁹ », le spectateur rapporte les données, ces bribes du collage, à un contexte très personnel. Quel autre contexte que celui du rêve s'y prêterait mieux, car des images hétéroclites se juxtaposent et s'unissent seulement dans les rêves. Il en résulte un dédoublement d'« images intérieures » de rêve et d'« images extérieures » d'éléments du collage. Ainsi le corps devient *lieu* et *médium* d'images, qui sont projetées en lui et par lui.

Répétitions

Dans *Répétitions*, première création artistique commune d'Éluard et Ernst, deux univers se superposent, se rencontrent et se guettent. « *Répétitions* soulève également, au moins implicitement, le problème de l'originalité *versus* l'imitation. Dans leur création collective, Ernst et Éluard visent une fusion qui minimaliserait les différences de leurs médias¹⁰. » En l'occurrence, il s'agit du processus du collage.

Achévé d'imprimer le 18 mars 1922 par Louis Kaldor à Paris pour les éditions *Au Sans Pareil* avec un tirage de 350 exemplaires, ce recueil représente le premier aboutissement d'un travail collectif et le premier pas vers une longue amitié entre Paul Éluard et Max Ernst.

Le livre contient onze collages, dont cinq en belle page et un en vignette sur la couverture rouge, et 35 poèmes répartis sur 51 pages. La taille et le format des collages varient considérablement de collage en collage ; dans certains cas, le spectateur est amené à faire pivoter la page afin de voir le collage dans son format correct car « Max Ernst n'a pas cherché des motifs de base à peu près semblables par leur format pour en faire une série picturale dont les dimensions constitueraient la continuité¹¹. » Un catalogue de matériels scolaires, *Verzeichnis der bewährten und neuesten Lehrmittel*, de Hugo Indenau, et divers magazines du XIX^e siècle (*La Nature* et *Le Magasin pittoresque*) lui servaient de base pour ses découpages.

8. Isabel Greschat, *Max Ernst. Text-Bild-Kombinationen 1919 bis 1925*, Münster, New York, Waxmann, 1995, p. 241.

9. Katharina Schmidt, *Max Ernst. Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Hans Bollinger — eine Neuerwerbung*, Cologne, Wienand, 1989, p. 18.

10. Renée Riese-Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 56.

11. Werner Spies, *Max Ernst. Les Collages*, *op. cit.* p. 107.

Paul et Gala Éluard se rendent à Cologne en novembre de l'année précédant la parution pour y rencontrer l'artiste allemand qu'ils n'ont malheureusement pu voir à Tarrenz pendant l'été ; ils ont déjà acquis quelques-uns de ses tableaux et brûlent de faire sa connaissance.

De cette rencontre naît le projet d'un livre : *Répétitions*.

*Les collages [...] ont été réalisés isolément sans que l'artiste connaisse les textes d'Éluard. Éluard fit sa sélection parmi un certain nombre de collages achevés et susceptibles d'être reproduits sur cliché au trait. [...] Si le recueil Répétitions fut le résultat d'une rencontre où les collages existants d'une part étaient cités à propos de textes existants d'autre part, le livre résultait donc d'un processus de sélection [...]*¹²

C'est seulement après son retour à Paris qu'Éluard attribue les collages choisis à des poèmes précis de son recueil¹³. Ce procédé de « sélection » et d'assemblage de deux univers artistiques différents et préexistants en tant qu'œuvres d'art – les collages d'un côté et les poèmes de l'autre – démontre clairement qu'il n'y a pas de rapport direct entre les collages et les textes. Éluard a écrit ses textes sans avoir connaissance des collages, de même qu'Ernst a créé ses collages en ignorant les textes d'Éluard. Le pivotement de la page pour voir les collages entraîne même une rupture entre la lecture simultanée du poème et du collage, nécessaire pour former une certaine homogénéité entre texte et image.

De plus, l'attribution ou la « sélection », selon Spies, des collages aux poèmes se modifie selon l'exemplaire de *Répétitions* que l'on consulte. Dans l'exemplaire numéro deux dédié « à Monsieur Jacques Doucet, hommage respectueux et sympathique de Paul Éluard », le collage représentant l'intérieur d'une écurie accompagne le poème *Nul*, choix reproduit par Werner Spies¹⁴, bien que ce collage soit mis en rapport avec le poème *Luire* dans l'ouvrage publié sous la direction de Katharina Schmidt¹⁵. D'autre part, le collage d'une tête d'âne et d'une tête de cheval, accompagnant *Luire* dans l'exemplaire numéro deux, fait face à *Nul* selon ce dernier ouvrage. Ce choix ne permet pas de se faire une idée définitive de *Répétitions*.

12. *Id. ibid.* p. 107.

13. Katharina Schmidt, *Max Ernst. Op. cit.*, p. 19.

14. Werner Spies, *Max Ernst. Les Collages...* p. 107.

15. Katharina Schmidt, *Max Ernst*, p. 91.

Comme le note Katharina Schmidt¹⁶, *Répétitions* est caractéristique des travaux collectifs chez les dadaïstes et surréalistes¹⁷ et fait penser, par cette absence de l'autre durant la création artistique ou poétique, au modèle des cadavres exquis où cette non-présence du partenaire règne au cœur même du jeu. Ici, l'absence est réelle car les poèmes et les collages ont été créés indépendamment. Une « communication tacite » et « par vagues » selon Breton, caractéristique des cadavres exquis, aboutissant à une image ou à une phrase composée de plusieurs éléments hétéroclites est marquée par une cohérence dans l'incohérence¹⁸ : des morceaux hétéroclites et incohérents, peints ou dessinés par plusieurs personnes, constituent une image cohérente, souvent un corps très fantasmatique, dans son ensemble.

Ne peut-on donc affirmer que la composition et la construction même du livre *Répétitions*, reposant sur le processus d'une « sélection » qui ressemble au cadavre exquis, fonctionnent comme un collage : amoncellement d'éléments préexistant et hétéroclites, en l'occurrence les poèmes et les collages ?

Éluard reprend la démarche du collage en assemblant des poèmes très divers : poèmes faisant l'éloge de l'amour (« Manie », « L'ombre aux soupirs », « La mort dans la conversation », « Lesquels »), dressant des portraits de femmes (« La parole », « L'unique », « La vie », « La grande maison inhabitable »), prodiguant des maximes ou imitant la structure des proverbes (« Suite », « Sans musique ») et des poèmes qui obéissent dans leur structure même au principe du collage. La continuité du sens et la cohérence logique des différents vers sont remplacées par un collage d'informations dérivées de tous contextes à la manière des expressionnistes allemands, notamment Jakob van Hoddis dans *Weltenende* titre d'un poème du recueil de 1911¹⁹.

Comme *Weltenende*, des poèmes tels que « À côté » ou « Nul » fonctionnent sur le mode d'un alignement de constats sans suite, arrachés à leur contexte d'origine : « La nuit plus longue et la route plus blanche./ Lampes je suis plus près de vous que la lumière./ Un papillon l'oiseau d'habitude/Roue brisée de ma fatigue/De bonne humeur place/Signal vide et signal/À l'éventail d'horloge²⁰ ».

16. *Ibid.*, p. 19.

17. Le surréalisme n'existe que depuis 1924 et ce livre annonce déjà les futures procédures des surréalistes.

18. Cat. d'exposition *Cadavres exquis*, Rennes, Musée de Rennes, 1981.

19. In : Jakob van Hoddis, *Weltenende*, Berlin, Hochroth Verlag, 2009, non paginé.

20. *À côté*, Paul Éluard, *Capitale de la douleur* (1926), Poésie Gallimard, 1966 p. 32.

Le titre lui sert d'explication : *À côté*, à côté du sens habituel voire traditionnel. Dans *Nuit*²¹ Éluard « colle » des messages plus longs et plus complexes surgissant l'un après l'autre sans cohérence visible. Au début « [il] pose un oiseau sur la table et ferme les volets. Il se coiffe, ses cheveux dans ses mains sont plus doux qu'un oiseau. » Mais ensuite « [e]lle dit l'avenir. Et je suis chargé de le vérifier » ; enfin « [l]e cœur meurtri, l'âme endolorie, les mains brisées, les cheveux blancs, les prisonniers, l'eau tout entière est sur moi comme une plaie à nu ».

Avec l'emploi de ces petites anecdotes, histoires prosaïques sans importance, Éluard se rapproche des entreprises picturales d'Ernst, qui suppriment la narration. Comme Ernst, le poète commence à construire des histoires anecdotiques pour les interrompre et y ajouter une suite qui prend une direction étonnante. Éluard semble se servir de cette « solution paulhanienne », dite « de maintenance », « [qui] peut être ainsi formulée : parler à travers le langage et non au moyen de lui. Réveiller l'obscur miroitement infini de la langue commune, avec ses propres questions²². » Avec le début « Ce qui se dit : J'ai traversé la rue pour ne plus être au soleil. Il fait trop chaud, même à l'ombre. Il y a la rue, quatre étages et ma fenêtre au soleil », le lecteur se croit face à l'entrée d'un édifice poétique développant une idée ou un sentiment. Ici, il s'agit de la chaleur insupportable de l'été qui se pose sur un paysage urbain.

La suite « Une casquette sur la tête, une casquette à la main, il vient me serrer la main » maintient encore cette tension d'une évolution de pensées. Éluard introduit dans ce paysage un deuxième personnage qui entre en contact avec le narrateur. Le tournant amorcé par la présence de cet homme atteint son paroxysme lorsque l'un des deux personnages – le poème ne précise pas lequel – demande à l'autre de « ne pas crier comme ça » car « c'est de la folie ».

Cette demande surprend dans un contexte de chaleur lourde qui étouffe normalement toute action trop violente. La strophe suivante met fin à cette anecdote – nullement anecdotique car elle ne suit plus ni le développement ni la structure d'une histoire – et qui introduit dans un univers complètement autre : « Des aveugles invisibles préparent les linges du sommeil. La nuit, la lune et le cœur se poursuivent. » La narration est arrêtée et reste sans suite ; et comme dans les collages d'Ernst, le lecteur est amené à comprendre chaque élément, chacun étant un univers en

21. *Ibid.*, p. 24.

22. Nicole Boulestreau, *La Poésie de Paul Éluard. La rupture et le partage 1913-1936*, Klincksieck, 1985, p. 67.

soi juxtaposé à d'autres éléments. De plus, Éluard y colle des bribes d'anciens poèmes et les assemble en un nouveau :

« Il s'agissait de recueillir tous les débris de mes poèmes à sujets, limités et forcément arides, toutes les parties douces comme des copeaux qui m'amuse et me changent un peu : elles me paraissent faites depuis toujours, comme les mots, et j'y ai pris goût facilement. » Au passage cette lettre à Jacques Doucet (1922) nous renseigne sur l'agencement des poèmes [dans Répétitions]. Le « sujet » en est accessoire, il peut même être retranché ; l'important, c'est ce qui, par lamelles fines, en demeure : « parties douces comme des copeaux », chutes enroulées sur elles-mêmes, paroles détachées, aimées de la mémoire...²³

Quant aux collages, Ernst, suivant la proclamation d'Éluard « Courir et courir délivrance²⁴ », se libère de tout espace défini et tend vers la liberté d'un espace ouvert, défini seulement par le cadre noir cernant le collage. Il pose les éléments découpés sur des scènes de théâtre indiquées et limitées par des traits noirs, comme dans les collages accompagnant *L'Invention* et *Luire*. Mais le poussin du collage de *L'Invention* brouille cet espace parce qu'il laisse des traces de marche en grim pant sur le mur indiqué et surmonte ainsi les limites spatiales logiques. De plus, Ernst juxtapose et superpose différents plans dans un même espacement et casse une fois de plus la division logique, comme dans le collage accompagnant *Nul*. En conséquence, chaque tentative d'aménager un espace pictural avec des règles selon la perspective est aussitôt niée et contredite par un élément y figurant.

Les poèmes et les collages fonctionnent donc sur le même mode, à savoir le collage composé soit de textes soit d'images. De plus, « [o]n pourrait établir un rapport entre les collages et l'écriture automatique » dans la mesure où celle-ci utilise un matériau échappant partiellement au contrôle de la technique habituelle de l'écriture qui – à la manière du matériau de collages – apparaît étranger à la conscience même de l'artiste²⁵. » Nicole Boulestreau parle d'une construction d'image pour l'assemblage des différents signes :

Ce qui importe est que l'articulation et le nouvel assemblage des signes créent un signifiant unique, l'image qui, elle, « ne ment jamais », parce qu'elle « ravit » l'esprit, le délivre des attaches référentielles. Cette « image » ce « comme Un » est à la fois holoforme, une locution indécomposable — et un espace de partage

23. *Id.*, *ibid.* p. 54.

24. *Plus près de nous*, In Éluard, *Capitale de la douleur*, *op. cit.* p. 18.

25. Werner Spies, *Max Ernst*, *op. cit.* p. 84.

infini (« les rapports absolument nouveaux que la poésie dite surréaliste nous fait entrevoir ») entre énonciations discontinues²⁶.

En outre, cette « communication tacite » ne se révèle-t-elle pas, dans le cas de *Répétitions*, « en fin de compte positive » par la poursuite du même but, à savoir un bouleversement des traditions de la perception visuelle ainsi que textuelles qu'elle met en œuvre par cet amoncellement d'éléments, malgré l'absence d'un souci illustratif qui réglerait la distribution des poèmes et des collages selon une cohérence visible ? Il faut clairement répondre par l'affirmative, et Dirk Teuber vient confirmer cette hypothèse lorsque il écrit : « La contradiction dadaïste se dirige contre la convention de l'image et de la langue, contre le sens dirigeant et dirigé²⁷. »

En ce sens, la vignette collée sur la couverture du livre se révèle être un manifeste décrivant le projet : percer le regard traditionnel du lecteur-spectateur afin de le détruire. Plusieurs mains tiennent un fil traversant un œil tirant d'un côté et de l'autre comme pour en extraire la saleté des vieilles habitudes visuelles. Éluard fournit dans son poème « L'impatient²⁸ » la cause et la nécessité de cette procédure : « [s]i triste de ses faux calculs/Qu'il inscrit ses nombres à l'envers/Et s'endort. » C'est à cause de cette tristesse des « faux calculs » de la réalité qu'il faut s'échapper dans un autre monde imaginaire de l'inconscient, de préférence celui du rêve, pour apprendre à appréhender les choses différemment. Étant donné que « Max Ernst est très difficile et très critique à l'égard de son matériau²⁹ », le choix de puiser dans un catalogue de matériels scolaires semble être un de ces « hasards objectifs » et souligne la volonté d'instruire le spectateur d'une nouvelle façon de voir.

De même, la mise à nu et la destruction du corps humain vont dans le sens de cette « délivrance », délivrance du regard apporté de l'extérieur au profit d'un « regard méditatif dirigé vers l'intérieur » à la Caspar David Friedrich³⁰. Max Ernst explore les zones intérieures du corps féminin et montre le fonctionnement de l'appareil pulmonaire et l'emplacement des muscles du corps masculin.

26. Nicole Boulestreau, *op. cit.* p. 231.

27. Dirk Teuber, *Répétitions*, In : Katharina Schmidt : *Max Ernst. Op. cit.* p. 86. ou voir Werner Spies : *Max Ernst*, p. 51 : « Pour les dadaïstes le jeu avec le hasard n'était pas un moyen de connaissance, mais une tactique leur permettant de se dérober aux modes traditionnels de travail et en même temps au déterminisme social. »

28. Éluard, *Capitale de la douleur*, *op. cit.* p. 34.

29. Werner Spies : *Max Ernst*, p. 108.

30. « Le peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui mais aussi ce qu'il voit en lui. Et s'il ne voit rien en lui qu'il renonce à peindre ce qu'il voit devant lui. » In : Cat. d'exposition *Max Ernst. Rétrospective*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991/92, p. 342.

De son côté, Éluard trace le parcours de cet apprentissage avec trois poèmes liminaires qui définissent et introduisent d'emblée leur projet : *L'Invention* permet de « Courir et courir délivrance/ Et tout trouver tout ramasser/ Délivrance et richesse³¹ » afin d'atteindre une *Porte ouverte*. « Porte ouverte/ La vie est bien aimable/ Venez à moi, si je vais à vous c'est un jeu³² », c'est avec ces quelques vers qu'Éluard ouvre le champ des rencontres, entre autres avec le lecteur. Le but de tout livre est ce dialogue entre écrivain et lecteur qui reçoit le message poétique et l'élargit de ses propres interprétations. Mais chez Éluard, cette rencontre prend une dimension de « jeu » qui vise à guetter le lecteur, obligé de créer une logique en intervenant dans le texte avec sa propre imagination. Éluard joue avec l'horizon d'attente du lecteur en lui lançant un début sans suite pour l'amener aussitôt dans une autre histoire fantastique et incroyable, afin de lui enseigner à ne pas en croire ses yeux et à quitter ses vieilles habitudes de compréhension du monde.

Quant à Ernst, il laisse lui aussi, la porte grande ouverte à toutes les interprétations du spectateur. Dans l'esprit de Hegel, « ce que les œuvres d'art suscitent en nous aujourd'hui en dehors de notre plaisir immédiat, c'est notre jugement, du fait que le contenu, les moyens de sa représentation et l'adéquation de l'un et des autres sont soumis à notre réflexion³³ ». C'est au spectateur de créer un rapport entre les différents éléments pour y apporter un sens logique. Un sens logique qui sera basé sur sa propre interprétation du logique. Ainsi, l'homme debout flottant dans le vide du collage accompagnant *Raison de plus* sera accroché par le regard du spectateur à la grande roue de façon à construire une réalité immanente de l'image au-delà de la réalité peut-être plus logique et de créer une surréalité d'« à côté ». De plus, ses pieds dépassent et brisent le cadre de manière à délimiter un espace défini qui sert à placer le contenu dans un univers pictural. De même, dans le collage pour *A la minute*, cette grille de bâtons peut, selon le degré d'imagination du spectateur, représenter des tuyaux d'orgue aussi bien qu'une grille de jardin cassée.

Il s'agit donc bien d'une rencontre entre le spectateur et le collage picto-verbal l'initiant à dépasser les limites de sa perception aussi bien visuelle que textuelle. Étant donné que les poèmes et les images fonctionnent sur le même mode – celui du collage – le spectateur et lecteur est amené également à quitter sa voix d'une lecture cohérente traditionnelle.

31. *Porte ouverte*, In : Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 19

32. *Ibid.*

33. G. W. F. Hegel : *Cours d'esthétique*, Francfort-sur-le-Main, 1970, vol. XIII, p. 25.

Les Malheurs des immortels

La deuxième co-crédation sera une rencontre entre poètes, Paul Éluard et Max Ernst, rédigeant des poèmes à deux et à tour de rôle. Les collages de Max Ernst leur servaient de point de départ pour un jeu d'associations et un enchaînement d'idées. Pourtant, les rapports entre les poèmes et les collages restent hasardeux et involontaires, comme le remarque Éliane Formentelli :

Car ces échanges de lieux et de titres [dans les différentes éditions Misfortunes of the immortels, New York City, Black Sun Press, 1943, Ecritures] (qui affectent d'autres collages) ont justement pour effet d'échapper à la pesanteur de l'investissement symbolique, de résister aux intrigues et aux menées de l'interprétation, de couper court à la récupération rationnelle qui guette « la plus noble conquête du collage », l'irrationnel³⁴.

Tous les détails concernant la genèse des *Malheurs des immortels* sont perdus. Jean-Charles Gateau et Werner Spies se fient aux propres souvenirs de Max Ernst selon qui l'idée d'une nouvelle collaboration est née lors d'un séjour de ski dans la neige tyrolienne en avril 1922. Mais comme « Éluard n'avait aucun désir de rééditer le mixage d'écritures automatiques réalisé par Breton et Soupault dans *Les Champs magnétiques*³⁵ », la rédaction s'est accomplie par correspondance et à distance. À tour de rôle, chacun écrivait une proposition du texte, un canevas et l'envoyait à son partenaire pour correction et amplification. C'est alors en pleine conscience que chaque partenaire réagissait au texte proposé. « Durant l'été de 1922, au cours d'une nouvelle rencontre au Tyrol, les deux artistes relurent ensemble le manuscrit et le firent imprimer à Innsbruck³⁶. »

Contrairement à Spies et à Gateau, Raoul Schrott se méfie des confidences et souvenirs faits par Max Ernst et doute d'une élaboration par correspondance³⁷. Comme les textes étaient destinés à « illustrer » les collages, Éluard aurait dû les posséder pour écrire. Pourtant, aucune copie ne nous en est parvenue et Ernst veillait précieusement sur les originaux. De plus, Schrott donne à penser que le temps pour une correspondance n'aurait pas suffi et qu'une telle collaboration nécessite sûrement plus

34. Éliane Formentelli, « Max Ernst — Paul Éluard ou l'impatience du désir », *Revue des sciences humaines*, n° 4, Lille, Université de Lille III, 1976, p. 496.

35. Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la Peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, Librairie Droz, 1982, p. 65.

36. Werner Spies, *Max Ernst. Op. cit.* p. 112.

37. Raoul Schrott : *Max Ernst und Dada in Tirol*, In : Cat. exposition *Max Ernst. Das Rendez-vous der Freunde*, Cologne, Museum Ludwig, 1991, p. 75-87.

d'intimité qu'un échange par lettres et cartes postales. Selon lui, une création commune, face à face, durant le séjour à Tarrenz au milieu du mois de mai reste plus probable, étant donné « une phrase d'une carte postale datant du 7 avril 1922 d'Éluard, qui reprend mot par mot la phrase terminale *Beide alles* »³⁸.

En tout cas, le travail se faisait à quatre mains à partir des collages pour lesquels Éluard, qui reconnaissait Ernst en tant que peintre mais également en tant que poète, nourrissait du respect :

*Ce recyclage de textes et d'images de sources disparates – proverbes aussi bien que fragments littéraires ; des gravures d'héroïne s'évanouissant, des nouvelles gothiques sans qualité aussi bien que des gravures de publications scientifiques sérieuses – cet iconoclasme frénétique, qui reprend des éléments ready-made afin de créer « le nouveau », était la réponse d'Ernst et d'Éluard au célèbre conseil de Lautréamont. « Le plagiat est nécessaire » et « la poésie doit être faite par tous et non par un » : il a déclaré la fin du mythe du génie solitaire*³⁹.

Les textes et les images reposent donc sur le processus du collage, ils recyclent et détournent soit le contenu, soit la forme d'images ou de textes déjà existants. Concernant *Les Ciseaux et leur père*, il s'agit d'une réécriture de la ballade en prose – classique de la littérature pour enfant – du texte d'Alphonse Daudet intitulé *La Mort du Dauphin*, selon Jean-Charles Gateau⁴⁰. De même, le titre renvoie aux *Malheurs de Sophie* de la Bibliothèque rose, livre d'enfant très connu au tournant du siècle.

Les formes de la littérature pour enfant – conte, fable, comptine – attirent surtout l'attention d'Éluard et d'Ernst pour leurs collages verbaux. *La Pudeur bien en vue*⁴¹ rassemble contes et comptines. Les héros sont ceux de nombreux contes : il s'agit de deux vieillards. Le ton touche au merveilleux : les vieillards se reposent « dans leur nichée balançoire accrochée au désert et ses délices » et lors de ce repos l'un d'eux « chatouille encore tout doucement les étamines de la harpe tendue sur le front de la lionne », l'apparition d'animaux qui partagent « le séjour des inséparables associés dans ce lieu solitaire ». La répétition de « deux vieillards » au début des deux premières phrases et leur rythme rappellent les comptines. Pourtant, Éluard et Ernst s'amuse à ridiculiser ce genre car les deux vieillards se révèlent être « des sodomistes dont les testicules vaporeux ondulent ».

38. *Ibid.*, p. 83.

39. Sonia Assa, « Of hairdressers and kings : Ready-made revelations in *Les Malheurs des immortels* », *The French Review*, n° 4, Carbondale, mars 1991, p. 644.

40. Jean-Charles Gateau : *Paul Éluard... op. cit.*, p. 70.

41. Paul Éluard, *Poésies, op. cit.*, p. 153.

Beaucoup de poèmes se terminent avec une conclusion moralisante ou éducative telle qu'on les rencontre dans les fables ou encore dans les contes pour enfants. Mais, au lieu de condamner complètement l'ivresse et de souligner le danger d'un tel comportement, Éluard et Ernst font seulement le constat qu'« on ne peut pas être ivre toute sa vie »⁴². En recyclant le ton joyeux et merveilleux, certes détourné, de la littérature pour enfants, Éluard et Ernst tentent sûrement de s'approcher « le plus de la "vraie vie"⁴³ ». Comme « le goût du commerce a gagné jusqu'aux promontoires dégonflés⁴⁴ », il faut combler cette perte du « doux diapason de l'enfance⁴⁵ » par des « semences de chapeaux volants en plein hiver » [à] *la recherche de l'innocence*⁴⁶.

« On raconte à la manière d'un fait divers⁴⁷. » Deux histoires se guettent et se juxtaposent dans *Les deux tout*⁴⁸. L'histoire des écoliers qui « rougissent à travers les vitres » « par un froid de papier » s'arrête net pour faire place à l'histoire d'un ébéniste « représenté jusqu'aux genoux ». Ce n'est plus que grâce à la syntaxe que les éléments hétéroclites forment une phrase et tiennent dans un ensemble : « Enfermé dans son prototype jusqu'en été, il fait tomber tout doucement son fils dormeur aux yeux galonnés d'or ». Une idée est aussitôt remplacée par une autre : « Son amour vu d'en bas avec l'idéal de la perspective, il part demain. »

Inversement, si l'on met le poète à brûle-pourpoint en présence d'un stimulus iconique surprenant, son regard va procéder au balayage de la surface, et son cerveau à l'identification subconsciente des éléments, convoquant ainsi un certain nombre de signifiants pour nommer les figurés. Si le figurant n'est pas identifié au cours du balayage, le cerveau propose une approximation d'ordre métaphorique (« c'est comme ») [...] ou d'ordre métonymique (« d'après le contexte visuel, ça doit être... »). [...]»⁴⁹.

Les collages verbaux d'Ernst et d'Éluard dévoilent l'enchaînement d'idées et le jeu d'associations provoqués par le décryptage des collages. Lors de ce « balayage » un mot évoque aussitôt une association dans la phrase suivante et est lui-même replacé dans un autre contexte. À « à être ma-

42. *Le fagot harmonieux*, *Ibid.*, p. 143.

43. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 340.

44. *Entre les deux pôles de la politesse*, Paul Éluard, *Poésies*, *op. cit.*, p. 159.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 147.

47. Renée Riese-Hubert, « Une collaboration surréaliste : Les Malheures des Immortels » *Surrealismo. Quaderni del Novecento Francese* 2, Rome/Paris, Editions Bulzoni/Nizet, 1974, p. 209.

48. Paul Éluard : *Poésies*, *op. cit.*, p. 145.

49. Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard*, *op. cit.*, p. 66 sq.

riés⁵⁰ » suivent les « cris d'appel des dames blanches », ces « cris » se transformant en « cris des grillons » dans la phrase suivante. « La manche du violon » où se trouvaient ces derniers cris devient la « manche du manchot » où on trouve un philtre pour se faire tuer. Ce « trouver » est encore une fois repris dans le vers suivant et les miroirs de cette phrase inspirent le « regardez » du vers suivant. De plus, le poème prend en compte les différents niveaux d'interprétation⁵¹ que l'on peut apporter au collage associé tel que « le royaume de coiffure » interprétant la pose des deux personnages, « leur premier bal » et « leur richesse » faisant allusion aux habits soignés, « les soupirs de ces femmes coiffées en papillon », associant cette image à une séance de pose pour un portrait traditionnel de couple.

Le collage semble le point de départ pour un montage d'association et d'interprétation qui finissent cependant par le surpasser. En effet, le paysage du *Réveil officiel du serin*⁵² d'une campagne où « le blé, docile à la loi de la pesanteur, compte ses graines » et « le vent à la gorge trouée tourne et tombe » n'a plus rien de ces buissons et de l'herbe du collage.

En revanche, le lecteur ne rentre pas dans le jeu d'associations qui reste celui d'Éluard et d'Ernst. Il s'agit de leur interprétation, de leur dérivation humoristique – le partage ne semble avoir lieu. Par contre, ces textes incitent le lecteur-spectateur à procéder de la même façon, à s'inspirer des textes comme une sorte de guide pour déchiffrer les énigmes et à s'amuser dans le jeu d'association : « Il est étonnant à quel point ces images "silencieuses" requièrent un lecteur bavard. Elles demandent fortement des commentaires, des interprétations, des espèces de discours de rêve qui provoquent des émotions⁵³. » Colette Guedj en conclut que « le texte ne clarifie jamais la communication. Tant s'en faut. Saturant l'information (par la redondance) ou la brouillant (par la métonymie notamment), il paralyse toute velléité de référence, projetant sur l'image son propre questionnement que celle-ci lui renvoie en retour⁵⁴. »

KATHOLISCHE UNIVERSITÄT EICHSTÄTT-INGOLSTAD

50. Les exemples suivants sont tirés du poème *Rencontre de deux sourires*, Éluard, *Poésies*, p. 141.

51. Colette Guedj a étudié de manière approfondie les différents niveaux de décryptage dans : « Rhétorique du collage plastique dans *Les Malheurs des Immortels* », *Les mots la vie*, publication du groupe Éluard, Université de Nice, n° 1, 1980, p. 51-94.

52. In : Paul Éluard, *Poésies*, p. 133.

53. Sonia Assa, « Of hairdressers and kings », *op. cit.*, p. 647.

54. Colette Guedj, « Rhétorique du collage plastique... *op. cit.* p. 83.

LA PHOTOGRAPHIE DANS *LA FEMME VISIBLE* OU L'OUVERTURE DES « FENÊTRES MENTALES »

Marc AUFRAISE

Première pierre de sa stratégie d'utilisation des Editions surréalistes¹ et jalon incontournable tant dans la carrière de Salvador Dalí que dans l'histoire du surréalisme, *La Femme visible* paraît le 15 décembre 1930 à Paris. L'ouvrage composé de quatre textes – « L'âne pourri », « La chèvre sanitaire », « Le grand masturbateur » et « L'amour »² – entremêle essai et poésie, amour et science physique, psychanalyse et architecture, morbidité et perversion. Il inscrit le peintre au cœur des réflexions théoriques du mouvement, comme le souligne l'élogieux « Prière d'insérer » de Breton et Éluard³. L'édition originale est un objet de luxe⁴ : format in-4°, double couverture argent et translucide rouge qui laisse apparaître une photographie de Man Ray, eau-forte de Dalí en frontispice et trois clichés anonymes publiés en pleine page. Le choix de Dalí d'utiliser des photographies sur la couverture et dans le cœur de l'ouvrage peut paraître surprenant au regard de son activité de peintre ou de ses futures illustrations pour des livres « surréalistes⁵ ». Bien au contraire, le Catalan, dont les articles parus en Espagne entre 1927 et 1929 ne cessent de vanter l'emploi de la photo-

1. Georges Sebbag, *Les Editions surréalistes, 1926-1968*, IMEC Editions, 1993, p. 210.

2. Ils sont tous achevés entre l'été et l'automne 1930. Respectivement, p. 9-20, p. 21-34, p. 35-61 et p. 63-71, *La Femme visible*, Salvador Dalí, Editions surréalistes, Paris, 1930.

3. OCI, 1027-1028.

4. *La Femme visible* est vendu 150 F à la librairie José Corti. *L'Immaculée Conception* de Breton et Éluard coûte 25 F, *La Peinture au défi* d'Aragon, 15 ; publicité dans le n° 3 de *Le Surréalisme au service de la révolution*, décembre 1931. Aujourd'hui, les estimations de vente atteignent les 5 000 euros.

5. *Second Manifeste du surréalisme* (Breton, 1930), *L'Immaculée Conception* (Breton, Éluard, 1930), *Artine* (Char, 1930), *Onan* (Hugnet, 1934).

graphie⁶, est convaincu que ce médium est nécessaire pour matérialiser les concepts développés dans *La Femme visible*⁷.

Depuis 1927, Salvador Dalí loue l'image photographique au nom de la modernité. Il la considère alors comme une arme permettant d'annihiler toute trace humaine du processus créatif. La pseudo-objectivité de l'enregistrement mécanique est utilisée par le peintre pour affirmer la nécessité d'une vision claire et précise – base esthétique de sa peinture – tout en illustrant son concept d'« anti-art » ; ce dernier est lié par Dalí à une pensée moderniste qu'il comprend comme restreignant la création à un enregistrement froid, privé de sentiment et uniquement basée sur la révélation exacte de l'environnement extérieur. Progressivement, il soumet la photographie, toujours mobilisée pour son processus mécanique reproduisant exactement le réel, à ses interprétations. La récupération et le détournement de la valeur d'usage de « la donnée photographique⁸ » alimentent son glissement vers le surréalisme : à la fureur critique se mêle désormais l'acceptation du désir comme nécessaire à l'appréhension de la réalité.

Sur la couverture de *La Femme visible*, le visage de Gala, par Man Ray, annonce clairement l'hommage de Salvador Dalí à sa muse, dont le rôle dans la genèse de l'ouvrage est considérable⁹. Trois façades de bâtiments sont ensuite insérées en pleine page dans le corps des textes : deux dans « Le grand masturbateur », long poème parcouru de thèmes psychanalytiques récurrents dans l'œuvre du peintre¹⁰ ; une dans « L'amour », essai poétique sur « l'unique attitude digne de la vie de l'homme¹¹ », dans lequel Dalí mobilise Freud, Rank et Fritz Wittels. Si la froide clarté et la précision de ces quatre photographies correspondent à ce que Dalí considère comme l'objectivité de la reproduction mécanique du réel, elles semblent être en décalage avec le style littéraire truculent, bouillonnant et obscur du Catalan. C'est pourtant grâce au rendu net et exact des objets enregistrés – visage ou façades – que Dalí peut illustrer le point essentiel

6. *L'alliberament dels dits, Obra Catalana Completa*, Presentació i edició de Fèlix Fanés, Quaderns Crema, Barcelona, 1995.

7. Pour preuve de l'importance accordée à ces images, il demande de l'aide à Picasso ; aucune réponse écrite ne permet cependant d'assurer que le père spirituel a donné son avis. Voir la carte n° 3 envoyée depuis Cadaqués en juin 1930, dans Salvador Dalí, *Lettres à Picasso (1927-1970)*, « Le cabinet des Lettrés », Gallimard, 2005.

8. « La dada fotogràfica », *Gasetta de les Arts*, n° 6, février 1929, Barcelone, p. 40-42.

9. Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí* (1942), Gallimard, 2002, « L'imaginaire », p. 279.

10. Johanna Van de Pas, *L'Œuvre littéraire de Salvador Dalí, vue dans son ensemble*, thèse pour le doctorat de 3^e cycle présentée à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1985, p. 108.

11. « L'amour », *op. cit.*, p. 67.

mis en avant dans *La Femme visible* : « attaquer le misérable expédient mental qui se cache sous ces mots : « la réalité »¹² ».

Dès les premières lignes de « L'âne pourri¹³ », Dalí affirme sa volonté de « systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité ». Pour ce faire, il se sert de ses intuitions concernant la paranoïa, état mental délirant qui s'ancre dans la réalité et non à partir d'hallucinations. Son désir, ses obsessions apparaissent dans le réel concret, ainsi visibles par tous :

La paranoïa se sert du monde extérieur pour faire valoir l'idée obsédante, avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres. La réalité du monde extérieur sert comme illustration et preuve, et est mise au service de la réalité de notre esprit. (ibid., p. 10)

En 1929, Dalí, louant le « documentaire » – photographique, littéraire, cinématographique – en tant qu'image débarrassée toute intention esthétique, met déjà en avant le même processus mental d'attaque de la réalité :

Nous considérons le documentaire, loin de le croire antagonique au surréalisme, comme une preuve en plus des délicates et constantes osmose qui s'établissent entre la surréalité et la réalité. Cette réalité du monde objectif chaque fois plus soumise, plus docilement et de façon estompée obéissante à la réalité violente de notre esprit¹⁴.

Avec « L'âne pourri », article pourtant non illustré, Dalí introduit la nature des images publiées dans la suite de l'ouvrage et pose une clé de lecture. Les photographies de *La Femme visible* font office de morceaux de réels, de « matériaux contrôlables et reconnaissables » dont « l'activité paranoïaque se sert toujours ». Vraisemblablement peu propices à l'apparition de « l'image double¹⁵ », elles anticipent le rôle dévolu à certaines images qui, grâce à l'activité paranoïaque, déclenchent le surgissement et la communication du « drame délirant¹⁶ » ; la projection sur le réel de l'obsession n'est pas cantonnée à une dimension plastique mais façonne l'appréhension de la réalité par le sujet.

12. Breton, « Prière d'insérer », OCI, 1027.

13. Article dédié à Gala Éluard, *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juil. 1930, p. 9-12. Les références de pagination suivantes se rapportent à cette édition.

14. « Documental-Paris-1929 », *La Publicitat*, 26 avril 1929, Barcelone.

15. La citation se poursuit ainsi : « (dont l'exemple peut être celui d'un cheval qui est en même temps l'image d'une femme) », « L'âne pourri », *op. cit.*, p. 10.

16. Salvador Dalí, *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, Pauvert, 1963, p. 17. Dès 1930, Dalí commence la rédaction de ce « document fondamental de la philosophie Dalinienne », *La Vie secrète de Salvador Dalí, op. cit.*, p. 83.

La photographie du visage de Gala, illuminé d'une lumière vive et serti entre le noir de ses cheveux et le blanc de son col imposant, orne la couverture de *La Femme visible*. Ce portrait classique est un choix esthétique profondément respectueux au regard des recherches surréalistes sur l'extase, l'animalité des corps ou des visages féminins¹⁷. L'utilisation de cette photographie de Man Ray permet donc à Dalí de matérialiser son intégration dans le mouvement : il célèbre Gala, sa muse, et, plus généralement, la femme aimée, objet de culte pour Breton¹⁸, tout en valorisant le talent du photographe dont il décrit les images depuis ses premiers articles espagnols. Preuve de la pertinence de cette couverture, la préface que Breton rédige en 1934 pour *Photographies, 1920-1934*, de Man Ray, célèbre « les visages de la femme¹⁹ ».

En outre, cette photographie lui permet de mettre en avant la dimension créatrice de l'amour qu'il développe dans le texte du même nom :

Grâce à l'amour, les images du monde extérieur se feront de plus en plus l'illustration de ma pensée, les choses obéissantes seront enfin à la mesure de mes goûts et deviendront l'habile vocabulaire de ma volonté paranoïaque²⁰.

En effet, l'acceptation du désir est nécessaire à l'élaboration de la méthode paranoïaque-critique dont les textes de *La Femme visible* posent les fondements. Il s'approprie ainsi un des ressorts créatifs les plus puissants du surréalisme tout en y instillant une dimension originale. Sa récupération du rêve suit la même méthode :

[...] l'amour ne serait qu'une sorte d'incarnation des rêves corroborant l'expression usuelle qui veut que la femme aimée soit un rêve qui s'est fait chair. (Ibid., p. 66)

Grâce à la photographie, Dalí peut donc communiquer à tous les lecteurs une vision onirique, une « somme de désirs et de rêves » (OC II, 374) selon Breton en 1934. Cependant, il met en avant un paradoxe lié à l'enregistrement photographique : cette femme aimée n'est point de chair mais se résume à un visage capturé et fixé sur une surface plane. La réification et la parcellisation du corps humain conduit inévitablement à sa transformation en fétiche. La dimension surnaturelle de ce dernier est

17. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, « Corpus Delicti », Editions Macula, 1990, p. 164-196.

18. L'amour dans « le sens strict et menaçant d'attachement total à un être humain », *Second Manifeste du surréalisme*, OC I, 823.

19. Titre du texte de Breton, James Thrall Soby, Hartford, Connecticut/Cahiers d'Art, Paris, 1934, (OC II, 373-374).

20. « L'amour », *op. cit.*, p. 70.

renforcée par le dispositif d'emboîtement qui ne laisse apparaître dans l'axe horizontal médian de la couverture que les yeux incandescents de Gala. L'importance du regard dans la dimension prophétique et hypnotique de l'être aimé est ainsi soulignée²¹, Gala passant alternativement de visible à voyante. Dalí possède l'image et est en même temps possédé par ce portrait photographique qu'il a dû fixer intensément²² ; l'objet aimé et aimant est redoutable, effroyable et d'autant plus attirant. Le charisme de l'égérie transperce alors celui qui ose soutenir son regard, suggérant les liens avec la pulsion scopique du voyeur, punie de mort dans les mythes. Dalí se pose d'ailleurs dans « L'amour » comme une mante mâle en proie à la voracité de sa femelle²³, parallèle dont Roger Caillois reconnaît en 1934 la justesse intuitive²⁴.

Si l'amour incarne les rêves, n'oublions pas que l'on rêve souvent de son propre anéantissement [...]»²⁵

Celui qui peint *L'Homme invisible* crée sans cesse des allers-retours entre sa personne et celle de sa muse, entre sa perte d'identité et son corollaire, l'exaltation de celle de Gala²⁶. La peur de l'« auto-annihilation » (*ibid.* p. 68) est donc magnifiée par la définition photographique claire et précise du visage de sa muse. Ainsi, l'aspect magique de la photographie-fétiche acquiert une dimension psychanalytique du fait de son rôle dans la construction identitaire de Dalí. Mais plus encore, le fétiche, de par l'intérêt qu'il suscite tant chez Freud que chez Marx, permet d'aborder le rôle de la photographie dans la conjugaison de la pensée psychanalytique et de la pensée dialectique²⁷. Lorsqu'en 1934 Breton encense les portraits de Man Ray, il met en avant la captation de « l'équilibre [...] dans l'expression d'un visage, entre la rêverie et l'action » (*OC II*, 374). Pour Dalí, la photo-

21. Chez Breton, par exemple : « Quelques préférences » (1922), *OC I*, 436 ; les yeux violets de la prostituée qui le marque considérablement et durablement, *Les Vases communicants* (1932), *OC II*, 175 ; le « dernier avatar du Sphinx », *Photographies, 1920-1934*, *OC II*, 374 ; les « yeux d'Isis », et la photographie placée au centre de son tirage de cartes, *L'Amour fou* (1934), *OC II*, 679 et 686.

22. J. Selz, « Exercices de contemplation », *Photographie*, Arts et Métiers Graphiques, 1937, Dominique Baqué, *Les documents de la modernité, Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Jacqueline Chambon, Marseille, 1993, p. 92.

23. « L'amour », *op. cit.*, p. 66-67 ; il reprend l'idée dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, *op. cit.*, p. 53.

24. « La mante religieuse, de la biologie à la psychanalyse », *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 23-26.

25. « L'amour », *op. cit.*, p. 66.

26. Indistinction identitaire illustrée par l'abondance à l'époque de prises de vue du couple fusionnel.

27. Pour paraphraser Breton et Éluard dans le « Prière d'insérer », *OC I*, 1028.

graphie de Gala, de l'amour, symbolise et conduit l'activité de la paranoïa sur la réalité²⁸ ; elle ouvre une voie vers la conciliation entre Freud et Marx.

Afin d'insister sur la nécessité d'agir sur et à partir du réel, Dalí insère dans le corps même des textes de *La Femme visible* trois photographies anonymes : deux façades de maisons *modern style* prises frontalement, à Barcelone et Figueres, et un ensemble de deux bâtiments français s'étirant le long d'une perspective fuyante. Les images offertes à ses lecteurs sont claires, les détails sont précis. Bien que n'étant pas des illustrations exactes de passages textuels, elles ont, à première vue, une valeur documentaire : elles semblent faire écho aux clichés de Boiffard réalisés pour l'illustration de *Nadja*, auxquels Dalí rend hommage dans un article publié en Espagne²⁹. On peut y déceler le rôle de l'environnement urbain, comme celui de sa captation photographique en tant que ressort créatif fécond. D'un point de vue plus personnel, pour Dalí, alors en pleine construction identitaire, l'architecture entre dans cette catégorie d'objets structurants ; ils fixent une forme dont la rigidité, doublée par l'enregistrement, lui est nécessaire³⁰.

Pendant, ces reproductions mécaniques fidèles frappent dans un premier temps le lecteur par le décalage qu'elles offrent avec les textes dans lesquels elles sont insérées. « Le grand masturbateur » est illustré avec une photographie de la *Casa Lleo Morera*³¹, de Domenech i Muntaner, à Barcelone, et avec celle d'une « École communale de Jeunes Filles » accolée à un abri pour des « Pompes à incendies » (*ibid.*, p. 61). « L'amour »³² s'achève sur une image de la *Casa Roda*, à Figueres. L'opposition entre les couleurs sauvages de ces deux textes et l'aspect froid des photographies répond à une stratégie critique qui satisfait ainsi l'engagement politique de Dalí au nom du surréalisme.

28. Sur ce point, lire l'excellent chapitre « La culminació del pensament Dalínià a través de la Idea de l'Amor : la cristallització », *El pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, Vincent Santamaria de Míngo, « Estudis Filològics », n° 20, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2005, p. 193-210.

29. « La dada fotogràfica », *op. cit.*, p. 40.

30. Voir « Dalí : edificios-cuerpo », Juan Antonio Ramirez, p. 105-112, *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, edited by Hank Hine, William Joffet and Kelly Reynolds, March 18, 19, 20 2004, The Salvador Dalí Museum, St Petersburg, Florida, The Salvador Dalí Museum, St Petersburg, Florida-Bompiani, St-Petersburg (Florida), 2004.

31. « Le grand masturbateur », *op. cit.*, p. 41. La maison construite entre 1903 et 1905 reçoit le prix du meilleur bâtiment en 1905.

32. « L'amour », *op. cit.*, p. 70. La maison construite en 1911 par le maître d'œuvre Sebastià Pi i Pi se situe au numéro 58 de la *carrer Sant Llatzer*.

Dans « La chèvre sanitaire », essai qui entremêle obscurément des réflexions sur la poésie, la psychologie, la philosophie et la question de la relativité³³, Dalí attaque la valeur d'usage bourgeoise de la « profusion ennuyeuse d'optimistes, de belles, nettes et répugnantes photographies, souvent parfaitement rassemblées dans de luxueux et ravissants albums³⁴ ». En effet, la récupération pour *La Femme visible* du même type de photographies, lui permet d'allier à ses écrits enflammés des images teintées « du plus authentique et sombre désespoir » (*ibid.*). La démarche démoralisante est nécessaire à la rénovation sociale appelée par le mouvement surréaliste³⁵. En avril 1930, Dalí déclare lors d'une conférence à Barcelone :

*La crise d'ordre sensoriel, l'erreur, le confusionnisme systématisé, que le surréalisme a provoqué dans l'ordre des images et de la réalité, sont encore des recours hautement démoralisateurs*³⁶.

Il reprend cette idée dans « L'âne pourri » en annonçant que « les nouvelles images du surréalisme vont prendre de plus en plus les formes et les couleurs de la démoralisation et de la confusion. » (p. 12) Ces deux aspects sont développés sur le plan littéraire, notamment dans « La chèvre sanitaire », avec la surabondance de sens, en germe dès ses premiers articles espagnols :

*nous nous attendons à ce qu'il soit très clair dans l'esprit de nos lecteurs que nous sommes de plus en plus, et spécialement en ce moment, pour les choses compliquées et confuses, pour la complication et la confusion les plus claires possibles*³⁷

La plus grande clarté possible semble correspondre aux photographies utilisées qui deviennent alors elles aussi des instruments de démoralisation et confusion. En effet, Dalí met en lumière l'architecture *modern style* catalane, pourtant combattue avec rage dans ses articles précédents. Depuis son entrée dans le cercle parisien, ses louanges de l'esthétique standardisée et fonctionnelle de Le Corbusier ont cessé ; il pose ainsi avec *La*

33. « This Harrowing and colossal question of einsteinian Space-Time », Gavin Parkinson, p. 27-31, *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, op. cit., p. 28.

34. « La chèvre sanitaire », op. cit., p. 25-26.

35. Dès 1927, Pierre Naville considère le « pessimisme » comme nécessaire pour la reconstruction d'un homme nouveau : *La Révolution et les Intellectuels*, Gallimard, 1927, p. 36.

36. « Posició moral del surrealisme », *Hèlix*, n° 10, 22/03/1930, Vilafranca del Penedès, p. 4-6 ; conférence tenue à l'Ateneo de Barcelone le 22 mars 1930 ; *L'alliberament dels dits, Obra Catalana Completa*, op. cit., p. 223-224.

37. « La chèvre sanitaire », op. cit., p. 29.

Femme visible la première pierre de sa promotion du mauvais goût et de la profusion ornementale des constructions *modern style*.

Il n'y a évidemment aucune trace de revendication régionale : en 1930 à Barcelone, il conclut sa conférence en annonçant un crachat sur les jeunes Catalans décents³⁸. Depuis la France, en octobre 1930, il publie, dans *Le surréalisme au service de la révolution*, « Intellectuels castillans et catalans », dans lequel il continue ses attaques contre toute trace de « la région catalane [...] cet ignoble pays³⁹ ». Les deux photographies régionalistes sont ainsi sapées de leur fonction officielle : la mise en avant d'un patrimoine culturel typiquement catalan⁴⁰. En revanche, la charge angoissante et pesante qu'elles contiennent pour Dalí est récupérée afin de participer à la confusion. Comme il l'explique à de nombreuses reprises dans *La Femme visible*, « l'image du désir » se confond avec « les simulacres de la terreur », « le réveil des « âges d'or » » avec « les ignominieux simulacres scatologiques » (p. 12). Les quatre textes sont truffés d'occurrences du mot « simulacre », concept avec lequel Dalí s'emploie à combattre l'idée de réalité. Le recours à l'enregistrement photographique est donc une arme au service de sa volonté de révéler à tous l'érotisation morbide de l'extérieur⁴¹ ; l'architecture *modern style*, de par les sensations ambivalentes qu'elle provoque chez le peintre, en est un des sujets privilégiés : Peut-être aucun simulacre n'a-t-il créé des ensembles auxquels le mot *idéal* convienne plus exactement, que le grand simulacre qui constitue la bouleversante architecture ornementale du Modern Style⁴².

Dans « Le grand masturbateur », la photographie se situe au cœur d'un passage où Dalí brode autour du parallèle entre merde et pierre précieuse. Dans « L'amour », la photographie de la maison de Figueres⁴³, aux volets fermés, écrasante car occupant frontalement tout l'espace, se situe en regard de cet extrait :

*Je pense à l'abominable, à l'ignoble pays natal où j'ai vécu mon adolescence
[...]
Loin de l'amour.*

38. « Posició moral del surrealisme », *op. cit.*, p. 226.

39. N° 2, p. 7-8.

40. Jordana Mendelson, *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture and the Modern Nation, 1929-1939*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2005.

41. Voir le manuscrit autographe présenté lors de la vente des archives Breton en 2003.

42. « L'âne pourri », *op. cit.*, p. 12.

43. Sur la façade, on lit *Hejme* – « c'est ta maison » en esperanto – « langue » que tente de développer son père. Le notaire est en conflit avec son fils à propos de Gala, d'une part, toujours officiellement mariée à Éluard, et, d'autre part, de la toile « Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère ».

Dans les familles, la chambre des parents non-ventilée le matin, dégageant l'affreuse puanteur d'acide urique, de mauvais tabac, de bons sentiments et de merde [...]

Loin de l'amour, loin de toi, femme violente et stérilisée.

La chambre des parents est un symbole récurrent chez Freud, ou chez Rank comme représentation immuable de l'utérus⁴⁴, exprimant l'attrayant mêlé de redoutable. Un an après la parution de *La Femme visible*, Dalí tient à nouveau une conférence à Barcelone qu'il termine en reprenant cette métaphore de la chambre close et étouffante :

Je m'adresse aux jeunes décentes et révolutionnaires de Catalogne pour leur dire : défendez-vous de tout sentimentalisme, de tous les conventionnalismes que vous ont imposés les monopolisateurs de la culture et de l'esprit, soyez antichrétiens, soyez cruels, allez par le chemin de la subversion, lumineux comme un rêve, mais avant de vous engager dans cette voie, avant d'abandonner les chambres infectées de vos familles qui puent l'acide urique, le mauvais tabac, les bons sentiments et la merde, corrigez sans pitié vos parents, crachez sur le drapeau de votre patrie, et sur tout ce que vous avez estimé et dont vous commencez à ressentir la honte, et alors partez sur le chemin de la subversion, lumineux comme un rêve obscur⁴⁵.

En effet, le but avoué de cette exaltation est bien une « imminente crise de la conscience, au service de la Révolution⁴⁶ ». Dans « L'amour », Dalí « considère la perversion et le vice comme les formes de pensée et d'activité les plus révolutionnaires » (*op. cit.*, p. 68). L'hommage à Sade, explicite dans « L'âge d'or », « seul éducateur parfait pour les désirs effrénés de la jeunesse⁴⁷ » se double d'une dédicace à Breton qui utilise le vocable *vice* dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 pour définir la dimension « stupéfiante » du surréalisme⁴⁸. La photographie de l'« École communale de jeunes filles » accolée à l'abri des « Pompes à incendie » prend alors tout son sens à la fin du « Grand masturbateur »...

« Avec la plus paranoïaque inconditionnalité surréaliste », Dalí dédicace *La Femme visible* à un Breton flatteur. En liant stratégiquement le

44. Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance, Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*, (trad. Dr S. Jankelevitch), Payot, 1928, p. 112-113.

45. « El surrealisma al servici de la reholució », conférence prononcée à Barcelone en septembre 1931, Fèlix Fanés, *Salvador Dalí, la construcció de la imagen, 1925-1930*, Electa (Esp.), 1999, p. 253-254.

46. « L'âne pourri », *op. cit.*, p. 12.

47. *Dalí : inédits de Belgrade (1932)*, Branko Aleksic, Change international/Equivalences, Paris, 1987, p. 60.

48. OC I, 337.

texte à l'apparente objectivité de l'image photographique, Dalí offre ici une démonstration de ce que permet l'activité paranoïaque. Il vient vivifier les thématiques chères au mouvement, en offrant une méthode de discrédit de la réalité différente de la rêverie ou de l'hallucination. Les oppositions pulsionnelles entre Éros et Thanatos, entre l'attirance et la répulsion, entre le désir et la peur s'expriment simultanément grâce à la fixité des clichés. Leur seule valeur retenue est celle liée au mythe de l'objectivité, de la trace du réel, qui permet à Dalí d'attester du caractère efficient de ces obsessions. La photographie permet l'objectivité visuelle nécessaire à la reconstruction subjective, elle ouvre des fenêtres⁴⁹ sur les obsessions du peintre.

*UNIVERSITÉ PARIS I
PANTHÉON-SORBONNE*

49. De l'expression de Breton, dans sa préface au catalogue de l'exposition Dalí en 1929 à Paris, *OC II*, 306.

FACILE : L'ALCHIMIE DES MOTS ET DES PHOTOGRAPHIES

Danièle MÉAUX

Sitôt inventée, la photographie trouve une place privilégiée au sein du livre, en raison de sa reproductibilité¹. Henry Fox Talbot publie *The Pencil of Nature*, sous forme de livraisons successives entre 1844 et 1846. Ensuite – comme en atteste la belle anthologie réalisée par Martin Parr et Gerry Badger² – l'exploitation des alliances possibles de la photographie et du livre se poursuit selon des modalités variées. À l'après-guerre, André Breton exhorte au développement de cette association : « [...] quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies³ ? » ; *Facile*⁴ se présente comme une des plus magistrales réussites en ce domaine. L'ouvrage (de 244 sur 184 mm) publié en 1935 chez GLM réunit douze photographies de Man Ray (qui, à une exception près, représentent Nusch) et cinq poèmes composés par Éluard à partir des vues⁵. L'originalité du livre tient à la singulière intrication du texte et des images ; il est en cela très différent d'autres ouvrages surréalistes, tels *Les Champs délicieux* (1922), *Nadja* (1928) ou encore *L'Amour fou* (1937) au sein desquels le visible et le lisible se trouvent séparés sur des pages distinctes.

Facile a été le plus souvent salué pour ses qualités plastiques. Le corps gracieux de Nusch se détache directement sur la surface des pages, stylisé par le jeu du contre-jour, des solarisations ou des surimpressions. Ces procédés tendent à démarquer les vues de représentations réalistes et à exalter la pureté des formes féminines : la silhouette svelte et fluide de Nusch paraît d'autant plus sensuelle et désirable qu'elle échappe à une trop grande définition. Sans doute la manière dont le photographe envi-

1. Pour Richard Benson, la photographie est destinée à la presse d'imprimerie, in *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York, PPP Editions/Roth Horowitz LLC, 2001

2. Martin Parr and Gerry Badger, *The Photobook : a History*, New York, Phaidon, 2004.

3. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, 1928, p. 32.

4. Paul Éluard et Man Ray, *Facile*, GLM, 1935, non paginé. Réimprimé en fac-similé à la Bibliothèque des Introuvables en 2004.

5. L'ouvrage est tiré en 1225 exemplaires.

sage l'exercice de son art est-elle tributaire de son expérience dans le champ de la peinture. La dimension plastique des images de Man Ray a été critiquée par Walter Benjamin, quand ce dernier louait des clichés de facture plus documentaire⁶. Les vues de *Facile* qui tendent à métamorphoser leur modèle en une créature de rêve, sont par exemple très éloignées des épreuves que Boiffard a réalisées pour *Nadja*.

Ces images trahissent également une influence de l'activité développée par Man Ray dans le champ de la mode (même si Nusch n'y est pas très vêtue...). Dès 1924-1925, le photographe répond à des commandes en ce domaine et, au moment où il réalise les vues de *Facile*, sa collaboration avec *Harper's Bazaar* est conséquente⁷. Les proportions harmonieuses du corps svelte de Nusch sont mises en valeur comme le sont celles des mannequins dont Man Ray apprécie le sex-appeal ; Nusch a d'ailleurs posé pour lui dans des images de mode. Le recours à certains accessoires, tels que la rame ou les bijoux (à la dernière double page), rappelle des pratiques courantes lors de la réalisation de ce type de travaux requérant une mise en scène particulière. La dernière photographie notamment, où le corps basculé de Nusch n'est habillé que d'une grosse bague et de lourds bracelets, fait écho aux publicités pour des bijoux, réalisées en 1935 pour *Harper's Bazaar* par Man Ray⁸. Si ce dernier a tendance à distinguer pratique artistique et travaux alimentaires, une porosité s'instaure nécessairement entre des activités exercées simultanément (voire parfois avec le même modèle).

Dans une excellente étude consacrée à *Facile*, Nicole Boulestreau met en évidence le caractère « pictural⁹ », « plastique¹⁰ » de l'agencement des mots et du corps féminin. De fait, les poèmes et les photographies s'articulent de manière harmonieuse, tout à la fois intime et aérée, en tout cas très sensuelle. Au sein du premier poème, la longueur des vers croît, puis décroît, de sorte que la strophe médiane – la plus étirée – vient caresser la cambrure de la jeune femme longiligne. Par le truchement des

6. Walter Benjamin, « Peinture et photographie. Deuxième lettre de Paris, 1936 » in *Sur l'art et la photographie*, Carré, 1997, p. 75-94.

7. Man Ray travaille très régulièrement pour la revue de 1934 à 1940 et cette activité lui procure une confortable aisance matérielle.

8. Voir à cet égard, Emmanuelle de l'Écotais, Alain Sayag, *Man Ray. La photographie à l'envers*, Centre Georges Pompidou/Seuil, 1998, p. 35.

9. Nicole Boulestreau, « Le photopoème *Facile* : un nouveau livre, dans les années 1930 », *Mélusine* n° IV : *Le livre surréaliste*, 1982, p. 170 : « La substance est indifférente, ce peut être l'encre de la gravure ; ce qui compte c'est, au moyen de cette substance, la construction d'un espace sur un plan, par le point, la ligne, la surface. »

10. *Ibid.*, p. 173.

mots, le poète semble venir effleurer son dos, qui à ce contact se creuse. À la quatrième page, c'est le creux ombré des aisselles de Nusch que le texte vient frôler. Ailleurs, le corps du modèle, disposé à quatre pattes, compose une anse cernée d'ombre, dans laquelle le texte vient s'amarrer. Au fil des pages, les poèmes et les vues tendent à s'adapter les uns aux autres, à s'épouser comme en une danse érotique ; le blanc de la page devient l'espace d'une relation d'attraction et de frôlements – dont la sensualité ne se trouvait pas vraiment annoncée par la couverture anthracite du livre, émaillée de froids caractères d'imprimerie.

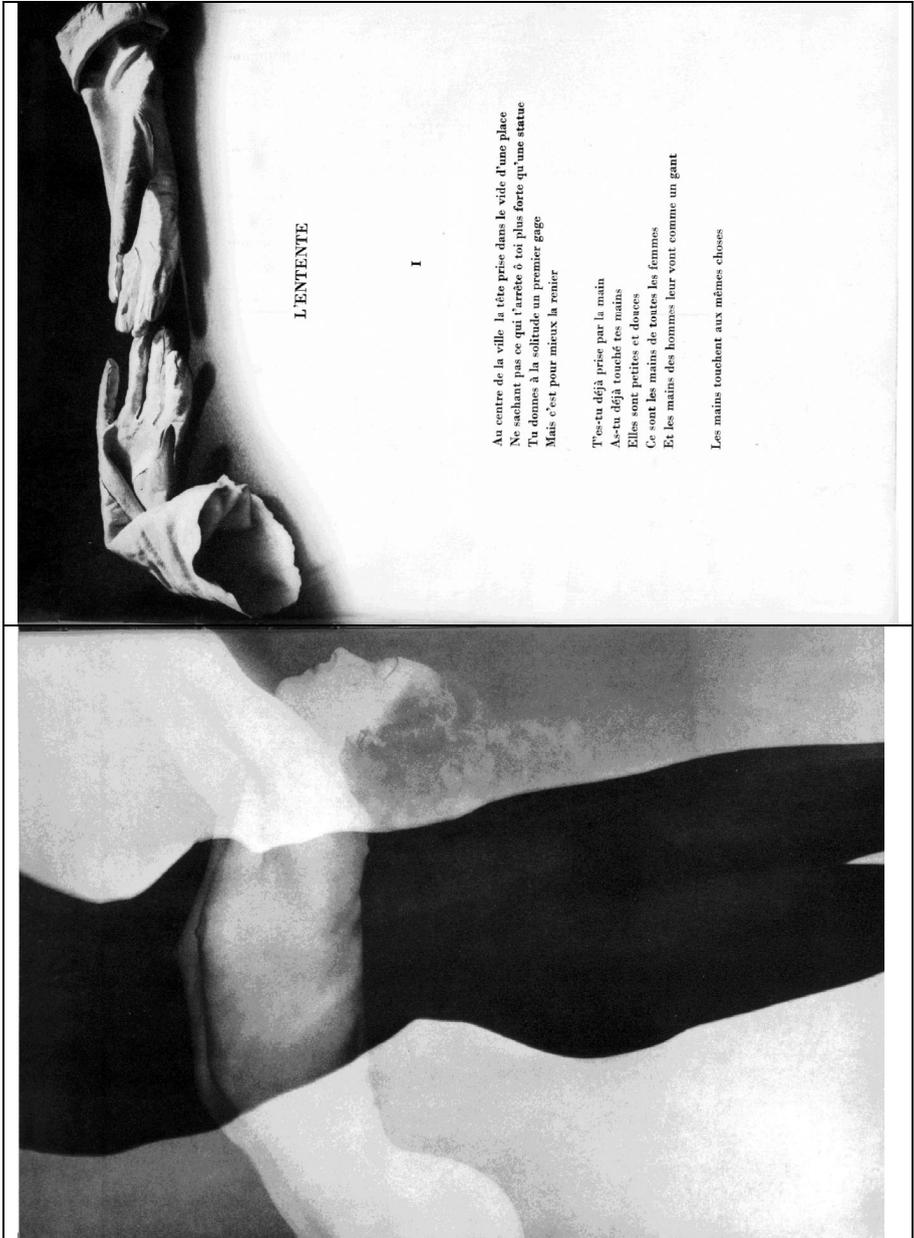
Textes et images paraissent s'accorder, à l'instar des deux amants – le poète et la femme adorée – pris dans une relation d'attraction physique. Les mots sont ceux du poète, qui emploie le tutoiement ; un dialogue s'instaure ainsi avec les vues, qui figurent le corps de Nusch ; les surréalistes ont eu tendance à placer la femme du côté de l'analogie et des correspondances sensibles : « Tu es la ressemblance », écrit Paul Éluard à la clause du premier poème. La disposition des poèmes et des photographies tend donc à signer une collusion du masculin et du féminin. Comme dans le célèbre mythe platonicien, deux moitiés complémentaires semblent prêtes à se rejoindre pour ne former plus qu'un être, jouissant de plénitude – ce que souligne la fin du troisième poème : « Et toujours un seul couple uni par un seul vêtement/Par le même désir/Couché aux pieds de son reflet/Un couple illimité. »

Les mots et les images se font souvent écho, mais il n'est point au fil des pages de correspondances terme à terme. C'est au niveau de l'ensemble du livre que s'établit une congruence formelle et sémantique. Toutefois si, comme nous venons de le dire, la disposition plastique est incontestablement originale et évocatrice, la force du livre semble moins tenir à sa « picturalité » qu'à sa « photographicit   » : c'est de l'exploitation du dispositif livresque et de la nature photochimique de l'empreinte que naît véritablement l'érotisme d'une œuvre, qui s'accorde à l'aspiration des surréalistes à la levée des interdits et des censures.

Une relation tactile

Celui qui tourne les pages de *Facile* touche le papier ainsi que le corps représenté sur les feuillets¹¹. Le format dit « codex » articule les feuillets selon la colonne vertébrale de la reliure ; il organise ainsi la perception des

11. Leszek Brogowski, *  diter l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou,   ditions de la transparence, 2009, p. 149 : « Le livre donne lieu à une expérience qui annule, ou du moins atténue, la discontinuité entre le regard et le toucher [...] ».



Man Ray, Facile, 1935 © Man Ray Trust — Adagp, Paris 2011

poèmes et des photographies dans la temporalité. Le mouvement d'apparition/disparition des images (et des mots) découle du geste manuel du lecteur/spectateur, qui pose ses doigts sur les nus, ces derniers figurant le plus souvent sur le bord extérieur des pages ; ceci n'est pas sans conférer une forme de sensualité à la manipulation du livre. À ce contact physique, s'ajoute la connaissance – que possède chacun¹ – qu'une promiscuité concrète a nécessairement existé à un moment donné entre Man Ray et son modèle. Un principe de contiguïté est en effet à l'origine de la représentation photographique. L'empreinte est trace physique de rayons lumineux qu'a réfléchis le corps de Nusch. La manipulation requise pour la lecture se conjugue au caractère indicial de la prise de vue pour engendrer une relation spécifique, chargée d'un érotisme singulier – que ne pourrait alimenter une peinture, si suggestive soit-elle.

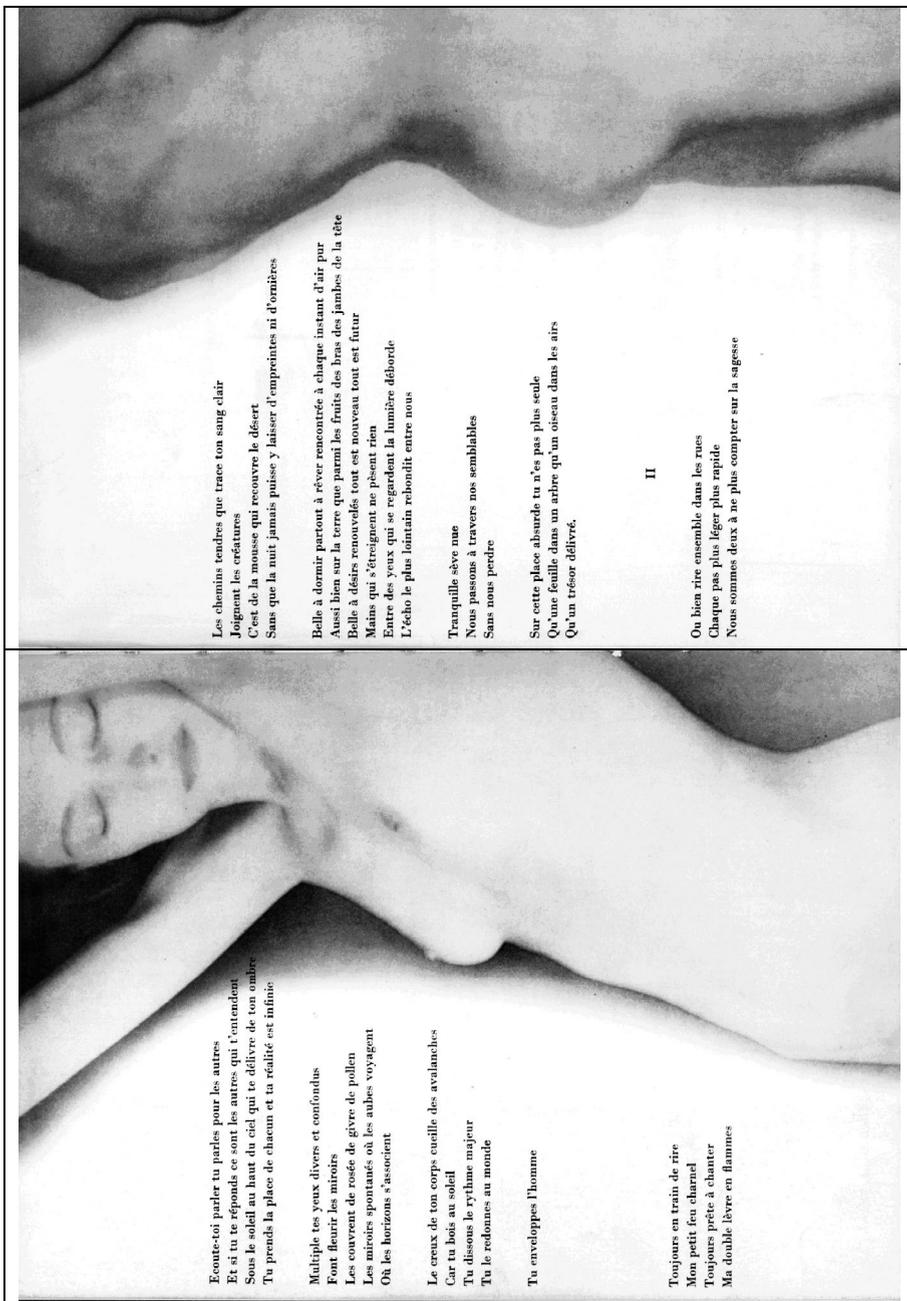
L'importance de la dimension tactile est reprise et soulignée par la figuration d'une paire de gants, présentée en gros plan sur un fond sombre, à la troisième page de l'opuscule. Les deux gants, disposés en sens inverse, viennent se toucher du bout des doigts, comme pourraient le faire deux mains. Un peu plus bas, on peut lire : « T'es tu déjà prise par la main/As-tu déjà touché tes mains/Elles sont petites et douces/Ce sont les mains de toutes les femmes/Et les mains des hommes leur vont comme un gant/Les mains touchent aux mêmes choses ». Les mots et la photographie participent à une même exaltation de l'expérience tactile. Un des gants présente son orifice ombré au spectateur, comme s'il invitait ce dernier à l'enfiler pour venir toucher le modèle. Souvent d'ailleurs, des cernes sombres – dont certaines découlent de la solarisation des images – dessinent les contours du corps de Nusch, comme pourrait le faire une caresse prolongée.

Il faut y insister, *Facile* est le fruit de l'étroite collaboration de trois artistes : le poète, le photographe, mais aussi le typographe et maquettiste Guy Lévis Mano². À la volonté première de l'écrivain de disposer le texte et les photographies en vis-à-vis, les deux autres opposèrent l'idée d'une cohabitation à part égale des mots et des vues sur un même fond³. La somptuosité de l'héliogravure confère moelleux et sensualité aux images. La texture fine et vaporeuse des vues fait écho à la finesse et la transparence de l'épiderme du modèle. Man Ray aimait à exploiter une gamme

1. C'est ce que Jean-Marie Schaeffer appelle le « savoir de l'arché », dans *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Seuil, « Poétique », 1987, pp. 13 à 58.

2. C'est Guy Lévis Mano qui choisit par exemple le bodoni corps 10 du texte.

3. Voir document reproduit dans Roger-Jean Ségalat, *Album Éluard*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 172.



Ecoute-toi parler tu parles pour les autres
Et si tu te réponds ce sont les autres qui t'entendent
Sous le soleil au haut du ciel qui te délivre de ton ombre
Tu prends la place de chacun et ta réalité est infinie

Multiple tes yeux divers et confondus
Font fleurir les miroirs
Les couvrent de rosée de givre de pollen
Les miroirs spontanés où les aubes voyagent
Où les horizons s'associent

Le creux de ton corps cueille des avalanches
Car tu bois au soleil
Tu dissons le rythme majeur
Tu le redonnes au monde

Tu enveloppes l'homme

Toujours en train de rire
Mon petit feu charnel
Toujours prête à chanter
Ma double lèvre en flammes

Les chemins tendres que trace ton sang clair
Joignent les créatures
C'est de la mousse qui recouvre le désert
Sans que la nuit jamais pousse y laissant d'empreintes ni d'ornières

Belle à dormir partout à rêver rencontrée à chaque instant d'air pur
Aussi bien sur la terre que parmi les fruits des bras des jambes de la tête
Belle à désirs renouvelés tout est nouveau tout est futur
Mains qui s'étreignent ne pèsent rien
Entre des yeux qui se regardent la lumière déborde
L'écho le plus lointain rebondit entre nous

Tranquille sève nue
Nous passons à travers nos semblables
Sans nous perdre

Sur cette place abarde tu n'es pas plus seule
Qu'une feuille dans un arbre qu'un oiseau dans les airs
Qu'un trésor dérivé.

II

Où bien rire ensemble dans les rues
Chaque pas plus léger plus rapide
Nous sommes deux à ne plus compter sur la sagesse

très étendue de valeurs entre le noir et le blanc ; ici, les subtiles nuances de gris servent le modelé des formes menues de Nusch. La jeune femme est fluide comme une algue. Au fil des pages, elle réapparaît dans des positions variées : souvent très cambrée avec le visage rejeté en arrière, d'autres fois tendue dans un effort, tenant une rame à la main : son corps paraît en tout cas agile et tonique, doué d'une certaine « facilité » de mouvement. Le velours de l'épiderme est exalté par les nuances de l'héliogravure – et c'est peut-être la qualité même de l'impression que tendent à signaler les caractères d'imprimerie présentés en couverture, sur fond anthracite.

La plupart des vues est imprimée à bords perdus et le corps du modèle se trouve tronqué par les limites mêmes de la page. Le lecteur/spectateur a ainsi l'impression d'être placé dans une relative proximité avec ce corps incomplet qui déborde la feuille de papier. Cette fragmentation du buste féminin est récurrente dans l'œuvre de Man Ray : sur certains clichés par exemple, le torse de Lee Miller, sectionné par le cadrage, est délicatement strié par la lumière¹ ; sur une vue intitulée « Électricité » un buste de femme, coupé à la hauteur du cou et du pubis, se trouve zébré de raies blanches². Josef Sima était, quant à lui, enclin à faire flotter des morceaux de corps féminins au sein de paysages incertains³. Dans *Facile*, le visage de Nusch est en tout cas occulté ou montré de façon très incomplète. Il ne figure presque en entier que sur deux vues ; or sur l'une d'elles, Nusch garde les yeux fermés (comme si elle se pâmait, toute entière abandonnée à des sensations intimes) ; sur l'autre, sa figure baignée d'ombre est partiellement cachée par ses bras ramenés près de son front ; cette posture signe encore une forme de retrait en soi. De l'ensemble des vues, le regard de Nusch est donc absent : la jeune femme est objet de contemplation, elle-même ne regarde pas ; cette unilatéralité tend à transformer le spectateur en voyeur⁴. Les mains de la jeune femme sont la plupart du temps situées hors du champ ; ses bras ont tendance à être levés au-dessus de sa tête afin de dégager son corps.

Le livre rend possible une diffusion massive, et dans le même temps une consultation très intime. Le geste solitaire du lecteur/spectateur, qui tourne les pages du livre, fait apparaître sous ses yeux le corps de Nusch, en des positions variées : sa fine silhouette semble bouger, comme en un

1. Voir, par exemple, Emmanuelle de l'Écotais et Alain Sayag dir., *op. cit.* p. 134-135.

2. *Ibid.*, p. 187.

3. Voir le catalogue d'exposition, *Sima*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1992.

⁴ Voir Mary Ann Caws, *The Surrealist Look : An Erotics of Encounter*, Cambridge, The MIT Press, 1997.

flip book ou comme en un rêve voluptueux. La jeune femme s'anime, se cambre et se tend. Le pli autour duquel s'organise le feuillettement constitue une forme de fissure médiane, qui participe à l'évocation d'une intimité corporelle⁵. Parfois les deux pages placées en vis-à-vis⁶ réunissent différents fragments corporels pour constituer une chimère étrange, dont l'animalité s'impose. Sur la dernière double page, le corps de Nusch disposé au centre se trouve bel et bien fendu par la ligne de jointure : la symétrie des pages et des textes, qui se font face, répond à la symétrie de l'organisme humain ; le creux du livre fait écho à l'intimité physique de la jeune femme. L'axe médian de l'ouvrage renvoie aussi à la verticale du désir masculin.

Plus que le dessin ou la peinture, la photographie s'accompagne d'un effet de réel, d'une impression de capture du sujet. À certains égards, la prise de vue constitue un mode mécanique d'appropriation. Le médium en lui-même contribue donc à une relative fétichisation du corps féminin. Mais surtout la nature chimique des empreintes (qui se conjugue à la matérialité du dispositif livresque) participent à une forme d'excitation du sens tactile, à une exaltation lucide du désir ; elle détermine ainsi un érotisme, qui repose sur une participation du lecteur/spectateur. Dans une certaine mesure, lors de l'examen de *Facile*, « l'œil touche⁷ » et caresse. Le statut photochimique des images travaille à ce déport synesthésique. Tout autant que la nudité exhibée, c'est sans doute cette sensualité-là qui heurta l'opinion lors de la parution de l'opuscule : « On jugea, à l'époque, que cet admirable et très pur témoignage d'amour outrepassait les bornes de la décence⁸. »

L'ouvrage paraît d'autant plus osé qu'il ne se borne pas à transcrire l'attraction physique de deux êtres : une troisième personne, à savoir l'opérateur, s'est peu ou prou immiscé dans ce rapport désirant, qu'il célèbre avec empathie. Le lecteur/spectateur sait que les prises de vue ont nécessairement placé le praticien dans une proximité concrète avec le modèle. Dans une moindre mesure sans doute, Guy Levis Mano a également participé à l'exaltation du corps sensuel de Nusch.

5. Dans l'ouvrage qu'elle consacre au « livre d'artiste », Anne Mœglin-Delcroix montre combien la matérialité même du dispositif livresque participe à la genèse du sens : *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Jean-Michel Place/BNF, 1997.

6. Voir la sixième et la septième pages de *Facile*.

7. En écho au titre de Paul Claudel, *L'Œil écoute*.

8. Roland Penrose, *Man Ray*, Chêne, 1975, p. 125.

Le battement de l'ombre et de la lumière

Lors du développement de la pellicule dans l'obscurité de la chambre noire, les zones claires du sujet apparaissent sous la forme de plages sombres et les zones sombres sous la forme de plages claires. Cette inversion est à la base même du processus photographique, le passage du négatif au positif reposant sur une nouvelle inversion. La solarisation, pratiquée par Man Ray, a elle-même tendance à inverser partiellement certaines valeurs et à cerner de noir les parties pâles. Dans *Facile*, ce principe d'inversion est plusieurs fois exploité et mis à l'honneur. Sur la seconde page de l'opuscule, la silhouette noire de Nusch se tient debout à contre-jour ; mais elle est, par surimpression, barrée de l'image évanescence de son corps pâle, arrêté dans une posture similaire, mais basculé à l'horizontale : du buste noir au buste blanc, c'est l'alternance négatif/positif, inhérente à la photographie, qui se trouve suggérée ; ce processus autorise la reproductibilité des images. Sur la page de gauche de l'avant-dernière double page, Nusch apparaît blanche (cernée de noir) tandis que, sur la page de droite, elle est noire (à contre-jour) ; selon une relation en chiasme, sur la page de gauche de la dernière double page, elle est noire sur fond blanc et, sur la page de droite, elle est blanche sur fond noir ; là, le mécanisme de l'inversion concerne également le texte et le papier : les mots se détachent en blanc sur l'obscurité de la page, qui donne l'impression d'avoir été brûlée par la lumière alors que la présence des caractères typographiques aurait protégé par endroits la blancheur du support.

Tout le livre est pris dans ce balancement du négatif au positif, ce battement de l'ombre et de la lumière – qui permet à la représentation photographique d'exister. Le texte y fait référence : « Que tu sois pâle et lumineuse/Mille attitudes profitables/Mille étreintes défaites/Répétées vont s'effaçant/Tu t'obscurcis tu te dévoiles. ». Et un peu plus loin : « Nue dans l'ombre et nue éblouie/Comme un ciel frissonnant d'éclairs ». Au sein de l'ouvrage tout entier, l'ombre ne paraît pas s'opposer à la lumière, mais la prolonger pour ainsi dire sous une autre forme ; le dispositif de papier relié est le théâtre d'une véritable circulation de la lumière, d'une pulsation ininterrompue de clarté et d'ombre, au sein de laquelle se joue l'apparition magique du corps de Nusch.

Pour Man Ray, la photographie est avant tout un phénomène lumineux⁹. Le pseudonyme qu'il s'est très tôt choisi témoigne de sa fascination pour la lumière – qui n'a sans doute d'égale que celle de László Moholy-

9. L'article qu'il lui consacre en 1933, dans *Minotaure* n° 3-4, p. 1, s'intitule « L'âge de la lumière ».

Nagy¹⁰ à la même époque. Tout un pan de la pratique de Man Ray est de nature expérimentale¹¹ et repose sur une manipulation des effets de la lumière. Les solarisations découlent d'une exposition brève du papier ou du négatif au cours du développement. Avec les « rayographies », Man Ray fait « ce que f [ont] les peintres, mais avec de la lumière et des produits chimiques à la place des pigments, et sans l'aide optique de l'appareil photo¹² ». Il compare ces épreuves aux « cendres demeurées intactes d'un objet consumé par les flammes », aux « restes oxydés fixés par la lumière¹³ ».

Dans *Facile*, la silhouette de Nusch gagne en abstraction, sous l'effet de la solarisation ou du contre-jour ; la photographie, stylisée, se fait plus graphique. À rebours, le texte, imprimé sur le même plan originel que les corps, prend une dimension plastique plus appuyée. Mais surtout, les mots semblent eux-mêmes sourdre selon un processus de type photochimique, déterminé par l'existence physique du modèle. La page, qui porte les épreuves, a l'allure d'une surface sensible où les poèmes se détacheraient comme par la révélation chimique d'un contenu latent, lui-même obtenu en lien direct avec une présence réelle. Un ajustement de l'imaginaire des mots et des photographies s'opère par le biais de cette impression d'immédiateté concrète du modèle, ayant présidé à la genèse des représentations. Visibles ou lisibles, celles-ci semblent découler d'un processus aussi physique que peuvent l'être le désir charnel, la relation érotique.

Le thème de la lumière est récurrent dans les poèmes d'Éluard. L'illumination évoquée est celle du jour naturel, mais aussi celle de l'extase amoureuse. Le plaisir physique est éblouissement et se rapproche à cet égard de l'empreinte photochimique. Les surréalistes ont exalté l'amour, dans sa dimension tout à la fois spirituelle et charnelle, pour le pousser jusqu'à l'irrationnel ; ils en ont fait une forme de révélation initiant à une connaissance, une communication universelle¹⁴. La jouissance est célébrée : « La réhabilitation de la chair reconnue dans toute sa splen-

10. László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Gallimard, « Folio Essais », 1993.

11. Voir Arturo Schwarz, *Man Ray : The Rigour of Imagination*, London, Thames & Hudson, 1977.

12. Man Ray, *Autoportrait*, Robert Laffont, 1964, p. 121.

13. Man Ray, Préface du catalogue de l'exposition *12 Rayographs 1921-1928*, Stuttgart, LGA Ausstellung, 1963, cité in *Man Ray*, Nice, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Nice, 1997, p. 32.

14. Arturo Schwarz, « L'amour est l'érotisme. De quelques correspondances entre la pensée surréaliste et celles de l'alchimie et du tantrisme », *Mélysine* n° IV, *op. cit.*, p. 179.

deur et sans laquelle la notion même d'amour sublime s'évanouit, est justement une des grandes tâches que le surréalisme s'est assignée dans ce domaine. Ainsi, le fantôme grimaçant du péché s'est dissout à la lumière du jour éclairé par la beauté de la femme¹⁵. » La clarté emblématise le plaisir, exalté aux dépens de la morale, qui a fait de la chair la cause même de la chute de l'homme.

En 1924, Max Morise compare le savoir-faire de Man Ray à celui d'un « alchimiste »¹⁶. De fait, au gré de manipulations variées, le photographe travaille à la métamorphose des apparences. La transmutation opérée par l'empreinte photochimique fait écho à la manière dont l'amour et le plaisir viennent transfigurer l'existence. La poésie a elle-même souvent été rapprochée de l'alchimie ; pour Éluard, les mots ont en tout cas, un pouvoir créateur, une puissance fécondante. L'amour, le verbe et la photographie se rencontrent donc en cet imaginaire de la transmutation alchimique.

Image *acheiropoïète* – non pas comme chez les Byzantins selon la grâce de dieu, mais en raison des lois de la physique – l'image argentique apparaît comme une œuvre de la nature ; l'ouvrage de Henry Fox Talbot, précédemment cité, signe par son titre la manière dont l'épreuve naît d'un processus concret relevant de l'action d'éléments extérieurs à l'être humain : « Elle [la photographie] agit sur nous en tant que 'phénomène naturel', comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques¹⁷ », notait André Bazin en 1945. Plus que d'autres clichés, les images de Man Ray paraissent découler d'expériences concrètes, de transformations qui ont certes été conditionnées par des choix techniques ou esthétiques, mais qui, à partir d'un certain moment, se sont déroulées de façon autonome, selon une réaction spontanée des substances mises en présence.

Au sein des poèmes d'Éluard, les éléments naturels sont omniprésents ; l'air, l'eau, la terre, le feu font retour ; la femme paraît unie aux principales forces de l'univers, auxquelles elle raccorde l'amant. Reviennent aussi les thèmes de la germination, de la poussée spontanée des plantes, qui sont – comme la photographie – des processus qui ne nécessitent pas l'intervention de l'homme. Le corps de Nusch, fin comme une liane, fait écho aux éléments végétaux convoqués par les mots ; la femme

15. Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, 1956, p. 67.

16. Max Morise, « Les yeux enchantés », *La Révolution surréaliste* n° 1, 1^{er} déc. 1924, p. 26-27.

17. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » [1945] in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, 2002, p. 13.

et l'érotisme relie aux énergies fécondantes de la terre¹⁸. Des fonctionnements naturels, la photographie est proche, puisqu'elle naît de la réaction de certains composants à la lumière, comme dans le processus de la photosynthèse. Des liquides chimiques permettent la révélation du papier sensible préalablement exposé ; le plaisir charnel est lui-même associé à la circulation d'humeurs que le corps libère, dans une forme de participation à un flux naturel où rien ne se solidifie dans la fixité.

Facile est un livre réussi sur le plan plastique, mais, à maints égards, c'est la photographie – dans sa spécificité même, et en relation avec le dispositif livresque – qui travaille à l'érotisme singulier de l'ouvrage ; sa technique (augmentée il va sans dire de l'usage qu'en fait Man Ray) rencontre la poétique d'Éluard en une célébration du corps sensuel de Nusch, en une exaltation du plaisir physique qui permet de participer au mouvement global de la nature et du monde. La photographie contribue à une excitation de la dimension tactile ; elle participe aussi à une évocation de l'illumination, liée au plaisir comme à l'ouverture au monde excédant l'individu. Elle est enfin « facile », puisque miraculeusement produite par le jeu de l'optique, de la chimie et parfois du hasard – que Man Ray aime à solliciter (du moins le prétend-il) ; elle est « facile » comme l'amour quand il se présente sur le mode de l'immédiateté¹⁹ ou de l'évidence.

CIEREC – EA 3068, SAINT-ÉTIENNE

18. Pierre Emmanuel, *Le Je universel chez Paul Éluard*, GLM, 1948.

19. Voir : Paul Eluard, *La Vie immédiate* [1932], *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 361 à 404.

LABYRINTHES DE LA COLLABORATION

GENÈSE ET IMPORTANCE DE *FATA MORGANA*

Jacques LEENHARDT

Le livre dont je voudrais parler est singulier à bien des égards. Par son destin éditorial d'abord. Écrit par André Breton à la fin de 1940 et, à la demande du poète, « illustré » par Wifredo Lam, *Fata Morgana* aurait dû paraître aux éditions du Sagittaire en 1941, imprimé à Marseille par l'imprimerie du Sémaphore. Du fait de la guerre, le service du contrôle de presse de Clermont-Ferrand ayant refusé le visa, ou mieux « différé jusqu'à la conclusion définitive de la paix » l'autorisation de le publier, l'ouvrage sortit d'abord en traduction anglaise, par Clark Mills, dans la revue *New Directions in prose & poetry* (1941) et en français par les soins de Roger Caillois dans la collection « Les amis des Lettres françaises » aux Editions Sur à Buenos Aires en 1942.

C'est dire que la collaboration entre Breton et Lam s'était construite dans des circonstances très exceptionnelles qui ont évidemment pesé sur sa conception. Elle venait par ailleurs concrétiser une rencontre déjà ancienne de quelques années, qui avait réuni les deux artistes mais que l'exil imposé par l'invasion de la France allait singulièrement raviver. Résidant à Paris depuis 1938, Lam avait quitté la ville juste après la débâcle et l'armistice, signé le 22 juin 1940. Après un long périple, il était arrivé à Marseille à la fin juillet où sa compagne Helena Benitez le rejoignit, qui avait d'abord été internée dans un camp de rétention à Gurs, en tant que citoyenne allemande.

En dehors de ces circonstances extérieures, le travail qu'il effectue à Marseille constitue pour Wifredo Lam un point tournant dans son évolution. Il a quitté Cuba vingt ans plus tôt, et, sans qu'il le sache encore, puisqu'il a l'intention de se rendre à New York, il est à la veille de retourner dans son pays natal. Un cercle se ferme donc sur son exil européen durant ces mois de résidence marseillaise. Confiné dans la chambre de l'Hôtel Garni qu'il occupe avec sa compagne, dans l'attente de pouvoir s'embarquer pour les États-Unis, Lam va produire à la demande de Breton des dessins qui marquent une rupture importante dans son œuvre. La radicalité des transformations esthétiques qui s'affirment dans ce travail, et en particulier l'abolition des marques de la profondeur de l'espace

en perspective, pose évidemment la question de l'influence qu'a pu exercer sur le peintre la collaboration avec Breton.

Marseille est alors le point de rencontre d'un grand nombre d'émigrés de toute l'Europe, de militaires démobilisés, de juifs fuyant la menace hitlérienne et de candidats à l'exil à la recherche d'un navire en partance pour l'Orient, l'Afrique ou les Amériques. Au sein de cette communauté qui rassemble des destins hétéroclites prend rapidement forme une sorte de milieu artistique et intellectuel sur les quais du Vieux Port où se multiplient les rencontres. Helena et Wifredo retrouvent ainsi le médecin et anthropologue Pierre Mabille qui les accueillera bientôt en Haïti où il remplira les fonctions d'attaché culturel. Ils rencontrent également le peintre Oscar Dominguez et finalement André Breton, lequel avait trouvé asile à la Villa Air Bel avec son épouse Jacqueline Lamba et leur fille Aube.

Très vite ce dernier reconstitue autour de lui un groupe d'amis dont il animera les activités « surréalistes » autour des cadavres exquis, du Jeu de la vérité et de la confection d'un jeu de tarots conforme au Tarot de Marseille¹. Les dimanches à Air Bel réuniront ainsi, plus ou moins régulièrement durant les six mois qui vont précéder le départ de beaucoup d'entre eux : René Char, André Masson, Benjamin Péret, Marcel Duchamp, Max Ernst et Peggy Guggenheim, Jacques Hérold, Victor Brauner, Henriette Gomez, Sylvain Itkine, Oscar Dominguez, Wifredo Lam et Helena Benitez et bien sûr André Breton et Jacqueline Lamba.

Ces quelques précisions historiques soulignent un premier fait : la collaboration entre Breton et Lam se déroule dans un climat d'extrême tension politique (la plupart des membres du groupe furent internés trois jours pendant la visite de Pétain à Marseille le 3 décembre 1940), mais en même temps dans une ambiance baignée de ferveur poétique dans laquelle l'énergie créatrice prenait immédiatement une signification politique. L'art était sinon une arme de guerre, du moins une arme dans la guerre, au service du moral de ceux dont l'avenir s'ouvrait alors tout grand sur l'inconnu. Il n'est que d'analyser les figures du *Tarot surréaliste* pour comprendre que les jeux auxquels se livraient Breton et ses amis étaient tout à fait sérieux. De fait, en dehors du *Tarot*, la trace la plus importante de ce moment suspendu entre l'exode de juillet 1940 et le 24 mars 1941, date à laquelle ils s'embarqueront nombreux sur le

1. Repris de modèles du XIV^e siècle, le Tarot de Marseille fut exécuté par Nicholas Couver, vers 1760.

Capitaine-Paul-Lemerle faisant route vers Fort de France, est bien *Fata Morgana*.

Pour Wifredo Lam, cette période dramatique apparaît donc comme une grande parenthèse ouverte entre l'apprentissage de la modernité parisienne et ce qui allait germer l'année suivante après son retour à Cuba. Helena Benitez qualifie d'« interlude » ce moment de passage, terme dans lequel transparait opportunément une idée de jeu, de champ ouvert à toutes les possibilités et d'intensité de l'émulation poétique.

Au lieu de se laisser accabler par les difficultés du moment, Lam semble y avoir trouvé un surcroît d'énergie. Cela rappelle à quel point les arrachements font partie intégrante de sa trajectoire : l'adieu à sa famille de Sagua la Grande, quand il rejoint La Havane pour y étudier, le départ pour Madrid, le front républicain pendant la guerre civile, Paris, Marseille, la Martinique que suivra finalement Cuba, avant que ne reprennent les errances, dans le contexte de l'après-guerre : Paris, Zürich, New York, Albissola.

Ces quelques mois entre l'exil parisien et le retour sur sa terre natale sont sans doute le moment le plus crucial de l'évolution de Lam. Ils constituent un temps suspendu entre deux époques, une vacance féconde durant laquelle l'artiste va pouvoir projeter sur le papier le bilan qu'il fait de ses années européennes. Mais pour un artiste qui avance à coup de ruptures, le milieu nouveau dans lequel il se pose les questions de son avenir est déterminant. Même si parfois on le classe parmi les peintres surréalistes, Lam n'a jamais fait corps avec aucun groupe, et malgré l'accueil chaleureux de Breton, pas davantage avec les surréalistes. Profondément solitaire, il reste à la tangente des mouvements qu'il approche et fréquente sans cependant jamais s'y fondre. Ainsi du « réalisme » picassien, du surréalisme, de Cobra et de quelques autres qu'il côtoiera.

Cependant, le moment marseillais des dimanches d'Air Bel inscrit Lam, avec la violence des situations extrêmes, dans une dynamique collective. Dans ce contexte, l'entente qui se noue entre Breton et lui autour du texte et du projet d'édition de *Fata Morgana* joue un rôle déterminant. De fait, le climat des réunions à Air Bel fait de ce lieu un de ces « châteaux » où soufflait l'esprit surréaliste. Les « châteaux » de Breton sont innombrables, depuis les réunions du groupe à la rue du Château et celles de la Rue Fontaine jusqu'à sa métaphore littéraire : le château des chevaliers partant en quête du Graal, le lieu de préparation de toutes les croisades, y compris donc celle qui se fomenta au « château » Air Bel contre « les entreprises masochistes » par lesquelles il désigne le régime de Vichy. En même temps qu'il établit un lien entre le présent et le passé médiéval,

le thème du château, sorte de machine de guerre, concentre les forces de résistances et donc libère l'artiste du poids des règles esthétiques et des contraintes imposées de l'extérieur.

Au plan esthétique, la peinture de Lam jusqu'alors figurait une réalité déterminée : des portraits, des figures d'homme ou de femme, des maternités. Aucune place n'y était réservée pour une réalité qui ne fût absolument nommable. La pratique de l'automatisme, développée autour de Breton, ouvre subitement pour Lam le champ infini des recompositions imaginaires. Et il s'empare de cette possibilité nouvelle avec un appétit que ses toiles antérieures ne laissaient pas présager.

La stylisation, par les libertés qu'elle prend à l'égard de la forme quotidienne des choses et des corps, est déjà une liberté. Laisser le trait de crayon ou de pinceau suivre les incohérences de l'impulsion du moment est un enjeu bien plus fondamental encore. Ni pour Breton ni pour Lam cependant cette liberté de recomposition ne peut être qualifiée d'incohérence. Bien au contraire, l'automatisme laisse simplement venir au jour une logique insoucieuse, largement inconsciente, échappée des règles du quotidien.

Dans l'expérience esthétique de l'automatisme, la profondeur temporelle et la complexité du vécu se cristallisent en couches successives que la dernière en date, encore fraîche dans la conscience, ne saurait résumer. Il y va du multiple, du complexe et du feuilletage de l'aventure humaine. Bien sûr, Freud est passé par là et pourrait même avoir transité, pour Lam, par la notion warburgienne de *Nachleben*, de survivance. Les êtres et les circonstances ne répondent plus à un seul nom : ils se doublent d'images anciennes qui en ravivent et en démultiplient la signification. Et voilà que toute chose, ayant perdu sa simple désignation dans le langage, se voit enrichie d'une légion de noms qui fait irruption, comme un carnaval de figures hiéroglyphiques qui occupent l'espace de la mémoire et celui de la conscience. Dans le *Second Manifeste*, Breton donnait sa célèbre définition de la quête surréaliste :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de déterminer ce point.

L'activité collective développée au long des dimanches passés en commun à la Villa Air Bel a sans doute aidé Lam à laisser de côté le bel ordonnancement de sa figuration picturale. Jusqu'alors, ses toiles étaient occupées par un motif bien centré. Il en va sans doute de son avancement

dans la peinture comme de ce que Breton disait de son rapport à la littérature : « durant des années, j'ai compté sur le débit torrentiel de l'écriture automatique pour le nettoyage définitif de l'écurie littéraire². » La pratique de l'automatisme regarde en arrière vers la littérature ou la peinture institutionnalisées, et devant vers l'expression d'une complexité aussi insaisissable qu'innommable avant qu'elle ait trouvé sa forme dans l'exercice automatique.

Ainsi, à partir des exercices d'automatisme, au fil des « cadavres exquis » élaborés par le petit groupe, l'unicité du thème disparaît de son dessin pour laisser place à des univers foisonnants se développant au-delà du principe de contradiction. La faune des monstres et tout un bestiaire médiéval s'immiscent dans l'image, la fécondent et lui rendent toute la profondeur de sa puissance euristique. Ou comme disait Tzara : « Sous chaque pierre il y a un nid de mots et c'est de leur tournoiement rapide qu'est formée la substance du monde³. »

Helena Benitez commente cette transformation surgie à Marseille en soulignant qu'avec ces nouveaux dessins, Wifredo avait trouvé un accès aux archétypes, à ces figures jungiennes auxquelles elle-même accordait beaucoup d'importance. Lam, qui ne s'est jamais voulu théoricien comme Breton, avait peut-être lu Jung davantage que Freud. Tout autant que son ami poète, il était fasciné par l'alchimie, la magie et l'ésotérisme. Cependant les figures agrégées qui naissent sous sa plume de dessinateur au moment de se glisser entre les lignes de *Fata Morgana* relèvent moins d'archétypes que de l'infini turbulent des foisonnements et de la multiplicité des réminiscences, brutalement télescopés avec les événements du présent.

Pour Breton également, *Fata Morgana* constitue un moment important : « Ce poème fixe ma position de résistance plus intransigeante que jamais aux entreprises masochistes qui tendent en France à restreindre la liberté poétique ou à l'immoler sur le même autel que les autres », dira-t-il dans ses *Entretiens*.

De fait, l'occasion offerte à Lam par la collaboration voulue par Breton fait toucher du doigt ce qu'est la magie très particulière de la rencontre, riche des associations que constituent les hasards objectifs.

Après qu'Helena en a pour lui traduit le texte en espagnol, Lam entreprend donc la lecture de *Fata Morgana* dont la rédaction ne semble pas avoir été terminée au moment où la proposition de l'illustrer lui a été

2. A. Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, Gallimard Idées, 1970 p. 171.

3. Tristan Tzara, *L'Antitête*, Editions des Cahiers libres, 1933, p. 183.

faite. Et il découvre, dès les premiers vers, une figure qui lui est bien familière, la chauve-souris. Hasard objectif, sans doute. Michel Leiris se souvient de Wifredo racontant « comment, tout petit et dormant dans le lit de ses parents, il vit à la place de ceux-ci, une chauve-souris à deux têtes.⁴ » Ce souvenir d'enfance, fixé dans cette sorte de scène primitive, construit une figure amphibologique : la bête à deux têtes. Cet emblème de l'ambivalence, qu'on retrouvera tout au long de l'œuvre à venir, introduit le mystère de la sexualité double et inquiétante.

Breton ignorait sans doute la familiarité dans laquelle Lam vivait avec cette figure inquiétante. On peut penser cependant que pour lui comme pour Lam, la fameuse gravure des *Caprices* de Goya établissait d'emblée un pont métaphorique entre la question de la rationalité du discours et ses arrière-fonds turbulents. *Le Songe de la raison produit des monstres*⁵, où le rêveur assoupi est assailli par des chauves-souris, met en scène de manière saisissante la faiblesse et les limites du pouvoir de la raison. Lam avait eu l'occasion de méditer à loisir sur cette gravure durant ses années passées à Madrid. Mais pour Breton elle était sans doute aussi une des images paradigmatiques du surréalisme.

*Ce matin la fille de la montagne tient sur ses genoux un accordéon de chauves-souris blanches*⁶

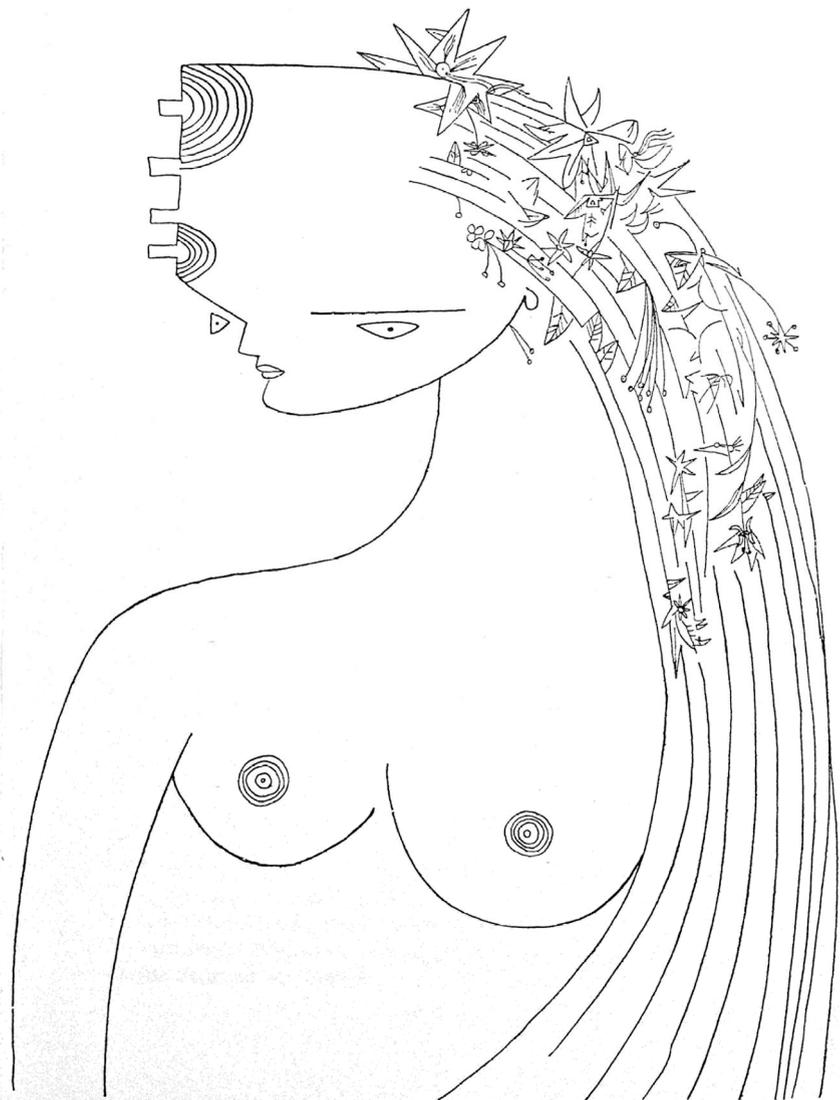
La fée Morgane, la fille de Merlin l'enchanteur, divinité de la légende celtique qui se présente ici sous son avatar italien, Fata Morgana, règne sur le Mont Etna. Sur cette montagne, la présence de la fée provoque un « mirage supérieur », « l'apparition dans le ciel de rangées de pilastres qui se replient soudain en arcades⁷... »

4. Michel Leiris, *Wifredo Lam*, Bruxelles, Didier Devillez, 1997, p. 43.

5. Francisco Goya y Lucientes, *Le Songe de la raison produit des monstres*, gravure tirée des *Caprichos*, 1797.

6. André Breton, *Fata Morgana*, Illustré par Wifredo Lam, fac-similé de l'édition originale publiée aux Editions des Lettres Françaises, Buenos Aires, Sur, 1942, La Bibliothèque des Introuvables, avec une postface de Dominique Rabourdin, 2004, p. 7. Nos références renvoient à cette édition.

7. Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Seuil, 1996, p. 270.



W. Lam, ill. pour *Fata Morgana*, éd. Sur, 1942, p. 9
avec l'aimable autorisation de Skil Lam

Le caractère merveilleux de cette construction fantastique renvoie au thème du château initiatique. Merlin, l'enfant sans père, avait lui-même, selon la légende du cycle arthurien, assuré l'édification du château du roi Vortigern. Qu'il y ait quelque rapprochement à opérer entre le château Air Bel, les constructions célestes de Morgane et ces constructions fantasmagiques que sont les exercices spirituels, rituels et ludiques des dimanches de Marseille, on peut le suggérer. De telles associations poétiques renvoient évidemment au *Château d'Otrante* d'Horace Walpole, où le narrateur explique :

Sur la rampe la plus élevée d'un grand escalier j'ai vu une main gigantesque revêtue d'une armure. Le soir même je me suis assis et j'ai commencé à écrire, sans savoir le moins du monde ce que j'allais dire ou raconter.

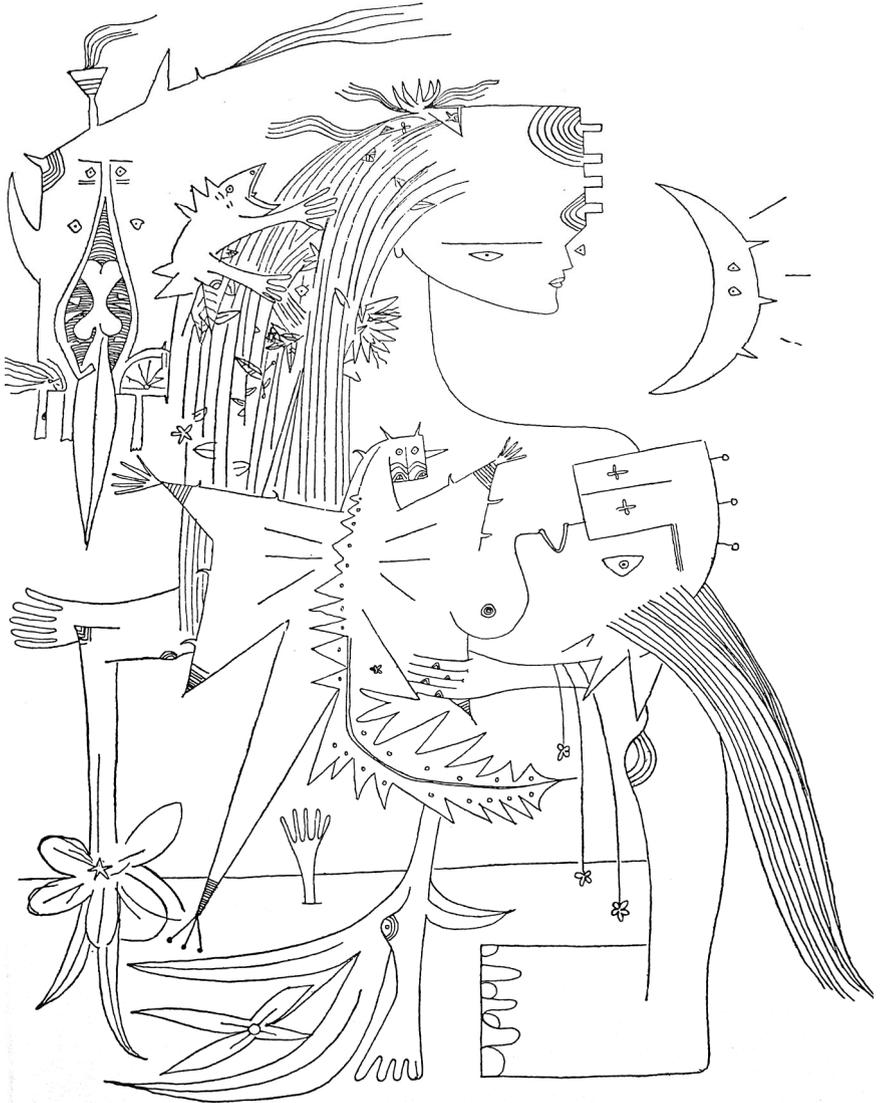
Nous avons là un bel exemple d'écriture automatique *avant la lettre* et d'abandon au rêve⁸. Breton ne fait pas mystère de l'origine, chez lui, de ces glissements imaginaires puisque, dans *Fata Morgana* même il évoque sans détour l'œuvre de Walpole :

*Le lit fonce sur ses rails de miel bleu
Libérant en transparence les animaux de la sculpture médiévale
Il incline prêt à verser au ras des talus de digitales
Et s'éclaire par intermittence d'yeux d'oiseaux de proie
Chargés de tout ce qui émane du gigantesque casque emplumé d'Otrante
Le lit fonce sur ses rails de miel bleu (p. 14)*

Ces « animaux de la sculpture médiévale » constituent évidemment une source d'inspiration renouvelée pour Lam, à être invoqués dans le poème, lui qui avait médité sur le fantastique pré-renaissant de Dürer et de Bosch. Tout au long de son œuvre, ces figures de l'art roman et les corps démesurément allongés des *Quatre cavaliers de l'apocalypse* de Dürer, exerceront une influence continue dont on retrouve ici le noyau originel.

Tous ces rapprochements, évidemment aléatoires, dessinent la zone incontrôlable de l'échange qui enrichit le travail de chacun des deux partenaires dans la réalisation de l'édition de *Fata Morgana*. Les dessins qui commentent le poème en sont le prolongement plutôt que la paraphrase illustrée. D'une part, ils remettent en scène dans un espace différent des thèmes déjà traités, de l'autre ils laissent apparaître des figures nouvelles probablement induites par le texte. C'est le cas de la tarasque provençale, basilic à l'arête dorsale crantée, Quetzalcoatl ou dragon, archétype du

8. Cité et commenté par Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, op. cit. p. 145.



W. Lam, ill. pour *Fata Morgana*, éd. Sur, 1942, p. 15
avec l'aimable autorisation de Skil Lam

pouvoir et de la force dangereuse. Dans les dessins faits à Marseille et encore durant la traversée vers la Martinique, cette figure mentionnée par le texte de Breton revient avec constance, qui disparaîtra quasiment totalement par la suite⁹. Effet probable et circonstanciel de la collaboration ?

En revanche, Lam reprend le thème douloureux de la maternité, souvent traité durant ses années parisiennes, et avant même sa rencontre avec Breton. Mais cette fois, celui-ci s'émancipe des limites de l'expérience personnelle qui avait bouleversé l'artiste en 1931 lorsqu'il avait vu mourir sa femme et son fils en l'espace de quelques mois. Désormais les figures tendent à perdre leur identité personnelle. L'expérience douloureuse a été élevée au paradigme, comme l'est le souvenir de la guerre d'Espagne et la fréquentation de l'art africain.

On suit le même processus à propos du visage de sa compagne aimée. Si, dans le premier dessin reproduit, on reconnaît encore clairement le profil d'Helena, celui-ci se diffracte par la suite en se libérant des traits personnels de celle-ci. En retour, l'image produite se trouve investie par tout un carnaval d'animaux fantastiques et de symboles, comme cette lune qui prendra une importance considérable dans l'œuvre ultérieure. On assiste donc à un double mouvement par lequel la réalité référentielle disparaît pour renaître dans sa pure valeur symbolique.

Au regard de la collaboration entre les deux hommes, le moment de la sélection des vers à partir desquels Lam se met à dessiner s'avère décisif. Helena nous renseigne de manière très précise sur ce choix en citant les vers qui auraient inspiré Lam. Son commentaire nous conduit à penser que le peintre s'est attaché, non pas servilement mais de près, au texte lui-même que lui traduisait sa compagne¹⁰. La pratique que Lam avait de la langue française n'étant à l'époque pas suffisante pour qu'il ait une compréhension directe du poème, on mesure l'importance du rôle joué par la traductrice. On ne peut d'ailleurs écarter l'hypothèse qu'elle ait également joué un rôle dans cette sélection dont elle a gardé un registre précis.

De fait, Helena Benitez semble avoir été un intermédiaire important à plusieurs niveaux de la collaboration entre le poète et le peintre. En dehors des lectures qu'elle apportait concernant l'alchimie et de celles touchant les rapports de Jung à la magie, Helena fut la médiatrice incontournable du texte poétique. Cette place centrale, à l'articulation entre ces différents univers, semble actée dans le fait que le dessin choisi pour

9. À moins qu'on ne veuille la retrouver dans ces cornes aiguës que l'on associe généralement plutôt à certain objet des îles du Pacifique dont Lam fit l'acquisition plus tard : le korvori.

10. Helena H. Benitez, *Interlude Marseille*, Copenhagen, Editions Bløndal, 1993, p. 17.

L'ouverture de l'ouvrage représente le profil très reconnaissable de la jeune femme. Caractérisé par une chevelure abondante constellée de fleurs, la présence de ce portrait une page après la dédicace « à Jacqueline », qui était alors encore l'épouse de Breton, semble indiquer que les deux auteurs ont été d'accord pour que le poème soit indirectement dédié également à Helena. Hypothèse tenue que confirme peut-être la chaleur du poème que Breton offre à Helena le dimanche 19 janvier 1941 :

André Breton à sa très gracieuse amie Hélène Lam :
Mais l'avenir est une chambre dans laquelle vous mettez l'ordre des perles
Et je n'ai jamais allumé de bougie dont la flamme soit aussi multicolore
Que vos lèvres quand elles sautent d'une langue à l'autre¹¹.

Quoi qu'il en soit, la réapparition de ce même profil dans le dessin de la page 15 marque chez le peintre la volonté d'affirmer clairement la rupture stylistique qui travaille alors son œuvre et dont Breton semble avoir voulu que *Fata Morgana* reste le témoin exemplaire. La chevelure majestueuse et fleurie du premier dessin, qu'on dira « matissien » par sa fluidité heureuse, laisse la place dans le second à une tignasse qu'un animal assez menaçant s'occupe à déranger. La crête acérée du dragon réapparaît au centre de la feuille tandis que des symboles sexuels divers se multiplient sous le regard lointain de la lune.

En reprenant l'image des « rails de miel bleu » dont Helena dit qu'elle fut retenue par Lam, on pourrait la rapprocher des longues chevelures ornant le visage des deux personnages féminins qui occupent le centre de ce dessin. Mais dans le deuxième dessin, ces longs filaments que derechef le peigne aligne sagement ne représentent plus la portée musicale sur laquelle s'alignent des notes étoilées comme dans le premier dessin représentant Helena seule. La simplicité candide, éblouissante d'étoiles et de fleurs en cascade a laissé la place à un univers trop plein, désarticulé et violent. Un monde où tout est à double sens occupe la feuille de papier. Double portrait de femmes, ou de « femme à l'enfant », faisant retour sur la douleur passée, mort qui rôde comme cette tarasque médiévale où l'on reconnaît la crête crénelée de « la bête aux écailles de rose » dont le narrateur du poème « a trompé depuis longtemps la vigilance » (p. 11) et qu'on retrouve plus loin encore dans cet aveu qu'il livre à son lecteur : « ouf, le basilic est passé tout près sans me voir » (p. 22).

11. Ce poème écrit par Breton pour Helena Benitez, à l'occasion de son anniversaire, le 19 janvier 1941, à Marseille, a été publié pour la première fois par la dédicataire dans : *Interlude Marseille, op. cit.*, p. 23.

*

Qu'est-ce que collaborer pour un poète et un dessinateur, sinon percer par le trait, de plume ou de crayon, la surface aveugle du miroir des mots. Comme si Breton écrivait un texte d'autant plus obscur qu'il fait confiance à son ami pour porter l'obscurité à l'incandescence. Mais les images de Lam ne font qu'épaissir le mystère, lui donner cette profondeur médiévale qui fascinait l'un et l'autre. Les figures se muent en hiéroglyphes, renvoyant à leur tour à la litanie des « momie d'Ibis » qui parsème toute la page 22 du poème :

*Avec tout ce qui n'est plus ou attend d'être je retrouve l'unité perdue momie
d'Ibis [...]
Dans le vent du calendrier dont les feuilles s'envolent momie d'Ibis*

Cette invocation à Thot, le dieu égyptien inventeur de l'écriture, des mathématiques et du calendrier, fonctionne comme la *mise en abyme* de l'échange des mots et des images auquel se livrent les deux amis. La figure du dieu lunaire, qui fait dès cet instant son apparition dans les dessins de Lam, et que Breton salue par un rituel de répétition au long d'une page entière, focalise l'attention sur la question de l'interprétation. Le sanctuaire de Thot à Hermopolis peut alors légitimement apparaître à son tour comme l'un de ces « châteaux » où le dieu des scribes enferme la signification dans ses oubliettes monumentales, là où se réinvente, toujours recommencée la tentative d'interprétation, où sans fin elle se ressource et bute, inexorablement, sur la barrière hermétique de l'écriture.

Dans *Fata Morgana*, le dessin approfondit plus qu'il n'éclaire ce mystère, et c'est bien ce qui fait de la collaboration de Breton et de Lam un moment exemplaire des miroirs interprétatifs.

*ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES
EN SCIENCES SOCIALES*

ICONOLECTURE, TACTILECTURE : LA RÉINVENTION DU LIRE DANS LE LIVRE- OBJET DE ROLAND GIGUÈRE

Emmanuelle PELARD

Plasticien du livre, poète de la typographie et peintre des mots, Roland Giguère initie une pratique éditoriale expérimentale en fondant, en 1949, à Montréal, la maison d'édition Erta. Le livre-objet Erta, fabriqué à la main, au plomb et au pinceau, fait l'objet d'une singularisation formelle – à travers le choix du format, de la nature du papier, du type de caractères typographiques, de la mise en page, du procédé d'impression et des motifs plastiques – qui manifeste, physiquement, la spécificité du texte. En ce sens, Erta constitue un véritable laboratoire du livre. Les expériences éditoriales de Giguère témoignent d'une exploration du patrimoine typographique et des techniques de l'imprimerie, d'un redéploiement des formes du codex ainsi que d'une tentative permanente de réaliser la plasticité de la graphie et de renouveler les modalités de la lecture.

Les livres-objets Erta manifestent que l'inventivité typographique, l'artisanat éditorial ainsi que l'usage artistique et créatif de procédés d'impression bouleversent, puis reconfigurent les habitudes de lecture et les modes de perception du texte. Giguère explore les possibles dimensionnels du livre en adoptant des formats de l'éminemment petit comme dans *Images apprivoisées* (1953), un livret minimaliste composé de photographies anonymes trouvées et de textes de Giguère, créés à partir des clichés inconnus. Il renoue également avec une forme première, antique, du livre à travers la réalisation d'*Abécédaire* (1975) – recueil de poèmes manuscrits de Giguère, accompagnés de dessins de Gérard Tremblay, se présentant sous la forme d'un *volumen* (le texte figure sur deux rouleaux), lui-même structuré en abécédaire. Enfin, il expérimente le potentiel plastique et les ressources chromatiques de la sérigraphie *block out*¹ ainsi que le format tableau de la page dans *Paroles visibles* (1983) – un livre portefeuille réalisé par Pierre Ouvrard (69 cm), composé de douze planches séri-

1. Il s'agit d'un moyen de reproduction dans lequel l'encre est transmise au support d'impression par l'intermédiaire d'un écran en tissu. Le sérigraphe utilise de la colle pour obstruer l'écran, et ce, afin de réaliser manuellement le texte et dessiner.

graphiques originales de Giguère, c'est-à-dire de douze poèmes-estampes réalisés en couleur².

Apprivoiser l'interrelation du signe linguistique et du signe plastique, dérouler incessamment le texte sur une table, toucher des matières livresques atypiques et tourner des deux mains, debout, une immense page, afin de découvrir une fiction des langages et des formes, mobilisent fortement le corps du lecteur et incitent ce dernier à renouveler son rythme et ses habitus de lecture, aussi bien visuels que tactiles. Il importe donc, à partir de *Images apprivoisées*, *Abécédaire* et *Paroles visibles*, de déterminer comment l'engagement physique accru du lecteur initie de nouveaux modes de lecture. Le parcours de l'œil, pluriel et éclaté, proposé dans le livre-objet Erta induit le lecteur à « dé-lire³ » le texte et à adopter une approche visuelle spécifique, une *iconolecture*⁴ — appréhension du livre en tant qu'espace élaboré par une iconicité plastique et textuelle (issue de la formalisation des signes graphiques). Se conjugue à l'aventure optique une expérience de lecture, tactile et haptique, de la forme et de la texture du livre : une *tactilecture*⁵.

De l'acte de « dé-lire » le texte à l'*iconolecture*

Lire une page de texte requiert *a priori* une appréhension visuelle au cours de laquelle le lecteur peut observer et prêter particulièrement attention aux caractéristiques iconiques du texte, ce que Bernard Vouilloux qualifie comme étant le « refoulé de la lecture courante ».

Chacun sait qu'une page écrite est susceptible parfois d'être appréhendée globalement, non pas instantanément, comme un tableau : parcourue d'un œil vague ou sollicitée au gré de trajets qui, pour ne pas suivre le sens de la graphie, n'adhèrent pas non plus au sens de l'énoncé. À ce moment-là, le matériau linguistique n'est plus traité comme tel, c'est-à-dire comme signifiant : la signification se dissémine dans les valeurs plastiques de la page — espacements des

2. Les livres-objets de Giguère fabriqués aux Éditions Erta sont conservés dans la collection patrimoniale des livres d'artistes et d'ouvrages de bibliophilie de Bibliothèque et Archives nationales du Québec. *Paroles visibles* est numérisé et peut être visionné sur le site de BANQ, <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1976566>>, 23 juin 2011.

3. Camille Bryen, *Hépérile éclaté*, Paris, s.n., 1953, non paginé.

4. L'*iconolecture* est un terme que j'ai formé afin de désigner un mode de lecture où la page est perçue en tant qu'espace élaboré corrélativement par l'iconicité des figures plastiques et l'iconicité du texte et des signes scripturaux — à double fonction, graphématique et plastique.

5. La *tactilecture* est un terme que j'ai élaboré pour faire référence à un mode de lecture tactile et haptique, relatif à l'expérience de la forme et de la texture de l'objet livre et de la page, qui possèdent un relief, un volume ainsi qu'une présentation ou une manière d'apparaître intervenant directement dans l'élaboration du sens et des effets poétiques.

blancs, blocs noirs des lettres [...] Expériences limites où la lecture, dont on voulait étendre les pouvoirs aux figures pour la faire régner sur le tableau tout entier, désaffecte même le lisible.

Le poème graphique de Giguère favorise une expérience limite de la lecture dans la mesure où l'iconicité du lisible constitue l'enjeu esthétique du texte, où il répond fondamentalement d'une « poétique du lisuel »⁷.

[L]e texte poétique s'adresse au lecteur sur divers plans qui ressortissent au lisible, au visible et au visuel. La convergence de ces différents registres de perception incite dès lors à déterminer une modalité d'expression et d'interprétation qui rend compte du caractère hybride de la création poétique et que nous proposons de nommer le lisuel⁸.

Le livre-objet que Roland Giguère réalise à Erta naît d'un désir du « lisuel⁹ », de l'ambition de donner à voir le lire et de donner à lire l'image grâce à une écriture plastique, à une subversion de l'espace graphique ainsi qu'à une révolution de la forme du codex. Il s'agit de désapprendre la lecture, de défaire le lire, de « dé-lire », pour reprendre le terme de Bryen, afin de rééduquer l'œil et de substituer à une lecture qui vise uniquement la découverte du sens du texte une lecture synesthésique, qui prête attention aux valeurs plastiques des mots. L'espace graphique de la page du livre Erta procède d'une hybridité sémiotique qui contrarie fortement les repères habituels de lecture du texte et implique des trajets visuels multiples et non linéaires. Les conventions spécifiques à l'espace textuel sont supplantées.

Une des caractéristiques de la forme graphique c'est de tendre à disposer les termes en rangées et en colonnes, c'est-à-dire linéairement et hiérarchiquement, de manière à assigner à chaque élément une position unique qui définit sans ambiguïté et en permanence sa relation aux autres¹⁰.

Dans le poème graphique Erta, le texte est éclaté et polymorphe, les lettres et les mots sont souvent désaxés et situés de manière à entrer en résonance avec plusieurs termes à la fois ; certains signes présentent une ambiguïté notoire – à proximité du signe linguistique, sans pour autant y correspondre complètement, s'apparentant alors davantage au signe plas-

6. Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, CNRS Éd. « CNRS langage », 1994, p. 61.

7. David Gullentops, *Poétique du lisuel*, Éd. Paris-Méditerranée « Créis », 2001, p. 11.

8. *Ibid.*, p. 167.

9. *Ibid.*

10. Jack Goody, *La Raison graphique*, Éd. de Minuit, « Le sens commun », 1979, p. 133.

tique, la ligne scripturale évoluant ponctuellement en trait plastique. Parfois un motif plastique se substitue à un mot dans une phrase, prenant alors la place d'un constituant syntaxique. L'interligne n'est pas toujours respecté, la marge est souvent déterritorialisée, l'architecture de la page répond régulièrement de celle du tableau — notamment dans les poèmes-estampes de *Paroles visibles*. La page peut même être abolie, tel que c'est le cas dans *Abécédaire*. L'espace graphique recouvre ainsi des valeurs plastiques et rejoint l'espace plastique.

La dissension entre le constituant verbal et le constituant plastique est transcendée et remise en cause, le lecteur est invité à reconsidérer et à dépasser la dualité initiale, première, des systèmes plastique et linguistique. Dans le poème graphique Erta, le signe scriptural est décontextualisé et intégré à un autre système sémiotique, en l'occurrence plastique. En effet, la lettre opère régulièrement comme figure ou motif plastique et inversement le signe plastique s'insère dans la phrase et feint d'assumer, grâce à un jeu de substitution, la fonction normalement impartie à un groupe syntaxique.

Il n'y a rien qui empêche qu'un signe soit en même temps pictural et scriptural. [...] En fait, il existe toute une catégorie de signes de ce genre, dont il est difficile d'admettre l'existence dans le cadre d'une sémiologie dualiste, puisque leur fonction intégrationnelle dépend de certaines analogies visuelles qui franchissent la prétendue frontière entre l'écriture et le dessin. Il manque un terme général pour désigner cette catégorie ; nous les appellerons « signes picto-scripturaux »¹¹.

Les signes « picto-scripturaux » à l'œuvre dans les poèmes graphiques de Giguère doivent être perçus et lus à travers le prisme de leur hybridité substantielle, puisque la lettre fait l'objet d'un travail plastique conséquent et agit aussi comme signe plastique.

Le glissement de la lettre, au sein d'un même poème, du domaine linguistique au domaine plastique favorise une expressivité visuelle de la graphie, débusque les significations latentes des mots et des signes. « Or dans plusieurs cas cette cohabitation crée une confusion entre le signifiant et le signifié ; si les lettres forment des phrases, celles-ci sont parfois menacées d'effacement ou portées à s'extraire du langage, à s'envoler vers le haut de la page sans pouvoir former des mots. »¹² Dans le poème-estampe «...qui vient mourir au pied de la lettre¹³», les points de suspen-

11. Roy Harris, *La Sémiologie de l'écriture*, CNRS Éd. « CNRS langage », 1993, p. 314.

12. Antoine Boisclair, *L'École du regard : poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Montréal, Fides « Nouvelles études québécoises », 2009, p. 248.

13. Roland Giguère, «...Qui vient mourir au pied de la lettre», *Paroles visibles*, <<http://>

sion qui débute la phrase constitutive du poème sont précédés d'un groupe de lettres renversées et désordonnées qui ne forment pas un mot. Ces caractères typographiques éparpillés sont disposés de manière à simuler une chute — chute des caractères de type fracture¹⁴ « au pied de la lettre » capitale L de type mécano¹⁵. Ce motif plastique du désordre des lettres et de la chute, en se positionnant devant le pronom « qui », forme un antécédent de nature plastique et suggère que les lettres fractures sont vouées à « mourir ». Le caractère fracture, dont la forme tend à reproduire une écriture manuscrite, est un caractère dérivé des manuscrits médiévaux, de style gothique, celui adopté par Gutenberg aux balbutiements de l'imprimerie. La lettre mécano, elle, représente la modernité, l'ère mécanique et la révolution industrielle du début du XIX^e siècle. Les monuments de l'imprimerie, les caractères fractures, sont déboutés, contraints à déchoir au pied de la massive lettre mécano, le L majuscule, signifiant ainsi la destitution des lettres anciennes. La valeur plastique du signe typographique invite à lire le poème graphique de Giguère en considérant le sémantisme iconique.

Les orientations chromatiques du poème approfondissent également le trope de la mort du signe : les couleurs cristallisent dans le corps même de la lettre la signification du texte. « On ne gagne rien avec le jaune, on le subit en redoutant l'orange qui viendra tout déranger. Couleurs de fous.¹⁶ » Le pigment orange — synonyme de trouble dans l'esthétique giguérienne —, utilisé pour les lettres, symbolise la dissolution du signe qu'évoquent autant le texte que la disposition spatiale. Le blanc, constitutif du fond, représente le néant et la disparition dans la typologie chromatique giguérienne. « Le blanc est opaque, vise au néant, effacerait tout si on lui laissait faire son métier de blanchisseur. Il ne comprend pas que, parfois, nous tenons à nos taches, à nos bavures, à nos ombres sales. »¹⁷ L'utilisation de la sérigraphie *block out* renforce l'isotopie de la précarité de la lettre puisque ce procédé d'impression, qui résulte d'une succession d'encrages, permet de produire une matière striée, une lettre au corps biffé, un caractère de nature chromatique hybride. Les différentes teintes appliquées avant le dernier encrage strient la lettre et manifestent ainsi l'érosion du signe. La lettre, singularisée dans sa texture et sa couleur,

collections.banq.qc.ca/ark:/52327/1976566>, 23 juin 2011.

14. Selon la classification Vox-Atypi.

15. Selon la classification Vox-Atypi.

16. Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, Hexagone, 1978, p. 176.

17. *Ibid.*, p. 179.

grâce à un emploi artistique et créatif du procédé sérigraphique, revêt encore davantage les qualités du signe plastique.

Bien que Giguère se soit toujours défendu d'écrire des « livres d'artiste » qui se contenteraient d'être « beaux », qui privilégieraient le contenant au détriment du contenu, force est d'admettre que ces « poèmes-affiches » constituent davantage des objets plastiques que des poèmes proprement dits. La matérialité de la lettre prend ici le dessus sur l'idée qu'elle véhicule ; la beauté des signes typographiques ou leur effet visuel compte davantage que les mots formés par eux, et le signifiant finit par occulter le signifié¹⁸.

L'iconicité, produite par les lettres qui recouvrent à la fois les qualités du signe linguistique et celles du signe plastique, suggère une lecture iconique du poème graphique et incite à procéder à ce que je nomme une *iconolecture*.

L'*iconolecture* fait référence à un mode de lecture où la page est perçue en tant qu'espace élaboré corrélativement par l'iconicité des figures plastiques et l'iconicité du texte et des signes scripturaux – à double fonction, graphématique et plastique. L'*iconolecture* comprend, à la fois, une lecture qui relève d'une perception globale de l'image graphique, produite par la visualisation du caractère plastique de la page, ainsi que d'une focalisation locale sur chacune des composantes, plastique comme verbale, et leur mise en dialogue. La conjugaison du balayage global et de la focalisation locale favorise une lecture appropriée du poème graphique, puisque c'est précisément l'infinité et la diversité des trajets visuels, l'interaction des dimensions linguistiques et plastiques qui créent l'émotion esthétique et élabore la signification. La modalité de l'*iconolecture* s'impose en raison de l'absolu du dialogue à l'œuvre dans le livre-objet réalisé par Giguère. « Le *livre-objet* ne se distingue pas du *livre de dialogue*, ne s'en désolidarise pas, il n'est en rien un type divergent, mais plutôt une modalité de son incarnation parfaitement justifiée.¹⁹ » Le livre-objet réinvente l'acte de lire dans la mesure où la dimension dialogique et la mixité générique qu'il implique reconfigurent les habitus de lecture, à savoir l'appréhension chronologique du texte et l'attente des caractéristiques formelles conventionnelles de l'objet — un livre relié, un support codex, une pagination, une mise en page tabulaire, etc. « Le livre est devenu alors pour Giguère un lieu d'exploration, ce qui se traduit dans la facture globale de l'objet et dans l'expression d'une graphie spontanée et libre confondant la lettre et

18. Antoine Boisclair, *L'École du regard*, op. cit., p. 248.

19. Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre*, Gallimard, 2001, p. 67.

l'image dans ses pages.²⁰ » Le dialogue intermédial dont résulte le livre-objet de Giguère procède d'une relation horizontale entre le texte et l'image, qui échappe à une inféodation d'un médium par l'autre, à une unilatéralité du rapport *in praesentia*. L'image intervient comme « une autre forme d'écriture pour dire les mêmes rêves, les mêmes désirs, les mêmes angoisses et débusquer parfois l'innommable, l'inimaginable²¹. » La poésie relève tant des mots que des images (dessins, photographies, typographies) ; elle procède d'une écriture polysémotique, d'un continuum graphique polymorphique. « For surrealism, the province of poetry was never limited to the medium of spoken or written language²² ». Transcender la dissension entre les médiums engendre une révolution des modes de perception de l'artefact. Si l'avènement d'une iconicité de source mixte – qui naît du texte comme des éléments strictement plastiques – dans le « livre de dialogue²³ » invite à renouveler les réflexes de lecture sur le plan visuel, la réinvention des modalités du lire ne concerne pourtant pas uniquement le voir, elle relève aussi de l'approche tactile de l'objet livre.

Une *tactilecture* en voie d'une physique du lire

L'appréhension du livre-objet Erta requiert une implication accrue de la main, puis du corps du lecteur dans la mesure où les formes, les formats et les matières qui le constituent initient une sensation tactile, participative de l'effet poétique. S'impose dès lors de considérer une modalité de lecture qui prenne en compte la physique du lire, dans la continuité d'une physique de l'écriture — telle qu'expérimentée par le surréalisme révolutionnaire et Cobra, notamment dans la recherche d'une imagination de la matière, d'un inconscient physique et d'un automatisme de la main suivant « [l]a règle d'or de la spontanéité matérialiste²⁴ ». Roland Giguère a d'ailleurs collaboré à la revue *Cobra* et a participé aux activités du groupe Phases, notamment à l'Exposition surréaliste de New-York (1961)²⁵. La propension du surréalisme « révolutionnaire » à explorer l'imaginaire de et dans la matière résonne avec l'investigation et l'élaboration giguériennes d'une physique du lire où les sens du lecteur sont sollicités pour appré-

20. Danielle Blouin, *Un livre délinquant op. cit.*, p. 65-66.

21. Roland Giguère, *Forêt vierge folle, op. cit.*, p. 51.

22. Alyce Mahon, « The Poetic Jouissance of André Masson », in Jean Khalifa (dir), *The Dialogue between Painting and Poetry : livre d'artistes, 1874-1999*, Cambridge, Black Apollo Press, 2001, p. 83.

23. Yves Peyré, *Peinture et poésie, op. cit.*, p. 67.

24. Édouard Jaguer, *Cobra au cœur du XXe siècle*, Galilée « Débats », 1997, p. 146.

25. André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise : Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Éd. Les Herbes Rouges « Typo », 1986, p. 350.

hender pleinement la fiction présentée. Le livre-objet giguérien invite à effectuer une lecture des éléments qui relèvent strictement du toucher, à une *tactilecture*. Ce que je nomme *tactilecture* désigne un mode de lecture tactile et haptique, relatif à l'expérience de la forme et de la texture de l'objet livre et de la page, qui possèdent un relief, un volume ainsi qu'une présentation ou une manière d'apparaître intervenant directement dans l'élaboration du sens et des effets poétiques.

L'incitation à un engagement tactile et moteur dans l'acte de lecture est relativement explicite dans *Abécédaire*²⁶ qui, en associant le support du *volumen* — première forme du livre utilisée dans l'Antiquité par les Égyptiens, puis par les Grecs et les Romains, avant l'adoption du codex — au genre de l'abécédaire, outil d'apprentissage de l'alphabet, reconfigure les opérations de manipulation du livre et d'appréhension du texte. En effet, le *volumen*, qui requiert de dérouler et successivement d'enrouler la bande de papier pour découvrir le recueil, ainsi que la trame polysémotique qui constitue l'abécédaire — à chaque lettre figure un poème manuscrit accompagné de dessins — subvertissent les repères visuels de l'organisation de la page en un bloc typographique ordonné et l'habitus manuel de tourner les pages du codex, avec des possibilités de retour et d'avancée dans le texte. Dans *Abécédaire*, le rythme interne de visualisation — qui procède de la relation entre le contenu textuel et celui plastique — est conditionné par le rythme externe du geste manuel du lecteur, de la rapidité du maniement des deux rouleaux.

Choisir le *volumen* comme support livresque inscrit le recueil sous le signe de la continuité. Ressentir grâce au geste, à l'acte, lectorial cette infinité de la page unique annonce ou perpétue les motifs graphiques du livre, puisque les espacements qui interviennent entre les poèmes ne sont pas toujours respectés. Ainsi, entre les lettres J et K d'*Abécédaire*, l'espace blanc qui sépare les textes est aboli par une connexion continue des deux poèmes, grâce au trait du graphisme débutant les mots du premier et rejoignant ceux du second. Le chiasme graphique – capitales disposées en miroir horizontalement ou verticalement, notamment les lettres B, U²⁷ – ou la gradation graphique – capitales répétées dont l'encre du tracé s'accroît progressivement, en l'occurrence les lettres E²⁸, I, R, Y – mani-

26. Roland Giguère, *Abécédaire*,

<<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/f1/nlc014087.mo1-v6.jpg>>, 11 juin 2009.

27. Roland Giguère, « B », *Abécédaire*,

<<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/f1/nlc014087.mo2-v6.jpg>>, 11 juin 2009.

28. Roland Giguère, « E », *Abécédaire*,

<<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/f1/nlc014087.mo4-v6.jpg>>, 11 juin 2009.

festent une version visuelle de l'écho et participe d'une poétique du continu. Au sein du poème, le corps du texte constitue aussi un continuum, ligne scripturale et trait plastique s'inscrivent dans un flux graphique. À la lettre G, le motif plastique rejoint le poème sur les mots qui l'évoquent ou inversement. « Graver le dernier mot/au flanc gauche de la falaise glacée/et partir avec ses gants de givre/dans un silence blême.²⁹ » Les mots s'inscrivent en continuité du pan de striures qui courent verticalement sur la page, avatar graphique d'une falaise. Un terme indéchiffrable formé de lettres, courbes, flèches, véritable simulacre d'un mot, y est visiblement gravé. Le trait unit les figures et les signes dans une continuité rythmique qui répète celle du déroulement manuel du *volumen*. La *tactilecture* participe à l'élaboration de l'esthétique de la perpétuation à l'œuvre dans *Abécédaire*.

La modalité de la *tactilecture* ne souscrit pas à l'opposition aporique entre le visuel et le tactile, entre l'optique et l'haptique. La sensation tactile mobilisée dans la *tactilecture* du livre-objet Erta se définit comme une approche qui n'est pas exclusivement relative au sens du toucher. La spatiation haptique participe de la *tactilecture*, dans la mesure où l'élaboration d'une physique du lire, d'une impression matérielle du livre ne relève pas exclusivement d'un contact manuel, mais aussi d'une possibilité d'appréhender les matières, les volumes et les reliefs sur le plan visuel. Il s'agit, ainsi que le propose Henri Maldiney qui relate l'analyse d'Aloïs Riegl, de considérer « deux possibilités du regard, deux structures significativement différentes de l'*avoir en vue*, deux types de vision articulés à deux types d'espace artistique, qu'il nomme respectivement optique et haptique.³⁰ » Dans la *tactilecture*, la sensation de la matière et du relief éprouvée par le lecteur naît de la rencontre avec une surface, que la relation soit directe (tactile) ou indirecte (haptique). « Dans l'espace haptique la vision est en prise sur le motif à la façon du toucher dont elle constitue un analogon visuel. »³¹ La vision haptique est une perception de la proximité, de même que le toucher se définit par une appréhension du proche. « Dans la zone spatiale des proches, sur laquelle nous sommes en prise directe, le regard procédant comme le toucher éprouve au même lieu la présence de la forme et du fond.³² » La vision haptique permet de percevoir et d'apprécier le relief, le volume et la matière du livre-objet et, à ce titre, participe de la *tactilecture*. Les informations et impressions que cette

29. Roland Giguère, « G », *Abécédaire*, Montréal, Éd. Erta, 1975, non paginé.

30 Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme « Amers », 1973, p. 194.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, p. 195.

sensation du toucher protéiforme — issue du dialogue de la vision haptique et du contact direct de la main avec le livre — apporte au lecteur constituant l'essence de l'émotion poétique, le substrat du choc esthétique. *L'iconolecture*, en tant que mode d'appréhension et de compréhension de ce qui relève de tout ce qui fait image (y compris le texte) rejoint la *tactilecture* par la vision haptique.

Les photographies constitutives du recueil *Images apprivoisées* sollicitent une vision haptique. Elles représentent des vues, en gros plan, voire à l'échelle microscopique, de matières (sable³³, pierre, verre, encre³⁴, sédiments, terre, silex, métal, eau) et mettent en relief le détail de la substance. Le format réduit du recueil (sous forme de livret), la mise en page minimaliste et aérée, les photographies en noir et blanc ainsi que le choix d'un caractère typographique simple, dépourvu d'empattement, participent d'une esthétique du dénuement qui manifeste le caractère primaire et originaire de la rêverie de la matière. La lecture haptique favorise une appréciation juste des enjeux de *Images apprivoisées* — qui présente et représente, photographiquement et poétiquement, la matière — dans la mesure où l'œil considère et éprouve les effets de la mise en scène de la substance par une sensation visuelle du toucher.

« Époque foisonnante s'il en est, les années 1970 voient les tentatives les plus échevelées de questionnement du livre comme forme apparaître au Québec et au Canada³⁵. » Les expériences éditoriales du laboratoire Erta débutèrent dès 1949, dans la continuité des productions collectives intermédiaires initiées par la revue les *Ateliers d'arts graphiques* — réalisée à l'École des arts graphiques de Montréal — auxquelles Giguère a participé, aux côtés de ses professeurs et amis artistes Albert Dumouchel, Arthur Gladu, Léon Bellefleur, Alfred Pellan, Jean-Paul Mousseau, Gilles Hénault, Éloi de Grandmont. À travers la fondation des Éditions Erta « ou l'invention d'un modèle éditorial³⁶ », Roland Giguère a été « l'instigateur d'un élan sans pareil dans la création du livre d'artiste au Québec³⁷ ». L'inventivité graphique de ses productions Erta manifeste que « [l]e livre cesse d'être uniquement un texte et se transforme en objet³⁸. »

33. Roland Giguère, « Deux », *Images apprivoisées*, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/f1/nlc014142.U6-v6.jpg>>, 11 juin 2009.

34. Roland Giguère, « Trois », *Images apprivoisées*, <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/026001/f1/nlc014142.U8-v6.jpg>>, 11 juin 2009.

35. Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Analyse d'expériences limites*, Montréal, Fides, 2001, p. 65.

36. Catherine Morency, *L'Atelier de L'âge de la parole. Poétique du recueil chez Roland Giguère*, Montréal, Les Herbes bleues « Le dire », 2006, p. 13.

37. Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Op. cit.*, p. 65.

38. Sylvie Bernier, *Du texte à l'image*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 263.

En effet, le livre-objet Erta invite à expérimenter le texte, c'est-à-dire à désapprendre l'opération systématique d'une lecture qui tend à la stricte connaissance intellectuelle, raisonnée, afin de voir, de ressentir et de laisser s'épanouir un inconscient du lire. Le livre-objet de Giguère incite à appréhender l'espace graphique selon une perception synesthésique, qui sollicite autant l'oreille l'œil que la main du lecteur, et engage à mettre en œuvre des lres : un lire de l'image, un lire de la texture et du volume. L'acte de lecture s'ouvre à un dialogue des sens. *Iconolecture* et *tactilecture* se croisent et se rencontrent à l'effet de réaliser le sens ainsi que les effets poétiques du livre. Adopter de nouvelles modalités de lecture s'impose pour faire une expérience totale du livre Erta, afin d'apprécier les écarts pris par Giguère avec l'édition traditionnelle. Dans le cadre d'une histoire de l'édition au Québec, Richard Giguère précise que « [p]our la première fois au Québec, un éditeur de poésie entretient des liens étroits avec le métier d'imprimeur et de typographe. [...] Faute d'une tradition bien établie, le poète éditeur a toute liberté de faire ce qu'il souhaite [...]. Il n'a guère le choix que d'innover³⁹. » La singularité du livre-objet Erta réside essentiellement dans une indistinction des vocations et des pratiques chez Giguère : le poète est d'abord typographe, l'éditeur est avant tout un plasticien, le livre-objet naît d'une continuité du geste poétique-typographique-plastique. « Peu de poètes québécois, toutes époques confondues, [...] ont formulé aussi précisément le projet d'associer les gestes scriptural et pictural, de confondre la parole avec l'image dans l'espace commun de la page, du livre, du tableau ou de l'affiche⁴⁰ ».

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

39. Richard Giguère, « L'édition de poésie », in Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Le temps des éditeurs 1940-1959*, Saint-Laurent, Fides, vol. II, 2004, p. 239-241.

40. Antoine Boisclair, *L'École du regard*, op. cit., p. 199.

LE PARTAGE DE L'ESPACE DANS *DONS DES FÉMININES* DE VALENTINE PENROSE

Doris G. EIBL

En qualifiant *Dons des féminines* (1951)¹ de « collage novel », Renée Riese Hubert met en avant l'une des particularités les plus marquantes de cet « archétypal surrealist book », à savoir sa parenté esthétique et technique avec le roman-collage *Une semaine de bonté* (1934) de Max Ernst². L'œuvre de Valentine Penrose, dont le seul titre établit une relation dialogique avec *Une semaine de bonté* en répondant à une présumée « bonté » par des « dons » féminins, est en effet conçue comme une riposte aux fantaisies érotiques souvent violentes du roman-collage ernstien, riposte tardive, certes, mais qui est d'autant plus efficace qu'elle s'approprie les stratégies narratives et la technique du collage surréaliste tout en les mettant au service de visions féminines, voire féministes³. Opérant, pour

1. Valentine Penrose, *Dons des féminines*, 1951 (édition originale sans pagination) ; Valentine Penrose, « Dons des féminines », *Écrits d'une femme surréaliste* (édition établie par Georgiana M.M. Colville), Joëlle Losfeld, 2001, p. 149-207 ; abrégé en C. suivi de la page.

2. Riese Hubert 1990, 124. Jusqu'à ce jour, plusieurs études ont été consacrées à *Dons des féminines*, dont deux d'envergure : Renée Riese Hubert, « Gender, Genre, and Partnership : A Study of Valentine Penrose », dans Juliet Flower MacCannell (éd.), *The Other Perspective in Gender and Culture. Rewriting Women and The Symbolic*, New York/Oxford, Columbia University Press 1990, p. 117-142, et Karen Humphreys, « Collages communicants : Visual Representation in the Collage-Albums of Max Ernst and Valentine Penrose », *Contemporary French and Francophone Studies*, 10, n° 4, 2006, p. 377-387. L'analyse des textes de Valentine Penrose et d'Alice Rahon Paalen menée par Georgiana M.M. Colville accentue notamment le dialogue « littéraire » entre les deux surréalistes tout en tenant compte de *Dons des féminines* : Georgiana M.M. Colville, « Through an Hour-glass Lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen », dans Russell King et Bernard McGuirk (éds.), *Reconceptions. Reading Modern French Poetry*, Leicester, Leicester University Press, 1996, p. 81-112.

3. Dans une biographie consacrée à son père, Antony Penrose mentionne la colère de Valentine lorsqu'elle apprend que son mari a financé la publication d'*Une semaine de bonté* dont la crudité et la violence érotiques blessent sa sensibilité de femme (Roland Penrose, *The Friendly Surrealist*, München-London-New York, Prestel 2001, p. 65). Dans une lettre datant de 1936 adressée à Roland Penrose, Valentine critique, de façon explicite, les surréalistes, leur exaltation « des forces brutales et parfois assez néfastes » de l'inconscient ainsi que les « théories empruntées par Max – à cause de leur fameux 'amour physique' » qui aurait gâché la vie affective de Marie-Berthe Aurenche, la deuxième femme de Max Ernst. (Correspondance, ms. 0712. n° 7, RPA, Scottish National Gallery of Modern Art ; cf. Humphreys 2006, p. 384).

composer ses images, avec les mêmes techniques que Max Ernst et à partir d'une *materia prima* semblable à celle utilisée par l'artiste, à savoir des illustrations récupérées de revues de vulgarisation scientifique et de romans populaires d'inspiration mélodramatique de la fin du XIX^e siècle, elle met en question la *libido dominandi* des surréalistes et nous rappelle qu'« en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype [...] »⁴, en l'occurrence une certaine image « surréaliste » de la femme et de l'amour physique où celle-ci ne se reconnaît pas nécessairement. Tout en mimant la logique iconographique développée par Max Ernst⁵, Valentine Penrose effectue un important travail de déplacement qui s'articule d'abord et le plus visiblement au niveau de la représentation du féminin et de l'érotisme.

Il serait cependant réducteur de lire *Dons des féminines* dans cette seule perspective. L'œuvre vise bien au-delà de ce dialogisme qui ne constitue qu'une de ses nombreuses facettes. Livre « surréaliste » bilingue (français et anglais) mariant poèmes et collages, *Dons des féminines* engage un espace livresque où la co-présence de deux langues et, surtout, de deux modes d'expression artistique défie le « lecteur-spectateur » dans la mesure où l'habituel partage de l'espace y est brouillé. Ceci est vrai non seulement pour ce qui est de la représentation symbolique de la femme en relation à l'espace, mais également pour ce qui est de l'objet livre, c'est-à-dire de l'agencement des éléments visuels et textuels sur la double page et au sein de l'espace livresque. Établissant plusieurs boucles d'interaction – entre les textes français et anglais, les mots et les collages, les pages de gauche et les pages de droite, le roman collage de Max Ernst et sa propre œuvre – Valentine Penrose crée une dynamique qui pousse le lecteur-spectateur aux limites de ses facultés de perception et d'entendement, et ce geste artistique exige du « regardant-lisant » d'adopter de nouvelles postures de lecture.

4. Roland Barthes, « Leçon », *Œuvres complètes* V. Livres, textes, entretiens (1977-1980), Seuil, 2002, p. 432.

5. Le mimétisme formel de l'œuvre de Valentine Penrose correspond, dans une certaine mesure, à ce que Jacqueline Chénieux-Gendron qualifie de « mimétisme parodique » (65-69) et que Susan Rubin Suleiman appelle « 'mimicry', the playful or ironic counterpart of the masquerade » (27), tout en proposant, dans l'acte mimétique même, de nouvelles perspectives (Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », Georgiana M.M. Colvile et Katharine Conley (éd.), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Lchenal & Ritter, 1998, p. 53-69 ; Susan Rubin Suleiman, « A Double Margin : Women Writers and the Avant-Garde in France », *Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, 1990, p. 11-32.)

Le présent article se propose d'approcher *Dons des féminines* à travers la question du partage de l'espace « matériel » et « symbolique » dans le livre où de nouvelles configurations relationnelles (au double sens du mot « relation ») imposent et engendrent de nouveaux modes de perception et incitent à concevoir des figures nouvelles de subjectivité féminine. À l'instar de Jacques Rancière, est appelé partage de l'espace le code qui régit la répartition de l'espace dans un certain système⁶. Ce code définit ce qui peut être visible ou non, ce qui peut être lu et vu ensemble ou non, bref ce qui peut être relié et relaté ou non dans un espace défini. *Dons des féminines*, en jouant à la fois sur la disposition des différents éléments visuels et textuels dans l'espace « matériel » du livre et sur la représentation de l'espace dans les textes et les collages, en entreprend une subtile déconstruction qui sera étudiée ici en deux temps : il s'agira d'abord de cerner le partage de l'espace livresque à proprement parler, c'est-à-dire d'éclaircir comment la question du partage de l'espace est thématiquement à travers le jeu esthétique sur les conventions formelles du livre en relation avec l'espace livresque. Seront examinées par la suite les représentations du partage de l'espace dans les textes et les collages qui, de leur côté, mettent en scène des transgressions autrement troublantes en donnant à voir des espaces fracturés. À partir de ces espaces fracturés et par un subtil travail sur les relations spatiales, Valentine Penrose crée un espace féminin où sont abolies les hiérarchies du régime représentatif (« surréaliste ») et multipliées les possibilités de lecture en fonction de l'exploration de positions de sujet au féminin, entre autres.

Le partage de l'espace livresque

S'inscrivant dans la tradition du « livre surréaliste » dont le caractère ouvert, expérimental et interartistique constitue sa principale marque distinctive⁷, *Dons des féminines* reproduit, à la fois dans son ensemble et dans ses détails, l'hétérogénéité constitutive de l'art du collage. En effet, les divers éléments de ce livre fonctionnent les uns par rapport aux autres comme les constituants d'un collage surréaliste, comme des unités signifiantes détachées et reconfigurées en tant que « signaux » plutôt qu'en

6. Jacques Rancière, « Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique », *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique, 2000, p. 12-25.

7. Cf. Elza Adamowicz, « The Surrealist Artist's Book : Beyond the Page », *Princeton University Library Chronicle*, LXX, 2, 2009, p. 265-291 ; Elza Adamowicz, « État présent : The Livre d'Artiste in Twentieth-Century France », *French Studies*, LXIII, n° 2, 2009, p. 189-198.

tant que « signes », c'est-à-dire indiquant non pas un sens mais plus exactement une potentialité de sens⁸.

Au format 33,5x25,5 cm, ce livre non paginé et préfacé par Paul Éluard comporte 23 poèmes, deux « titres » (« Un dimanche à Mytilène » et « El fandango del Cadil ») ainsi qu'une épigraphe. Les poèmes et les « titres », à deux exceptions près, sont accompagnés de vignettes et juxtaposés par des collages sur la page de droite. Au premier abord, la juxtaposition de poèmes et de collages suivant un schéma précis – les textes occupent toujours la page de gauche, les collages la page de droite – suggère une homogénéité structurelle assez stricte qui, à y regarder de plus près, s'avère trompeuse. En face ou (selon la perspective que l'on décide d'adopter) à côté des collages, qui, eux, changent constamment de format, l'agencement des pages de gauche, réservées aux vignettes et poèmes, est en fait sans cesse différé. Non seulement l'emplacement des vignettes est variable, les poèmes, eux aussi, changent de position d'une page à l'autre, et les versions françaises et anglaises des poèmes sont disposées d'une façon qui suggère soit leur proximité, soit leur éloignement. Les ornements de séparation entre les poèmes français et leurs traductions-versions anglaises deviennent des signaux à leur tour lorsque, sur certaines pages, ils sont omis, remplacés par des vignettes ou encore placés non pas entre les deux versions mais après la version anglaise. Ce que Renée Riese Hubert constate au sujet des collages de Valentine Penrose, à savoir que l'artiste-poète, par son exploitation de l'espace, augmente le caractère équivoque des collages en établissant plusieurs couches et sections en conflit les unes avec les autres,⁹ est également vrai pour l'organisation des textes, vignettes et ornements de séparation sur les pages de gauche.

L'exploitation de l'espace de la page, c'est-à-dire le partage de l'espace à proprement parler entre textes, vignettes et ornements de séparation favorise en effet la génération d'une potentialité de sens toujours déçue puisque ce qui, dans les configurations « relationnelles » dans l'espace de la page, promet de signifier reste finalement indécis ou carrément vide de sens. Ainsi cherche-t-on un sens au rapprochement ou à l'éloignement des éléments dans l'espace de la page, un sens que l'on aimerait décrypter grâce aux textes, tout comme on espère atteindre une meilleure compréhension des textes à l'aide de leur disposition sur la page, des espaces entre les versions françaises et anglaises ou de leur relation aux

8. Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 127.

9. Riese Hubert, 1990, p. 129.

autres éléments visuels. Rien dans l'agencement des éléments sur les pages de gauche ne reflète ou prolonge cependant l'« histoire » suggérée par les textes, pas plus que cette « histoire » ne donne un sens à la disposition des éléments visuels. De la même façon, l'espoir du lecteur bilingue de mieux saisir le sens du texte français en passant par la version anglaise est trahi. Qualifiant de transfert et de traduction l'alternance qui s'impose à la lecture de *Dons des féminines*, Renée Riese Hubert souligne que le lecteur-spectateur est pris dans un élan de traduction et de retraduction le long d'un vecteur en constante modification¹⁰. En lisant la version anglaise après la version française, on a effectivement l'impression de comprendre autrement le texte français, puisque la traduction, comme toute traduction d'ailleurs, est déjà une sorte de réécriture du texte originel et y rajoute une nouvelle dimension¹¹. Ceci ne change toutefois rien au fait que les textes résistent à l'effort du lecteur d'en extraire une continuité narrative¹². L'histoire d'amour et de voyage de *Dons des féminines*, une histoire d'amour lesbienne, libératrice mais finalement malheureuse, faisant écho à *Martha's Opera* (1946), le premier texte de Valentine Penrose où il est ouvertement question de désir lesbien¹³, reste une histoire soigneusement décousue, tout comme les vignettes et les ornements de séparation restent des signaux indécis, flottant librement, se condensant vers un sens pour s'évaporer aussitôt.

Tous les éléments des pages de gauche sont donc à la fois à leur place et ne le sont jamais vraiment. L'aléatoire qui caractérise la disposition des différents éléments dans l'espace de la page semble être programmatique comme si l'artiste-poète désirait évoquer que tout partage de l'espace est une construction dont le sens reste à être inventé et réinventé par le lecteur. Face à l'agencement des pages de gauche, celui-ci se voit en effet confronté à une structure qui est en même temps un mouvement et un jeu de traces et d'espacement par lequel les éléments se réfèrent les uns

10. Cf. Riese Hubert 1990, p. 124.

11. La traduction en anglais de « Ta femme de clameurs est dans le paysage » par « Your wife of clamours enters the landscape » (C. 166), pour ne donner qu'un exemple, illustre de façon prégnante la génération de sens et son détournement par la traduction. En même temps, cet exemple, auquel on pourrait en ajouter bien d'autres, soulève la question, si, dans le cas des textes de *Dons de féminines*, il est juste de parler de traduction au sens traditionnel du terme ou si l'auteur a recours à la traduction en outre pour complexifier davantage sa démarche artistique. Que la traduction, chez Valentine Penrose, dépasse sa fonction première est révélé par un « jeu d'espacement » autrement rusé, à savoir celui de la divergence entre le texte français et le texte anglais au niveau de l'attribution des vers aux strophes. Ceci prolonge, à l'intérieur du texte, le jeu, illustré ci-dessus, sur le partage de l'espace des pages de gauche.

12. Cf. Riese Hubert 1990, p. 126.

13. Cf. Riese Hubert 1990, p. 123 ; Colville 1996, p. 103.

aux autres sans jamais ne constituer qu'un ensemble signifiant temporaire. Ainsi, l'hétérogénéité suggérée à l'aide d'un jeu typographique dès la page de couverture se poursuit à l'intérieur du livre, investissant autant les configurations relationnelles des pages de gauche que les collages des pages de droite. La typographie utilisée pour la page de couverture introduit cette hétérogénéité en mettant en scène une collision de deux types d'écriture différents : la partie supérieure du titre est imprimée en caractères (avec empattements) relativement sobres, la partie inférieure, beaucoup plus ludique, voire baroque, en caractères chargés de fioritures, comme si ce mélange typographique se voulait signal annonciateur non seulement d'une ambiguïté de contenu constamment entretenue mais aussi de l'hybridité formelle de l'œuvre qui se manifeste en particulier dans les interférences et les collusions entre le visuel et l'écrit¹⁴.

Le partage de l'espace représenté dans les textes et les collages

À la renégociation artistique de l'organisation de l'espace livresque se joint, dans *Dons des féminines*, la représentation textuelle et visuelle d'un partage de l'espace autre. L'espace représenté dans les textes et collages est un espace fracturé à l'excès où sont annulées les attributions et proportions spatiales connues au profit d'une ouverture de la dimension spatiale vers son ébranlement sans cesse renouvelé. Retenons que l'espace ainsi fragmenté et incertain est la scène d'un narratif décousu, certes, mais dont le fond autobiographique peut contribuer à la génération de sens, c'est-à-dire à l'élaboration d'une « véritable » histoire par le biais d'un savoir *extra librum* dont dispose le lecteur.

En effet, l'incohérence narrative de *Dons des féminines* peut être transformée en histoire d'amour et de voyage par un lecteur suffisamment initié pour faire le lien entre les deux protagonistes « Maria Elona y Rubia » et les artistes-poètes Valentine Penrose et Alice Rahon-Paalen, bref entre l'art et la vie. En connaissance de leur amitié intime et du voyage en Inde que Valentine Penrose et Alice Rahon-Paalen ont entrepris en 1936, les éléments textuels et visuels se transforment en entités vaguement signifiantes dans la mesure où le lecteur-spectateur peut identifier dans chacun de ces éléments un renvoi, aussi vague soit-il, à la « vie réelle ». Ainsi, l'histoire de Maria Elona et Rubia serait celle de deux femmes libérées, en fuite (comme le suggère, par exemple, un collage représentant une femme qui s'échappe par la fenêtre d'une maison sei-

14. Cf. Riese Hubert, 1990, p. 125.

gneuriale) ou en voyage dans des contrées exotiques (comme l'insinuent d'autres collages où figurent des femmes dans des environnements végétaux étrangers)¹⁵. Mais ce ne sont là que deux aspects auxquels s'ajoutent d'autres détails : l'allusion au mariage de Rubia et d'un certain Cock Norah que Rubia ne sait pas aimer (« Alors arriva Cock Norah/ Qui en duel sinistre gagna/ La main de Rubia pas son cœur ») (C. 160) ; le départ de Rubia avec Maria Elona ; l'évocation d'un triste passé toujours présent (« Tu pars léger monde salué/ Entre chacune étaient les choses.// Mais dis-moi dis-moi ce bateau/ Dis-moi ce vieux bateau des larmes/ O bien fait pour le savoir. ») (C. 170) ; la suggestion d'un amour lesbien entre Rubia et Maria Elona (« Au rideaux de tes hanches// Où je me tiens agenouillée ») (C. 176) ; ou encore la mise en scène de la symbiose amicale et amoureuse des deux femmes dans un univers purement féminin, symbiose qui finit par déboucher dans une séparation qui est associée à la mort :

*Tantôt elles sont seules tantôt avec les plantes
Tantôt elles se parlent et tantôt elles-mêmes.
Sûres dans une jungle ornée de larges nœuds
De jours neufs et aussi de coutumes d'effroi
À Chandernagor où la feuille retombe
Au-dessous des oiseaux elles trouvent la place
Où chacun a laissé le soleil pour repère.
Elona et Rubia sa fête regardée dans une eau. (C. 182)*

[...]

*O Rubia ! ce goût que nous avons connu de l'heureuse façon vivante
Cette mort abondante cette nuit sommée
A trop d'étendue à présent pour moi seule. (C. 200)*

[...]

*Ci-gît Rubia sous les Gémeaux
Sous le Crabe et la Lune El Maria Elona [...]. (C. 206)*

Cette ligne narrative – filtrée d'un ensemble en fait bien plus complexe et contradictoire que ces quelques passages choisis ne le laissent entendre – s'inscrit, comme cela fut déjà indiqué, dans une représentation de l'espace décidément éclatée, autant au niveau textuel qu'au niveau visuel. Il est plus facile, toutefois, de cerner cette représentation spatiale dans les collages que dans les textes, même si ces derniers donnent des indications géographiques plus précises et, ce faisant, confèrent à *Dons des*

15 Collage n° 6 (Colville 2001, p. 165) ; p. ex. collages n° 9, 15 et 17 (Colville 2001, p. 171, 183 et 187).

féminines, au-delà de sa dimension autobiographique, aussi une relative « identité » géographique et historique. Ainsi, l'Espagne des premiers textes est à la fois celle de « Maria Elona y Rubia » et, probablement, celle des débuts de la guerre civile espagnole en 1936 : « Rubia ton odeur est celle du buis d'Espagne/Du fer rouillé où les amoureux ont pleuré/Des jalousies aux grilles des villes d'Espagne,/ Des œillets de cendre qui disent l'amour quand ce n'est pas la célosie. » En évoquant un espace-prison qui est peut-être celui de la femme Rubia, ces quelques vers font allusion en même temps à la condition féminine et au conflit guerrier en Espagne, et cela d'autant plus que des passages ultérieurs invoqueront également la guerre.¹⁶ Cependant, il serait faux de croire que les géographies des textes de Valentine Penrose sont claires. Les espaces que l'on pense y repérer ne sont jamais vraiment ce qu'ils prétendent être, et les ambiguïtés spatiales savamment orchestrées sont maintenues jusqu'à la toute fin de l'œuvre.

À côté des textes, les collages proprement surréalistes cultivent eux aussi un certain « trouble de l'espace », notamment en multipliant les niveaux spatiaux dans une même image. La coexistence de plusieurs plans spatiaux dans un seul collage évoque une multiplicité de narratifs simultanés que le lecteur-spectateur voudrait relier les uns aux autres mais qui, impitoyablement, divergent et dérivent dans tous les sens. Face à cette dérive, la lecture des collages ne saurait être que multiple et contradictoire, les collages éludant le désir du lecteur-spectateur d'en déduire un sens d'ensemble.

Dès le deuxième collage qui sera étudié de plus près à titre d'exemple, cette multiplicité est jouée à plein : dans l'arrière-plan, une chaîne de montagne semble émerger d'une masse d'eau mouvementée (ou de brume) qui se referme sur cette même chaîne de montagne en forme d'un pic blanc évoquant un glacier. Sur le pic, un rouleau (ou une bûche très régulière) se tient en équilibre. En face de ce pic blanc, une femme surdimensionnée par rapport aux autres éléments du collage est debout sur une colline qui, lorsque le lecteur dirige son regard un peu plus vers l'avant-plan, se transforme en ciel de bord de mer. Encore plus avant, se dresse une falaise aride couronnée d'un cactus tout aussi surdimensionné que la femme. À côté de cette falaise, on reconnaît un paysage d'alpage

16. Autres exemples : « Allons à voix douce pour autant que nous nous le permettons/Éteindre ces drapeaux qui brûlent les hommes/Et relever l'étincelle de son usage. » (C. 192) ; « Les cailloux en parlent le feu avec eux/Sans résonner de l'Ebre et de la Segre. Lumière vis dans tes yeux comme tu peux/Bats entre les ailes de ton silence/Tant qu'on est revenu au sang et à la cire. » (C. 194)

garni de sapins où un montagnard s'appuie sur une canne de berger. À son côté gauche, l'alpage est coupé net par un carrelage dressé en maison dont les marches du pignon évoquent une maison de la Renaissance nordique. Devant ce carrelage, soit dans l'avant-plan, une femme troublée, portant un éventail dans la main droite, est juxtaposée à un quai (bordé du côté terre par des chemins de fer) où des personnes en miniature de toutes les classes sociales flânent, travaillent et discutent. (C. 157)

L'exemple de ce collage démontre comment l'agencement des éléments qui le constituent transgresse la logique spatiale et, par conséquent, la logique narrative de l'image. Une figure de femme qui, à la fois, est debout sur une colline et, par une volonté de lecture différente, plane en même temps dans le ciel au-dessus de la mer, échappe à cette logique ; on pourrait même dire qu'elle la met en échec¹⁷. Le partage de l'espace ainsi révolu opère nécessairement une ouverture qui invite le lecteur à reconnaître que la répétition d'une certaine logique de l'espace corrobore l'hégémonie spatiale en place et l'incite à concevoir des possibilités spatiales autres, des possibilités spatiales défiant la norme et donnant à voir des espaces de régénération.

Aux espaces éclatés correspondent, chez Valentine Penrose, des sujets « fracturés » et détournés de leur affectation spatiale habituelle. Dans certains collages sont représentées des figures littéralement fracturées, c'est-à-dire des statues sans bras ou dont le corps est en train d'éclater (C. 161 et 163). Bien plus souvent, le lecteur est confronté, cependant, à des figures féminines hybrides, des « féminines » sur lesquelles sont greffés des éléments végétaux ou animaux (C. 167, 177 et 183, p. ex.), ou à des scènes de *cross-dressing*, notamment à des femmes en habits d'homme et, une fois, à une figure masculine en robe qui est exposée dans une espèce de cube transparent (C. 181). Ces « féminines » fracturées investissent des espaces qui, dans le contexte de l'époque, sont culturellement et symboliquement associés au genre masculin. Le détournement de l'espace mise en scène de la sorte prend toute son ampleur transgressive lorsqu'on le compare au partage de l'espace dans *Une semaine de bonté* de Max Ernst. Alors que ce dernier dispose ses figures féminines essentiellement dans des espaces intérieurs, des sombres salons ou des

17. Ce collage révèle également comment, dans une certaine mesure, les textes et les collages s'informent mutuellement, notamment au niveau de la lecture de l'espace. Ainsi, les premiers vers de la double page – « Au pic d'Anie au temps qu'il fait au pic d'Anie/Après les Arabes et ceux qui boivent dans du bois était Rubia. Rubia ton odeur est celle du buis d'Espagne » — font que le sommet blanc du collage est associé au Pic d'Anie, imposante montagne dans les Pyrénées françaises près de la frontière espagnole, et que l'on reconnaît dans la figure de femme portant un éventail une femme espagnole.

caves, Valentine Penrose place les siennes soit à l'extérieur, de préférence dans une nature exubérante, soit dans des décors explicitement ouverts, comme c'est le cas d'un collage qui montre Maria Elona et Rubia dans une galerie de musée où le plafond est remplacé par une ouverture vers le firmament.¹⁸ En absence de personnages masculins, les figures féminines s'approprient donc des espaces et des manières d'être dans l'espace qui, *a priori*, ne leur appartiennent pas : « seules » et en robe, elles montent sur des montages, voyagent dans des paysages exotiques, par exemple en canoë. Elles dorment à la belle étoile et, chose particulièrement significative, volent ou planent dans l'espace. À travers cette mise en scène, Valentine Penrose brouille non seulement le partage de l'espace entre les sexes mais propose de nouvelles manières de « relater » et de « relier » les possibles de l'espace dans un sens plus général.

* * *

Pour le lecteur-spectateur, les différents niveaux d'expression textuelle et visuelle réunis dans *Dons des féminines* constituent, nous venons de le voir, un défi majeur. Face à l'éclatement de l'espace livresque et l'éclatement spatial représenté dans les textes et les images, il devient quasi impossible d'établir une simultanéité autre que temporaire entre textes et collages. Même s'il arrive que le textuel et le visuel s'informent mutuellement, cette concordance n'est que passagère, le régime du fragmentaire l'emportant finalement sur le désir du lecteur de se faire *une* image. On pourrait même aller jusqu'à dire que l'espace fragmenté des *Dons des féminines* fragmente, à son tour, les positions du sujet regardant. En tout état de cause, le lecteur-spectateur n'arrête d'être positionné et repositionné par les textes qu'il lit et les images qu'il regarde, et il n'est pas de doute que ce livre surréaliste exige ou encore produit un « lecteur-spectateur » prêt à s'engager dans un processus de lecture actif, à la fois constructeur et déconstructeur, un « lisant-regardant » susceptible de renoncer à une perspective unique.

UNIVERSITÄT INNSBRUCK

18. Cf. Colville 2001, p. 189 ; cf. Humphreys, 2006, p. 383.

LE TRIANGLE DU DÉSIR DANS LES LIVRES D'IVSIC-TOYEN-LE BRUN

Virginie POUZET-DUZER

C'est au cours de l'année 1967, au lendemain de la mort d'André Breton, que parurent, sous l'égide des « Editions surréalistes », *Le Puits dans la Tour – Débris de rêves* de Radovan Ivsic et *Sur le champ* d'Annie Le Brun, deux recueils poétiques conçus en étroite collaboration avec Toyen qui en signait les images. Deux ans avant la volontaire autodissolution du groupe, le revolver surréaliste brûlait ses ultimes cartouches entre les pages de ces beaux livres où dessins, collages et poèmes filaient cette « substance infiniment précieuse » évoquée dès 1928 dans *Le Surréalisme et la Peinture*¹ et qui ne serait autre que l'étincelle « érotique-voilée », magnifiquement convulsive, de quelque merveilleux désir².

D'un ouvrage l'autre, le cryptogramme à déchiffrer (sous couvert d'affinités électives inscrites en lettres de désir), serait celui d'une belle complexité d'échanges entre textes et images, refusant le rapport binaire nommé « illustration ». Loin d'un jeu de surfaces et de reflets, les résonances saisissent le lecteur-spectateur dans un après-coup tardif, et ce n'est qu'en considérant les deux ouvrages de 1967 parallèlement que l'on est à même de ressentir l'amplitude de leurs secrètes vibrations.

Tandis que les deux livres ont souvent été considérés séparément, ils constituent idéalement un seul et unique recueil – celui d'un « jeu à trois³ » où textes et images tissent la trame d'une amitié de la plus belle étoffe. Par le biais d'un retour sur l'origine de ces deux livres, sur la collaboration qu'ils supposèrent, sera donc révélée la manière dont Ivsic et Le

1. « [L]a plume qui court pour écrire ou le crayon qui court pour dessiner, *file* une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel. » (André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, 1928, Gallimard, 2006, p. 92.)

2. Evoquant l'après Breton et la suspension du mouvement en 1969, Radovan Ivsic a présenté l'activité collective de publication de tels ouvrages comme une poursuite du surréalisme : « Notre amitié [= l'amitié Ivsic -Toyen — Le Brun] n'en devint que plus grande, trouvant aussi à se nourrir dans ce désir partagé que le livre contribue concrètement à la mise en circulation du merveilleux. » (Radovan Ivsic, « Comme on fait son rêve, on fait sa vie », *TOYEN/1902-1980, Zagreb, Galerija Klovićevi dvorci*, 2002, p. 52.)

3. Amical clin d'œil aux « Jeux à deux » de Hans Bellmer et d'Unica Zürn.

Brun, chacun leur tour, jouèrent avec Toyen – et réciproquement. Mais que devient le lecteur tournant les pages de cet hybride triangle de désir ? Entre textes et images, poésie, dessins, prose et collages, on montrera que c'est une lecture « en spirale » – proposée par Annie Le Brun mais dont la modalité est, de prime abord, énigmatique – qui s'accorderait le mieux avec de tels recueils, perpétuellement sur la brèche du *littéral* et du *figuratif*.

Une collaboration d'affinités électives

Démarche poétique s'il en est, la création quasi simultanée de ces deux livres d'artistes par Toyen, Radovan Ivsic et Annie Le Brun rappelle combien les heureuses rencontres amicales étaient essentielles aux surréalistes⁴. Ici tous trois collaborèrent, et la création des livres fut décidée d'un commun accord, la tâche étant d'autant plus ardue qu'il fallut que les imprimeurs acceptassent de leur faire crédit. Certes, ni Toyen ni Ivsic n'étaient novices en matière de beaux ouvrages en 1967, puisque, selon Ivsic, c'est même ce travail passionné du livre qui les réunissait : « nous a en outre rapprochés une commune passion pour le livre, et plus particulièrement pour le livre conçu comme une nécessité hors de l'édition traditionnelle⁵ ». Mais c'est la première fois qu'ils se décidaient à publier à une si grande échelle⁶, et surtout l'ouvrage n'était pas un simple accompagnement, en image, d'un choix de poèmes, mais bel et bien une création quasi onirique, une promenade triangulaire prenant pour point de départ ces fragments de rêves qu'avait dessinés Toyen. Les souvenirs relatés par Radovan Ivsic permettent de constater que la production de ces deux livres constitua une forme d'expérience poétique de groupe où tous les éléments concrets comptaient, du choix de la couleur et de la texture du

4. En somme il s'agit d'un jeu à plusieurs main s'apparentant à celui qu'a évoqué Henri Béhar en introduction au volume consacré au livre surréaliste : « Et, bien sûr, la part royale reviendra à ce qu'on a appelé l'écriture à plusieurs mains, le dialogue qui s'instaure entre la surface typographique et la surface illustrée, entre le noir et le blanc dans l'espace de la page, entre le titre et le corps de l'ouvrage, etc. » (Henri Béhar, « En Belle Page », *Mélusine*, n° 4 : *Le Livre d'Artiste*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 13). Ajoutons que Renée Riese Hubert a montré combien un tel partenariat fut essentiel pour les femmes du mouvement – et que tout un chapitre de son ouvrage fut d'ailleurs consacré aux amitiés poétiques et esthétiques de Toyen : Renée Riese Hubert, « Clandestine Collaborations : Toyen, Styrsky, & Heisler », *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism and Partnership*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1994, p. 309-344.

5. Radovan Ivsic, « Comme on fait son rêve, on fait sa vie », *op. cit.*, p. 48.

6. En plus des tirages spéciaux précieux signés, emboîtés et accompagnés de tirés à part sinon de pointes sèches originales recolorisées par Toyen, chaque recueil fut tiré à 900 exemplaires numérotés, et tous achevés d'imprimer à Paris le 30 septembre 1967 par les typographes Marthe Fequet et Pierre Baudier.

papier à celui de l'encre⁷ : c'est donc sur une mise en commun d'envies que la préparation de ces deux beaux livres se concrétisa⁸.

Les affinités électives sont en effet ici celles d'une collaboration à trois, initiée avec *Le Puits dans la Tour – Débris de rêves* et poursuivie dans *Sur le champ*, où les images de Toyen jouent les intermédiaires. Dans la lettre que constitue le douzième et ultime feuillet du premier recueil, l'instance narrative confie ainsi à sa mystérieuse interlocutrice qui ne saurait être qu'Annie Le Brun : « [...]oyen m'apporta, le 20 juillet dernier des *débris de rêves* gravés où je retrouvai d'emblée notre *lumière* [...] La médiatrice était nécessaire⁹. » C'est dans l'encre de Chine des gravures qu'Ivscic aurait reconnu, comme à contre-nuit, l'éclat fantasmatique de quelque flamme amoureuse. Aussi l'artiste nommée « médiatrice » aurait-elle, picturalement, joué le rôle automatique sinon magique de révélateur. Et l'on comprend d'autant mieux pourquoi l'image du miroir à main fut choisie pour illustrer la couverture de cet ouvrage.

Le Puits dans la tour : poétisation de fragments de rêves

Dessinés à l'encre de Chine, les *Débris de rêves* auraient été imaginés initialement en songe, puis retranscrits au réveil par Toyen, non pas de manière « automatique » mais sous forme de fragments de souvenirs¹⁰. Ces douze pointes sèches qu'elle présenta à son ami Radovan Ivscic dès 1966 constituèrent le parfait atour onirique où le poète alla puiser son inspiration, afin de rédiger les douze poèmes en prose du *Puits dans la Tour*¹¹.

7. Radovan Ivscic, « Comme on fait son rêve, on fait sa vie », *op. cit.*, p. 51-52.

8. Imprimé finalement sur du papier fort de Mandeuire de couleur blanche, *Le Puits dans la Tour : Débris de rêves* est un ouvrage plus grand que *Sur le champ*, dont les pages sont de buvard Extra-marais rose. Les deux livres ont des couvertures de buvard noir. Sur celle du *Puits dans la Tour : Débris de rêves*, l'encre est légèrement dorée, Toyen et Radovan Ivscic y sont tous deux inscrits, tandis qu'est reproduite l'ultime gravure de l'ouvrage, un miroir à main dont on ne voit pas la glace mais le dos, orné d'oiseaux. *Sur le champ* ne mentionne guère Toyen, et seuls « Annie Le Brun » et le titre sont imprimés, en rose.

9. Les pages du bel ouvrage que nous avons consulté pour cette analyse n'étant pas numérotées, nous renvoyons les lecteurs aux numéros des feuillets, clairement inscrits dans le recueil (Radovan Ivscic, & Toyen, *Le Puits dans la Tour, Débris de rêves*, Editions surréalistes, Paris, 1967, XII).

10. Le choix du qualificatif « débris » dans le titre suppose non seulement la fragmentation mais aussi qu'il y ait ruine, perte : le dessin ne se veut pas une transcription parfaite du songe, mais il en est l'évanescence souvenir.

11. La lecture de ces fragments durant l'été 1966 aurait été l'une des dernières découvertes poétiques d'André Breton (Radovan Ivscic, « Comme on fait son rêve, on fait sa vie », *op. cit.*, p. 49-50.)

Aux douze images correspondront dans le recueil douze feuillets. Tandis que cette régularité horlogère du chiffre « douze » est suggérée, au tout début du livre, par l'inscription circulaire et comme en miroir des deux facettes du titre, le balancier serait celui d'une continuelle hésitation créatrice entre le désordre des ruines que les « débris » des songes de Toyen évoquent, et l'architecture précise – quoi qu'inattendue – choisie par Ivsic. Or, si l'idée de puits dans une tour peut de prime abord sembler paradoxale, elle n'en est pas pour autant absurde : tout comme l'écrit va ici illustrer l'image, la haute tour peut abriter le puits ; la cime et l'abîme se conjuguent et se rejoignent. La courtoise tour des mots d'où le poète amoureux déclamera ses vers s'est fondée sur les reflets de la surface du puits. Le puits dans la tour révèle donc symboliquement que le texte a surgi de l'image. Reste que si les « débris de rêves » supposent qu'il y a du tangible dans les songes, ils n'en sont pas moins vagues, comme si Toyen préférerait inscrire dans son titre un flottement de possibles. À l'inverse, le « puits dans la tour » constitue une image rieuse et sexuelle qui s'imprime dans l'esprit du lecteur d'autant mieux que le cercle initial des titres dessine une sorte de puits, et que seront évoqués comme autant d'indices de connivence « la quête de la Très Haute Tour » au feuillet VII, puis au feuillet XI « un fragment de l'étiquette moisie : PUIITS D'AMOUR beaujolais¹². » Soulignons qu'aucun des douze dessins de Toyen – où se mêlent morceaux et fragments féminins, d'animaux et/ou de plantes – ne s'apparente à cette architecture fantasmatique et que le titre choisi par Ivsic n'est pas une *ekphrasis* d'une des gravures à l'encre de Chine.

Les échos entre les textes et les images ne se limitent en effet pas à ces équivalences binaires que l'on nomme paraphrase, description ou illustration : à rebours du livre illustré du XIX^e siècle, le livre surréaliste suppose que le dialogue entre ce qui se donne à voir et ce qui se donne à lire constitue une sorte d'énigme. De sorte que c'est au lecteur qu'il incombe de retisser la sémantique de l'ensemble. Et c'est ainsi que, lorsque dès le premier feuillet une longue description suggère une atmosphère onirique, le poète certes s'appuie certes sur certains éléments représentés par Toyen, mais sans les décrire :

Quand toutes les branches nocturnes amenées par ses doigts entrèrent sous le duvet sauvage comme des vagues longues longues avec le bruissement des luges à l'attelage ailé des effraies éblouies et lorsque, après le sourd éclair, elle lui montra le visage où descendaient, à pas de lynx, des larmes infinies, il baisa la soie des gants et effaça les pleurs, autrement, dans le silence étoilé, dans les gronde-

12. Radovan Ivsic & Toyen, *Le Puits dans la Tour, Débris de rêves*, op. cit., VII & XI.

ment de tonnerre, dans les cris arrachés du plus profond des tourbillons du lac au mercure¹³.

Si des éléments reconnaissables tels le « visage », le « lynx » ou les « ef-fraies » se retrouvent dans certains dessins de Toyen, Ivsic n'en choisit aucun en particulier. Sa poésie n'est en effet pas tant descriptive qu'évocatrice, et ce serait l'impossible *ekphrasis* d'un rêve qui serait ici esquissée, par petites touches, à l'exemple de ce « silence étoilé » qui rappelle l'étoile dessinée par Toyen sous l'œil de la jeune femme. Souhaitant se faire l'*illustrateur* textuel des pointes sèches de Toyen, le poète choisit donc d'en inscrire, ponctuellement, certains fragments d'images. Aussi des animaux étranges tels un « mustang sans écailles » sont-ils cités, et certains gestes érotiques qu'a dessiné Toyen sont repris par Ivsic mais sans qu'il y ait parfaite adéquation entre ce qui est dessiné et ce qui est raconté. Il se pourrait que dans le flou du décalage s'imisce la possibilité de cette beauté convulsive chère aux surréalistes. Mais l'interstice entre *figuratif* et *littéral* est également celui du fantasme, puisque les désirs de Toyen et d'Ivsic, s'ils se répondent et parfois se complètent, n'en sont pas moins différents. Et c'est cette variation qui en vient à démultiplier les possibilités érotiques.

Sur le champ : triangulation du désir

C'est en même temps que *Le Puits dans la Tour : Débris de rêves* que parut *Sur le champ*, toute première publication de la jeune surréaliste qui avait été écrit quelques mois plus tard. Parce que Le Brun avait assisté à l'élaboration du recueil Ivsic-Toyen, le texte et les images lui étaient connus. On peut se demander si un clin d'œil de Le Brun à Ivsic ne se dissimulait pas dans le titre, supposant une réponse poétique rédigée presque « sur le champ », après la lecture du *Puits dans la Tour* et partant de « la cave des yeux » vers douze « cernes » à l'ironie mordante. Car ce jeu de regard, n'était-ce pas ce que l'ultime feuillet du recueil d'Ivsic demandait ? : « Écoute-moi bien. Je te ferai parvenir *Le Puits dans la Tour*. Je guetterai le moment où tu auras terminé la lecture et j'apparaîtrai alors espérant surprendre quelque trouble dans tes yeux. Sens-tu maintenant que je suis là¹⁴ ? »

La présence amoureuse sans cesse réactualisée du « je suis là » est poursuivie dans *Sur le champ* puisqu'Ivsic s'y immisce dans les premières pages, en un parfait « avis au lecteur » des plus surréalistes déclarant, fort

13. Radovan Ivsic & Toyen, *Le Puits dans la Tour, Débris de rêves, op. cit.*, I.

14. *Id.*, *ibid.*, XII.

ironiquement : « ‘Sur le champ’ EST ‘sérieux comme le plaisir’¹⁵ » tandis que les six collages avec lesquels Toyen choisit d’illustrer à sa manière les « cernes » de Le Brun inscrivent eux aussi une forme d’humour dans l’ouvrage : « Quelle que soit la révolte que j’y [= dans *Sur le champ*] avais mise [a noté Annie Le Brun], j’ai été stupéfaite par la façon dont Toyen la relançait par l’humour devenant beauté intransigeante en même temps que beauté impatiente de s’en prendre à la réalité toute entière¹⁶ ». Plutôt que des dessins, Toyen qui cette fois, au jeu des correspondances, est celle qui répond, a préféré des collages où elle accentue certains passages de Le Brun à l’exemple de la gaine riieuse, qui illustre le « je vous ordonne d’éclater de rire – après vous respirerez mieux » de la page lui faisant face. La technique choisie par Toyen s’accorde parfaitement avec le processus d’écriture puisque le produit final, livre unique, serait bien lui-même une sorte de collage. D’autre part, l’artiste continue de mêler animalité, végétal et corps humain, poursuivant les symbioses qu’elle avait initié dans ses échanges avec Ivsic. Sur la page de droite du onzième cerne, par exemple, l’étrange alliance du coquillage et des pistils évoque l’osmose sur laquelle s’arrête le texte, et l’on peut se demander si Toyen n’a pas également voulu représenter à sa manière le champ sémantique sexuel autant qu’océanique qui se trouve sous la plume de Le Brun. C’est à dire que dans ce recueil-ci, les collages évoquent les textes.

Stylistiquement, ces poèmes en prose de Le Brun sont, dès l’inscription de leur titre sur la couverture du recueil, fulgurants autant que guerriers et lyriques. Amatrice et fine connaisseuse des délices du lexique, Annie Le Brun – dont on sait qu’elle travailla quelque temps à la réactualisation du Larousse¹⁷ – a certainement voulu cette disparition des tirets qui, défaisant la locution adverbiale, allonge et rallonge l’« immédiatement » qu’elle supposait. En une image « explosante-fixe », l’instantané est ainsi déclos, tandis que seul demeure, au cœur d’une latence des plus libres, le champ bucolique sinon martial, où aurait lieu quelque amoureuse et sanglante bataille poétique. Ici se révèle donc dès l’effacement des tirets du titre, une des particularités de la poétique d’Annie Le

15. Annie Le Brun & Toyen, *Sur le champ*, Editions surréalistes, p. 5.

16. Annie Le Brun, « Toyen ou l’insurrection lyrique », *TOYEN/1902-1980*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2002, p. 31.

17. En note de bas de page de son « Sixième cerne », Le Brun inscrivait d’ailleurs avec humour : « Ici même, je tiens à remercier de leur aide, de leurs conseils et de leur contribution les Éditions Larousse qui m’ont permis de réaliser ce texte, le sixième d’une série de cernes qui sont loin d’être sériés et cernés. » (Annie Le Brun & Toyen, *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 19).

Brun, où les accélérations et les ralentissements violentent le lecteur, tout en le charmant de fulgurances d'humour et de vie¹⁸.

Deux recueils n'en faisant qu'un, ou les jeux à trois

Dans les pages rapprochées de ces deux beaux livres, les contradictions entre universel et individuel sont poétiquement dépassées, au gré d'images mentales qui ne surgissent que si le lecteur s'implique et accepte de se faire complice – sinon cannibale. Dévorées du regard, les pages rosées de buvard sage et sucré de *Sur le champ* tendent des pièges amoureux et font de la lecture cette forme d'empathie des plus primales qui serait selon Annie Le Brun celle de tout critique : « Cannibalisme qu'il importe de revendiquer sous sa forme première, et même animale, de dévoration de la chair vive de son semblable, puisqu'il s'agit ici de saisir physiquement, tel le souffle ou l'esprit dont parlent les sauvages, le rythme organique qui détermine une pensée¹⁹. » Est-ce un hasard si, à « la Cannibale » du neuvième feuillet d'Ivsić²⁰ fait écho « le mangeur de famine » du dixième cerne de Le Brun²¹, tandis que sur les dessins du premier ouvrage, becs et griffes d'animaux sauvages entourent dangereusement les esquisses de figures féminines, qui arborent des dentiers en guise de sexe ou se font mordre animalelement les cuisses dans les collages du second livre illustré par Toyen ? Et d'ailleurs, le glissement choisi par Toyen du fin dessin vers le collage serait également un processus de cannibalisation de l'image. De sorte que, chez les lecteurs, le regard, sans cesse suggéré est autant essentiel que l'approche « cannibale » empathique pour saisir l'ensemble de ces échanges artistiques.

Récits de jeux amoureux poétisés qui pourraient être oniriques et considérés comme un seul ouvrage, les deux publications constituent donc des fragments érotiques où vibre le désir, et qui semblent parfois se répondre sinon se compléter. Dans la lignée de l'Eros en perpétuelle métamorphose d'un Benjamin Péret du *Je sublime*, les textes se rapprochent également de certaines facettes de « la mystérieuse » de Robert Desnos. Mais chez Ivsić comme chez Le Brun, l'harmonie fouriériste du multiple

18. « Si la personne que vous aimez vous quitte un instant pour le journal, quittez-la pour la vie. » (Annie Le Brun, & Toyen, *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 8).

19. Annie Le Brun « Une besogne de pauvres », *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p. 113.

20. « Ce soir, je suis à la recherche de la Cannibale, dit-il gravement, assez haut pour qu'elle l'entende, avant de fermer, doucement, la porte derrière lui. » (Radovan Ivsić & Toyen, *Le Puits dans la Tour, Débris de rêves*, *op. cit.*, IX)

21. « Il était cannibale mais pas sanguinaire », Annie Le Brun & Toyen, *Sur le champ*, p. 30.

prévaut sur l'unique, l'amour est « pivotal²² » et la polymorphie, revendiquée²³, laisse penser que le titre « la liberté ou l'amour » se comprendra toujours comme la formulation d'une définition – non pas comme une alternative.

Or une telle polymorphie demande un certain type de lecture. Jouant du livre comme d'autres joueraient du piano le lecteur peut à loisir décider de glisser de gravures en collages, ou de s'arrêter sur les poèmes, pourvu qu'il y ait lecture « en mouvement ». Et Annie Le Brun propose, indirectement, une approche qui serait idéale. « Par souci d'exactitude théorique, j'insisterai sur la puissance et les joies inévitables de la pensée de type spirale, la seule qui puisse encore et sans cesse caresser » note ainsi la narratrice du dixième cerne²⁴. Ironique et moqueuse – mais pourtant efficace – cette spirale n'est ni celle des théories de Vico, ni la gi-douille ubuesque chère à Jarry : il s'agirait d'une manière de considérer les rapports entre textes et images comme perpétuellement inscrits dans un jeu autoréférentiel, entre oppositions et ressemblances, reflets et ombres. Aussi se rapprocherait-on de la théorie intermédiaire d'analyse des rapports entre textes et images qu'a développée Liliane Louvel dans son récent ouvrage :

La lecture picturale comporte une part de synesthésie et l'implication du corps dans ce processus de lecture ne peut être ignorée. L'approche sensible a ses résonances propres et l'œil, parfois, voit double. Je proposerai alors de nommer « tiers pictural » ce qui advient. Je vois cela en termes d'événement et d'affect et pas seulement de concept²⁵ ?

Si l'on s'en tient à la question toute reverdienne de l'image dans le surréalisme, à la manière également dont André Breton sut parfaitement jouer d'inquiétante étrangeté dans les illustrations qu'il choisit pour *Nadja*, les surréalistes semblent avoir été éminemment conscients de cet interstice ternaire de révélation quasi photographique. Et le jeu triangulaire Ivsic-Toyen-Le Brun confère à ce « tiers pictural » un vertigineux dédoublement.

22. Radovan Ivsic & Toyen, *Le Puits dans la Tour, Débris de rêves*, op. cit., XII.

23. « [T]outes les relations et toutes les complicités sont possibles », a noté Renée Riese Hubert dans de judicieuses et précises analyses de *Sur le champ* qui ne s'arrêtent hélas pas sur la dimension sublime et ricieuse de l'amour Ivsic-Le Brun, puisque *Le Puits dans la Tour, Débris de rêves* n'est pas pris en compte (Renée Riese Hubert, « Annie Le Brun et Toyen, l'illustrateur des livres de Annie Le Brun », *La Femme surréaliste, Obliques*, 1977, p. 174).

24. Annie Le Brun & Toyen, *Sur le champ*, op. cit., p. 31.

25. Liliane Louvel, *Le Tiers pictural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 9.

Au cœur de ces deux livres où la poésie bruisse de désirs autant que d'éclats rieurs, Toyen, en ses dessins et collages, représente donc l'idéale amie, la complice élue et voulue qui fait office de lien secret entre des écrivains épris. Sur une des gravures ajoutée à l'élégant emboîtement de *Sur le champ*, l'amie médiatrice a ainsi dessiné une sorte de colonne de douze yeux superposés, qui rappelle cette tour du titre de Radovan Ivsic, et où les puits ne sont autres que des pupilles, toutes différentes et qui évoquent les cernes composant le recueil d'Annie Le Brun²⁶. C'est-à-dire que, dans l'après-coup de la création plastique du livre, Toyen a souhaité poursuivre picturalement les échanges ébauchés dans les textes. Au bout du compte, puisque la présence picturale de Toyen symbolise et souligne l'union d'Ivsic et de Le Brun, les images – inscrites telles des signes – en viennent à perdre leur pouvoir d'illustration pour devenir évocatoires. Aussi, le jeu d'échos entre textes et images de ces recueils suppose-t-il une sorte de connivence érotique nommée « lecture ». Tout comme le jeu des douzaines inscrit des combinatoires ludiques et charnelles, les feuillets et les cernes d'Ivsic et de Le Brun miroitent et se répondent, en amoureux blasons. Dédoublement et redoublement des recueils de 1967, un autre livre existe virtuellement dans les pensées du lecteur pour qui, en marge de ces deux ouvrages de poésie, les dessins et les collages de Toyen tissent un troisième opuscule, scintillant des « débris de rêves ». Dans ce livre ultime, l'illustration n'est plus ce qui éclaire et enlumine mais un jeu d'ombres fantomatiques, suggestives, amoureuses et ironiques, où le vide de la marge des pages offre un libre chemin de désir, de fou-rire et de vie²⁷.

POMONA COLLEGE,
CA, USA

26. Cette image rare puisque seuls quatre-vingt-neuf exemplaires de cette boîte existent, est reproduite en ligne : http://www.amorosart.com/oeuvre-toyen-e_brun_annie_sur_le_champ-4399-fr.html

27. « Mon amant, mon frère, je vous laisse ici même une marge d'insécurité pour vous dévêtir ; elle courra toujours le long de ce que je dis » inscrit ainsi le « premier cerne » d'Annie Le Brun. (Annie Le Brun & Toyen, *Sur le champ*, *op. cit.*, p. 9).

UNE POÉTIQUE ALGORITHMIQUE DU PARTAGE DANS *ÉROS MÉLANCOLIQUE* DE JACQUES ROUBAUD ET ANNE F. GARRÉTA

Caroline LEBREC

S'intéresser à un ouvrage co-signé soulève des questions qui relèvent toutes de la même nécessité : aborder le texte en fonction d'un projet de création partagée¹. Un ouvrage co-signé est en effet d'abord le produit d'un projet qui s'est pensé et construit sur le mode de la juxtaposition ou sur celui de l'intégration. C'est pourquoi, lorsqu'un texte est le produit d'une pratique non-courante du partage de l'espace textuel, la question n'est pas tant celle de la répartition des tâches que celle de ses modalités de partage. Pour Michael Shrage, qui s'intéresse spécifiquement à l'écriture collaborative en termes d'espace partagé, le texte collaboratif est le produit d'une pensée en deux temps : la formulation des modalités de partage et leur instanciation dans le texte. Pour les spécialistes de l'écriture à contraintes, la position de Shrage fait écho à celle de la littérarité du texte à contraintes, qui se construit également en deux temps, selon la rhétoricienne et pérecquienne Christelle Reggiani : la « formule abstraite de la contrainte » et « son instanciation par des variables littérales ou lexicales² ». Le texte collaboratif et le texte à contraintes reposeraient-ils sur les mêmes prémices créatifs qui consistent à créer de l'unité cohérente à partir de composantes multiples ?

En choisissant d'aborder l'écriture d'*Éros mélancolique*, un roman contemporain écrit par deux auteurs membres de l'Oulipo (l'Ouvroir de Littérature Potentielle), sous l'angle de sa co-signature, c'est dès lors se demander sous quelle configuration du multiple se co-écrit un texte à contraintes ? Pour ce faire, il est nécessaire d'établir, dans un premier temps, une typologie de ce qui relève de l'ordre du collectif et de l'ordre du collaboratif dans *Éros mélancolique*. En effet, comme l'exprime Shrage,

1. Michael Shrage, « Writing to Collaborate : Collaborating to Write », dans *Author-ity and Textuality. Current views of Collaborative Writing*, James S. Leonard (ed), West Cornwall, Locust Hill Press, 1994, p. 18. (« *An act of shared creation* »). Les traductions des citations en anglais dans cet article sont notre propre traduction.

2. Christelle Reggiani, « Contrainte et littérarité », *Formules* n° 4, « Qu'est-ce que les littératures à contraintes ? Avant, ailleurs et autour de l'Oulipo », 2000, p. 11.

« créer une expérience de partage n'est pas la même chose que de partager une expérience³ ». La première est de l'ordre du collaboratif tandis que la seconde est de l'ordre du collectif. Dans un deuxième temps, il est nécessaire de se demander si le texte collaboratif à contraintes fonctionne à partir de l'action conjointe entre une configuration textuelle et une configuration d'auteurs. Dans un troisième temps, nous montrons comment la collaboration vient se substituer au motif de la disparition, notamment par les isotopies du vide, de la trace et du manque comme effets du texte palimpseste, dont l'action de la photographie sur l'écriture et de l'écriture sur la photographie fait appel à la notion de collage comme élément de symbiose (le *pagure*), tel que l'a montré Henri Béhar. Cette définition du collage positionne *Éros mélancolique* comme un livre dialoguant par le chiffre, au sens où Yves Peyré conçoit la « rencontre au cœur du livre de l'écriture et du fait plastique [comme] un art en soi en terme d'échange et de dialogue⁴ ». C'est aussi la position de Shrage, pour qui le texte collaboratif est un texte-dialogue dans lequel l'écriture est à la fois un medium et un vecteur d'intégration des différents styles et idées⁵.

Du collectif au collaboratif

Le collage est un des moments qui ont marqué les pratiques modernes du vingtième siècle parce qu'il a instauré une nouvelle fonction créatrice. Pour Henri Béhar, le collage est une technique combinatoire qui réunit une nouvelle forme d'énoncés inscrits dans le déjà-là, à une nouvelle forme d'énonciation dont l'objet est de transformer un énoncé premier à partir d'une pratique gestuelle qui « engage tout l'être » :

Évacué le sujet créateur, il n'y a pas absence d'être, objectivation du littéraire, mais au contraire apparition d'un sujet autre, d'une personnalité qui tout en s'effaçant derrière un procédé n'en est pas moins là, perceptible à travers ses choix, de la même façon que la main de l'artisan laisse sa trace sur une poterie, un masque, une statue⁶.

Plus qu'« une question de technique », le collage est d'abord une position esthétique en rupture qui a pris tantôt la forme d'une vision

3. Michael Shrage, « Writing to Collaborate : Collaborating to Write », p. 21. (« *Creating a shared experience is different from sharing an experience. The former is an attempt to converge towards meaning ; the latter is parallel processing* »).

4. Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Gallimard, 2001, p. 6.

5. Michael Shrage, « Writing to Collaborate : Collaborating to Write », p. 20 (« *Writing becomes not a medium for the expression of individual styles and ideas but a vehicle to integrate them* »).

6. Henri Béhar, *Littéruptures*, L'Age d'homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1988, p. 202.

d'ensemble, notamment dans les effets de « montage » d'un Cendrars, tantôt la forme de « l'irrationnel » pour Dada et les Surréalistes, tantôt celle d'un « retour du réel dans l'art » pour les cubistes⁷. Véritable acte de création avant-gardiste, le collage continue de séduire les artistes mais, après un siècle d'existence, les enjeux se sont déplacés.

L'ouvrage *Collage Culture* désigne deux problématiques majeures avant de proposer un renouvellement possible de cette pratique sémiotique. Elle est aujourd'hui si banalisée qu'on ne sait plus trop ce qui ressort du collé ou de l'authentique ; en conséquence, le collage s'est objectivé en un amalgame neutralisant la posture énonciative. Toutefois, les nouvelles technologies en seraient le moyen de renouvellement par le recours à une composition algorithmique qui s'accompagne ou non de ses règles de composition⁸.

À rebours des avant-gardes de par sa longévité mais aussi son esthétique anti-rupture, la poétique hyperformaliste des oulipiens consiste à écrire à partir de contraintes mathématisables, comme *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau avait ouvert la voie en 1961. Ainsi, loin de générer des associations fortuites, la fonction créatrice s'est déplacée à une écriture programmée par la contrainte. Toutefois, tout comme le collage qui ne peut « se résumer en recettes puisque par lui se manifeste la personnalité de l'artiste », la sélection d'une contrainte est un geste qui relaie un choix de l'auteur⁹. Ainsi, à matériel égal, deux colleurs ou deux algorithmes feront des créations différentes. Si on considère l'étape de la quête et de la trouvaille, on voit bien que le nombre de possibilités de collage entre deux auteurs augmentent exponentiellement.

Auteur oulipien et mathématicien, co-fondateur de l'ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par les Mathématiques et les Ordinateurs) en 1981, et habitué oulipien des pratiques collaboratives, Roubaud est un partenaire solide dans un projet collaboratif¹⁰. Du côté de l'écriture écranique, c'est toutefois Garréta qui se révèle une partenaire essentielle à la mise en fiction d'une pratique du collage, transposée non plus aux ciseaux et à la colle, mais aux manipulations de l'écriture clavier : le copier/coller. La

7. *Ibid.*, p. 180-181.

8. Brian Roettinger, « Rules for a composition », *Collage Culture, Examining the 21st Century Crisis*, Zurich, JRP-Ringier, 2011, p. 47-65.

9. Henri Béhar, *Littéruptures*, p. 202.

10. J. Roubaud signe *Petit traité invitant à l'art subtil du jeu de go* avec l'oulipien Georges Perec et son ami Pierre Lusson (1969) ; *Hôtel de sens* avec l'oulipien Paul Fournel (1981) ; *Ensembles* avec l'artiste Christian Boltanski (1997) ; *Metalmecanicon* avec Eduardo Sanguineti, collages d'Enrico Baj (2005) ; *Sardinosaures et Cie* avec l'oulipien Olivier Salon (2008) ; *Éros mélancolique* avec l'oulipienne Anne F. Garréta (2009) ; *Les Habitants du Louvre* avec Christian Boltanski (2009).

préface d'*Éros mélancolique* met en récit l'étape de la quête et de la trouvaille : « En quête de nourriture mathématique, il avait googlé quelques noms propres. À l'intersection des algèbres de Clifford, des graphes de Cayley, et des treillis de groupes de Coxeter il n'était resté dans la nasse de cette drague du web ladite page¹¹. La préface choisit de mettre en avant ce qui relève plutôt de « la personnalité de l'artiste » selon les propos de Béhar, comme pour atténuer la surdétermination du lexique scientifique relevant du mathématique et de l'informatique. Ainsi, à grand renfort de lexique spécialisé, le collage, entre les références mathématiques et « ladite page », fait ressortir l'intérêt de Roubaud pour les mathématiques et l'intérêt de Garréta pour l'informatique. D'ailleurs, les références au domaine mathématique font un triple écho à l'établissement de règles associatives (Clifford), à la manière d'encoder la structure d'un groupe (Cayley) et à la problématique des ensembles finis (Coxeter). La trouvaille du matériau collé ressemble étrangement à celle de l'élaboration des lois combinatoires mathématico-littéraires qui configurent la collaboration des deux auteurs que Garréta présente soigneusement dans la préface ; ce qui autorise donc à envisager cette collaboration comme un ensemble fini dont les possibilités sont démultipliées par l'écriture à deux. De collaboration, nous passons à la notion de configurations d'auteurs.

Lors d'une *quête* mathématique sur le web, Roubaud a fait une *trouvaille* qui l'a ramené à l'une de ses préoccupations d'auteur : le « récit » (p. 9). Au croisement entre le réel du mathématicien Roubaud et le virtuel de ses clics amateurs est resté un « pdf », dont Garréta est la seule à pouvoir diagnostiquer l'authenticité : « Je scrutais le code source. Du xhtml sans fioriture. Ni date ni auteur. Rien que des noms propres pour métatags. Un script java banal pour le téléchargement » (p. 10). Le tandem Roubaud-Garréta se présente donc en fonction de leur complémentarité. C'est d'ailleurs le motif qui déclenche l'aventure collaborative : à son tour, Garréta se lance dans une quête dont l'objet est le document trouvé par Roubaud, qu'elle doit vérifier. Une fois le document téléchargé sur l'ordinateur de Garréta, il disparaît du même coup de celui de Roubaud : une logique de la substitution virtuelle s'est mise en place. Dès lors, la préface se lit comme le récit de l'émergence de la collaboration, ce que l'on voit dans le changement du *modus operandi* narratif : à l'omniprésence de la première personne du singulier (Garréta) à la première personne du pluriel (Roubaud-Garréta) : « Le texte a dû passer entre plusieurs mains

11. Jacques Roubaud et Anne F. Garréta, *Éros mélancolique*, Grasset, 2009, p. 10. La pagination entre parenthèses renvoie à ce volume.

avant de tomber dans les nôtres » (p. 12). Ainsi, au « nous » évoqué à de rares occasions avant le changement de régime narratif fait écho le « je » évoqué à de rares occasions après ce même changement. Le tandem prend le pas sur l'individualité de l'auteur, mais celle-ci ne disparaît pas pour autant. Il y a complémentarité dans la démarche collaborative.

Sous le couvert du jeu duettiste, l'écriture collaborative de Roubaud-Garréta s'éloigne de l'une des raisons de l'avant-garde que Vincent Kauffman formule en termes d'« exigence communautaire » comme prémices à la « poésie spécifique de partage » des avant-gardes¹². Entre ludisme et exigence, le programme de partage n'est pas le même. Le collage avant-gardiste, envisagé comme une pratique collective, évolue en configuration d'auteurs dans la pratique collaborative de Roubaud-Garréta, dont nous étudierons maintenant deux modalités de partage : le dialogue par le chiffre et le collage entre trace et marque.

Le dialogue par le chiffre

Dans *Éros mélancolique*, l'écriture se présente comme un double temps de lecture établissant le lien entre « le texte accompagnant et le texte accompagné¹³ ». La préface met en scène le moment de lecture de Roubaud faisant suite au téléchargement de Garréta. Elle s'achève sur un moment de lecture de Garréta qui annonce la fin de la préface : « Je lirais à mon tour, la nuit suivante, et nous nous reverrions ensuite. Même endroit, même heure. À demain » (p. 13). Tout se passe comme si la préface dont on a déjà parlé en terme de récit, faisait partie de la fiction dont elle serait le récit-cadre. Selon Patrick Marot, le rôle du texte accompagnant est d'« affirmer la cohérence organique de l'œuvre (participant par là même à l'effet d'organicité qu'elle est supposée produire en tant que fiction), en opérant une mise en continuité entre monde romanesque et monde réel¹⁴ ». L'effet est maximal pour la préface d'*Éros mélancolique*, puisqu'elle s'achève sur le « je » de Garréta auquel fait écho un « je » en proie aux mêmes angoisses en matière de sommeil et d'ordinateur, dans la fiction :

Je lirais à mon tour, la nuit suivante, et nous nous reverrions ensuite. Même endroit, même heure. Entre-temps je lirai. À demain. [...] J'ai dû

12. Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 4.

13. Patrick Marot, « Pour une poétique historique des textes liminaires », dans *Les Textes liminaires*, sous la dir. de Patrick Marot, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Essais de littérature – Cribles », 2010, p. 11.

14. *Id.*, *ibid.*, p. 26.

m'endormir. Quelque chose m'a tiré brutalement de mon sommeil. J'ai ouvert les yeux. J'étais assis de biais dans mon fauteuil, jambes étendues, pieds posés sur le rebord de la fenêtre. Mon ordinateur que j'avais installé sur la tablette devant moi pour pouvoir travailler, je m'en souviens très exactement, avait disparu¹⁵.

La quête du document de Garréta se transforme en une lecture quête. À l'origine du mystère donc, un vol d'ordinateur expliquerait la mise en ligne du document trouvé. Mais le motif du vol ouvre aussi la voie à une logique spéculaire, rendue obsessionnelle par l'absence de l'objet. En conséquence, le récit s'accélère par scansion, en passant d'un régime narratif à l'autre : la préface signée par Garréta, le message d'introduction du pdf, le premier récit enchâssé « [L'archive fantôme la mémoire digitale] », le deuxième récit enchâssé « [Le négatif la chambre noire] », le troisième récit enchâssé qui se trouve être un texte éponyme signé par un autre auteur « A.D. Clifford, *Éros mélancolique* », lui-même présentant le quatrième récit enchâssé signé par un autre auteur « James Goodman, *The chemistry of light. An inquiry into the history of photography as a branch of Natural Science* », se dédoublant aussitôt d'un cinquième récit qui se révèle être la traduction du précédent « James Goodman, *Chimie de la lumière. Enquête sur l'histoire naturelle de la photographie* ». On reconnaît les noms des mathématiciens dont Roubaud était en quête. En fait, ce ne sont pas des mathématiciens qu'il a trouvés mais des auteurs et des photographes. Il y a donc un décalage entre la préface et la fiction. Après quelques allers-retours entre les troisième, quatrième et cinquième récits enchâssés, la boucle se termine par un sixième récit enchâssé « [Fade to gray] ». En comptant la préface, *Éros mélancolique* totalise huit niveaux narratifs, en nombre aisément déductible et réductible à la double plume Roubaud-Garréta. Le nombre hit serait donc une première clé de lecture.

Le nombre neuf en représente un seconde. Tout d'abord, il se retrouve dans le fichier découvert par Roubaud et téléchargé par Garréta, « 9MB », puis dans celui du premier récit enchâssé lorsque l'ordinateur remplaçant celui qui a été volé, présente tous les signes d'une « anomalie », à nouveau reliée au chiffre 9 (« nom de fichier EM9 »). Entre 9MB et EM9 se met en place une nouvelle logique spéculaire, celle d'un effet de miroir par permutation déformée entre le B et le E, en fonction d'une séquence inversée, qui serait presque de l'ordre du palindrome : 9MB –

15. *Éros mélancolique*, p. 13 et 15. Entre les deux parties de la citation, il y a un changement de chapitre, procédé auquel Queneau nous avait déjà habitués avec le dédoublement énonciatif et temporel de Auge/Cidrolin dans *Les Fleurs bleues*.

EM9. Le nombre de chapitres du récit enchâssé éponyme « Éros mélancolique » possède également neuf chapitres. L'expérience sur la photographie que poursuit Goodman était prévue de prendre fin un 9 décembre, mais une erreur s'étant glissée dans ses calculs, il abandonnera le projet le 2 décembre. Du 9 au 2, on passe de l'évocation de la configuration textuelle à celle de la configuration d'auteurs, comme l'indique la date de publication de l'ouvrage, en 2009.

L'ouvrage de Véronique Montémont a montré le rôle central du nombre dans la poétique roubaldienne. Pour elle, le recueil de Roubaud *Quelque chose noir* repose sur le chiffre 9, signe d'une configuration en cube que Montémont envisage comme le symbole d'un « endroit clos, protégé et matriciel, qui se rapproche d'un espace virtuel, celui de la mémoire¹⁶ ». Si l'on pense à l'adjectif « neuf », homonyme de la forme écrite du chiffre 9, vient l'idée du besoin de renouvellement que l'écriture collaborative prend en charge. Ce chiffre ou son utilisation adjectivée, qui reviennent si régulièrement dans chacun des niveaux narratifs, serait-il un indice de la répartition des moments de l'écriture ? Tout porte à le croire, si l'on considère le besoin partagé par Garréta et Roubaud de configurer leur écriture personnelle. Il serait logique que ce trait créatif partagé s'étende à la collaboration. Mais n'extrapolons pas plus et restons dans le domaine du certain : l'écriture collaborative d'*Éros mélancolique* a tourné autour de ce chiffre clé. Sa forme en spirale est d'ailleurs un autre leitmotiv de la poétique roubaldienne de la boucle, ici dédoublée par les boucles foramt le chiffre huit.

Le lien entre *Quelque chose noir* et *Éros mélancolique* s'était déjà imposé dans l'intrigue du récit enchâssé éponyme du roman, par rapport au motif commun de l'écriture du manque. Le recueil poétique porte sur l'écriture du deuil, tandis que le roman a pour sujet la disparition. Entre les deux s'installe une nuance : du tragique au mélancolique. Le même motif de la femme disparue, dont la présence fantomatique hante inévitablement chacun des instants de la journée et de la nuit, jusqu'à venir se coucher dans le roman au côté du protagoniste Goodman, sans que jamais il n'ait la possibilité de la toucher. Une présence fantomatique au sein d'une « histoire ghostwritée » (p. 13).

La photographie se fait tout aussi fuyante dans *Éros mélancolique*. Ce medium s'inscrit dans le texte à partir du récit enchâssé éponyme, mais toujours par évocation. Il faut noter la disparition des illustrations dans le

16. Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2004, p. 353.

texte au profit de rectangles blancs qui les auraient remplacées. Pourtant, le récit tourne autour de quelques moments clés, dans lesquels la femme observée à travers le rectangle d'une fenêtre, apparaît soudainement à l'objectif, mais toujours aux heures où Goodman s'est assoupi. C'est donc rétrospectivement, au moment de développer ses photos, qu'il s'aperçoit qu'il est victime de l'action conjointe de son propre rythme biologique et du dérèglement de la machine. En lieu et place de la femme désirée qui s'est laissé entrevoir par un effet de dévoilement ne reste plus qu'un carré noir, digne du mode de la censure au cinéma.

Ainsi, la photographie est partielle, tout comme le texte qui est tronqué, amputé alors que dans les autres récits enchâssés il s'agissait plutôt de « greffe », c'est-à-dire d'un surplus (p. 19)¹⁷. Le processus de collage s'est inversé. La configuration chiffrée, mise en place par l'écriture collaborative, vient se substituer à l'impossibilité d'une poétique du collage, comme si la colle avait séché et ne pouvait plus suffire à recoller les morceaux du texte. L'effet de colle est celui de l'action conjointe de l'incipit (la « Préface ») et de l'explicit (« Fade to gray »), entre lesquels se met en place un jeu d'échos, notamment sur la fuite du temps. Du deuil, il ne reste qu'un état de mélancolie, c'est-à-dire des traces. Ainsi, l'usage de la photographie ne change rien au temps car il est imperceptible, si ce n'est la différence de modalités entre le lisible et le visible. Sur les photos, il ne reste que le noir comme trace. Dans le texte, il ne reste que le blanc comme trace de la détérioration du manuscrit. *Éros mélancolique* s'inscrit ainsi dans une poétique de la trace et du manque, ce que le texte palimpseste ne cesse de scander dans le récit, comme un ultime motif d'une pratique de collage qui ne peut plus se faire que par l'évocation du souvenir, sur le mode lisible de l'écriture et sur le mode visible de la photographie. Le collage a une fonction de mémoire partielle.

Le collage entre trace et manque

La configuration collaborée et chiffrée ouvre la voie à une logique spéculaire du palimpseste à partir des neuf niveaux narratifs que présente *Éros mélancolique*. Le terme de « palimpseste », mentionné dans le premier récit enchâssé, offre un nouvel écho avec la préface : « c'est une affaire de manuscrit trouvé » (p. 12 et 22). Selon Renée Riese Hubert, l'imitation sur

17. Les rectangles blancs se trouvent aux pages 91-92, 94-95, 99, 100-101, 106-107, 186-187, 192-193 et 294. Notre hypothèse de la configuration du récit par le chiffre 9 marquerait alors l'apparition d'un clinamen car on ne trouve que huit rectangles. Ainsi, sur le modèle du chapitre manquant de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, l'omission d'un rectangle serait une autre forme d'occurrence du motif de la disparition.

le mode du palimpseste est une manière de transformer un objet pré-existant, c'est-à-dire d'utiliser l'original pour le transformer, afin de mettre l'accent sur le procédé de substitution. On reconnaît ici la procédure du collage qui s'est adapté au médium informatique. En effet supprimer dans un texte écranique se dit « couper » ou « Ctrl x »¹⁸.

Cette idée nous ramène à la présence troublante des blancs qui matérialisent l'absence du lisible de l'écriture et à celle toute aussi troublante du noir qui matérialise l'absence du visible de la photographie. Tout comme la première anomalie dans l'écriture est arrivée au détour d'un clic par superposition d'un document appelé « Éros mélancolique », celui de la photographie est arrivée après l'achat d'un appareil antique dans lequel était resté un microfilm. Ce parallèle entre les deux médias convoqués dans le texte nous rappelle l'analogie que Béhar a établie entre le pagure et le collage : « comme le pagure, le collage accapare une forme et une substance, s'en nourrit et se crée un objet nouveau dont il est le vecteur et, à son tour, l'élément nourricier¹⁹ ». Dans *Éros mélancolique*, cette analogie marque le lien entre l'écriture et la photographie et désigne tout autant la pratique collaborative de l'écriture, en l'éloignant de la pratique collective par l'effet de symbiose ou de dialogue observé communément par Shrage et Peyré. Ce qui relève de la pratique collaborative de Roubaud-Garréta, c'est la substitution de l'impression de vide, créée par l'écriture personnelle, à celle de la trace, créée par la collaboration. Selon Shrage, « les textes qui sont construits et écrits à partir d'une volonté de fusionner différentes marques d'individualité fonctionnent inévitablement à partir de spécificités qui lui sont propres. Dialoguer n'est pas la même chose que soliloquer²⁰ ». La double problématique posée par Shrage est celle de la collaboration envisagée comme une transcendance de l'individualité de l'auteur. Le texte collaboratif est alors un médium interpersonnel et non une juxtaposition d'écritures collées l'une à l'autre comme l'ont montré par le passé les textes écrits collectivement par les surréalistes²¹.

18. Renée Riese Hubert & Judd D. Hubert, *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*, NY, Granary Books, 1999, p. 10 (« *The concept consists in taking an existing book and treating it in such a way that it becomes something quite different and fulfills a function having very little in common with the original. After erasing parts of an existing text, illustrated or not, the artist substitutes new words and images* »).

19. Henri Béhar, *Littéruptures*, p. 183.

20. Michael Shrage, « Writing to Collaborate : Collaborating to Write », p. 20. (« *Texts that are collaboratively designed and written to integrate perspectives can't help but be qualitatively different from texts designed to express individual perspectives* »).

21. Nous pensons notamment à l'écriture automatique des *Champs magnétiques*, co-signé par André Breton et Philippe Soupault en 1919 et *L'Immaculée Conception*, co-signée par Breton et Paul Éluard en 1930.

Le relevé des isotopies du vide et de la trace met en évidence une configuration en écho entre les textes encadrant celui du récit éponyme :

	Préface	[L'archive fantôme la mémoire digitale]	[Le négatif la chambre noire]	[Fade to gray]
Vide	disparu (p. 11,13) énigme (11) vide (11,13) lacunes (12) blancs (12) perdu (13)	disparu (p.15x2,16) vide (15,16,17) dérobé (15) volé/voler/vol (16, 17, 21x4) orphelin (17) effacer (22) absentes (22) supprimés (22) invisible (22)	elliptique (p. 24) trous (24) disparu (24) vide (24) disparaître/disparu (26) évanouissement/évanoui (26,27) invisible (27,28)	deuil (p. 295) exil (295) abandon (295) fantômes (295) ombre (296) spectres (296) s'évanouissent/évanouissement (297,299) vides (297,298) invisibles (299)
Trace	manuscrit trouvé (12) copies (12) retrouvé (11) capturé (13) transmis (11)	souvenirs (18) bug (21) pièces jointes (21) virus (21) étrange/étranger (21) mémoire (22x3) traces (22)	trace/traces (23, 24, 26) mention (24) miroir (26x2), sauvegarder/sauvegardées/sauvegardes (29) mémoire (29x2)	héritez (295) traces/trace/retracent (295x2,296x2,297,299) mémoire (296) poussière (297) passer (297) souvenir (298) palimpseste (299)

La fréquence de ces isotopies est significative à plusieurs niveaux. Elles se retrouvent en effet selon un nombre assez homogène dans chaque récit, invoquant une certaine densité de l'écriture et le réseau du palimpseste. Elles mettent également en avant le rapport étroit entre le texte accompagné et le texte accompagnant et contribuent ainsi à envisager la préface d'*Éros mélancolique* comme un incipit du récit, donc comme une première instance de fiction. Les isotopies montrent enfin que le récit, dans lequel apparaissent les premières anomalies (le premier récit enchâssé), est celui où se situe la plus grande occurrence de l'isotopie du vide, à raison de 18 occurrences. C'est par contre dans l'explicit que se situe la plus grande occurrence de l'isotopie de la trace, à raison de 12 occurrences. Ces deux récits, encadrant les niveaux narratifs des récits enchâssés, sont ceux qui se font écho selon une poétique du collage, mais à partir d'un paradigme inversé : celui du vide et de la trace.

L'occurrence générale des deux isotopies nous semble toutefois la plus significative : 46 pour « vide », 37 pour « trace ». La surdétermination se

situé du côté du vide : la détérioration du palimpseste, amputée par l'action conjointe du temps et de ses multiples passeurs, est plus conséquente que les traces qu'il reste de l'original. Il se dessine alors une troisième isotopie englobante celles du vide et de l'écart et commune aux deux : celle du manque, que l'on perçoit évidemment dans le vide mais aussi, dans une moindre mesure, dans les traces qui ne sont que la forme d'une présence partielle et tronquée du souvenir. Ainsi, entre ce qui vous échappe mais que l'on aimerait trouver et ce qui vous tombe dessus mais dont on ne sait quoi faire, le motif de la disparition, cher à l'Oulipo depuis le roman lipogrammatique de Georges Perec, n'est finalement perceptible que dans les traces qui sont inscrites dans l'œuvre, offertes à une forme de lecture qui comble le vide par le calcul.

* * *

Au terme de notre étude, nous pouvons dire qu'*Éros mélancolique* est un roman qui met en place une collaboration pour combler la permanence de la disparition, que la mémoire du lisible et du visible échoue à reconfigurer entièrement. À la place de la langue amputée de l'une de ses lettres dans le roman lipogrammatique de Georges Perec, il ne reste plus la disparition du « e » ou de « eux », mais la disparition d'elle(s) ; toutes ces figures féminines qui échappent à Goodman, à celle que Roubaud a perdue, à celle(s) que Garréta aurait aussi perdue(s). L'effacement partiel du texte et de la pellicule photographique représentent la marque d'un collage de « synthèse » entre les deux médias qui sont sujets à la même action dévastatrice du temps, l'écriture du point de vue du lisible tronqué, et la photographie du point de vue du visible tronqué²². Seule la poétique algorithmique du partage, basée sur le rapport entre la configuration du cube (le 9) et du carré (le 4) offre aux auteurs (le 2) et au lecteur multiple un écran face aux ravages de la temporalité. *Safety in numbers*²³.

UNIVERSITÉ DE TORONTO

22. Nous renvoyons aux catégories morphologiques du collage établies par H. Béhar (*Littératures*, p. 194-195).

23. Nous reprenons, pas si librement que cela, le titre de la septième d'Harry Mathews, publiée dans les *Bibliothèques oulipiennes* et reprise dans l'ouvrage édité par Sarah Glaz et Johanne Growney, *Strange Attractors : Poems of Love and Mathematics*, Wellesley, A.K. Peters, 2008, p. 44.

«TOUTE ÉPAVE À PORTÉE DE NOS MAINS DOIT ÊTRE CONSIDÉRÉE COMME UN PRÉCIPITÉ DE NOTRE DÉSIR¹ »

Sergio LIMA

L'art de notre époque a la passion de bouger et, depuis les relieurs novateurs que furent Legrain et Bonet, sous l'influence des créations de Duchamp comme des poèmes-objets, des objets matérialisateurs de rêve du surréalisme, le livre a constamment, depuis un demi-siècle, reculé ses frontières, conquis son droit à être un peu plus qu'un bloc de papier noirci : il a tendu à s'annexer, matérialisées, les harmoniques de toute nature que son contenu pouvait éveiller dans les domaines d'art apparentés, et à s'enrichir. Julien Gracq, Défense et Illustrations du Livre-Objet, Le Monde 1975.

Lisez les objets, à livre ouvert, à haute voix. Le livre ne livre pas les objets. Lisez les objets ; seuls ils déclenchent votre imagination car les livres sont écrits par d'autres. Si vous les lisez au lit, demoiselle, emportez toujours avec vous un arbre à lire. Ou même au lit, lisez votre lit. » Jacques Hérold (Livres À Délire, catalogue Médiathèque Pierre Bayle, 1982)

Le premier livre-objet montré au public a été le Columbus, de Leonor Fini, à l'Exposition Surréaliste d'Objets, à Paris, en 1936. Et ce n'est pas par hasard qu'il est présenté dans cette exposition dédiée à l'objet – une conception d'ailleurs absolument moderne et inédite qui surgissait en relief singulier des formes traditionnelles de l'art. D'où les catégories d'objet-trouvé, d'objet mathématique, d'objet énigmatique, d'objet-rêvé, d'objet à fonctionnement symbolique etc. J'avance que toutes les définitions de livre-objet, ceux idéalisés et réalisés initialement par les surréalistes de 1927 à 1936 et qui se distinguaient dans cette exposition, passent nécessairement par le nouveau concept d'objet posé par la vision spécifique du mouvement des surréalistes. Car, comme l'a dit Benjamin Fondane à l'époque, « l'objet n'est pas réel, mais il est, par contre, un bon conducteur de réalité ».

La question de l'objet tenait le devant de la scène dans les discussions formelles des avant-gardes, surtout entre 1910 et 1912, devenant chaque

1. André Breton, présentation pour l'Exposition Surréaliste d'Objets, 1936.

fois plus véhémence. À la question : quel sera le destin de l'objet dans la peinture ? les réponses des futuristes et des cubistes ne sont plus les mêmes que celles d'un douanier Rousseau ou d'un De Chirico. Les gants prémonitoires, les règles et les équerres des intérieurs métaphysiques de celui-ci ou encore « l'incroyable sofa rouge au milieu de la forêt », comme le signale Apollinaire, annonçaient déjà l'image nouvelle.

Avant les années vingt, on notait donc déjà certains signes avant-coureurs de la question de l'objet (Boccioni, Picabia), bientôt suivis par des épisodes Dada (Arp, Haussmann) et, en particulier, par la première série de ready-mades de Duchamp. Question qui se maintient présente et inquiétante, un peu plus tard, dans les descriptions d'« objets de rêve », exprimés lors des séances de rêve-dirigé du milieu des années vingt. Séances que le groupe réalisait très souvent dans le bureau dit Bureau de Recherches du Surréalisme.

Ladite « crise de l'objet », issue de la révolte du quotidien que les divers modernismes et leurs avant-gardes nourrissent, aura pour corollaire maximal la propre subversion de l'objet, proposée par les surréalistes lors de la décennie suivante. Par le passage jusqu'alors impensable, pour ne pas dire interdit, prohibé, du « modèle intérieur » au « sujet extérieur », la séparation entre objectif et subjectif s'effectuait une fois pour toutes. Ainsi, dès lors qu'il n'est plus relégué à une catégorie sous-jacente à la sculpture, ni aux arts appliqués ou à la mode des utilitaires, l'objet se voit consumé par la flamme de la poésie. Par exemple la machine-à-coudre, objet gravide de la mémoire, toute couverte de morceaux de tissu et attachée avec les cordes de l'enlacement, que Man Ray a dénommé *L'Énigme d'Isidore Ducasse* (allusion à l'image nouvelle révélée dans *Les Chants de Maldoror*, par le « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »).

Et postérieurement, en octobre 1926, époque des rencontres avec Nadja, c'est André Breton qui écrit : « L'une de ces dernières nuits, dans le sommeil, à un marché qui se tenait du côté de Saint-Malo, j'avais mis la main sur un livre assez curieux. Le dos de ce livre était constitué par un gnome de bois dont la barbe blanche taillée à l'assyrienne descendait jusqu'aux pieds. L'épaisseur de la statuette était normale et n'empêchait en rien de tourner les pages du livre, qui étaient de grosse laine noire » (comme cela a été publié en 1928, dans les pages de *Nadja*).

D'autres objets insolites ou trouvés de façon inespérée, et pour cela dits « objets trouvés », parsèment également les pages du singulier texte de *Nadja*, mi-journal intime mi-narration, mêlé de digressions cliniques et d'irruptions de pur automatisme en prose poétique. « *Nadja* est le récit par

excellence du hasard objectif », nous dit Miguel P. Corrales. On peut signaler qu'entre 1927 et 1935, c'est-à-dire entre l'apparition de Nadja et l'« exposition d'objets », se produit le temps fort de deux formes d'expression récentes que les surréalistes avaient déjà assumées : le cinéma et le collage.

Toutes deux trouveront leur reflet à l'exposition des objets en question, celle de 1936. Du cinéma vient la révélation de la présence de l'objet, objets transfigurés par l'optique de la poésie de l'urbain, par Man Ray et Buñuel par exemple, alors que du collage viennent les « poèmes-objet », inaugurés par Breton, et les « objets à fonctionnement symbolique », proposés par Dali.

Comme le *Buste de femme rétrospectif* (1933) : buste en porcelaine peint à l'huile, surmonté d'un énorme pain, avec au milieu un encrier de métal forgé à l'effigie de *l'Angélu*s de Millet ; buste nu encadré de 2 épis de maïs qui lui pendent au cou entouré d'un morceau de pellicule cinématographique. Ainsi, du 22 au 29 mai 1936, la Galerie Charles Ratton, expert en arts primitifs et en objets d'Océanie, ouvre l'Exposition Surréaliste de l'Objet. Organisée parallèlement, pour ainsi dire, au numéro spécial sur le même sujet de la revue *Minotaure* (n° 10), qui contient le texte décisif d'André Breton « Crise de l'Objet ». Cet article ainsi que d'autres de Claude Cahun, Péret, Dali et Marcel Jean, exposent la rupture définitive des modèles de l'histoire de l'art et de ses classifications par genre

C'est dans cette exposition qu'apparaît pour la première fois la dénomination de livre-objet, ainsi indiquée : Livre ayant séjourné dans la mer – « volume incrusté de madrépores et de coquillages, alourdi d'algues et d'anatifes, dévoré en profondeur par le grouillement des vagues, les pages collées par le sel, véritablement hermétique : creusé dans la masse profonde des carrières du silence, il nous semble plus riche d'aventures que le jour de son immersion. (Livres À Délire) », comme nous le signale Emmanuel Guigon lorsqu'il commente l'exposition surréaliste d'objets de 1936. J'insiste sur le passage qui dit « un véritable livre hermétique » ou « fermé », dans le cas de l'objet-trouvé découvert par Leonor Fini. Ou serait-ce une véritable objectivation du hasard-objectif ? Sa couverture présente, encore lisible, l'incroyable titre gravé : *Colombus*.

Sont également présents dans cette fameuse exposition, entre autres, les dits « objets trouvés », des *Vases communicants*, et les objets « choisis », dans des boîtes faites par des malades mentaux ; les objets du hasard-objectif, telle la tasse de thé tapissée de fourrure, dite *Le couvert en fourrure* (Méret Oppenheim), et la brouette revêtue de velours capitonné en forme de chaise longue, dite *Robe du soir* (Óscar Domínguez) ; les objets du mer-

veilleux, comme le parapluie fait de mousses et la potence surmontée d'un paratonnerre (Wolfgang Paalen) ; les objets « aidés » par l'humour noir : *Hommage à Paganini* – violon recouvert de bandage (Maurice Henry), *Le spectre du gardénia* – tête de femme enveloppée de voile noir les yeux clos par une fermeture éclair (Marcel Jean), *Cadeau* – le fer à repasser couvert de pointes, version 1936, ainsi que la nouvelle version de *l'Objet de destruction*, (tous deux de Man Ray). De Salvador Dali est exposé l'objet intitulé *Le Veston aphrodisiaque* – veston noir de smoking, avec une quarantaine de verre pleins de piperment. Tous ensemble exposés à la magie immanente qui s'écoule de ces objets. De ces objets aimantés réunis dans une même exposition. De ceux déformés par le feu, provenant de l'éruption de la Montagne Pelée à la Martinique, dits objets perturbés (sauvés de l'incendie), ou des objets primitifs provenant de rituels d'indiens des Amériques et de l'Océanie, dits objets sauvages. Et encore des « objets mathématiques », découverts par Max Ernst dans les inimaginables maquettes de l'Institut Poincaré de Sciences. Objets exposés en un circuit singulier, côte à côte, comme pour provoquer une espèce de court-circuit visuel, et qui touche son point culminant avec l'insolite du livre-objet du dévoiler, littéralement du découvrir. *Colombus* : livre-objet sauvé du fond de la mer comme la propre découverte – cet « écart absolu » – ainsi défini par Charles Fourier, comme le rappelle E. Guigon.

Dans l'un des entretiens avec André Parinaud (*Entretiens 1913-1952*), lorsqu'on lui demande si les lettres et les arts plastiques comprennent effectivement la totalité de la transgression, de l'insoumission et du non-conformisme permanent du surréalisme, André Breton réitère : « Il s'en faut de beaucoup qu'il se traduise uniquement dans des œuvres de caractère poétique ou plastique. Aux confins de celles-ci et de celles-là il y a lieu, pourtant, de faire une place particulière aux « objets surréalistes » qui marquent la convergence de plusieurs démarches distinctes. La première est incontestablement celle de Marcel Duchamp [...]. Une seconde démarche, de nature à entrer en composition avec la précédente, avait été la mienne en 1923, quand je proposais la réalisation concrète et la mise en circulation à de nombreux exemplaires d'objets aperçus seulement en rêve, tel le livre que je décris dans *L'Introduction au discours sur le peu de réalité*. Une troisième démarche, plus déterminante encore, fut celle d'Alberto Giacometti avec ses étonnantes constructions dont le départ est donné en 1930 par la « boule suspendue » en impossible équilibre sur un croissant incliné. Une quatrième, enfin, celle de Dalí, tendant à la création d'objets « à fonctionnement symbolique » (de type automatique). De nombreux objets surréalistes de types et d'intentions très divers, virent à

ce moment le jour : les plus remarquables furent ceux de Dali, de Valentine Hugo, de Miró, de Meret Oppenheim, de Man Ray. [...] Ma contribution, assidue, à cette activité consista en « poèmes-objets ».

En réunissant de tels événements, incandescents de l'entre-deux-guerres, André Breton montrait déjà que les « objets à fonctionnement symbolique » proposés par Dali, ont été conçus à partir d'un objet mobile et muet : la boule suspendue de Giacometti (*L'heure des traces*, 1930), qui réunissait déjà tous les principes essentiels de la définition donnée par Dali à la même époque : objet à fonctionnement symbolique – objet qui dépend d'un minimum de fonctionnement mécanique et qui se base sur les fantasmes et les représentations susceptibles d'être provoquées par la réalisation d'actes inconscients.

D'ailleurs Dali a bien précisé :

mais comment se soustraire à la réalité objective des faits, à l'enchaînement involontaire de leurs possibles et irréfutables associations, comment nier leur vie propre dans l'imagination humaine ? Ce n'est pas de ma faute si en 1932, bien avant que se produisît le phénomène délirant initial, sous la forme de l'apparition de l'image bouleversante (de l'Angélus), j'avais déjà déterminé et défini les « objets surréalistes à fonctionnement symbolique », parmi lesquels pouvaient se ranger des objets familiers. De l'attraction incompréhensible que nous éprouvions pour leur fonctionnement et leur maniement découlait pour nous le déclenchement de phantasmes pervers participant du symbolisme érotique – d'où, par exemple, une nouvelle interprétation de la faveur dont jouit aux yeux des écoliers l'électroscope, interprétation communiquée par André Breton -. Je n'y puis rien, je le répète, si, plus tard, amené à concevoir la dernière phase évolutive de ces objets, j'ai décelé à leur origine des desseins de cannibalisme, d'un cannibalisme tendant à s'extérioriser par la présence obsessive et significatrice en eux d'éléments comestibles. » (Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet).

Mais, dans le cas de Giacometti, les moyens propres à la sculpture sont encore conservés, comme le fait remarquer Breton. L'avènement du surréalisme provoque ou exacerbe une crise fondamentale, la crise de l'objet. Seul un examen attentif des nombreuses spéculations auxquelles cet « objet » a donné lieu, selon Breton, peut permettre, dans toute son ampleur, la compréhension de la tentation actuelle du Surréalisme – « on découvre sans peine que la préoccupation majeure est de réduire l'antinomie de la raison et de la déraison, qui, parmi d'autres, a été une des ambitions permanentes du surréalisme ». Rupture qui se mire dans l'objet (objet réel et virtuel, objet mobile et muet ou objet-fantôme, objet

interprété, objet incorporé, sujet-objet). Parallèlement, soulignons-le, le surréalisme attire l'attention sur diverses catégories d'objets, tout aussi provocateurs, existants hors de son orbite. À savoir : objet naturel, objet perturbé, objet trouvé, objet mathématique, objet involontaire, etc.

Ces réserves que Breton souligne sont importantes. Alors que Giacometti emploie encore les moyens propres à la sculpture, ce n'est plus le faire littéraire, le poétique qui prévaut dans les poèmes-objets de Breton, mais l'image nouvelle de l'objet surréaliste.

Bref, le surréalisme porte en lui la rupture définitive du formel et de ses genres – le défi était lancé. L'heure des traces de Giacometti, objet-symbolique qui naît de la crise de l'objet et le traverse, va au-delà de la sculpture.

C'est donc avec l'objet surréaliste ouvrant la voie aux futurs objets de l'imagination, que s'ouvre une nouvelle dimension dans les arts plastiques – celle de la magie de l'objet. Des décennies plus tard, reprenant la question de l'objet dans le surréalisme, Emmanuel Guigon dans *Livres à délire* nous dit « Le monde pourrait ainsi devenir un « livre-objet » : un livre où il n'y a pas de pages à proprement parler, où le support acquiert une importance égale au texte, et où le texte se voit doté d'une présence matérielle. C'est en quelque sorte un anti-livre, comme ces livres-boîtes servant à rendre introuvables les instruments du plaisir, une bouteille ou une tabatière, par exemple (livres qui sont en fait des méta-livres). Bien souvent, il exige une manipulation particulière, anormale, s'insère difficilement sur les étagères des bibliothèques et n'utilise pas toujours le médium de l'écriture, comme les trois livres-objets-poèmes (1950-1951) que Jindrich Heisler a dédiés respectivement à André Breton, Benjamin Péret et Toyen, où tous les mots sont remplacés par divers objets disposés linéairement. » C'est-à-dire, où les mots sont chosifiés, substitués par des objets – chaque objet illuminant le sens de ceux qui le précèdent et de ceux qui le suivent (*in Du poème-objet au livre-objet*, Centre d'Arts Plastiques Contemporain, Besançon 1982). Dans cette présentation pour l'exposition *Livres à délire*, une des premières expositions contemporaines sur le livre-objet, au Musée de Besançon, comme nous l'avons vu, Emmanuel Guigon explicite que le livre-objet est l'anti-livre par excellence, transformateur et transformé, qui devient ainsi, selon l'anagramme qui lui sert de titre, 'livre qui délire'. Et Guigon souligne encore que le livre-objet incorpore non seulement la pratique poétique des dits mots-valises, c'est-à-dire le « jeu à dédoublements » des mots à double sens (si chers à Roussel et à Duchamp), mais aussi la vision dialectique appliquée aux objets, comme le propose Breton dans les

années 30. Il est à noter qu'à partir de la deuxième Grande Guerre il se produit une simplification, ou plutôt une vulgarisation induite de l'objet dans les arts – en général réduite à la lecture superficielle des prémisses de Duchamp et de ses ready-mades.

Tout renvoi aux dédoublements de l'objet chez Duchamp, par exemple, est complètement omis. Il n'est dit mot non plus de la participation de ce dernier à l'objet surréaliste, ni de son insistance lorsqu'il affirme que « la circulation esthétique de tels objets, dits ready-mades, n'a pas le moindre sens ». Un peu plus loin, dans le même article, Guigon mentionne, en passant, que l'atelier de reliure ouvert par l'écrivain-faiseur de collages Georges Hugnet, rue de Buci, à Paris, durant l'été de 1934, avait précisément pour enseigne le Livre-Objet. Le passage du livre à l'objet, en tant que « précipité de notre désir », était donc déjà à l'ordre du jour dans les débats du groupe des surréalistes – au moins depuis Nadja. Peu après surgissait le premier poème-objet, présenté par Breton en 1929. Guigon souligne aussi le nom le plus important dans le domaine du collage aux États-Unis, Joseph Cornell, dont l'apport singulier a donné une extraordinaire impulsion aux boîtes et aux tiroirs de poèmes-objets et aux collages, en plus de certains livres-objets – tel son *Natalité* : grande boule de bois, suspendue à un fil, qui « coule » sur la couverture d'un énorme volume relié d'*Histoire Naturelle* (1943).

À propos des dédoublements de l'objet, du « hasard-objectif » et de l'« objet-trouvé », du livre-objet et du collage chez Cornell, il vaut la peine de citer ce propos d'Édouard Jaguer, écrivain-peintre et animateur durant des décennies du groupe de la revue *Phases* : « La transition entre les « objets à fonctionnement symbolique » des années 30 et les tendances actuelles de cette forme originale de création nous est fournie par l'œuvre de Joseph Cornell, entre 1935 et 1955. On peut désigner en lui le véritable initiateur de ce qu'on appelle couramment maintenant box-art, « art des boîtes ». Cornell équilibre et combine divers « principes de plaisir » généralement perdus depuis l'enfance et dont nul avant lui n'avait si bien su nouer la gerbe ; interprétation du hasard des rencontres, goût de la collection, bricolage inspiré, sens aigu du jeu, manie du classement et de l'énumération (certaines de ses « boîtes-fantômes » sont garnies de tablettes, de tiroirs, vides ou remplis de mille riens). (« Objets », *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*, 1982).

Signes palpables et décisifs du passage incessant du dedans au dehors et vice-versa, ou, comme le dit Jaguer, « du contenu manifeste au contenu latent », les boîtes de Cornell, ont eu en fait une influence considérable sur les nouvelles générations américaines. Jaguer avance que ledit box art

annonçait déjà un bon nombre des investigations récentes au même enchantement :

De même que les superbes « poèmes-objets » dus à Breton lui-même (Portrait de l'acteur A.B., 1941), où mots et objets deviennent en quelque sorte interchangeables, signes concrets de « l'échange » entre contenu manifeste et contenu latent – ces boîtes de Cornell annoncent les investigations récentes d'artistes plus jeunes, tels que Mimi Parent (j'habite au choc, 1955), Ch. D'Orgeix, M. Naprawnik, G. Ghez, C. Férand, J. Exaudier, ou, hors du mouvement surréaliste mais en grande sympathie avec lui, H. E. Kalinowski à ses débuts (Le miroir aux papillons, 1959), L. Pons, J.-F. Bory, A. Glass. Enfin, il faut classer dans une catégorie tout à fait à part les « meubles » de F. Sanctis et U. Sterpini, et les éléments de costume à caractère cérémonial d'un J. Benoît ou d'un S. Lima.

À la fin de cet article, destiné au dictionnaire précédemment cité, Jaguer signale les corrélations entre l'objet surréaliste et d'autres véritables domaines de l'enchantement. Domaines que nous présentons ici, suivis des noms les plus représentatifs, ainsi que nous l'avons fait précédemment. À savoir : l'« objet surréaliste et les fétiches » (A. Espinoza et J.-E. Cirlot), les « mannequins » (W. Freddie et K. Seligmann), les « masques » (W. Paalen), et les « poupées » (H. Bellmer). Disons que de tels domaines ne nous intéressent pas en eux-mêmes, comme catégories étanches ou supports, mais plutôt comme débordements ou passages privilégiés, dont ce sont justement les excès qui s'ouvrent sur « plus de réalité ».

Ce n'est pas par hasard que Breton insiste sur les prémisses du « sur-rationalisme » (Bachelard) et ses implications en relation à la question du sujet intérieur, lorsqu'il expose son texte inaugural sur l'objet : Crise de l'Objet. Ainsi, le livre-objet répond-il à l'appel pour « plus de réalité » des surréalistes, qui dénoncent dès 1924 « le peu de réalité qui nous est donnée » ! Plus qu'un livre, le livre-objet renvoie nécessairement à ce qui déborde du livre, il renvoie à l'objet. Car, comme le dit René Magritte, dans une célèbre déclaration de 1956 : « En fin de compte, ce qui se voit dans un objet, c'est un autre objet caché ». Exemples de « boîtes » et/ou livre-objet signés par Duchamp : en premier, la Boîte verte (1934) édition de ses écrits/notations au sujet du Grand Verre ; ensuite Boîte en valise (1942), pleine de répliques en petit format – y compris « le Grand Verre » – de toute son œuvre plastique, son petit musée portable ; et encore son *Prière de toucher*, édition en fac-similé, en relief mou, d'un superbe sein nu (moulé sur Maria Martins – possiblement, car Duchamp était en train de commencer l'installation *Étant donné*, dont on sait qu'elle a pour

point de départ sa relation avec la sculptrice brésilienne) – moulage en relief qui transforme en objet « touchable », en invitation à la transgression, la couverture du catalogue de la première exposition du mouvement international de l'après-guerre, ouverte en juillet 1947 à la Galerie Maeght, à Paris. « Prière de toucher », moulage mou qui transforme celui-ci en objet du désir et, en tant que tel, définit ainsi le catalogue *Le Surréalisme en 1947*.

La longue tradition qui remonte aux origines de l'écriture et à son passage postérieur au livre, et de celui-ci aux formes actuelles, dessine de très nombreux chemins. Des premiers fruits de l'art d'imprimer, les incunables, aux éditions luxueuses des temps présents, nous assistons à la fixation, à la cristallisation de tout un faire quant au profil, disons, de ce qu'est un livre. En examinant cette question de plus près, nous notons que les livres les plus extraordinaires, surtout avec les progrès du XX^e siècle, résultaient souvent d'une singulière combinaison entre l'éditeur d'un côté et, de l'autre, l'écrivain ou le peintre. Et parfois, cette combinaison privilégiait un doublet absolument moderne, celui de l'éditeur et de l'écrivain-peintre. La majorité des grands noms de l'art moderne entrent dans ce cadre – tous à la fois écrivains et peintres – en commençant par Kandinsky, Picasso, Kubin, Ernst, Miró, Dali et d'autres encore. Les albums d'art ont cédé la place aux livres d'art contemporains.

Presque en même temps, une forme nouvelle intitulée livre d'artiste s'affirmait de manière décisive et cela dès le milieu des années 60. Il descendait en ligne directe des éditions dadaïstes et surréalistes, sans toutefois garder l'esprit de révolte et de combat qui guidait ces éditions dans l'entre-deux-guerres de la période moderniste. Et ces livres d'art, je le souligne, avaient moins encore comme but de maintenir la provocation explicite du désir, de la subversion des objets, mise à nu depuis la rupture déclarée de l'ordre plastique ou encore dans la transgression du texte, de la lecture dans son noyau même.

Ruptures mises à nu qui inséminent, portent la flamme et donnent ainsi libre cours à « plus de réalité », grâce à la présence incontournable du livre énigme et objet de désir. Livre-objet. Cependant, par le fait justement qu'elle maintient vivant l'esprit de révolte et de combat et qu'en outre elle assume la subversion des « objets », l'aventure de la revue *Menu* se trouve être unique sur la scène ibéro-américaine, et peut-être européenne, de ces deux dernières décennies au cours desquelles elle a accompli 20 ans d'existence. Juan Carlos Valera, qui l'anime depuis ses débuts, en est l'éditeur-écrivain-peintre, responsable de l'édition, de la

conception graphique et de la production de ces œuvres à tirage extrêmement limité et aujourd'hui raréfiées.

S'astreignant aux restrictions de petits tirages en lithos et gravures sur métal, Menu ne se compose que d'originaux de textes et d'images, dont certains constituent de véritables livres-objets. Aspect qui singularise la revue Menu – toujours éditée à Cuenca, en Espagne – et qui en marque le parcours. Un autre aspect notable de la série de la revue *Menu, Cuadernos de Poesia*, est qu'elle présente avec constance dans ses éditions des collages, des objets-à-fonctionnement symbolique, des objets « trouvés », des livres d'artiste et des boîtes (box-art), ainsi que de rares poèmes-objets, toujours si définitifs. Ainsi, explicite quant à sa filiation dada et surréaliste, Menu se présente et présente bien plus qu'une simple bonne qualité d'impression des textes. Présentement surtout. C'est-à-dire qu'au-delà de ses très singuliers albums, le pas suivant de ses publications, plus provocant et plus radical, c'est sans aucun doute l'inclusion du livre-objet. Je me réfère aux dernières éditions de 2007 et de 2009 de Menu, respectivement *Théâtre d'ombres* de Joaquín Ferrer et Lionel Ray, et *Poèmes-Portraits de l'Extase* de S. Lima.

Il en va tout autrement, sur un registre plus traditionnel, des livres d'art (et des actuels cahiers d'artiste) qui se succèdent, continuellement, sans changements véritables, sans remises en cause radicales ou qui passent au large de ces questions de fond. Dans la mesure où ils maintiennent leur caractère personnaliste, en plus d'une relative actualisation formelle. Tantôt expérimentations, tantôt recherches d'un certain esthétisme, dans la forme recherchée les éditions courantes en restent là. Toutefois, à l'opposé de tout ce qui fait et donne forme à une édition usuelle, se trouve le livre-objet.

Et celui-ci, je me permets d'y insister, renvoie expressément et directement à la question de l'objet, à l'objet surréaliste et non plus à la question du livre.

Il ne s'agit pas de buts recherchés par le marché ni de moyen ou de support de communication, il ne s'agit pas non plus de messages, car en fin de compte la provocation est ce qui déborde. En fonction de tout cela le livre-objet n'est plus un média. Le livre-objet est tout autre chose que du discours linéaire, qu'une chose utilitaire de l'ordre conventionnel, pour ne pas dire officiel. Car, en fait, le livre-objet est l'anti-livre. Livre-objet ou non-livre.

« Certains objets magiques comptent pour moi dans la mesure où, précisément, ils conservent une part de leur charge initiale, qui, je le reconnais, peut être accrue de celle que je leur prête. S'ils en sont dépour-

vues, ils retournent au plan où gît tout objet banal », disait bien Benjamin Péret (enquête de Breton pour *L'Art Magique*). J'avance donc que le livre-objet, tout comme l'art magique, résulte des principes magiques, de la libre association et du penser par analogie, du processus délirant qui le constitue.

Le livre-objet est une explosion. Il est l'expression d'une autre vision. Il est désir désirant, porte battante. Ainsi, le livre-objet est l'objet de désir. Il est l'interdit. Et il le reste lors de ses plus hautes envolées.

SÃO PAULO,
20 OCTOBRE 2010

LOGBOOK DE CHRISTIAN DOTREMONT OU LE PORTRAIT DU POÈTE EN PEINTRE DE L'ÉCRITURE

Raluca LUPU-ONET

En 1979, Christian Dotremont, héritier du surréalisme belge, disparaît à 57 ans. Le point final n'a pas de place ici, car l'œuvre protéiforme de ce poète, romancier, peintre de l'écriture, photographe, cinéaste, fédérateur de groupes d'avant-garde, impressionne non seulement par sa prolifération, mais surtout par l'enjeu mémoriel qu'elle propose à la postérité. Dotremont a un idéal constant, celui d'une communauté artistique qui exploite la porosité des frontières entre les arts et fait coïncider éthique et esthétique dans une création originale qui se passe des codes consacrés. Animé par cet idéal, il parvient à la création d'une œuvre qui combine mots, rythmes, images et qui se réclame tout d'abord d'un projet mémoriel, celui de laisser des traces, de capter, dans l'effervescence de l'inspiration artistique, le moment éphémère du geste d'écrire. Dans ses poèmes et ses photographies, dans les œuvres collectives créées avec ses amis du groupe Cobra, mais surtout dans ses logogrammes, Christian Dotremont ne cesse de dire son histoire et de la rendre visible. En 1974 il publie *Logbook*, recueil de logogrammes qui me semble l'exemple le plus édifiant de l'art dialogique dotremontien : du livre surréaliste Dotremont garde l'autoréflexivité et l'antimimétisme, mais le logographe n'a plus la même intention subversive de révolutionner le langage artistique et de surprendre le lecteur dans son conformisme. *Logbook* est le livre du poète en peintre de l'écriture qui rend visible le moment même de sa création et se veut une réflexion sur le support, l'outil et la matérialité signifiante du langage poétique. Le texte et le dessin qui s'y rencontrent sont les deux facettes d'un même phénomène complexe : le récit de la création logogrammatique et la figuration du corps du logographe.

Poétique iconotextuelle des logogrammes

Le choix de nommer ses poèmes visuels *logogrammes* confirme le programme esthétique de Dotremont : *logos*, « parole » et quintessence du langage artistique ; *gramme*, « lettre » comme symbole de l'aspect visible de

l'écriture. Ses logogrammes sont des œuvres hybrides, dialogiques, de type iconotextuel. Mais ce dialogue ne prend aucunement la forme de l'illustration, ni de l'accompagnement ou du partage d'un espace livresque. Le texte et l'image logogrammatique ne négocient pas non plus un subversif. Objets « relationnels », les logogrammes proposent un nouveau paradigme esthétique qui se définit par une pratique interartistique dont la visée est de relier la poésie (la logographie) à la vie et au corps du logographe : (le dessin du texte est captation du rythme de la main qui l'écrit-trace). Au lieu d'écrire le poème, Dotremont le trace au pinceau et à l'encre de Chine :

Les logogrammes sont des manuscrits de premier jet : le texte, non préétabli, est tracé avec une extrême spontanéité, sans souci des proportions, de la régularité ordinaires, [...] et donc sans souci de lisibilité ; mais le texte est, après coup, retracé, sous le logogramme, en très petites lettres lisibles, calligraphiques¹.

La définition précise cette mixité foncière du logogramme : texte et dessin du texte. Mais à part son entre-deux générique, Dotremont insiste sur sa logographie comme création à deux temps. Un premier moment est le tracé comme action directe, sans préméditation, qui a lieu dans l'oubli des normes communicationnelles. Cette étape créatrice est aussi celle du sacrifice de la lisibilité : le traçage suit spontanément le rythme du corps du poète et le texte devient dessin. C'est le moment de l'inscription du propre, la page accueille et enregistre le mouvement traçant le texte ; c'est par conséquent celui où le texte se métamorphose en trace du corps. Cette première phase a besoin d'être traduite en une langue accessible : l'incommunicable (la trace du propre) devient communicable par la réécriture du texte initial (étape de « réparation » de l'illisibilité). L'entre-deux générique du logogramme instaure ce jeu constant entre l'illisible et le lisible, entre le propre et le commun dans l'espace aliénant du tableau où se confrontent mots et images. Aussi la filiation iconique de l'écriture se double-t-elle de l'expérience picturale de l'écrivain. Il faut pourtant préciser que Dotremont ne cherche pas à dénaturer l'écriture dans sa fonction de moyen de communication textuel pour la métamorphoser en un instrument exclusivement pictural. Il n'abandonne pas la poésie pour devenir peintre. Il découvre, au contraire, les possibilités créatrices d'un nouveau support et d'une technique originale capables de créer une poésie donnée à voir. Cette nouvelle exploitation de l'écriture est possible grâce à la découverte de la matérialité signifiante du langage, du pouvoir

1. Christian Dotremont, *Logbook*, Turin, Yves Rivière, 1974, p. 5 (abrégé par la suite en Lk).

créatif de la lettre comme tracé (empreinte du corps de l'artiste) et comme tache (élément visuel qui capte le regard). Si, pour figurer l'indicible, le poème dotremontien se crée dans la brisure de la langue, l'écriture contient dans sa réalité naturelle la présence de cet autre inconnu. Dans ce sens, on comprend que le logographe met en acte sa propre volonté d'enregistrer dans son geste un présent qui ne peut plus se répéter. Or les logogrammes, grâce à leur création « sur le champ », peuvent être considérés comme l'espace mémoriel de présents successifs, qui n'impliquent dans leur vécu ni passé ni avenir. Entre le désir de tracer et la célérité de l'exécution, le logogramme se trouve littéralement et physiquement lié au corps et à l'esprit de son « traceur ». La conséquence première en est évidemment l'illisibilité logogrammatique :

Il s'agit d'écrire, mais, bien sûr, d'une façon qui n'est pas la normale : j'écris-trace debout (sur un papier normalement disposé : sur une table), j'utilise un pinceau (toujours le même d'ailleurs), l'écriture est grande, et tracée en vue d'être exposée, comme un dessin, verticalement, sur un mur, et, ce qui est la principale « anomalie », je ne trace pas les mots (ni même parfois les lettres) dans leur ordre linguistique ; mes premières hypothèses de travail (1962) restent d'assez satisfaisantes définitions : « traiter les mots comme s'ils étaient des lettres », et celle-ci surtout : « substituer un ordre plastique à l'ordre linguistique².

L'illisible résulte de plusieurs types d'« anomalies » qui influencent à divers degrés le processus créateur. Une première infraction vise l'outil du poète : le pinceau, choix qui affecte l'écriture, mais aussi l'écrivain. Cette anomalie engendre naturellement deux changements de paradigme : le texte est destiné non à la publication (donc à la lecture), mais à l'exposition picturale (donc à la vue) ; tandis que le poète, debout, « écrit [t]-trace », partagé entre le monde pictural et le textuel. Ce changement de position affecte sans doute le rapport du poète à son texte : de la passivité de la rédaction, il passe à la vélocité, au dynamisme du traçage et du trait. La logographie proposerait alors sur la scène de la production poétique un paradigme de la vision qui implique en même temps un paradigme de la motricité. Tout ceci porte à croire que Dotremont veut renoncer au support du livre. La grande majorité des logogrammes est d'ailleurs destinée à l'exposition. Mais la réalité est que Dotremont ne s'arrête pas ici dans son élan de renouvellement de l'activité poétique : *Logbook* relie la logographie à une expérience iconotextuelle qui se définit par le retour au livre comme support logogrammatique.

2. Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor du 5 octobre 1969 », dans Christian Dotremont et Michel Butor, *Cartes et lettres (correspondance 1966-1979)*, Galilée, 1986, p. 53.

Logbook et expérience du livre-objet

C'est dans *Logbook* que Dotremont donne vie et voix à son *alter ego* Logogus, amoureux à la fois de la Laponie et de Gloria, la belle « danoiselle » toujours absente. Logogus a la mission de raconter la « logstory », récit fondateur de monde et de langage, sous une apparence ludique suggérée par la sonorité cacophonique de son nom. Il joue avec le corps des mots pour figurer et faciliter le retour à un âge enfantin, l'âge de la naissance du langage même. Le logogramme « raconte-figure » plusieurs naissances : celle de la logographie, celle du poète en logographe, mais surtout l'avènement, dans la spontanéité du jeu, du style dotremontien qui coïncide avec la réinvention du langage poétique. L'aspect ludique qui marque ce recueil de logogrammes s'amorce déjà dans le titre qui nous avertit de la dénaturation préméditée de l'œuvre : puisque le logogramme est une écriture « donnée à voir », créer un livre de logogrammes (intitulé *Logbook*) supposerait la transgression de cette loi non-écrite de la logographie. L'explication pourrait se trouver du côté de l'origine même du logogramme : celui-ci est avant tout un texte. Écrire un livre de logogrammes correspondrait alors au geste naturel d'affirmer la nature textuelle de ces objets transfrontaliers. Dans ces conditions, l'aporie apparente du recueil se défait petit à petit si l'on n'oublie pas ce lien intime du logogramme au langage. D'autre part, le titre suggère aussi un autre type de transgression, sous forme d'emprunt au vocabulaire technique. Le livre s'explique alors par l'intention de son créateur d'affirmer sans équivoque qu'il s'agit, dans son art, d'une poésie exploitant toutes les possibilités de la lettre, à la fois comme matérialité signifiante et comme signification, dans une langue accessible à tous, au-delà des contraintes codifiées. En ce sens, le but du livre est d'abord démonstratif de la nature iconotextuelle de la poésie dotremontienne. Et pour mieux exploiter cette nature hybride, Dotremont s'invente en Logogus, la voix qui s'y rend visible.

Si le titre est la quintessence du programme poétique de Dotremont, la structure du recueil vient appuyer l'épaisseur de ce même programme par une mise en forme récupérant la nature plurielle même du logogramme. Organisé en une alternance de poésie et de prose et, au-delà des genres littéraires, articulé par une alternance des voix qui se parlent au nom de l'écrivain, *Logbook* distribue dans ses pages une alternance du texte et du dessin du texte. Plus précisément, il se stratifie en quatre grandes parties, cet agencement étant dépendant des quatre séquences narratives de la « logstory ». Dans cet entrelacs de logogrammes alternant textes poétiques et récits, l'énonciation oscille entre la figuration à la première personne (« Vivant ! Ici ! Et quand je voyage » Lk, 21) et à la troisième personne

(« celui qui écrit ceci n'écrirait plus rien » Lk, 10). De plus, à la différence des récits dont le protagoniste est Logogus et où l'énonciation est à la troisième personne, le discours poétique adopte dans la majorité des logogrammes la neutralité d'une parole impersonnelle.

Tout le *Logbook* est une mise en abyme de la logographie ; c'est le récit du voyage circulaire entrepris par Logogus entre la Belgique natale (Dortremont est né à Tervuren) et la Laponie inspiratrice. Ce va-et-vient septentrional est le voyage nécessaire au devenir-logogramme de l'inspiration de Logogus. En d'autres mots, les récits du logbook narrent la « faisance » logogrammatique ; tandis que les poèmes logogrammatiques enchevêtrés qui interrompent ce récit spéculaire sont de véritables monstrations de logographie, résultat concret des pérégrinations de Logogus. La logstory s'écrit, en fait, comme un journal de bord. La première séquence narrative³ établit la situation initiale qui coïncide avec le début de l'aventure logogrammatique : le départ vers le Nord. Le texte suit la loi organisatrice d'un récit, en proposant un espace-temps qui opère un ancrage temporel (« Une fin d'après-midi ») et spatial (« à Tervuren ») voué à situer l'histoire dans le vraisemblable. Ce chronotope impose un traitement spécifique du temps verbal : le présent de généralisation, mais aussi ponctuel, ainsi que le futur proche qui permet l'intuition d'une suite à l'histoire. La structure narrative se confirme aussi par l'accumulation d'événements qui concourent à l'atmosphère générale de cette séquence initiale de la logstory. Tous les événements préparatoires du départ sont narrés en un rythme lent qui suggère la nécessité du départ : « Logogus fait sa valise. Accumule des choses utiles et des superflues. [...] Logogus fait son lit. [...] Logogus s'assied avant de quitter sa valise de chambre... » (Lk, 121). Les phrases courtes et laconiques opèrent un arrêt du temps (le départ se fait sans empressement ni impatience) ainsi qu'un arrêt sur le train de vie quotidien (« faire sa valise », action similaire à celle de « faire son lit »). Cette syntaxe concise met en relief l'écart insignifiant qui sépare la vie ordinaire de l'activité créatrice, et fait en même temps le point sur une somme d'activités (quotidiennes tout autant qu'extraordinaires) qui s'organisent comme un véritable rituel. On a l'impression que Logogus ne fait que répéter les mêmes gestes et préparer un voyage qu'il a déjà entrepris : « Ne ferme pas sa chambre à clef, ni sa valise, rien du tout, ni ce qu'il n'emporte pas, ni ce qu'il emporte. Pour faciliter sa rentrée apparemment

3. Le texte de la première partie du récit se trouve à la page 41 et le dessin logogrammatique de ce texte s'étale sur les deux pages suivantes de *Logbook*. On peut donc constater que Dortremont ne généralise pas l'algorithme habituel de mise en page des logogrammes qui fait en sorte que le texte lisible suive le dessin.

lointaine. [...] Se lève, ferme la porte après avoir jeté un dernier regard. » (Lk, 41) L'impression de rituel qui se dégage de ces événements en apparence ordinaires attache une nouvelle dimension au texte : c'est le récit fondateur de la logographie qui doit se lire comme une mise en abyme. Texte spéculaire, il raconte l'enfantement de l'œuvre logogrammatique.

D'après Lucien Dällenbach, « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire⁴ ». Ce principe de réflexivité aporistique s'énonce sous forme de « fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut⁵ ». Grâce à sa réflexivité, ce fragment métonymique est susceptible d'une double signification : gardant sa signification première dans le récit porteur (le macro-récit, dans la terminologie de Dällenbach), il prend une « métasignification » dans le récit second (le micro-récit). Dällenbach manie une typologie tripartite de la mise en abyme. Celle de l'énoncé⁶ a le rôle de « dédoubl[er] le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée⁷ » et se complète par la mise en abyme de l'énonciation destinée à « rendre l'invisible visible » (p. 100). Ce deuxième type opère la mise en scène de l'activité scripturale (le locuteur du récit est « le substitut auctorial » p. 103) et il invite son lecteur à devenir le spectateur et même le témoin de l'écriture de son texte, tandis que la mise en abyme du code porte sur la manière dont le texte fonctionne, elle insiste sur les dispositifs qui engendrent le texte. Par définition, le logogramme se fonde sur le procédé métonymique de réflexion du texte et de son dessin. Le texte nous introduit effectivement dans le laboratoire de l'œuvre, il est le récit de sa propre création.

Le lecteur comprend la nécessité du voyage qui, pour Logogus, signifie le commencement de l'aventure inspiratrice, puisque le résultat esthétique en est figuré en même temps que narré dans ce livre hétéroclite. Le départ comme événement déclencheur de la logographie n'est pourtant pas définitif, il se finalise par le retour : « Ne ferme pas sa chambre à clef, ni sa valise, rien du tout [...]. Pour faciliter sa rentrée apparemment lointaine. » (Lk, 121) L'incipit avertit sur l'ouverture de Logogus à toutes les possibilités : le voyage, mais aussi le retour, un état d'esprit qui exclut le définitif. Le dessin de l'incipit figure cette accumulation événementielle par une segmentation rectangulaire de la feuille qui sépare chaque geste et

4. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977, p. 52.

5. *Ibid.*, p. 51.

6. Pour définir ce type de mise en abyme, Dällenbach s'inspire du chapitre « Ordre » de *Figure III* de Gérard Genette (Éditions du Seuil, 1972) et propose trois types de mise en abyme de l'énoncé : « prospective » (inaugurale), « rétrospective » (terminale) et « rétro-prospective ».

7. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, op. cit.*, p. 123.

l'exploite en lui imprimant un rythme particulier. La première parcelle propose une organisation de l'espace sur la diagonale : il s'agit de deux logogrammes séparés visiblement par le blanc de la page et qui gardent ainsi la distance entre le chronotope (l'entrée dans l'histoire : « Une fin d'après-midi à Tervuren ») et le premier moment du rituel de Logogus (« Logogus fait sa valise »). C'est l'espace blanc qui organise le premier dessin, espace nécessaire entre les traits pour que se constitue une histoire. La mise en page bipolaire met en évidence la distinction entre attente ou vide (le statisme) et acte (les traits de la deuxième section sont plus accentués, le nom de Logogus, même si lisible, bloque la vue du spectateur par les taches qui le composent). En réalité, le lecteur-spectateur arrive à déchiffrer, mais assez difficilement, deux mots : « Une fin » et « Logogus ». Le dernier permet en fait la transition au deuxième rectangle où sont également lisibles les structures « Tout étant prêt » et « Logogus ». Ce deuxième dessin donne l'impression d'un apaisement dans la fébrilité du traçage par le respect de la distribution conventionnelle du texte de gauche à droite. Ce confort de lecture s'ébranle pourtant dans le troisième rectangle qui s'ouvre avec le mot « voyage » et qui impose un changement de position et du dessin et du regard : le texte tracé sur la verticale, l'axe du corps (du texte et du traceur) figure ainsi le mouvement brusque. L'empressement du départ est visible dans le rectangle suivant où on revient à la dichotomie vide-plein, inaction-geste par la figuration du lit en carré blanc encadré par le dessin du texte. La tension entre le vide et le plein se perpétue le long des autres rectangles, mais l'illisibilité du traçage devient de plus en plus prégnante. Le texte est image, il est dynamisme et vélocité, puisque le mouvement prend le relais : Logogus part, ce qui se confirme dans le texte de la *logstory*. Nous pouvons remarquer la réflexivité entre texte lisible et dessin visible dans ce rapport naturel qui s'établit entre sens de l'énoncé et motricité du corps du traceur. La specularité du texte et de l'image du texte dans ce logogramme est également confirmée par les mots qui demeurent lisibles dans le dessin : « voyage », « Logogus », « se lève », « Nord », « optimiste », « au revoir », « invisible ». Cette série lexicale ne fait qu'accentuer l'idée de la nécessité du voyage vers le grand Nord, vers l'inconnu « invisible » et celle de la possibilité du retour (« au revoir »).

Si la séquence initiale de la *logstory* place les événements « [d]ans les années soixante », la deuxième séquence narrative⁸, celle qui pré-

8. Le texte de ce deuxième récit se trouve à la page 63, suivi par le dessin qui s'étend sur les vingt-six pages suivantes.

sente l'arrivée en Laponie, est datée avec précision : le « 27 avril 1973 ». Ce laps de temps suggère sans doute une chronologie répétitive. Le départ en Laponie, l'arrivée au Nord, le retour à Tervuren représentent la trajectoire et le rituel nécessaires à la création des logogrammes : « Ça y est. Logogus vient d'arriver dans son village lapon, tout recommence ! [...] tout recommence-commence » (Lk 63). La Laponie lui permet d'entamer une œuvre qu'il refait mais qui est à chaque fois unique : même si la temporalité de la création est répétitive, chaque logogramme est unique, il se refuse à la répétition. Temporalité cyclique ne veut donc pas dire répétition d'une même histoire : si le rituel du voyage suit en grandes lignes les mêmes étapes, le résultat de ce voyage est à chaque fois nouveau (« tout recommence un peu plus autrement »). Mais ce rituel de la création se place dans un même contexte composé des événements suivants : l'absence de Gloria, la création des logogrammes, la vie quotidienne en Laponie et le départ vers Tervuren : « Logogus ne reçoit aucune lettre de Gloria [...]. Il dort l'après-midi. Il fait des logogrammes. Il les étend sur les autres lits du dortoir. Des enfants jouent partout [...]. Logogus repart. » Le dessin de cette séquence narrative galope sur l'étendue des feuilles en suivant soit la lenteur nordique, soit l'empressement de l'inspiration. Cette fois-ci, l'écriture est illisible sur l'ensemble des pages et reprend le rythme des traîneaux sur la neige lapone. Le lecteur réussit à reconnaître des lettres, jamais des mots, son regard découvre par contre des monts et des vallées, souvent des ocelles ou des formes qui empruntent l'apparence des iglous. Dans le jeu de ces mots-figures, la ponctuation joue un rôle important : elle sert à indiquer l'éclatement et la fugue des lettres. Les points surtout remplacent la respiration, tandis que les deux points dans un rond transforment le dessin en figure faciale. Il y a pourtant la certitude que c'est une écriture, mais celle-ci est inconnue, traversée par des énergies et des forces qui en affectent le sens.

La mise en abyme devient essentielle dans le troisième texte de la logstory. Sans un ancrage temporel exact, ce texte explique en la généralisant la création logogrammatique. Il décrit en détail comment l'inspiration verbale et graphique surgit dans le quotidien de Logogus. Le récit fait effectivement ressentir « l'état de logogrammer⁹ » et souligne l'importance de la spontanéité qui doit être maintenue pour ne pas permettre à la signification du texte de gagner du terrain. Si les deux premières séquences narratives figurent surtout la lenteur de Logogus qui attend l'inspiration,

9. Max Loreau, *Dotremont. Logogrammes*, Éditions Georges Fall, 1975, p. 23.

cette fois-ci le texte décrit la hâte nécessaire de passer immédiatement de l'état d'inspiration au geste de création :

Alors qu'il vaque à sa vie quotidienne, dans sa chambre, Logogus a la brusque envie de faire un logogramme brusquement. Il regrette que cette brusquerie ne puisse toujours être indivisible. Déjà il aperçoit une signification, quelques mots. Il grimpe quatre à quatre l'escalier, cherche la poignée mobile de son grenier sur le compteur électrique, ouvre la porte, reprend la poignée, ferme la porte de l'intérieur. Il est tout essoufflé, pose sa main sur la table pour abaner, puis sur un papier, arraché à un tas, ôte à la bouteille son stupide bonnet plastique, verse de l'encre dans le bol, y fourre un pinceau. (Lk, 121)

Cet extrait insiste précisément sur l'empressement de la création : afin de garder intacte la soudaineté de l'inspiration et de la transformer en logogramme, Logogus s'élanche de tout son corps au grenier où se trouve son atelier de peintre de l'écriture. L'essoufflement de son corps s'inscrit dans l'illisibilité et la bousculade du dessin sur les feuilles blanches : l'unité du logogramme consiste dans cette synthèse de la « brusquerie physique-matérielle-créatrice » (*ibid.*). La précipitation du logographe transférée au dessin organise le logogramme en espaces triangulaires d'élongations de mots illisibles, tout en captant dans leur disposition sur la page une motricité hâtive.

Le dernier récit de la logstory se clôt sur le retour à Tervuren : l'espace du voyage est, comme la temporalité de la création, réversible et circulaire. Il est daté du 27 mai 1973, moment où Logogus apporte avec lui l'inspiration, mais aussi la nostalgie de sa solitude :

Logogus s'appuie sur des meubles qui sont venus d'autres forêts, sur d'autres feuilles d'autres forêts qui sont d'autres sols à parcourir par Logogus en solo, mais dans le choris de ses nostalgies et utopies toujours et quotidiennetés [...] devant le retour infiniment illusoire et cependant dont il ne peut douter de Gloria. (Lk, 165)

Vie et logographie sont inséparables : le logogramme surgit dans les « quotidiennetés » de Logogus, inspiré par son voyage lapon, et présente son état d'esprit. Ce récit final récapitule en fait les éléments définitoires de la vie de Logogus, le voyage vers le Nord, Cobra et Gloria, éléments omniprésents dans les logogrammes : « Logogus attendait à une fenêtre le taxi vers la gare, vers les aéroports, vers les ports, vers les infinis souvenirs ensoleillés plus proches de Gloria, plus proches de Cobra, et les neiges infinis » (*ibid.*). Le lien organique entre vie et œuvre logogrammatique est à retrouver dans ces trois points de repères. Cobra re-

présente l'ouverture vers le grand espace, vers le nomadisme artistique transcrit dans les logogrammes, tandis que Gloria est, à cause de son absence, le vecteur de l'écriture : « tous les logogrammes sont à Gloria » (Lk, 218). L'importance de la femme absente se voit reconfirmée par la fin de *Logbook* qui est un « télélogogramme [...] à Gloria ». Celui-ci s'énonce, en prolepse, comme une promesse de rencontre : « arriverai à Copenhague même heure merci pour les photos lettre suit téléphonerai ce soir ». Si le logogramme porte l'empreinte de cet espoir des retrouvailles, il est aussi captation de présence du logographe, c'est-à-dire captation de sa vie, de son souffle : « Vivant ! Ici ! Et quand je voyage ! [...] à ne rien faire que ce logogramme ! Respirant à chaque instant ! Pas éternel mais vivant ! » (Lk, 21-22).

Destinés à Gloria en son absence, les logogrammes inscrivent, comme un dispositif photographique, l'instant vécu par Logogus, sans vouloir le rendre éternel, mais afin de transporter par l'écriture le corps et l'âme de l'écrivain. Texte et dessin se reflètent l'un dans l'autre et dans ce rapport spéculaire, le logogramme reflète la vie de son auteur. Jeux de miroir, la logographie est un exemple de mise en abyme qui convoque texte et image afin de rendre visible une présence. Nous devons souligner encore une fois l'importance de cette coexistence du texte et du dessin qui partagent un même subjectile non pour attester leur aspect subversif, ni pour illustrer un programme subversif, mais pour co-participer à un projet mémoriel d'expression de soi. La mixité propre au genre logogrammatique dépasse ainsi le projet contestataire de *l'ars combinatoria* surréaliste pour consacrer le livre logogrammatique en véritable objet protéiforme, de l'entre-deux qui réussit à capter dans le corps de lettre la présence du corps de son écrivain.

COLLÈGE DE VALLEYFIELD
CANADA

LE LIVRE SURRÉALISTE, LIEU D'ÉLABORATION DE L'ARTISTE « IDÉAL » : DE CALAMITÉS DES ORIGINES À *BRELIN LE FROU* DE GISÈLE PRASSINOS

Annie RICHARD

« Je suis née surréaliste » a toujours dit Gisèle Prassinos¹. Le jaillissement de cette parole, expression d'une identité profonde, enracinée dans l'enfance, fait dresser l'oreille de qui connaît la position problématique de celle qui incarne « Alice II » dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.

Elle est « révélée », au propre et au figuré, par une photo de Man Ray, en 1934, devant le groupe surréaliste : André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret et René Char écoutent la lecture par une jeune fille de 14 ans de ses propres textes écrits spontanément dans l'esprit des jeux inventifs entre frère et sœur qui l'a toujours liée à Mario, son aîné de quatre ans. Celui-ci, jeune peintre attiré alors par le surréalisme, présent sur la photo avec son ami et introducteur Henri Parisot, a montré ces textes à André Breton et voilà Gisèle Prassinos devenue face à une assemblée médusée de poètes voyants l'« épiphanie tangible³ » de l'allégorie de l'écriture automatique, la « femme-enfant⁴ » telle que la figure dès 1927 une couverture de *La Révolution surréaliste*⁵.

Derrière cette identité officielle, plaquée et maintenue par le grand récit de l'histoire littéraire, il y a celle de surréaliste originelle : c'est tout le chemin entre le regard des autres, dans la démarche d'objectivation⁶ qui est alors le mot d'ordre du groupe et le regard intérieur du sujet, l'artiste en herbe qu'est alors Gisèle Prassinos. Ce chemin, *Brelin le Frou* nous in-

1. « Frangins, frangines », émission télévisée réalisée par Jean-Marie Cavada, août 1993, « La marche du siècle ».

2. Galerie des Beaux-Arts, 1938, José Corti, 2005, p. 22.

3. Gérard Legrand, *Obliques*, « La Femme surréaliste », n° 14-15, 1977, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 10.

5. N° 9-10, 1^{er} octobre 1927.

6. Dès le *Second Manifeste du surréalisme*, 1930, l'adhésion au principe du matérialisme historique s'accompagne d'une réflexion sur les rapports du surréalisme à l'objet marquée par l'influence de la pensée scientifique.

vite à le parcourir : publié en 1975⁷, accompagné de l'exposition des 12 dessins et tentures liés au récit, il aboutit, avec cette dimension de l'humour libératrice de toute autocensure, à un dernier chapitre « Le Portrait idéal de l'artiste ».

Les images et les mots procèdent de deux démarches, littéraire et plastique, dont la rencontre unique, « idéale », produit un livre d'artiste d'un genre inédit, conforme au trajet originel et originaire (qui date et vient de l'origine), original (qui lui appartient en propre) et, en rapport avec l'origine même du mot, oriental⁸, de Gisèle Prassinos.

C'est ce fil d'élaboration du sujet artiste que permet de tisser, pour *Brelin le Frou* au propre et au figuré, l'espace privilégié du livre qu'a si librement développé l'esprit surréaliste dans lequel s'inscrit à sa manière propre Gisèle Prassinos : livre dont la nouveauté réside dans l'autonomie concertée de deux démarches de création par rapport à la tradition du livre illustré marqué par une hiérarchie, d'ailleurs réversible, texte/image. Cette transgression d'un ordre établi qui, au lieu de maintenir chacun à sa place, favorise la rencontre à partir de deux logiques indépendantes l'une de l'autre, à l'instar du hasard objectif, ne pouvait que susciter la dynamique surréaliste. Le déploiement des possibles n'a alors pas de limites et le cas de *Brelin le Frou* qui procède de la dualité d'un seul artiste n'est pas unique : l'angle de vue du livre de « dialogue⁹ » englobe l'échange entre soi et soi d'écrivains qui dessinent, peignent ou vice-versa, telle Gisèle Prassinos qui a lié mots et traits de crayon depuis sa première publication dans *Documents 34*, où un dessin accompagne ses poèmes¹⁰ jusqu'aux derniers dessins incluant des textes¹¹ en passant par *Mon cœur les écoute*, recueil de poèmes en prose émaillés de dessins¹².

Mais notre thèse est que, chez Gisèle Prassinos, la facture exceptionnelle entre texte et tissu du livre d'artiste *Brelin le Frou* est une voie privilégiée de plénitude jusqu'à un état où la création consacre l'unité d'un sujet affranchi des limites identitaires génériques (au double sens de genre litté-

7. Pierre Belfond. Exposition des tentures à la galerie des Editions Belfond, 1975.

8. Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français, Le Robert*, « Les usuels », 1994 : Orient, fam. du lat. oriri, ortus « se lever(astres), s'élancer hors de, naître », d'où le bas latin « originalis, originarius ».

9. Henri Béhar, « En belle page », *Mélusine*, n° IV : *Le Livre surréaliste*, L'Age d'homme, 1982, p. 13. Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Gallimard, 2001, p. 6.

10. Bruxelles, n° 2, novembre 1934 : quatre poèmes et contes « La Sauterelle arthritique », « Chevelure arrogante », « Souillure sarcastique », « Description d'une noce » avec un dessin « Le refroidissement du globe terrestre ».

11. Dessins inédits qui sont sa dernière production.

12. Liasse à l'Imprimerie quotidienne, 1982, H.B. Editions, 1998.

raire et de *gender*) et médiatiques de domaines d'expression distincts. Placée dès l'enfance sur cette trajectoire d'alliance avec son semblable différent, Mario, et dès son entrée en littérature accueillie dans « la petite édition », ces plaquettes soigneusement élaborées et publiées en tirages limités¹³ qui favorisent toutes sortes d'échos entre texte et image, Gisèle Prassinos accomplirait dans *Brelin le Frou* le parcours du livre surréaliste jusqu'au dépassement de toute dualité en allant de l'accord avec l'autre, le frère peintre à l'accord parfait avec soi de l'artiste objectivement « idéal », proprement surréel. C'est pourquoi nous irons du surréalisme originaire de la plaquette *Calamité des Origines*¹⁴ réalisée avec Mario au surréalisme original de *Brelin le Frou*, qui est l'orient de Gisèle Prassinos, la naissance du « Portrait idéal de l'artiste ».

Calamités des origines

La photo-document¹⁵ de Man Ray qui fait de Gisèle Prassinos en 1934 la garante objective de l'écriture automatique est associée par le célèbre éditeur Guy Levis-Mano¹⁶, intervenant en tant que créateur dans la fabrication du livre, aux textes de la jeune poète mais celle-ci n'est qu'objet de ce livre d'artiste, situation qu'elle commente lucidement après-coup : « J'illustrais leur théorie¹⁷ ». Son surréalisme propre, en l'occurrence l'écriture qualifiée par ces messieurs savants d'« automatique », est entièrement personnel et puisé au sein de la créativité de sa famille d'exilés grecs, créativité exclusivement masculine dans la tradition orientale qu'elle partage cependant par la complicité ludique avec son frère alors que le monde des femmes est voué, de façon tout à fait consentie, au bien-être domestique : il n'est pas fortuit que ce soit par son récit d'enfance, *Le Temps n'est rien*, qu'elle revienne à l'écriture et à la création. C'est là sans doute dans ce dialogue ininterrompu avec son frère

13. *La Sauterelle arthritique*, GLM, 1935 (Sixième cahier des Douze) avec une préface de Paul Eluard et une photographie de Man Ray en frontispice. L'œuvre de Gisèle Prassinos a toujours attiré les relieurs d'art de renommée internationale ainsi que l'a montré la rétrospective « Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos », Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 13 mars-3 mai 1998,

14. G.L.M, 1937, six dessins de Mario Prassinos commentés par Gisèle Prassinos.

15. Terme en rapport avec le rôle de la photo au sein du groupe surréaliste in Annie Richard « L'entrée en surréalisme à l'épreuve de la photo », *L'Entrée en surréalisme*, Actes du séminaire du Centre de Recherches sur le surréalisme, dirigé par Nathalie Limat-Letellier, Emmanuel Rubio, Maryse Vassevière, Paris, Phénix, 2004.

16. *Mélysine, Le Livre surréaliste, op. cit.*, « II. Vitrines », « Guy Levis-Mano, éditeur des surréalistes » p. 371.

17. Annie Richard, *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, H.B.Editions, 1997, p. 26.

Mario, l'artiste consacré par le Père, avant tout peintre, que sourd depuis toujours la veine inconsciente qui la porte à franchir les barrières des genres : son premier livre d'artiste propre est réalisé avec Mario et l'accomplissement de *Brelin le Frou* part d'un « Portrait de famille¹⁸ ».

Dans ce sens, le titre *Calamités des origines* ne peut mieux faire signe : il évoque l'obscurité abyssale de toute filiation. Aujourd'hui¹⁹ encore le mot « calamités » paraît « énorme » à Gisèle Prassinos, d'une lourdeur excessive qui confine au comique : l'humour noir d'un désastre venu du plus lointain, du plus mystérieux rendu notamment par le pluriel d'« origines ». Il est aisé d'imaginer le frère et la sœur complices pour faire surgir sous ce titre, l'inquiétant, le morbide certes dans l'esprit du groupe surréaliste que fréquente alors le jeune Mario mais tout autant dans la continuité de leur démarche ludique d'enfance. Un des objets, fruit de leur collaboration est « un échafaud », dûment photographié et décrit dans *Le Temps n'est rien*²⁰.

Aux images oniriques de Mario correspondent de courts poèmes en prose dont la logique apparente et la facture classique, conforme aux textes dits « automatiques » produits entre 1934 et 1939²¹, confèrent à un monde délirant une netteté hallucinatoire.

L'échange entre le frère prestigieux et la petite sœur consacre par le livre une situation dont une tenture autobiographique, confectionnée à partir d'une photo de l'album de famille, à l'époque de *Brelin le Frou*, permet de mesurer la portée pour le devenir artiste de Gisèle Prassinos : il s'agit de « Frère, sœur et prix d'excellence²² », image construite en deux parties distinctes selon la partition traditionnelle des sexes, lignes droites côté frère, lignes courbes côté sœur, subtilement liées par la place de Gisèle au premier plan.

Le frère est le lauréat, conformément à la culture de la famille orientale des Prassinos et à son histoire particulière, conformément au statut d'ignorante salué et sacralisé par le groupe surréaliste²³ : lumineuse est la petite sœur, dans sa robe jaune, coiffée d'un immense chapeau, tel un soleil, déportée légèrement de l'autre côté. Le frère ne s'offusque pas du grand chapeau qui le cache en partie mais ne bouleverse pas leurs places

18. Page intérieure de titre : *Brelin le Frou ou Le Portrait de Famille*, *op. cit.*

19. Entretien personnel avec l'auteure le 24 février 2011.

20. *Le Temps n'est rien*, *op. cit.*, p. 16-17 et photographie reproduite dans *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, *op. cit.*, p. 16.

21. Recueillis dans *Trouver sans chercher*, Flammarion, 1976, « L'Âge d'Or ».

22. Reproduite en couverture du *Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, *op.cit.*

23. Entretien Gisèle Prassinos-Annie Richard : « Henri Parisot et mon frère m'en avaient empêchée [de lire], dès mes débuts, sans doute pour éviter les influences. » *Lunes*, n° 5, octobre 1998, p. 46.

respectives. Ils fixent tous deux de leurs yeux grand ouverts un spectateur soudain prêt à voir le prix d'excellence comme un trait d'union faisant écho au titre, toujours si important dans les tentures²⁴ : « Frère, sœur et prix d'excellence », symbole de la copule qui les lie.

La plaquette surréaliste, *Calamités des origines*, consacre l'échange du peintre et du poète en exact écho de l'enfance : le devenir artiste de Gisèle Prassinos s'enracine, comme le devenir écrivain de Marcel, dans *Le Temps retrouvé*. Le titre correspond au « monde à part²⁵ » de synergie de forces créatrices convergentes à partir d'une hiérarchie consentie : JEAN-MARIO PRASSINOS CALAMITÉS DES ORIGINES 6 dessins commentés par GISELE PRASSINOS.

Gisèle Prassinos n'y est pas illustratrice inféodée au texte d'un autre, comme elle le sera pour Lewis Carroll dans la *Chasse au snark*²⁶, en se plaçant du côté de l'image. Ici, le livre d'artiste, en l'occurrence la plaquette, est le produit commun d'une tension entre son statut assumé d'artiste seconde et celui du grand frère, artiste légitime de la famille. Personnages de Mario, objets insolites, paysages fragmentaires sont autant de tremplins et de défis à la liberté créatrice jusqu'à ce que le texte commande la vision de l'image tout en la respectant : ainsi en guise de commentaire²⁷ du chapitre 2, Gisèle Prassinos voit le dessin du pêcheur ébauché sur une plage à travers les mots de son propre texte car écrire en regard n'est pas décrire : « On dessine et les gens prennent une tout autre idée », dit-elle.

L'idée du peintre et l'idée libre du poète en écho, c'est cette première étape que donne à voir la plaquette surréaliste *Calamités des origines* : rap-pelons que dans la langue, « Voir » et « idée » sont tous deux issus de la même racine²⁸.

De l'accord avec l'autre à l'accord en soi

Si pour Gisèle Prassinos, la collaboration ne s'arrête pas là, entre poète et peintre en tant que personnes distinctes, ou entre deux faces de soi,

24. Pour les titres en général, voir Henri Béhar, « Lieux dits : les titres surréalistes », *Mélusine*, n°1 V, *Le Livre surréaliste*, p. 77- 99.

25. *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, op. cit. p. 16.

26. Paris, Editions Fontaine, 1946.

27. Entretien cité du 24 février 2011.

28. *Le Robert, langage et culture* : l'indo-européen, « weid » donne « idein » en grec et « idea » chez Platon : « forme idéale concevable par la pensée ». L'étymologie de « théorie » est « théâtre » issu d'un mot grec signifiant « contempler » : la théorie, c'est un « spectacle, fête solennelle », « défilé des députations des villes grecques à Delphes » et à partir de Platon « contemplation, spéculation de l'esprit ».

deux modes de graphisme, mots et dessins, c'est que l'enjeu dialogique spécifique du livre surréaliste, la capacité à s'exprimer tour à tour pleinement comme artiste, exige de retrouver la source originelle de la création : l'accord en soi du peintre et du poète.

L'aspiration à l'androgynie créatrice correspond au pacte, à l'harmonie du temps de l'enfance où « il était garçon-fille et moi fille-garçon²⁹ ». Elle s'exprime par des dessins inédits et non datés en référence au *Banquet* de Platon qui disent les affres et les émerveillements de la recherche du double : les titres « séparation de l'androgyne », « retrouvailles d'un androgyne adolescent³⁰ » et le trait tout en courbes charnelles évoquent la douleur de la séparation et la quête de l'Un.

Le trajet de l'artiste vers son portrait idéal commence à son retour à l'écriture par abolir le temps : Gisèle Prassinos s'instaure « conservateur fantaisiste de sa jeunesse³¹ » et le cycle romanesque se clôt dans *Le Grand Repas*, roman onirique, roman surréaliste³² s'il en fut, sur la catastrophe de la sortie de l'enfance dans l'âge adulte et la perte irrémédiable de l'« Ancienne Maison³³ ». Catastrophe au sens propre de dénouement car c'est bien un « nœud³⁴ » que le roman tente de dénouer, à partir d'un mot aux effets lancinants, douloureux et indicibles, le mot « désaccord³⁵ » dont le narrateur, en l'occurrence le personnage d'un fantôme venu du passé familial, ne peut dire qu'une chose : « Le *désaccord* existe entre moi et moi seul ».

Le mot est affaire de poète : encore faut-il pour l'investir pleinement retrouver l'accord primordial, la relation intérieure frère-sœur consubstantielle à l'œuvre.

Commence alors une nouvelle vague de création : parallèlement à la poésie grave qui égrène les recueils³⁶ sur la quête du passé enfui, de 1967 à 1988, éclate la production colorée et ludique de tentures en feutrine et de bonshommes en bois³⁷.

29. *Lunes*, *op. cit.*, p. 44.

30. Dessins reproduits in *Remue-Méninge*, Belgique, « Gisèle Prassinos par Annie Richard », juin 2001, n° 24, p. 14.

31. Préface du *Temps n'est rien*, *op. cit.* p. 4.

32. Annie Richard, « *Le grand Repas*, roman surréaliste », *Mélusine, Cultures et contre-cultures*, n° XVI, 1998, p. 353-363.

33. Gisèle Prassinos, *Le Grand Repas*, Grasset, 1966, p. 15.

34. *Ibid.*, p. 67.

35. *Ibid.*, p. 74.

36. Bibliographie dans *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, *op. cit.*, p. 121-129.

37. *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, *op. cit.*, p. 63-99.

Quand on demande à Gisèle Prassinos de quand date cette période des tentures, elle dit spontanément de « Brelin ». Inconsciemment, en vraie surréaliste, elle substitue à la chronologie objective³⁸ celle de son expérience profonde : la place à la source de sa création de l'artiste imaginaire, autofictionnel dirions-nous aujourd'hui, introduit dans le tableau de famille de *Brelin le Frou*.

Brelin, androgyne en création

Au départ, il y a une image automatique : ayant exécuté une tenture d'un premier jet, Gisèle Prassinos y découvre un savant et entreprend de raconter sa vie³⁹ ; elle se présente dans la préface qu'elle signe G.P. comme en « voyage d'étude » en Frubie-Ost, « pays d'Europe situé entre la Bronze septentrionale et l'Hure orientale. La Frubie s'annexa l'Ost en 1398⁴⁰ ».

G.P. découvre à l'illustre Berge Bersky, le savant, un frère aîné, artiste, le Frou « vieillard entre 90 et 95 ans⁴¹ » ou plutôt personnage de sexe indéterminé.

Le voilà en effet le « Frou », artiste androgyne qui va consacrer sa vie à fixer l'histoire familiale en fabriquant des tentures-« tableaux⁴² » dont le sigle⁴³ fait exactement écho à la signature de la narratrice-ethnologue. Jeu de masques visiblement posés sur le visage à deux faces de Gisèle Prassinos, à la fois peintre et écrivaine d'un genre insolite, décalé par rapport aux attentes du lecteur-spectateur : le processus du livre d'artiste permet cette symbiose baroque de la peinture et de l'écriture fondée sur le déguisement et la métamorphose à partir de la recomposition initiale en image et en mots du portrait familial réel du *Temps n'est rien*, recomposition qui pourrait aisément être désignée comme « agrandissement en couleurs de la photographie⁴⁴ » à l'instar de la reproduction de la tenture « Portrait de famille », découverte imaginaire de la de la narratrice.

L'humour appuyé par une note⁴⁵ en souligne globalement l'aspect soudé et sexué à partir de la disproportion entre la stature du Père « bon

38. La première tenture, « Saint François d'Assise », date de 1967-68.

39. *Le Monde suspendu de Gisèle Prassinos*, op. cit., p. 66.

40. *Brelin le Frou*, op. cit., p. 12 (note 3).

41. *Ibid.*, p. 11.

42. *Ibid.*, p. 14.

43. Les initiales G. P inscrites dans un cercle.

44. *Brelin le Frou*, op. cit., p. 13 : «...le tableau du frou était un agrandissement en couleurs de la photographie. »

45. *Ibid.*, p. 16 : « Note de l'auteur. Que nul ne soit offensé à la vue des sexes nombreux qui ornent les tableaux du frou. »

mais un peu tyrannique » (p. 23) qui l'enserme de son grand bras et celle de La Mère, toute petite qui « s'effaçait toute sa vie devant la forte personnalité de notre père » (p. 25) ; la Sœur est scindée en Pénia dotée des qualités féminines canoniques qui lui valent le surnom ambigu de Bordure et la conduisent au suicide par fidélité conjugale et Guérite, qui bénéficie des soins paternels en matière d'éducation mais s'enfuit ingratement avec « un boucher belge » (p. 27) ; le Frère est lui aussi dédoublé mais injecté de la dyade frère-sœur en Berge Bergsky, génie incontesté de la famille, de la lignée nominale du père Berge Bergief et Brelin, aîné et artiste mais incapable de mener à bien ses études et éternel aspirant à la reconnaissance familiale.

Déconstruction et reconstruction du tableau familial : à l'impasse du devenir sœur répond la révélation d'une figure cachée du frère qui, débarrassé de son identité sexuelle, subsumerait la part masculine d'artiste et par sa place seconde, au service de la gloire du savant de la famille, la part féminine de génie méconnu. Frère et sœur en somme fondus en une seule entité imaginaire d'autant moins menaçante pour l'harmonie familiale que la supériorité du rival adoré a été déplacée dans la sphère de la science.

Le tour est joué, aux effets libérateurs.

L'exécution des tentures est accomplie en réalité, en surréalité, par l'artiste « idéal » au-delà des clivages identitaires : la transgression du genre sexuel prélude à la transgression artistique des genres par l'artiste rêvé du livre surréaliste, capable d'atteindre ce «...certain point de l'esprit... » cher au *Second Manifeste* où les clivages de pensée cessent d'être contradictoires.

Le portrait idéal de l'artiste

L'originalité évidente du livre d'artiste *Brelin le Frou* réside dans l'association étroite de l'écriture avec des tentures qui scandent les 12 chapitres de la progression du récit : cette originalité qui fond le faire artistique à double face générique – la réalisation d'une série de « tableaux » à la fois confectionnés et racontés – avec le faire artisanal et domestique de l'utilisation du tissu et de l'aiguille réservée traditionnellement aux femmes est manifestement originaire chez Gisèle Prassinou, par-dessus le clivage des rôles sociaux établis dans sa famille. Mais sa portée va bien plus loin : l'humour qui théâtralise la pose d'une part de « l'artiste » auteur de « chefs d'œuvres » (p. 151) et d'autre part de l'écrivaine, « ethnologue » sentencieuse, psychanalyste à ses heures, ren-

voie sans équivoque au frère et à la sœur en les travestissant⁴⁶ comme le fait l'« humour objectif⁴⁷ » selon une vérité profonde et douloureuse à laquelle seul le rire peut faire face : vérité du « désaccord » entre le devenir artiste côté création et le devenir femme côté couture que Gisèle Prassinos transcende ici en renouant spontanément, « automatiquement », avec un lien immémorial entre tissage et parole dont la langue⁴⁸ se fait l'écho.

Ce « fil » établi, le livre d'artiste ouvre un chemin d'hybridation que seul l'humour peut maintenir grâce à la parodie : les « tableaux » promus « chefs-d'œuvre » sont effectivement inscrits dans le genre de la grande tradition picturale par leur facture élaborée, depuis le dessin préalable reproduit par l'éditeur dont les proportions traduisent un souci manifeste de composition jusqu'au choix des couleurs. Ils renvoient – pour le critique comme pour l'artiste – aux séries successives d'« images de feutre⁴⁹ » déployées sur une vingtaine d'années dont les sujets empruntent pour une grande part à la prestigieuse peinture d'histoire, antique ou sacrée⁵⁰. Or c'est la tapisserie qui a à voir avec le tableau par la reproduction d'un carton de peintre, telle que l'a si continûment pratiquée Mario, sans fusion du peintre et du tapissier⁵¹. La transgression majeure, jubilatoire, pour ces « tableaux » est l'audace d'allier ce genre éminemment pictural au genre cousu vestimentaire, sans égard pour la frontière entre art et artisanat : en effet les formes découpées dans un tissu coloré – feutrine choisie pour sa qualité picturale de couleur – et assemblées⁵², voire rebrodées, l'aiguille à la main, appartiennent entièrement à la confection des robes dont les femmes orientales notamment ont toujours fait un lieu d'expression personnelle et de créativité⁵³. C'est ce type de vêtement qui constitue l'unité de la production des tableaux cousus pendant 20 années. Le modèle vestimentaire féminin notamment par l'ornementation issue de la

46. Un autre travestissement du peintre en « Berge Patissier-Décorateur » intervient au cours du récit, id., p. 73.

47. André Breton, *Anthologie de l'Humour noir*, préface, Livre de Poche, p. 13.

48. Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Le Robert, coll. « Des Usuels » : « texte, textile, texture, famille de « tisser ».

49. Exposition « Images de feutre, Personnages en bois », Galerie M. Benezit, 25 janv-25 fév. 1977.

50. Annie Richard, *La Bible surréaliste de Gisèle Prassinos*, Belgique, Editions Mols, 2004, p. 16

51. Mario Prassinos participe au mouvement de renouveau de la tapisserie dans les années 50, sous l'égide de Jean Lurçat (il expose régulièrement de 1956 à 1974 à la galerie La Demeure à Paris).

52. *Brelin le frou*, op. cit., « Cet intéressant tableau, intitulé LE PORTRAIT DE FAMILLE et composé de morceaux d'étoffe cousus sur la toile... » p. 11.

53. « L'Orient des Femmes », exposition, Paris, Musée du Quai Branly, 2011.

mémoire des femmes constitue l'habit de tous les personnages, par-dessus les conventions et les sexes⁵⁴.

L'hybridation de l'écrivaine et de l'ethnologue redouble celle du peintre et de la couturière : l'histoire de Berge, d'un registre épique et docte, correspond à la facture des « chefs d'œuvres ».

Le livre d'artiste qui en résulte est le lieu de tous les affranchissements : mimant en trompe l'œil la position seconde de l'écriture par rapport au dessin du peintre de *Calamités des origines*, l'humour des associations subvertit ici tout clivage depuis le plus évident, celui du genre sexuel, au plus essentiel pour « l'artiste idéal », hybride burlesque de peintre-écrivaine-couturi(è)r(e) de textiles et de textes, celui des genres⁵⁵.

« L'artiste idéal » qui s'offre finalement au regard est à lui-même son propre tableau : il est enfoui dans une de ces robes évocatrice des habits traditionnels féminins du Moyen Orient, de coupe sobre, aux manches en « ailes d'oiseaux », aux couleurs vives jouant avec un fond noir et aux motifs ornementaux géométriques lisibles telle une autobiographie⁵⁶, pour Brelin, un autoportrait, celui que tout peintre cherche derrière le miroir au-delà des déterminismes sociaux et psychiques de « son montage constitutionnel⁵⁷ » : les signes qui l'ornent arborent les associations rêvées, « idéales », impossibles, dites conjointement dans ce livre d'artiste, par la parole et par l'image, des plus visibles – tels ces « nombreux emblèmes sexuels mâles, dix exactement », explicitement commentés coexistant avec les symboles féminins représentés du triangle pubien en guise de barbe peut-être et de la corne de bovidé des antiques déesses⁵⁸, symbole de fertilité – aux plus cachés : la robe comme modèle des tableaux cousus confectionnés par le pseudo-peintre Brelin et commentés par la pseudo-ethnologue G.P.

Tel est l'orient au propre et au figuré de Gisèle Prassinos qui par *Brelin le Frou*, accomplit la promesse de métamorphose de l'objet-livre : le dialogue des arts, ici du peintre et de l'écrivaine travestis, franchit avec jubila-

54. Concernant une étude des motifs ornementaux, voir Annie Richard, *La Bible surréaliste de Gisèle Prassinos*, op. cit.

55. Colloque « Genres et Avant-Gardes », organisé par Guillaume Bridet et Anne Tomiche, 10 déc. 2010 et 14 janv. 2011 à Paris 13.

56. Exposition « L'orient des femmes » cit., cartel soulignant que chaque robe renseignait sur la vie de la femme, l'endroit d'où elle venait, son appartenance sociale et religieuse.

57. *Brelin le Frou*, op. cit., expression de l'« ethnologue » parodiant « Rustre Chagrin, l'éminent psychiatre vichyssois », p. 149.

58. *La Bible surréaliste de Gisèle Prassinos*, op. cit., p. 22-23.

tion les cloisonnements identitaires les plus ancrés, ceux des genres et des médias. L'artiste est tout entier son livre n'existant que dans le « portrait idéal » auquel il aboutit : « tableau » écrit en même temps que cousu à la façon des robes des femmes de la Méditerranée orientale, il subsume l'accord originel et ludique d'enfance entre soi et l'autre et se situe à la source créatrice commune de la poésie et de la peinture, capable – pouvoir d'Alice II oblige ! – d'entraîner le lecteur-spectateur vers un monde inédit qui en redistribue les codes ou les cartes.

*UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE*



Gisèle Prassinós, Portrait de famille

LA MISE EN BOÎTE DU MERVEILLEUX : LES VARIATIONS CITADINES D'ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, LITHOGRAPHIES DE BONA¹

Georgiana COLVILE
Marc KOBER

Introduction : la boîte de Pandore

Les Variations citadines (1992), livre objet sans reliure, se compose d'une couverture illustrée par Bona², signée et numérotée, et de sept feuillets doubles détachés, d'un luxueux Vélin d'Arches écru, dont quatre correspondent à quatre villes : Rome, Berlin, Sienna et Paris. Sur chacun de ces feuillets figure un poème d'André Pieyre de Mandiargues, un pour chaque ville, et ils abritent tous, en gigogne, une lithographie de Bona. L'image de la couverture représente une coquille arrondie d'escargot (animal fétiche et totem de Bona), posée sur une étoile stylisée, à onze branches pointues comme des stylets, le tout d'un rose sensuel évoquant la nudité. Cette couverture indirectement érotique, ainsi que les sept feuillets, sont protégés par une autre coquille, boîte de Pandore noire aux lettres d'or qui, lorsqu'on l'ouvre, déverse une prolifération de sens et une forêt de symboles :

*Je suis escargot ma boîte est ma coquille
Ma boîte est mon lit wagon
Ma boîte est ma bouche
Ma boîte est toutes mes boîtes³...*

Ce bel objet d'art constitue l'ouvrage d'un couple, l'histoire ouverte et inachevée de leur amour trouvé, perdu, puis retrouvé, comme dans la

1. Livre d'artistes d'André Pieyre de Mandiargues et Bona, emboîtages Dermont-Duval et presses de Michel Cassé, lithographe à Paris, 1992. Notre jeu de mots suggère une antinomie surréaliste entre le tragique de la récente mise en bière du poète et le côté ludique, voire facétieux, de l'ouvrage. Les deux premières parties sont l'œuvre de G. Colville, les deux dernières de M. Kober.

2. Bona Pieyre de Mandiargues signait ses œuvres plastiques *Bona* et ses écrits *Bona de Mandiargues*.

3. Bona de Mandiargues, « Boîte », *Bonaventure*, Stock, 1977, p. 71.

chanson de *Jules et Jim*, un cadeau qu'ils se sont offert l'un à l'autre, qu'ils ont créé chacun pour l'autre, comme en témoigne la double dédicace. La boîte représente le lit où s'enlaçaient les corps du poète français et de l'artiste italienne dans une étreinte toujours recommencée, l'écrin du joyau de leur mariage fait, défait, puis refait, le berceau de leur fille Sibylle, et finalement le cercueil de Mandiargues, mort prématurément en 1991, avant que le projet ne s'achève, et dissimulant à jamais l'identité de la cinquième ville prévue : Venise ? Londres ? Mexico ? Qui sait... Le souffle des poèmes légers et drolatiques marque chaque ville d'une petite histoire fantasque, comme les lithos multicolores leur tracent un visage humain. Ces métropoles culturelles contiennent les auteurs : Rome l'antique, lieu de naissance de Bona la Louve ; Paris où coule la Seine d'Apollinaire et scène où se déroula la vie de Mandiargues ; entre les deux, Sienna, ville aux tons chauds de la terre de Bona et de sa palette, ville d'arts et de jeux, que chacun fera sienna ; Berlin, le grand cabaret de l'Europe d'avant la guerre, ensuite ville divisée par un mur en 1961, puis réunifiée lorsqu'il fut démolé en 1989, rythme de l'amour et de la complicité artistique du couple Mandiargues-Bona.

Les lithographies de Bona

Le décès de Mandiargues, laissant ce livre en suspens, aurait pu mettre fin au projet, si Bona n'en avait repris l'orchestration. On serait tenté de croire que, dans cette publication sans reliure ni pagination, l'ordre des villes puisse demeurer interchangeable. Or, il n'en est rien. Dans sa préface, Gérard Macé⁴ suggère un ordre : Berlin, Sienna, Rome, Paris, mais cette chronologie a de toute évidence été changée. À la fin, à l'intérieur de la couverture, on lit : « les quatre lithographies de Bona créées en 1990 et les poèmes de André Pieyre de Mandiargues interrompus le 13 décembre 1991 ont donné naissance à ce livre [publié en 1992]... ». Selon Macé, « de Rome il reste l'ébauche de quelques vers en hommage à ses ruines », ruines métaphoriques, représentées par les six vers inachevés, où s'inscrit le mot *énigme*. Rome doit néanmoins ouvrir le volume, car c'est sur ce feuillet-là qu'est écrit, à l'encre rouge et sur un air de tango, la dédicace manuscrite d'André à Bona, datée de 1971.

Macé signale encore, « de Paris une inscription qui ressemble à des graffitis d'une main tremblante », également inachevée. Or, le feuillet Paris contient trois pages extraites d'un poème très pertinent de 1964⁵.

4. Écrivain et historien, ami du couple Mandiargues, il a préfacé ce volume.

5. « La Nuit de l'œuvre », extrait du recueil *Le Point où j'en suis*, Gallimard, 1964.

Bona a donc légèrement modifié la maquette du livre, pour en gommer l'aspect incomplet, de façon qu'il commence par Rome, ville natale de Bona, où mènent tous les chemins, et se termine par Paris, où Mandiargues venait de mourir. Entre les deux, Berlin, point de mire politique, récemment libéré du mur, suivi de Sienne, perle de la Toscane et ville de prédilection de la *peintresse*. Il existe donc un décalage entre les quatre illustrations de Bona, toutes exécutées pour ce livre, la même année dans un même style, et les textes de Mandiargues, datant de 1964 à 1991, corpus posthume, qu'on pourrait qualifier de spirale dans le temps et l'espace. Ce qui devait être un recueil de poèmes citadins de Mandiargues illustré par Bona, s'est transformé en un hommage de Bona à ce dernier et à leur amour.

Avec le dessin de couverture, du même rouge amarante, parfois dilué, que l'encre de la dédicace de Mandiargues, Bona a créé un effet de fusion entre les rayons pointus d'un grand soleil, astre masculin d'Apollon et l'escargot androgyne et lunaire, auquel elle s'identifiait. Ce dessin préliminaire représente leur couple, réinstauré au-delà de la mort, comme l'indique la petite dédicace de Bona : « À André/Reflets de nuit », qui précède le poème hommage « À Bona ».

Les quatre lithos donnent à chaque ville un visage humain, exécuté en trompe-l'œil, pour imiter la technique des « ragarts » (collages de tissus), adoptée par Bona, en particulier pour les portraits. Ses portraits des quatre villes sont donc morcelés, à la manière de patchworks. Elle utilise une belle gamme de couleurs, où sont toujours présents un vert tendre et un rose printaniers, évocateurs de deux vers de Baudelaire : « L'aurore grelottante en robe rose et verte/S'avavançait lentement sur la Seine déserte⁷. »

Le figuratif et le non-figuratif se côtoient et se confondent dans ces dessins, ce qui est le cas dans toute l'œuvre de l'artiste. Il ne s'agit pas, comme chez d'autres surréalistes, d'une évolution vers l'abstrait, mais plutôt de la juxtaposition de deux mondes, l'un réaliste, l'autre surréaliste et imaginaire.

Les petits yeux noirs du visage rond, centré, mais fragmenté de Rome, fixent le spectateur. On discerne la forme arrondie d'un casque militaire, de l'armée du Duce et/ou de celle d'un conquérant romain de l'Antiquité peut-être. En même temps, cette face de soldat contient des fragments de bas de corps féminins : en amour comme à la guerre ! Dans le coin inférieur de gauche, image de paix : autour d'un parc rond rose et vert, est

6. Mandiargues a choisi de désigner ainsi son épouse dans le livre hommage, *Bona, l'amour et la peinture*, Genève, Skira, 1971.

7. « Le crépuscule du matin », *Les Fleurs du mal* (1861), Poésie/Gallimard, 1996, p. 147.

inscrite l'anagramme ROMA/AMOR. Les parents de Bona avaient quitté Rome deux ans après sa naissance : « Je n'avais gardé aucun souvenir de Rome⁸ », aussi en fait-elle un portrait tel qu'elle l'aurait imaginée en tant qu'enfant.

Berlin, où Bona n'est jamais allée, est évoqué par un symbolisme plus concret, plus historique, qui nous permet de voir le mur voler en éclats. Les traits horizontaux et verticaux divisant le visage plutôt masculin, allongé et verdâtre de la ville, ainsi que les blocs de pierre éparpillés alentour, montrent le chaos de la période de transition. Le nom de la capitale apparaît sur l'image en deux parties : BER/LIN. Le coin supérieur de gauche prend la forme d'une fenêtre fermée par des barreaux et la bouche de la cité semble incarner l'ouverture d'un tunnel ou une porte de prison. Peut-être est-ce encore cette porte de Brandebourg, emblème du romantisme allemand (mouvement cher à André Breton), qui surgit à la fin du poème correspondant de Mandiargues.

Sienna arbore une tête joyeuse, à la limite du comique. Bona aimait cette ville riche en œuvres d'art, qui a su conserver l'esprit et l'aspect du Moyen Âge, où la fête du Palio combine courses de chevaux, lanciers de drapeaux et défilés en costumes traditionnels. Sa fille Sibylle m'a raconté un souvenir d'enfance à ce sujet :

Bona allait souvent à Sienna parce qu'un de ses amis y habitait [...] Elle aimait la ville qui est extraordinaire. Quand je l'ai visitée avec elle pour la première fois, je devais avoir cinq ou six ans et j'avais été frappée par les Sibylles du Duomo, en mosaïques rouges, noires et blanches. C'est un sol magnifique et je m'étais fâchée parce que l'on marchait sur les Sibylles et pas sur les rois. Mais de Sienna Bona aimait particulièrement le Palio. Elle avait rapporté l'étendard d'un quartier (una contrada), qui représentait un escargot, et j'ai vu longtemps cette image à la maison⁹.

Ici, l'aspect collage et l'atmosphère ludique sont accentués. Au centre du visage féminin de la ville, un escargot en représente à la fois le nez et l'œil gauche. On voit plusieurs éléments de la fête du Palio, dont, tout en haut, les silhouettes d'une rangée de notables de la ville, spectateurs de la fête. La protagoniste porte un chapeau contre le soleil et tient un sifflet de foire entre ses lèvres. Une main gantée vient de lancer un tissu coloré (un étendard), qui tourbillonne en l'air. On entend presque les rires des jeunes touristes américaines décrites dans le poème de Mandiargues. Cette image demeure la plus personnelle des quatre.

8. Bona de Mandiargues, *Vivre en herbe*, Gallimard, 2001, p. 13.

9. ⁹ Sibylle de Mandiargues, lettre inédite à Georgiana Colville, mai 2011.

Avec la lithographie de Paris, la quatrième ville, Bona boucle la boucle. Elle a gagné le pari de finir ce livre seule, tout en assurant la participation posthume de Mandiargues, Paris étant sa ville à lui, où sa vie a commencé et s'est terminée. Il y a aussi rencontré Bona, sa plus grande passion. Elle y a vécu presque cinquante ans, puis elle y est morte en 2000, huit ans après la publication de leur livre d'artistes. Le visage féminin de la capitale française nous regarde à travers un pont suspendu, avec les mêmes yeux noirs et pointus que ceux de son homologue masculin, Rome. Sur chaque câble du pont, une chaussure noire à talon, symbole de féminité, a été posée en équilibre. Comme les trois autres, le portrait de Paris nous apparaît morcelé, à la manière des « ragarts » de Bona. On a l'impression de le contempler à travers les carreaux d'une fenêtre, probablement celle d'une maison close, car on y perçoit des bribes de scènes érotiques : les jambes d'un couple nu face à face ; plus haut un fragment d'une robe à fleurs, là où elle moule la taille et la hanche d'une femme ; sur la droite, une cravate d'homme, évoquant un grand phallus au repos ; au centre, un lavabo esquisse le nez et la bouche du personnage. À droite de l'étrange tête, la Seine, homophone de la scène derrière la vitre et de celle du poème bien parisien de Mandiargues, dont l'histoire se déroule du côté de Clichy, et dont le locuteur est accompagné d'une prostituée. Le fleuve, nommé en écriture manuscrite, longe le visage, telle une chevelure turquoise ; à gauche un rideau ocre à pois blancs porte la marque d'un chiffre énigmatique, 29, écrit en noir comme *La Seine*, comme PARIS inscrit en majuscules sur le dôme crânien de la ville, comme les yeux, les chaussures et les câbles du pont. Le mystérieux 29 inverse 92, l'année de parution des *Variations citadines*, mais la fascination de Bona pour les chiffres allait plus loin : $2+9=11$, or, André et Bona habitèrent un temps au 11, rue Payenne, à Paris. Plus important, l'oncle et mentor de Bona, « l'être que j'aimais le plus au monde [...] Mon père spirituel¹⁰ », le peintre Filippo de Pisis (1896-1956), est né un 11 mai et il n'était jamais loin des pensées de sa nièce¹¹.

Ainsi les quatre visages de villes, composés par Bona, apparaissent comme autant de visions, de fantômes, de créatures à la fois oniriques et comiques, de souvenirs émergeant du passé d'un couple « amoureux des pays chimériques » (Baudelaire), séparé, ensuite réuni, par la Vie, puis par

10. *Bonaventure*, p. 97.

11. Tous mes remerciements à Sibylle Pieyre de Mandiargues qui m'a aidée à interpréter le chiffre 29.

la Mort. Si « Mandiargues a [...] ouvert les valises du mot ‘merveilleux’¹² », ici il ne l’a pas fait seul, mais avec Bona.

Les poèmes d’André Pieyre de Mandiargues

Sur la couverture des *Variations citadines*, dernier recueil de poèmes d’André Pieyre de Mandiargues uni aux lithographies de Bona, s’étoile un rayonnement jailli des spires d’un gastéropode. Si l’escargot est associé à Bona par de multiples dessins, et même par sa signature, parfois, à bien regarder, ce sont onze bras de pieuvre qui dardent comme un soleil rayonnant. Royauté du poète céphalopode scellée par l’emblème de l’escargot. Le recouvrement de ces deux animaux symboliques du poète (qui crache son encre) et de l’artiste peintre (qui secrète un labyrinthe intérieur) se vérifie-t-il dans l’agencement des poèmes et des belles lithographies ? Il serait difficile de le dire, dans la mesure où ce livre est exceptionnel à plus d’un titre : rares, ou absents sont les livres communs aux deux artistes¹³. Le projet de ce livre commence par des lithographies créées par Bona en 1990, se poursuit par l’écriture de trois poèmes, « Rome », « Berlin », « Sienne », jusqu’à la disparition du poète. Pour que le livre paraisse avec quatre poèmes correspondant aux quatre lithographies, les trois poèmes évoqués seront complétés par un poème déjà paru sous un autre titre, et qui deviendra « Paris » en 1992 dans le livre paru chez Michel Cassé. Ce projet de livre a accompagné les derniers mois du poète.

À noter que d’autres livres avaient vu le jour ces dernières années. De très grand format, *Les Portes de craie* pavait le chemin du labyrinthe qui s’ouvrait devant lui. Un récit avait paru en 1987, intitulé *Tout disparaîtra*, et son action tournait autour d’un point précis de la topographie sacrée du vieux Paris : la pointe du square du Vert Galant, à l’endroit où la Seine se divise en deux rameaux. L’auteur était naturellement hanté par le devenir inimaginable, et dans l’éblouissement blanc, il devinait la naissance d’une ville horizontale. Paris, au moment de sa disparition, était prise dans le froid de décembre. Je revenais d’une année d’enchantement passée en Italie, et à Ferrare, la *città metafisica*, la cité métaphysique, mais aussi la ville sensuelle et violente de l’époque fasciste, qui est dépeinte dans « Mille neuf cent trente-trois ». Le temps avait passé. De loin en loin, je recevais

12. Claude Leroy, « Pieyre de Mandiargues ou le montreur de merveilles », in A. Gaillard et J.-R. Valette (dir), *La Beauté du merveilleux*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 336.

13. Le recueil *Astyanax* est paru aux éditions du Terrain vague en juillet 1957 avec une couverture et six dessins de Bona. Son inspiration vient de Dali et de l’école Métaphysique et produite des rhizomes anthropomorphes ou d’inquiétantes silhouettes.

une lettre de Bona qui me parlait de Paris, de Ferrare, et de l'état d'André. L'hiver du retour à Paris fut sinistre, et je rentraï sans vraiment revoir cet écrivain très cher.

La ville au Palais des diamants, et au château rouge pentagonal, la ville pavée et bornée de marbre veiné, entourée de remparts, n'apparaît pas dans les *Variations citadines*. Je gage qu'elle est cette ville secrète et nulle part présente, parce que l'auteur écrivit qu'il aurait donné une partie de sa vie pour tel pan de mur effacé par une bombe anglaise. Mandiargues avait situé son roman *La Marge* dans le *barrio chino* et la *rambla* de Barcelone¹⁴. Le vécu ne recoupe pas toujours l'écriture. Mexico ne donna pas lieu à un portrait de ville étendu, ni Le Caire. Des continents entiers restaient blancs. New York, la ville magnétique du temps de Cendrars, ou Morand, ne l'inspira pas, sinon pour le peuple noir et ses chants. Il ne fut pas un poète simultanéiste, épris de modernité, ni même un poète cubiste à la manière de l'Apollinaire de « Zone ». Il marchait plutôt dans les pas des poètes qui avaient déjà arpenté la ville. Les graffiti de Restif de la Bretonne, Le Maréchal de Bassompierre au Pont Neuf, l'arpentage baudelairien ou la déambulation de Breton guidaient ses pas ou sa rêverie, même si le poème parisien retenu pour ce livre est bien différent dans son esprit et dans sa facture de ceux de ces aînés. Sienna et Rome coulent de source pourrait-on dire, parce que l'Italie fut sa première patrie sérieuse (en dehors de Paris). Pourtant, me semble-t-il, d'autres villes furent essentielles en Italie même, et notamment Bologne (pour l'énigme de sa pierre, évoquée entre autres par Gérard de Nerval, puis dans *Tout disparaît*), Venise, par opposition à la perfection géométrique de Florence. Ce fut même un sujet de brouille passagère avec Henri Cartier-Bresson. Berlin s'associe justement à cette période de sa vie, où il sillonnait l'Europe en compagnie du grand photographe, à la recherche de sensations fortes dans la poudrière des Balkans. Il connut bien des métropoles du Nord. Berlin l'emporte, sans doute à cause de la réminiscence née de l'événement contemporain.

Les poèmes naissent ici du plus profond de la mémoire d'un homme. Le cœur de ces villes est rouge et irrigué, et il ne change pas dans le cœur d'un poète. Ainsi, sous le sceau chaud et géométrique de Bona, se rassemblent quatre poèmes-villes.

Certains poèmes ont été conçus exprès pour ce livre, d'autres non. Certains sont énigme, et le resteront comme le si court hommage à

14. Cf. Marc Kober, « En marge de Barcelone, *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues », *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Cahier XXIX, 2003, p. 173-185. Le héros se déplace dans un segment *off limits*, et dans une bulle de spectateur de la ville.

Rome. Les plus consistants sont sans doute adressés à Sienne et à Berlin. Les textes se sont développés suivant leur parallélisme propre, et en accord avec leur caractère visuel. Ces poèmes obéissent à un principe diégétique : ils sont le récit d'une ville, ou encore un récit dans une ville (comme l'est exemplairement « La Nuit de l'œuvre »). Pour restituer ce qui a été vu, c'est alors le regard qui devient diégétique¹⁵. Souvent, le regard de l'écrivain a divisé la ville en parcelles énumérées et disposées poétiquement, tout comme la main de Bona a tracé les lignes divisionnaires d'un espace urbain anthropomorphe. Et le poème, dans sa coulée de vers successifs, se prête bien à l'énumération des différents aspects de la ville aimée. Mandiargues adhère à l'esthétique Renaissance du blason poétique, qui concerne les différentes parties du corps féminin, ou une seule, mais décrite dans une visée presque exhaustive. Les poèmes rassemblés sont en quelque sorte des blasons amoureux où chaque partie compose l'ensemble, et leur objet est autant une ville qu'une femme. Bona (même si elle reste innommée) n'est-elle pas explicitement au centre du récit entrepris dans « Paris » ?

Rome est une esquisse de poème qui dit tautologiquement la ville : Urbs/cité/Rome en six vers, ville incarnée par un curieux personnage au bras tatoué : Roma/Amor. Le poète insiste sur la longévité de la ville millénaire, qui est le reflet de sa propre longue existence. La ville est tout d'abord la capitale de la chrétienté symbolisée par les apôtres Pierre et Paul, statues qui en font l'ornement. Le poète affirme la beauté du toponyme, Rome, mot qui vibre. « Rome belle » sonne comme une injonction à la beauté de l'image poétique à venir, d'autant plus que le « peintre des peintres » y parle, frère de Bona¹⁶. Si les couleurs ne sont pas indiquées, l'éclat et la vibration chromatique, l'étirement des lignes, sont des éléments nécessaires pour dire poétiquement Rome. En somme, ce poème donne des indications assez précises, mais comme une synesthésie, en forme d'énigme élégante, et par de vertigineux déplacements.

Dans la mise en page retenue pour ce livre, la ville de Berlin se construit en trois temps¹⁷. Temps inégaux, decrescendo, éparpillement de blocs de texte, comme les pierres dispersées du mur de Berlin. Car ce poème adopte un parti-pris inverse : il est fondé sur l'actualité et sur la coïncidence temporelle entre la date de publication de son livre, *Les Portes*

15. Alexandre Castant, *Esthétique de l'image, fictions d'André Pieyre de Mandiargues*, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 55.

16. Vélasquez pour Manet, Raphaël plus sûrement, appelé à Rome par Jules II au Vatican, amant de son modèle, la Fornarina, et qui mourra dans cette ville.

17. Trois strophes dans *Gris de perle*, Gallimard, 1993, p. 94-95.

de craie, et l'événement historique majeur : la chute du mur de Berlin. Le « sépulcral Berlin Rouge » s'ouvre dans ce livre, et c'est le triomphe de la vie, ou plus exactement la volte-face du temps, car Mandiargues avait imaginé une porte de craie horizontale, une dalle plus qu'un mur, ouvrant l'horizon éblouissant et vierge. Berlin libéré renoue avec le Berlin d'avant-guerre, l'été 1932 de sa visite avec Henri-Cartier Bresson. Il se spatialise (« Kurfurstendam ») autant qu'il s'incarne (« les belles passantes »). Le poète rappelle la scénographie de Berlin qui parade et « fait son cinéma » avant la lettre. Berlin existait déjà dans l'inconscient des deux visiteurs, et comme obscur objet du désir d'un jeune homme de 23 ans, avivé par les images mouvantes des actrices berlinoises. Avec le luxe et la vie insolente perdus lors de la partition d'une ville déjà martyre de la guerre initiée par les Nazis, le poète inscrit le vécu biographique dans l'étendue spatio-temporelle du révolu, mais le poème orchestre son dépassement, puisque le dernier volet projette le lecteur (et l'auteur) dans le futur et dans la permanence d'une attraction pour le Romantisme allemand tel qu'il avait déjà fasciné notamment André Breton à travers la figure de Bettina et d'Achim d'Arnim. Le surréalisme n'est pas loin de se considérer lui-même comme une résurgence du Romantisme allemand. Or Mandiargues et Bona sont restés fidèles à leurs affinités avec la personne de Breton et avec les orientations de son mouvement. Ce poème le prouve une fois de plus.

Sienna est un poème plus vaste qui reconduit à l'Italie (et à Bona). Ce nom de ville semble dire : elle est sienna. C'est sa ville, associée au bel ocre-brun clair sorti du tube d'un peintre. Le signifiant (t) erre s'associe à err(ant), tout comme ensemble à deux prénoms Lucia/Léda. Ainsi, la fable qui évoque Sienna prend pour origine la gemellité consonantique du nom Sienna et la transforme en double consonne « l » pour construire une fiction touristique/mythologique. Simon Pierre Minime, le guide au nom symbolique, comme c'est l'usage dans presque tous les récits de l'auteur, conduit les deux touristes dans un périple souterrain et animalier. La « terre » en anaphore devient l'équivalent de Sienna, et nous conduit sous terre, dans le souterrain. Le guide n'est-il pas Mandiargues lui-même, parfois « petit cicéron des Pouilles », notre initiateur à une Italie onirique ? Les dames sont « descendues de nos fresques », autrement dit, sont de la terre même de Sienna, son pigment minéral, digne de retourner à la terre humide qui est sous la ville, unique « secret » de celle-ci. Chaque personnage laisse entendre sa voix après un tiret de réplique théâtrale. En contrepartie du chant de Lucia et de la « Beauté » des Dames, le double du poète offre un tableautin, un fabliau de fabuliste, ou le canevas d'un

emblème renaissant. Sont convoqués les animaux favoris du poète et de Bona. Les escargots tout d'abord reprennent l'image déjà présente de l'escalier souterrain, « spirale de calcite verte », mais aussi un des motifs préférés de la *peintresse*, suivant le terme utilisé par Mandiargues pour désigner Bona. Ils sont géants, hermaphrodites, et relèvent du fantastique. Si les deux femmes symbolisent la beauté, les animaux qu'elles accueillent avec émotion ou gentillesse, sans nul puritanisme ou dégoût, expriment l'apparente laideur, la sexualité et les pouvoirs magiques. En effet, un « très grand crapaud », la « vipère des Ursins » (de la famille des Orsini ?) et les escargots géants forment un trio animal qui se mêle au trio humain. Le chant de Lucia, homologue de la poésie ici écrite, s'exalte face au monde immobile et visqueux qui métaphorise l'activité reproductrice des animaux hermaphrodites.

Après perfectionnement, la poésie la plus haute prend source dans la dimension sexuelle de la vie (et de la ville), mais la simple activité du sexe (Léda suivra Pierre Simon à l'hôtel) n'est en rien inférieure au chant sublimé de Lucia (Mandiargues). Cette interprétation masquerait-elle la réalité de la ville ? Non, car celle-ci demeure « réseau de signes ». Le regard du poète renouvelle son approche. Toute ville ne repose-t-elle par sur des fondations, et sur un récit mythologique, comme la louve de Rome allaitant Rémus et Romulus ? Les armes parlantes de Sienne seraient ici aux couleurs des animaux élus par le couple. Mais la ville réelle ? Elle est allusivement présente par la « grande chaleur où il ne se passe rien », par l'importance des flux touristiques en Toscane, et par ces « souterrains de Sienne », placés dans une ouverture majeure, par réactivation poétique du langage convenu : « ailleurs comme aujourd'hui » (et non « comme ici »).

« Paris », intitulé « La Nuit de l'œuvre » dans le recueil *Le Point où j'en suis*, est un poème daté de « novembre 1960 ». Un trottoir un peu canaille, au sortir d'un théâtre, permet l'enregistrement d'une petite scène de rue. Ce poème, dédié « à Pilar », se construit sur un entrelacement de signes envoyé par la ville elle-même : trois surprises. La première est « un vieil arabe qui dormait » (dans leur voiture) ; la seconde, une paire de bottines abandonnées ; la troisième, des pas dans le ciel qui semblent gravir comme une échelle les traces blanches des jets. Ces signes disent les crispations politiques de l'époque (guerre d'Algérie), mais aussi l'opposition du Paris populaire (Clichy) au Paris bourgeois (le seizième, la porte Dauphine, Auteuil), et l'exaltation érotique que procure la femme. Le pouvoir révolutionnaire d'Eros se manifeste clairement dans ce poème à travers le choix d'un quartier chaud, tout comme il l'était pour Barcelone. La ville est le « Paris à la veille des coups d'état ». Ces vers disent la perte (du

corps) et l'effacement du poème dans l'invisible (le ciel transparent). Il anticipe sur l'interrogation lancinante des *Portes de craie*¹⁸ : « De quoi demain sera-t-il fait ? ». Paris est la dernière demeure poétique de Mandiargues.

Conclusion

Les Variations citadines comporte un envoi de Bona, « À André, reflets de nuit », et semble répondre comme une offrande amoureuse au livre paru en 1971, *Bona l'amour et la peinture*. Ici, la peintresse est en possession de tous les moyens au service de son art dialogique, jusqu'à intégrer les mots à l'image, comme des signes complémentaires. Les « reflets » renvoient au « miroir de moi-même » de Mandiargues écrivant sur le peintre qui est aussi « la femme que j'aime¹⁹ ». En effet, il considère ses poèmes comme inspirés pour la plupart par Bona. Mais qu'en est-il de poèmes inspirés par des villes ? Ces villes précèdent parfois la rencontre de Bona, mais lui sont parfois associées, comme Sienne, ou Rome.

Dans l'ensemble, le dialogue entre les deux artistes a été sans doute compromis par la disparition de Mandiargues avant que le projet de livre commun n'aboutisse. En 1991, année qui précède la publication du livre, et année de la mort de Mandiargues, les dessins de Bona sont déjà prêts. Les poèmes tardent, parce que l'écrivain a de plus en plus de mal à écrire. L'ensemble ne sera jamais achevé. La relative hétérogénéité des poèmes et des dessins lithographiés s'explique parfois naturellement par la préexistence du poème, comme celui qui évoque Paris, composé des années auparavant, et même lorsque Bona disposait de poèmes inédits pour composer ses dessins, elle est loin de s'être tenue à une interprétation littérale. C'est même tout le contraire, et précisément le moment où le dialogue est possible, grâce à la distance créatrice, et parce que les langages artistiques sont différents. D'ailleurs, les deux artistes avaient coutume de se laisser la plus grande liberté. Chacun a œuvré à sa guise, avec ses propres moyens techniques, et suivant son tempérament. Le thème urbain convenait fort bien à Bona et à Mandiargues. En particulier, la structure spirالية, et la description d'un habitat urbain circulaire se retrouvent souvent dans l'œuvre de l'écrivain, tandis que la thématique du coquillage, ou de l'escargot, et de la maison calcaire qu'il porte sur le dos, celle de la spirale enfin, appartiennent à l'inspiration de Bona. Pour évoquer un autre aspect commun, la nature hétérogène des sensations per-

18. Paru chez Robert et Lydie Dutrou en 1989, avec des lithographies de Pierre Alechinsky.

19. *Bona l'amour et la peinture*, Genève, Albert Skira, 1971, p. 11.

çues dans le kaléidoscope urbain, que Mandiargues a su si bien décrire, en particulier l'importance toute surréaliste de la rencontre et de la trouvaille, au coin de la rue, trouvent une correspondance plastique dans le collage, ou dans l'assemblage de morceaux de tissus développé par Bona. Les hasards de la déambulation urbaine, souvent évoqués par l'écrivain, répondent au choix parfois surprenant des couleurs et des matières chez la peintresse. Il se peut enfin que « l'arcimboldisme naturel²⁰ » de Bona et son goût pour le collage d'objets de rebut aient inspiré l'écriture même de ces poèmes, assemblage ou puzzle prémonitoire : « Tout collage n'est-il pas une sorte de puzzle où l'artiste va à la recherche de quelque chose qui existe déjà dans le futur²¹ ? » Bona a su développer avec bonheur le caractère plastique des lettres de l'alphabet, en ébauche de calligrammes inclus dans la composition du dessin, par les figures du cercle, de la succession d'angles en escalier, ou par le caractère fluide de son écriture manuscrite déposée dans le lit du fleuve (« la seine ») par opposition aux majuscules (PARIS) qui ancrent le dessins sur la rive. Certains mots du poème s'intègrent dans le dessin qui l'accompagne, et resserrent ainsi l'étreinte entre deux arts.

UNIVERSITÉ DE TOURS
UNIVERSITÉ PARIS 13



20. *Ibid.*, p. 74.

21. *Ibid.*, p. 100.

LE LIVRE COMME OBJET D'INTERDICTION

Alexander STREITBERGER

Cet article explore la dialectique d'exclusion et d'inclusion qui traverse toute l'œuvre de Marcel Broodthaers pour dégager les relations existantes entre les régimes esthétique, social et politique. Dans cette perspective, le livre se transforme d'objet de lecture en objet d'interdiction – dans les sens psychologique *et* juridique – qui, en résonance avec les autres œuvres de l'artiste et « l'abondante production actuelle¹ », pose la question sur les limites établies entre les différents médiums en fonction des certaines pratiques et conventions sociales et artistiques.

(Psych)analyse d'un tableau

Broodthaers : Vous pensez avoir vu une peinture, mais en fait vous avez vu un film.

Buchloh : Mais un film qui traite encore toujours du problème de la peinture.

Broodthaers : Mais plus de la peinture comme thème que de la peinture comme problème. Si vous trouvez qu'il existe un problème de la peinture, j'affirme que j'ai utilisé, dans le film dont nous parlons, une méthode qui modifie ce problème².

Cet extrait d'un entretien de Benjamin H. D. Buchloh et Michael Oppitz avec Marcel Broodthaers témoigne évidemment d'un malentendu, ou, plus précisément, d'une tentative, de la part de l'artiste, d'échapper à la récupération de son film *Analyse d'une peinture* par un discours critique qui y voit comme but principal d'« isoler l'idée de la peinture³ ». *Analyse d'une peinture* est basé sur une marine que l'artiste avait trouvée dans une boutique de la rue Jacob à Paris. Dans le film, ce tableau, qui représente le retour d'un bateau de pêche, est exploré de manière méthodique. Des

1. Marcel Broodthaers, *Voyage en mer du Nord*, Bruxelles, Édition Hossmann (en collaboration avec Petersburg Press, Londres), 1973.

2. « Analyse d'une peinture. Entretien de Benjamin Buchloh et Michael Oppitz avec Marcel Broodthaers », Pamphlet distribué lors de l'exposition Peintures littéraires 1972-1973 (Cologne 1973), in : Anna Hakkens (éd.), *Marcel Broodthaers : Par lui-même*, Gent, Ludion, 1998, p. 99.

3. Buchloh dans : Anna Hakkens, *ibid.*, p. 97.

plans fixes montrent tantôt le tableau entier, tantôt des détails du tableau, son cadre vide ou encore une toile vierge. Cette décomposition du tableau en ses éléments constitutifs serait, selon Buchloh, une « revue historique » de la peinture où « un détail évoque un paysage romantique anglais, tandis qu'un autre est entièrement dans le style de l'École de Paris, et à la fin on voit des structures monochromes de la toile blanche⁴ ».

Or les commentaires de l'artiste et le contexte pour lequel ce film a été conçu suggèrent une autre piste d'interprétation. Dans l'entretien cité, Broodthaers évoque d'abord une certaine ambiguïté entre la perception du film comme peinture et sa constitution réelle, pour insister, par la suite, sur l'idée d'avoir *modifié* le problème de la peinture. D'un côté, on peut y voir le déplacement d'une approche historique et esthétique vers une approche plus intéressée aux processus psychiques de la cognition – le film perçu comme une peinture. En effet, l'avertissement et un brouillon de carte d'invitation pour l'exposition confirment ce point de vue. Dans cette dernière, le texte « Un film sur la peinture » est biffé et remplacé par « Psychanalyse d'un tableau⁵ ». L'avertissement du film, quant à lui, débute avec les mots suivants :

En français, les mots tableau et bateau se prononcent à l'aide de sons semblables. Si l'on répète plusieurs fois de suite tableau et bateau l'on ne manquera, là où la langue fourche, de remplacer l'un par l'autre. C'est ainsi que l'on dissertera aussi bien sur le dernier bateau que sur le dernier tableau⁶.

On se souvient du grand intérêt que Broodthaers apportait à la théorie de Lacan. Dans une lettre ouverte de 1969, il cite le passage suivant des *Écrits* de Jacques Lacan :

Le seul énoncé absolu a été dit par qui de droit : à savoir qu'aucun coup de dé dans le signifiant, n'y abolira jamais le hasard, – pour la raison, ajouterons-nous, qu'aucun hasard n'existe qu'en une détermination de langage, et ce sous quelque aspect qu'on le conjugue, d'automatisme ou de rencontré⁷.

Autrement dit, Broodthaers stipule avec le psychanalyste qu'il n'existe pas de réalité au-delà du langage qui structure, qui ordonne, qui détermine notre pensée. Et encore comme Lacan, l'artiste ne s'intéresse au langage

4. Buchloh dans : Anna Hakkens, *op. cit.*, p. 98.

5. Manuel J. Borja-Villel (éd.), *Marcel Broodthaers – Cinéma*, cat., Fundació Antoni Tàpies Barcelona, 1997, p. 228.

6. *Id.*, *ibid.*, p. 227.

7. Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 892. Broodthaers cite ce passage dans sa lettre ouverte *Chers Amis*, Antwerpen, 2 décembre 1969.

que là où « il trébuche ou même s'interrompt. » Car la « coupure de la chaîne signifiante est seule à vérifier la structure du sujet comme discontinuité dans le réel. »⁸ C'est exactement cette discontinuité dans le réel que Broodthaers nous rappelle avec humour lorsqu'il emploie l'exemple du virelangue à la base d'une bifurcation de sens offrant la possibilité de disserter sur deux sujets distincts.

Le répertoire visuel

De l'autre côté, il est nécessaire de prendre en compte le contexte de l'exposition dans lequel le film s'inscrit. Montré pour la première fois en 1973 dans l'exposition 'Peintures littéraires' à la Galerie Rudolf Zwirner à Cologne, le film fait partie d'un ensemble plus large où des genres et des médiums différents – la littérature, la peinture et le film – sont combinés et mis à l'épreuve par un système de référence et de négation. FUMER-BOIRE-COPIER-PARLER-ECRIRE-PEINDRE-FILMER ; tel est le titre d'une des séries présentées dans cette exposition⁹. Chaque toile contient une petite phrase associant un écrivain ou artiste avec une activité et les dates de sa vie. Ainsi Baudelaire peint, Gide fume et boit, Magritte écrit et Ducasse, représenté une deuxième fois sous son pseudonyme Lautréamont, copie. Compte tenu du titre, ces tableaux ne brouillent pas seulement les limites entre la littérature et la peinture – les peintures sont constituées de texte, le poète et critique d'art Baudelaire peint tandis que le peintre Magritte écrit – mais constituent, de surcroît, des mini-scénarios permettant le passage « de la lecture des phrases vers des images muettes mais mobiles¹⁰. »

Dans cette perspective, *Analyse d'une peinture* n'est pas une réflexion critique sur un médium spécifique (la peinture) mais un élément fonctionnel d'un « répertoire visuel » global. Par conséquent, la modification du problème de la peinture consiste, comme le suggère Rainer Borgemeister, en « une transformation qui traduit le langage de la peinture en celui d'un livre ou d'un film tout en les exposant, sous condition d'une conception comparée, aux paradoxes du voir situé entre imagination et perception objective avec le but de les ramener ainsi à la réflexion¹¹. »

8. Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, 1966, p. 801.

9. Catherine David et Véronique Dabin (éd.), Marcel Broodthaers, cat., Galerie nationale du Jeu de Paume 1991, p. 174.

10. Rainer Borgemeister, *Marcel Broodthaers. Lesen und Sehen*, Bonn/Berlin, Weidle, 2003, p. 216. C'est moi qui traduis.

11. *Id.*, *ibid.*, p. 224. C'est moi qui traduis.

Il y a ici un jeu contradictoire d'exclusion et d'inclusion où différents genres et médiums se mêlent, s'exposent, s'opposent ou encore s'évincent réciproquement. Bien que le livre n'apparaisse pas physiquement dans l'exposition 'Peintures littéraires', il est omniprésent comme objet de référence. Tandis que le titre de l'exposition et les noms d'écrivains évoquent le livre comme médium de la littérature, la présentation en série des toiles imprimées de texte aussi que la succession de plans fixes dans le film rappellent les pages d'un livre au niveau structurel.

Le livre entre peinture et film

Réalisé entre novembre 1973 et janvier 1974, le film *Voyage en mer du Nord* inclut enfin le livre de façon explicite. Comme *Analyse d'une peinture*, le film est entièrement constitué de plans fixes, mais cette fois chacun des quinze plans est annoncé par un sous-titre comme la page d'un livre. Ce « livre virtuel » est organisé en trois parties, les images bien connues du film *Analyse d'une peinture* étant encadrées par deux séquences d'images filmées à partir de photographies de bateaux prises par l'artiste lui-même près d'Ostende. Dans son essai *A Voyage on the North Sea*, Rosalind Krauss souligne le caractère exemplaire du film pour ce qu'elle appelle la condition post-médiale. Selon elle, *Voyage en mer du Nord* serait une allégorie du processus de différenciation auquel chaque médium était soumis, étant défini non par les qualités matérielles de son support mais par rapport à d'autres médiums dont il se distingue¹². Il est cependant étonnant que Krauss n'évoque nulle part le livre éponyme que Broodthaers a réalisé pour accompagner son film, d'autant plus que ce dernier a été conçu comme « une partie intrinsèque de la publication¹³. » Tandis que le film tend vers l'immobilité et fait écho à la structuration de pages, le livre, en tant que « film statique »,¹⁴ met les images en mouvement par leur agencement en séquence, quelques-unes imitant des mouvements cinématographiques de la caméra tels que le travelling et le zoom, d'autres reconstituant la structure des plans fixes du film par la quadruple répétition d'une seule image sur la page. Film-livre ou livre filmique alors ? Difficile à trancher, d'autant plus que la peinture et la photographie, elles aussi, sont

12. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

13. Voir la notice accompagnant le film. Le film et le livre ont été présentés pour la première fois en janvier 1974 dans le cadre d'une exposition chez Petersburg Press à Londres. Une édition de 100 exemplaires comprenant le livre et le film a été publiée par Petersburg Press à cette occasion. Manuel J. Borja-Villel, (éd.), *Marcel Broodthaers, op. cit.* p. 234.

14. Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers. Strategy and Dialogue*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 275.

opposées comme deux systèmes de représentation concurrentiels dont l'un, la photographie, aurait délivrer l'autre, la peinture, au cours du XIX^e siècle de sa fonction de copier le réel lui offrant ainsi la voie vers l'abstraction. Le livre de Broodthaers offre un commentaire ironique à ce mythe, vu qu'ici l'abstraction de la peinture n'est possible que par le cadrage photographique tandis que le noir et blanc de la photographie révèle son caractère abstrait par rapport aux couleurs du tableau. Si Broodthaers souhaite « ne pas situer le message entièrement d'un côté, image ou texte¹⁵ », on pourrait rajouter que cette indécision avouée concerne aussi les médiums utilisés, à savoir la peinture, le film, la photographie et le livre.

Le livre-objet interdit

Une note imprimée au verso de la couverture de *Voyage en mer du Nord* relie l'idée de l'« ouverture [...] d'une polémique¹⁶ » provoquée par cette indécision à celle de l'interdiction :

Avant de couper les pages le lecteur se méfiera du couteau qu'il manipulerait à cette occasion. Je souhaite qu'il renonce à ce geste et garde près de lui cette arme, ce poignard, cet objet de bureau qui pourrait avec la soudaineté d'un éclair se transformer en ciel vague. Le soin est laissé au lecteur attentif de découvrir la raison qui a poussé à la publication du présent volume. Il s'aidera au besoin de quelques lectures puisées dans l'abondante production actuelle. Défense de couper les pages¹⁷.

En effet, cette note nous renvoie au moment où Broodthaers bascule du domaine de la littérature à celui des arts plastiques en plâtrant à moitié un paquet de cinquante exemplaires de son recueil de poèmes, *Pense-Bête* (1964), le transformant ainsi en sculpture. Par rapport à ce livre-objet, l'artiste remarque : « On ne peut, ici, lire le livre sans détruire l'aspect plastique¹⁸ ». L'objet se fonde donc sur une dialectique d'exclusion mutuelle : la transformation du texte en sculpture coïncide avec la perte de lisibilité. Le poème ne devient sculpture qu'au détriment de son existence comme texte et, en retour, on n'a accès au texte que par la destruction de la sculpture. Or, il ne s'agit pas seulement d'un jeu esthétique (entre litté-

15. Anna Hakkens (éd.), *Marcel Broodthaers, op. cit.*, p. 114. Le texte continue : « C'est-à-dire, refuser la délivrance d'un message clair [...]. Il y aurait ouverture, ici, d'une polémique ».

16. *Id. ibid.*, p. 114.

17. Marcel Broodthaers, *Voyage en mer du Nord*, Bruxelles, Édition Hossmann (en collaboration avec Petersburg Press, Londres), 1973.

18. Anna Hakkens (éd.), *Marcel Broodthaers, op. cit.*, p. 116.

rature et sculpture) ou sémiologique (entre forme et contenu). Suite à l'exposition de son livre-objet, Broodthaers se montre stupéfié du fait qu'aucun visiteur n'a eu la curiosité de connaître la nature du texte¹⁹. Orientés par l'aspect matériel, le dispositif traditionnel d'un objet posé sur un socle et le contexte muséal, les visiteurs de l'exposition ont accepté sans condition la qualité sculpturale de l'objet. Broodthaers révèle ainsi que la réception de l'œuvre d'art est toujours soumise aux discours d'exclusion et d'inclusion émis par les institutions culturelles²⁰.

Pour revenir à la préface de *Voyage en mer du Nord*, Broodthaers met en garde le lecteur de couper les pages du livre en utilisant un couteau qui, tantôt arme agressive, tantôt objet de bureau banal, prend une fonction ambivalente entre outil de destruction du livre-objet et moyen d'accéder au contenu du livre. Mais cette fois Broodthaers semble avoir tiré sa leçon de l'expérience faite à l'occasion de la présentation de *Pense-Bête*. Grâce au texte, l'interdiction est explicitée tout en affichant son absurdité par le fait que les versos des pages liées ne contiennent rien, à part la numérotation des pages imprimée au bord inférieur. Le coupage des pages serait donc parfaitement inutile ; l'interdiction s'avère comme de la pure rhétorique ayant comme but d'orienter l'attention du lecteur vers sa propre activité d'interprétation. Que celle-ci ne doive pas se restreindre à la lecture du livre même mais aussi prendre en considération le contexte dans lequel il s'inscrit, est rendu évident dans le conseil de s'aider « au besoin de quelques lectures puisées dans l'abondante production actuelle » ; ce que la postface, une version légèrement modifiée de la préface, précise dans la dernière phrase : « Voir catalogues, revues, journaux. »

Comme l'a déjà remarqué Jean-Philippe Antoine à juste titre, *Voyage en mer du Nord* exprime « la nécessité d'interdire le spectateur, ou le lecteur, en tant que figure *séparée et passive* de l'attention²¹. »

Interdictions juridiques

L'interdiction de trancher les pages du livre ne présente cependant pas « leur non-lecture comme une *action* réfléchie²² » – les pages renfermées ne donnent rien à lire – mais tourne en dérision une formule juridique qui détermine notre comportement dans l'espace public : défense de fumer,

19. *Id.*, *ibid.*, p. 117.

20. Alexander Streitberger, « Les images, les mots et les choses dans l'œuvre et la pensée de Marcel Broodthaers », in : *Dalbousie French Studies*, vol. 89 (hiver 2009), p. 75-86, p. 78.

21. Jean-Philippe Antoine, *Marcel Broodthaers – Moule, Muse, Méduse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2006, p. 70.

22. *Id.*, *ibid.*, p. 71.

défense de photographeur, défense de toucher – tous ces interdits qui nous imposent des limites dans la vie quotidienne, que ce soit au restaurant, au musée ou dans d'autres espaces publics et privés, traversent comme un fil rouge l'œuvre de Broodthaers avec le but de mettre à l'épreuve les codes qui réglementent la vie sociale. Dans toutes ces œuvres, l'interdiction juridique – la Loi – est confrontée à l'absurde et à la dérision. En 1969, Broodthaers réalise la *Section documentaire* de son *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*. Aidé par Herman Daled, il trace dans le sable d'une plage, entre deux marées, le plan d'un musée²³. Les pancartes plantées dans ce musée de sable portent les inscriptions « Défense absolue de toucher aux objets » et « Il est strictement interdit de circuler sur les travaux ». Dans ce musée qui n'existe que par des traces indiquant vaguement les endroits pour mettre des vitrines ou des objets, il n'y a cependant strictement rien qu'on pourrait toucher. Une fois la marée montée, le musée est littéralement balayé par l'eau, la seule chose encore visible étant les pancartes dont les mots ne font plus aucun sens. Cette interrogation sur le sens et la valeur des signes rappelle une remarque que Jacques Rancière a faite à l'égard du film *Au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables* (1971), tourné dans le métro parisien qui présente une réflexion visuelle sur les limites juridiques imposées aux citoyens utilisant les transports publics :

Il est seulement un titre qui permet de se déplacer dans les limites d'un système clos défini que bordent deux portillons. Au-delà de leur valeur signifiante les mots ne sont plus valables et la surface qui les porte ne les change en rien d'autre²⁴.

Une sérigraphie, publiée en 1972 par l'artiste-éditeur Klaus Staeck à Heidelberg, reprend l'interdiction déjà utilisée pour un film de 1969-71 au titre *Défense de fumer*. Dans ce film, Broodthaers, masqué et portant un béret, expulse sans cesse de la fumée sans qu'on voie l'outil nécessaire pour produire cette fumée – la pipe. Dans un geste autant surréaliste que grotesque, Broodthaers se moque de l'interdiction dans la mesure où la fumée sort de sa bouche sans qu'il fume (ni pipe ni cigarette). Cette interdiction devient enfin complètement ridicule lorsqu'elle est associée à divers objets produisant de la fumée comme un revolver, un volcan ou, au sens figuré, la tête d'un monsieur au chapeau melon. Le titre de la sérigraphie en question, *Das Recht (Le Droit)*, indique qu'il s'agit bel et bien

23. Catherine David et Véronique Dabin, *op. cit.*, p. 204.

24 Jacques Rancière, *L'Espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, p. 31.

d'un espace juridique qui est visé et ridiculisé face à l'absurdité d'interdire à un volcan de fumer.

Conçu par l'artiste lui-même, le catalogue de l'exposition à la Nationalgalerie de Berlin de 1975 transfère le problème de l'interdiction au niveau de la reproduction et de la représentation. Dans l'usage habituel prévu pour afficher le titre du chapitre en cours d'un livre, l'en-tête des pages figure ici comme une sorte de pense-bête nous rappelant en trois langues de façon insistante, voire intempestive, que la reproduction photographique n'est pas permise : défense de photographier. Mais photographier quoi ? Les œuvres présentées à l'exposition rétorquerait-on instinctivement, gardant à l'esprit les pancartes bien connues qu'on peut trouver dans nombre de musées. Dès lors, la confrontation de cette interdiction dans le catalogue avec les reproductions des œuvres qu'on peut justement découvrir dans l'exposition révèle la disparité qui existe entre ceux qui ont le droit de reproduction (l'artiste, le musée) et ceux qui ne l'ont pas (le visiteur de l'exposition, le lecteur du catalogue). Ce renvoi ironique établissant un lien entre l'interdiction de photographier et la valeur économique de l'art – le droit de reproduction se paie – est mis en évidence par les deux citations insérées dans le catalogue, l'une sortant de la plume d'Honoré de Balzac qui établit un lien entre l'instinct de conservation de la Banque et la noblesse,²⁵ l'autre attribuée à Claude Marie François Niepce de Saint Victor, cousin issu de germain de Nicéphore Niepce et comme celui-ci pionnier de la photographie, qui se réfère à ses découvertes au sujet de la reproduction de gravures et de dessins au moyen de vapeurs d'iode²⁶. Cette manière de mettre des citations du XIX^e siècle en relation avec le problème actuel de la reproduction d'œuvres d'art est parfaitement en phase avec le commentaire que Broodthaers reproduit vers la fin du catalogue. Dans cet épilogue, l'artiste constate dans son travail récent le fait d'avoir lié des idées qui remontent à des époques précédentes avec l'actualité de l'art contemporain²⁷.

25. « La Banque cherche la noblesse par instinct de conservation, et sans le savoir peut-être ». Honoré de Balzac, *La Haute Banque. La Maison Nucingen*, Bruxelles, Société Encyclographique, 1838, p. 17.

26. «...Ces deux dernières applications prouvent jusqu'à l'évidence que la vapeur d'iode se porte, comme je l'ai dit depuis longtemps, sur les parties noires des dessins et des gravures, de préférence aux parties blanches. » Claude Marie François Niepce de Saint-Victor, *Recherches photographiques*, A. Gaudin, 1855, p. 19.

27. Le catalogue donne le texte en allemand : « [...] Ideen, die größtenteils in eine gerade vergangene Epoche zurückgehen, dazu dienen sollten, die Aspekte, die sich unmittelbar auf die Aktualität der zeitgenössischen Kunst beziehen, zu unterstreichen. » Karl Ruhrberg (éd.), *Marcel Broodthaers*, cat., Nationalgalerie Berlin et Deutscher Akademischer Austauschdienst, Berlin, 1975, sans pagination.

Vu sous cet angle, le livre *Voyage en mer du Nord* n'est ni une allégorie nostalgique sur l'évolution concurrentielle des médiums (Krauss) ni une leçon sur le problème de la peinture (Buchloh), mais un objet de réflexion qui, en résonance avec les autres œuvres de l'artiste et « l'abondante production actuelle » (cf. la note citée), pose la question des limites établies entre les différents médiums (photographie, peinture, film) en fonction de certaines pratiques et conventions juridiques, sociales et esthétiques.

Magie, art et politique

Ailleurs, j'ai eu recours au terme de *rébus* pour décrire la façon dont Broodthaers associe, superpose, et met en tension ces médiums²⁸. Constitué à partir d'éléments visuels et linguistiques hétérogènes, le rébus correspond à la notion d'écriture, définit par Jacques Derrida comme « *espacement* : diastème et devenir-espace du temps »²⁹. En effet, une forme de « conquête de l'espace³⁰ » par le temps – et *vice versa* – caractérise les deux photographies quasi identiques qui sont reproduites aux pages suivant la préface de *Voyage en mer du Nord*. Légèrement déplacé d'une image à l'autre, le yacht indique un mouvement dans le temps et dans l'espace comme si la promenade sur la mer du Nord se poursuivait à travers les pages du livre. Le fait que les deux photographies représentent le même motif pris à partir de deux points de vue légèrement différents, fait écho à la stéréophotographie et introduit ainsi une profondeur virtuelle qui rappelle que le livre est « une séquence spatio-temporelle³¹ » doté d'une épaisseur dans laquelle texte et image sont superposés, stratifiés. La métaphore la plus appropriée pour cette « stratification de plusieurs réalités médiatiques³² » est peut-être moins le rébus que le bloc magique auquel Sigmund Freud a recours pour expliquer le fonctionnement de la mémoire qui, selon le psychanalyste, « est de façon illimitée capable de réception pour

28. Alexander Streitberger, « 'The ambiguous multiple-entendre' (Baldessari) – Le rébus médiatique dans l'art contemporain », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 20, automne 2009, p. 8-19.

29. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967, p. 321.

30. Le dernier livre que Broodthaers a réalisé en 1975 porte comme titre « La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires ». Y sont reproduits en ordre alphabétique 32 pays à une taille identique. Le lien entre l'interdiction et la conquête de l'espace est établi par l'artiste dans l'entretien avec Irmeline Lebeer, déjà cité plus haut, par rapport à la présentation de *Pense-Bête* : « Aucun ne s'est ému de l'interdit. Jusqu'à ce moment, je vivais pratiquement isolé du point de vue de la communication, mon public étant fictif. Soudain, il devient réel, à ce niveau où il est question d'espace et de conquête... » Anna Hakkens, op. cit., p. 117.

31. Ulises Carrión, « The New Art of Making Books », in : Joan Lyons (éd.), *Artists' Books : A Critical Anthology and Sourcebook*, New York, Peregrine Smith, 1985, p. 31-43, p. 32.

32. Alexander Streitberger, « 'The ambiguous multiple-entendre' », art. cité, p. 12.

des perceptions toujours nouvelles et il en produit pourtant des traces mnésiques durables³³ ».

Dans le livre *Magie. Art et politique* (1973) Broodthaers fait débiter la deuxième partie, celle consacrée à l'art, par des réflexions poétiques sur « être narcissiste » et « être artiste ». Suit la reproduction d'un bloc magique, accompagnée d'un petit texte explicatif : « L'ardoise magique repose sur le principe suivant : toute inscription est effacée simplement en tirant sur la plaquette médiane. Elle reste cependant gravée, invisible, sur une pellicule à l'intérieur de l'appareil³⁴. » À l'angle droit en bas du bloc magique on peut voir l'acronyme de l'artiste. Sur la même ardoise reproduite aux pages suivantes, cette signature monte vers le haut jusqu'au point de disparaître dans la dernière image. Si Derrida définit le bloc magique comme union entre « espace de l'écriture » et « temps de l'écriture³⁵ », Broodthaers en fournit la démonstration. Le texte juxtaposé aux images du bloc magique résume la vie artistique en quatre catégories – sculpter, peindre, dessiner et graver – chacune associée à des attitudes ou actions différentes : la simulation, le rapport entre le marchand et l'amateur comme preuve de fidélité, l'acte de signature et l'« étude de marché³⁶ ». Si le bloc magique est la « stratification de surfaces dont le rapport à soi, le dedans, n'est que l'implication d'une autre surface aussi exposée »³⁷, on pourrait en déduire que Broodthaers l'utilise comme modèle de son art (et de l'art en général) dont le sujet, pour reprendre les mots de Derrida sur l'écriture, « est un système de rapports entre les couches : du bloc magique, du psychique, de la société, du monde³⁸. »

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

33. Sigmund Freud, « Note sur le 'Bloc magique' », *Œuvres complètes. Psychanalyse, Vol. XVII, 1923-1925*, sous la dir. d'André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Presses Universitaires de France, 1992, p. 140.

34. Marcel Broodthaers, *Magie. Art et politique*, Cologne, Multipliata, 1973, p. 19.

35. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967, p. 332.

36. Marcel Broodthaers, *Magie. Art et politique*, *op. cit.* p. 18.

37. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 331.

38. *Id.*, *ibid.*, p. 335.

NOTE SUR RENÉE RIESE HUBERT ET LE LIVRE D'ARTISTE

Michel PIERSSSENS

La recherche universitaire aux États-Unis sur dada et le surréalisme possède une déjà longue histoire. En témoigne le bulletin de *l'Association for the Study of Dada and Surrealism*, actif de 1971 à 1990, riche de dix-huit numéros¹. Parmi les personnalités les plus marquantes et les plus novatrices de ce courant, Renée Riese Hubert² (1916-2005) retient l'attention à plus d'un titre. D'abord par le tournant théorique qu'elle a fait prendre à la recherche, mais également et de manière éminente comme bibliophile et collectionneuse, en partenariat avec Judd Hubert, son mari et collaborateur, d'abord spécialiste érudit des littératures classiques. C'est à ces deux passionnés que le chercheur doit de pouvoir aujourd'hui avoir accès à des fonds exceptionnels de livres d'artiste conservés à la Lily Library de l'Université d'Illinois³, à la Denison Library de Scripps College, au Getty Research Institute⁴ de Los Angeles ou dans les collections spéciales de

1. D'abord publié à la Texas Tech University par Edith Kern, puis à l'University of Iowa, Iowa City. Mary-Ann Caws (CUNY) en fut longtemps l'animatrice, comme pour *Le Siècle éclaté* (Paris, Minard, 1974), suivi de plusieurs autres volumes également consacrés à dada et au surréalisme. Le 18^e numéro était consacré au thème « Surrealism and Women ».

2. D'origine juive allemande, née dans une famille d'intellectuels influents, R. Riese Hubert avait retracé son parcours biographique dans *Memoirs of a Surrealist Scholar*, Black Apollo Press, 2006. Poète, elle avait également publié sept recueils parus en France. Cf. :

<http://www.universityofcalifornia.edu/senate/inmemoriam/reneeriesehubert.htm>.

3. Une bonne moitié des quelque 650 numéros provenant de la collection Hubert sont des ouvrages illustrés des XIX^e et XX^e siècles. Le XIX^e s., minoritaire, est représenté par quelques précieux illustrés classiques comme *Les Fleurs animées* de Grandville ou par des raretés comme le *Catalogue illustré de l'Exposition des arts incobérents* de 1889 ou encore les *Rhapsodies* de Petrus Borel. L'amateur d'ouvrages illustrés et de livres d'artiste du XX^e siècle y trouvera, parmi les grands noms représentés, à peu près tout Breton et tout Michaux en édition originale. Nous ne pouvons donner qu'un aperçu en désordre des tirages rares couvrant tout le siècle qui complètent le catalogue, depuis *Le Monoplan du pape : roman politique en vers libres* de Marinetti ou *L'Hérésiarque & cie* d'Apollinaire jusqu'à Albert Ayme avec *Les Espaces variables* ou Max Bataille, en passant par *Le Puits dans la tour, débris de rêves* de Radovan Ivšić, des Char, des Ponge, Yvan Goll, Leiris, Bataille, Delvaux, ou encore *Feu central* de Benjamin Péret ou *Annuaire de lune* d'Annie Le Brun. <http://www.indiana.edu/~liblilly/collections-ucac.shtml>

4. Le Getty Research Institute de Los Angeles possède un certain nombre de documents liés à la collection Hubert, ainsi qu'un fonds exceptionnel de livres, de manuscrits et d'œuvres d'écrivains et d'artistes du XX^e siècle : <http://bit.ly/pMjCVb>

l'Université de Californie à Irvine⁵, sans parler de ce qui demeure d'une collection privée d'une remarquable richesse.

*Surrealism and the Book*⁶ marque de manière décisive un changement considérable dans la perception des relations entre texte et image dans ce qu'il faut nommer le *livre de peintre* ou *livre d'artiste* par opposition au livre illustré traditionnel, typique de la pratique léguée par le XIX^e siècle. Cette dernière, comme le souligne R. Riese Hubert, s'attachait à offrir avant tout une paraphrase visuelle du texte, demeuré au centre de la lecture. Le XX^e siècle, fait-elle observer, apporte une nouveauté radicale : « a new concept of representation in the arts was formulated and it led to a drastic revision of traditional approaches to book illustration » ; « a new conception of graphic space as generated rather than imposed by the page » (p. 4). De telle sorte que s'instaure une tension « dialectique » entre le mot écrit et la forme graphique. Ceci entraîne d'importantes conséquences pour ce qu'il en est de la lecture de tels livres : désormais, le lecteur lira bien encore le texte, mais également la lecture qu'en fait l'artiste. Le livre s'ouvre donc de manière irréversible aux possibles ainsi multipliés, là où l'illustration imposait une réduction et une clôture du sens, de telle sorte que « [t]he book can in a way be considered the most representative surrealist art form ». La perte de la fonction mimétique de l'image bouscule ainsi la relation antérieurement déséquilibrée entre auteur du texte et illustrateur. Le travail de R. Riese Hubert aboutit donc à une vision de l'étude de tels livres comme une entreprise de mise au jour des forces de déconstruction à l'œuvre dans cette relation transformée et formatrice. Les analyses qu'elle propose dans cette perspective sont particulièrement convaincantes, tant dans le chapitre consacré à l'illustration des précurseurs par les artistes surréalistes (Man Ray, Magritte ou Dalí lisant *Les Chants de Maldoror*) que dans celui qui pousse l'exploration « Beyond the book » à l'étude d'artistes contemporains comme Joseph Cornell. Le surréalisme annonce par là l'époque plus récente qui fut celle de l'épanouissement du postmodernisme : Ernst arrive jusqu'au « threshold of postmodernism » (p. 350).

Eric T. Haskell, spécialiste du livre illustré à Scripps College, disciple de R. Riese Hubert et organisateur d'une exposition autour de Mallarmé, largement basée sur les collections des Hubert, note dans son introduction au catalogue qu'elle fut « the first to discuss modern illustration as a critical voice for the text⁷ ». La complicité profonde avec Mallarmé qui l'a

5. En particulier dans la Langson Special Collections Library : <http://www.lib.uci.edu/>

6. University of California Press, 1987. 119 illustrations, 38 planches en couleur.

7. L'exposition initialement montée à Irvine en 2004-2005 sous le titre *Mallarmé's coup d'état*

toujours inspirée se manifeste ici par la reproduction dans un excellent fac-similé de l'édition originale du *Coup de dés* publiée à Londres dans *Cosmopolis*⁸.

L'influence de R. Riese Hubert sur toute une génération de spécialistes américains des relations entre art et littérature au XX^e siècle a été considérable. Le recueil de mélanges rassemblé en son honneur par Laurie Edson en porte la marque⁹. Influence exercée également par le biais des dizaines de comptes-rendus extrêmement précis d'ouvrages spécialisés ou d'œuvres de création dans diverses revues américaines (avant tout la *French Review*) et qui mériteraient d'être réunis en volume¹⁰.

L'ouvrage majeur de R. Riese Hubert n'a pas été traduit en français. L'importance de son apport à la compréhension d'un pan considérable de la production littéraire et artistique du XX^e siècle le justifierait pourtant.

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

avait été reprise et étendue pour sa présentation à Scripps en 2007 du 16 janvier au 9 mars au Clark Humanities Museum – Ella Strong Denison Library. Avait précédé *Twentieth Century Illustrated Books from the Hubert Collection. An exhibition organized by Eric T. Haskell*, 18 janvier- 12 février 1988, The Clark Humanities Museum, Scripps College. De Perrault à Ponge, quarante livres exceptionnels y étaient présentés, représentatifs de différentes techniques graphiques : gravure, lithographie, gravure sur bois, photographie.

8. N° 17, mai 1897, p. 417-427. Voir R. Riese Hubert and Judd Hubert, *A Throw of the Dice. Artists inspired by a Visual Text. An Exhibition in the UC Irvine Langson Library's Muriel Ansley Reynolds Exhibit Gallery*, nov. 2003-avril 2004.

9. *Conjunctions : verbal-visual relations. Essays in honor of Renée Riese Hubert*, San Diego State University Press, 1996.

10. Voir aussi *The Cutting Edge of Reading : Artists' Books* avec Judd D Hubert : New York, Granary books, 1999.

Documents

À L'ÉCOUTE DE CREVEL : SA TOURNÉE EN ANGLETERRE DE 1926

Stephen STEELE

Je pense à Londres (le mois de Novembre)¹

Le voyage qu'effectue René Crevel en Angleterre à la fin de l'année 1926 pour lire en public à Londres, à Cambridge et à Oxford, son texte de « L'Esprit contre la raison » apparaît avec quelque détail dans la biographie de Michel Carassou, celle de François Buot et, avec d'autres informations, dans l'édition de la correspondance de Crevel à Gertrude Stein établie par Jean-Michel Devésa, dont un article de 2002 dans *Mélusine* fournit des points supplémentaires. Ce que la présente étude compte apporter se base sur cinq envois inédits de Crevel en automne 1926, transcrits ici². Ces envois comprennent deux lettres que Crevel adresse à son contact à Cambridge, l'anthropologue Geoffrey Gorer, alors étudiant, ainsi qu'une petite carte expédiée à Harold Acton à Paris, indiquant que Crevel fut en communication avec Oxford pour proposer les dates de son passage. Deux cartes de Crevel à l'écrivain et critique Raymond Mortimer renseignent sur la première présentation à Londres. Des précisions d'ordre pratique sur la tenue de la conférence à Cambridge sont tirées de la *Cambridge Review*, organe semi-officiel de l'université, où il est question aussi d'une intervention d'Edith Sitwell, le même jour que Crevel. Pour Oxford, nous donnons des extraits d'articles, de Harold Acton et de Bryan Guinness (Lord Moyne), qui attirent l'attention de leurs lecteurs étudiants sur Crevel et ses écrits juste avant son arrivée. Du même journal d'Oxford, *The Cherrwell*, nous retenons le portrait, élaboré dans le style particulier de Gertrude Stein, que Brian Howard trace de Crevel, et à travers lui du surréalisme, deux semaines après son passage à l'université. L'étude recourt également à une série de lettres déjà publiées mais qui

1. Lettre de Crevel à Choura Tchelitchev, écrite le 11 août [1929] dans le brouillard de Leysin. René Crevel, *Lettres de désir et de souffrance*, éd. Éric Le Bouvier, Fayard, 1996, p. 156.

2. Merci à Annette Paresys d'avoir si aimablement accordé l'autorisation de publier les inédits de Crevel paraissant dans cette étude.

semblent peu connues des travaux sur Crevel, dont une lettre de Logan Pearsall Smith à Cyril Connolly, où il est fait part de certaines réactions à l'arrêt de Crevel à Londres, dans l'un des repaires de Bloomsbury. Parmi les lettres utilisées figurent enfin trois envois de Harold Acton à Bryan Guinness sur les dispositions à prendre pour Crevel à Oxford, avec la mention des articles à paraître dans le *Cherwell*. Cet ensemble de documents, inédits ou rassemblés de différents types de publications, permet de mieux suivre les retentissements du voyage de Crevel sur les lieux fraîchement visités puis, à un moindre degré, dans les premiers développements du surréalisme en Angleterre, inséparables des contributions, et parfois de l'hostilité, d'une élite étudiante.

Lieux	Dates	Pour l'organisation
Londres 25 Wellington Square	16 novembre 1926	Raymond Mortimer Mary MacCarthy
Cambridge Benson Hall, Magdalene College (Cam Literary Club)	18 novembre 1926	Geoffrey Gorer
Oxford (French Club)	22 novembre 1926	Harold Acton Bryan Guinness

Tableau récapitulatif de la tournée de conférences de Crevel en Angleterre en 1926

Deux lettres de René Crevel à Geoffrey Gorer, non datées comme à l'ordinaire chez Crevel, discutent sa visite à Cambridge et les préparatifs du séjour. L'une est écrite de Paris, la suivante de Londres. Les deux envois sont conservés dans les Geoffrey Gorer Papers, Special Collections, University of Sussex Library.

Crevel à Gorer :

6 Rue de la Muette

Cher Monsieur,

Tout est pour le mieux. Je dois parler à Londres le 15³ et arriverais à Cambridge le 16 ou 17. Je vous mettrai un mot pour vous dire l'heure. Si vous n'avez pas encore reçu La Mort difficile, c'est que, au dernier moment, il y a eu des ennuis qui ont tout retardé. (On manquait de papier et comme mes livres ne méritent pas d'être imprimés sur la soie, il fallait attendre.)⁴ Enfin j'espère que tout sera prêt d'ici quelques jours. Je suis si heureux de penser que mon séjour dans votre belle université approche. Que les chevaux de Newmarket sautent

3. La date sera en fait le 16 novembre.

4. *La Mort difficile* porte l'achevé d'imprimer du 6 novembre 1926.

bravement leurs obstacles. Moi je me fais la voix claire pour vous parler, et l'esprit tranquille pour jouir de la paix de vos vieux collègues.

Croyez à mes plus impatients et meilleurs sentiments

René Crevel

Crevel à Gorer :

*Telephone 14, Cheyne Walk⁵
695 Kensington Chelsea. S. W.*

Bien cher Monsieur,

Moi aussi j'ai été déçu de ne pouvoir arriver que le jeudi, mais le mercredi soir, il me fallait être à Londres pour le dîner de fiançailles d'un ami⁶.

Deux amis m'accompagneront, mais vous êtes déjà trop aimable de vous occuper si gentiment de moi, et mes amis qui sont anglais s'arrangeront seuls⁷. Ils ne demandent qu'à pouvoir assister à une conférence. J'arriverai vers 5 heures à Cambridge et irai de suite vous visiter. Il est bien entendu que je resterai le vendredi, et même si je peux arranger certaines affaires ici, je ne repartirai que le samedi dans la journée. Vous serez tout à fait aimable si voulez retenir une chambre pour moi, et une à deux lits, ou deux à un lit pour mes amis. Comme je m'excuse de tout cela. À vrai dire je suis si ravi de faire votre connaissance, de voir votre collèg⁸ et d'être présenté à Miss Sitwell. J'aurais voulu vous apporter mon dernier livre. Hélas, l'éditeur est en retard, et vous le recevrez dans une dizaine de jours seulement. Donc à jeudi.

Merci encore et croyez-moi votre reconnaissant et amical

René Crevel

C'est avec grand plaisir que j'accepte votre invitation au dîner. Merci encore.

Le nom absent de ces deux lettres est celui de Gertrude Stein, que Gorer avait indirectement aidée, par sa connaissance d'Edith Sitwell, à faire venir à Cambridge au printemps 1926.⁹ Stein est, en effet, le lien initial entre

5. L'adresse est celle de la maison, à Londres, de Tony Gandarillas, où vit aussi Christopher Wood depuis quelques années. Voir Richard Ingleby, *Christopher Wood – An English Painter*, London, Allison & Busby, 1995, p. 50.

6. Cette personne n'a pu être identifiée.

7. L'un de ces « amis » a été signalé par Ingleby comme étant Christopher Wood. *Ibid.*, p. 139.

8. Gorer (1905-1985), brièvement passé par la Sorbonne, est étudiant à Cambridge, au Jesus College, depuis 1923, inscrit d'abord en études classiques puis en langues modernes. Mes remerciements à Frances Willmoth, archiviste à Jesus College, pour ces informations.

9. Voir Geoffrey Elborn, *Edith Sitwell – A Biography*, Garden City, NY : Doubleday, 1981, p. 56.

Crevel et Gorer, qui la remercie le 20 novembre 1926 d'avoir été la cause de sa rencontre avec une personne aussi charmante que René Crevel, « thank you for having been the cause of my making the acquaintance of so charming a person as René Crevel¹⁰ ». Quand Gorer et Crevel se voient à Cambridge, c'est aussi le moment du premier contact de Crevel avec Edith Sitwell, elle-même sur le campus pour donner une conférence. Les interventions de Crevel et Sitwell sont toutes deux annoncées dans *The Cambridge Review*, dès le 29 octobre pour Crevel :

*The Cam Literary Club is opening this year with a meeting of special importance. M. René Crevel, the young and brilliant French author, has been persuaded to come over to read a paper on the literary activities of France today. [...] The meeting will take place on November 18, at 8:30 p.m. in the Old Combination Room of Trinity. It will be an open meeting [...]. M. René Crevel, whose last book, *Mon Corps et Moi*, had such a signal success, will read his paper in French, but is prepared to answer questions in English¹¹.*

La même *Cambridge Review* avertit, le 12 novembre, que Crevel fera son discours dans le Benson Hall de Magdalene College et non à Trinity comme cela avait été précédemment indiqué :

René Crevel will give his paper to the Cam Literary Club on Thursday, 18, at 8:30 in the Benson Hall of Magdalene College and not in Trinity, as formerly announced¹².

Juste au-dessous de cet avis de changement apparaît la mention de la venue d'Edith Sitwell à Cambridge. On pourrait d'ailleurs penser que la conférence, payante, de Sitwell, prévue elle aussi pour le 18 novembre, a quelque chose à voir avec la nouvelle salle assignée à Crevel. Edith Sitwell doit, en effet, parler dans le bâtiment originellement réservé pour Crevel, à Trinity Hall, devant le club des Hespérides, sur le sujet « La poésie moderne » : « Miss Edith Sitwell will speak to the Hesperides of Trinity Hall

10. *The Flowers of Friendship – Letters Written to Gertrude Stein*, ed. Donald Gallup, New York : Alfred A. Knopf, 1953, pp. 198-199 (p. 198). Crevel revient d'Angleterre très satisfait de Gorer. *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein*, ed. et trad. Jean-Michel Devésá, L'Harmattan, 2000, p. 84.

11. « Cam in French », *The Cambridge Review – A Journal of University Life and Thought*, 48.1173, 29 oct. 1926, p. 48. Le Cam Literary Club débute cette année par une réunion d'une importance particulière. M. René Crevel, le jeune et brillant auteur français, a accepté de venir faire une conférence sur les activités littéraires de la France d'aujourd'hui. [...] La réunion aura lieu le 18 novembre à 20h30 dans la Old Combination Room de Trinity. La réunion sera ouverte au public [...]. M. René Crevel, dont le dernier livre, *Mon corps et moi*, a eu un succès remarquable, prononcera sa conférence en français, mais est prêt à répondre aux questions en anglais.

12. « The Cam Literary Club », *The Cambridge Review*, 48.1175, 12 nov. 1926, p. 88.

on 'Modern Poetry'. The meeting will be held in the Junior Combination Room, Trinity Hall, and admission will be by ticket only, price 1/2, from Metcalfe¹³. » Leur programmation le même jour, et probablement la même soirée, aurait empêché Crevel et Sitwell d'aller s'écouter l'un l'autre. Ils ont néanmoins pu déjeuner ensemble à Cambridge¹⁴, par l'entremise de Geoffrey Gorer très certainement.

La conférence de Cambridge d'Edith Sitwell, publiée sur deux numéros de *Tide & Time* en mars-avril 1928, n'est pas sans intérêt par rapport à Crevel et au surréalisme. Sitwell touche brièvement au surréalisme lorsqu'elle traite de l'art moderne et de la nécessité d'un irrationnel à allier à une forme logique, « logical form », qu'elle voit comme une constante dans l'art, avec des exemples chez les plus grands « créateurs ».¹⁵ La différence qu'elle attribue au surréalisme relève d'une inversion. Au lieu de travailler l'esprit irrationnel dans une forme logique, « [t]he irrational spirit in logical form », le surréalisme serait un cas d'esprit logique dans une forme irrationnelle, « logical spirit in irrational form ».¹⁶ Sitwell s'engage sur une définition de l'Art, magique et non logique, « Art is magic, not logic », qu'elle place étonnamment loin des « *sur-réalistes* »¹⁷ perdus dans leur recherche de la forme irrationnelle, qui produit en poésie un vers faible, informe et non formulé, « weak », « formless » et « unformulated », alors que serait nécessaire un retour à la rhétorique et à sa structure, « return to rhetoric »¹⁸. L'absence de forme, repérable dans le surréalisme, recoupe l'obsession d'uniformité des années vingt, « present harmful mania for uniformity », qui ne permet plus de distinguer l'individu, sa personnalité, son visage, sa vision, « personality », « fac [e] », « vision »¹⁹. Un

13. « Miss Sitwell at Hesperides », *The Cambridge Review*, 48.1175, 12 nov. 1926, p. 88. La réunion aura lieu dans la Junior Combination Room, Trinity Hall, et l'entrée se fera uniquement sur présentation d'un billet, à prix réduit chez Metcalfe.

14. *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein, op. cit.*, p. 84.

15. Edith Sitwell, « Modern Poetry », *Time & Tide*, 9.13, 30 mars 1928, p. 309.

16. *Idem.*

17. *Idem.* Dans son autobiographie parue en 1965, Sitwell a recours à Breton pour compléter, par un dernier élément, le portrait sensoriel de l'artiste : les artistes dans tous les arts devraient avoir l'acuité sensorielle du lion et ce que Monsieur André Breton a appelé « la construction solaire », le soleil de la raison humaine », « Artists in all the arts should have [...] the lion's acuity of sense, and [...] what Monsieur André Breton called 'la construction solaire,' the sun of man's reason. » Edith Sitwell, *Taken Care Of – Autobiography*, New York : Atheneum, 1965, p. 7. Que ce soit avec la « construction », la « raison » ou bien l'« esprit logique » de 1928, l'image du surréalisme demeure relativement stable chez Sitwell.

18. Edith Sitwell, « Modern Poetry », *Time & Tide, op. cit.*, p. 308. Sitwell ajoute aussitôt la précision « good rhetoric », qu'elle oppose à une rhétorique mauvaise ou directement plaquée, « superimposed ». *Idem.*

19. *Ibid.*, p. 309. Pour sa part, Sitwell dit consacrer son temps à la forme, travaillant les effets

réel souci de l'individu accompagnée, par contre, la présentation dans le *Cherwell* qu'Harold Acton fait au même moment de Crevel, considéré en dehors de son appartenance surréaliste lorsqu'il passe à Oxford en 1926. Avant même d'aborder l'étape d'Oxford, on peut relire, dans une lettre déjà publiée mais encore à exploiter pour ce qui concerne Crevel, un témoignage qui autorise un nouveau regard sur le versant londonien de son voyage, où un groupe d'habitues de Bloomsbury est le premier de trois publics anglais à entendre « L'Esprit contre la raison ».

La lettre qui documente cet événement provient de l'essayiste et critique américain Logan Pearsall Smith (1865-1946), expatrié en Angleterre depuis ses études à Oxford, et a pour destinataire son jeune secrétaire, d'Oxford également, Cyril Connolly. On apprend que Crevel dit son texte, le 16 novembre 1926, à une fête chez « Molly », c'est-à-dire Mary MacCarthy, dont la résidence du 25 Wellington Square abritait depuis 1920 les soirées littéraires du Memoir Club, relié au cercle de Bloomsbury. D'une biographie sur le couple MacCarthy, on sait aussi, comme l'a noté Jean-Michel Devésa, que c'est grâce aux démarches de cet ancien d'Oxford, Raymond Mortimer²⁰, lui-même membre du new Bloomsbury ou l'un des « secondary Bloomsberries²¹ », que Mary MacCarthy accueille, ce mardi-là, une vingtaine de personnes pour écouter « L'Esprit contre la raison » après les formalités du thé de cinq heures, « there was tea at five o'clock, followed by the lecture²² ». Le témoignage de Pearsall Smith, écrit peu après l'événement, est mordant, venu d'un personnage qui ne se laisse convaincre ni par Crevel, ni par le public, l'un et l'autre désignés par les mêmes adjectifs de prétention et encadrés dans une scène romanesque. Cette réticence à l'égard de Crevel peut commencer à se comprendre par le portrait que Connolly donne, non sans affection, de Pearsall Smith comme antiquité dans l'essai « The New Mandarins » où il voit en l'écrivain américain l'un des deux derniers des vieux Mandarins, des hommes des années 1880, et le plus intransigeant, « the last of the old

de la rime et de la texture sur le rythme, « experimenting in the effects that rhyme and texture have on rhythm ». *Idem*. « L'esprit contre la raison » s'achève précisément sur les limites du « technicien » attaché aux « sons [et aux] couleurs » en poésie. René Crevel, « L'esprit contre la raison », *L'esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, ed. Michel Carassou et Jean-Claude Zylberstein, Pauvert, 1986, p. 64.

20. Jean-Michel Devésa fait état d'une lettre de 1953 de Raymond Mortimer à Carlos Lyles, où est rappelée cette soirée durant laquelle Crevel aurait tenu « un discours surréaliste déroutant », « René Crevel et le monde anglo-saxon », *Mélusine*, XXII, 2002, p. 240-241.

21. Regina Marler, *Bloomsbury Pie – The Making of the Bloomsbury Boom*, New York, Henry Holt, 1997, p. 10.

22. Hugh and Mirabel Cecil, *Clever Hearts, Desmond and Molly MacCarthy – A Biography*, London, Victor Gollancz, 1990, p. 218.

Mandarins, of the men of the eighties, and the most intransigent²³. » À cette caractérisation de Pearsall Smith en « mandarin », on pourrait joindre le refus de filiation signé Crevel dans *Mon corps et moi* : « Je ne suis pas le fils d'un mandarin, hélas ²⁴ » Avec le regret de cet « hélas », l'expression ramène la voix du narrateur de *Mon corps et moi* au réel de son « enfance », quand les « pieds » poétiques de la danseuse en mal d'amour se détachent d'elle pour devenir « petits cercles », puis « pieds » « tourn [a]nt », chaussés « de satin blanc », qui, pour le mandarin peut-être, évoquent « le mystère des nacres²⁵ ». Mandarin ou pas, Pearsall Smith en a la hauteur de vue dans sa lettre du 17 novembre qui juge durement Bloomsbury, Crevel et le surréalisme.

Pearsall Smith à Connolly :

Autumn 1926

I went to Molly's party yesterday – all the young lions, or rather the young tomcats of Bloomsbury were there, a few older celebrities, trembling for their thrones, and reputations among those hoping to replace them, and a few ladies of fashion anxious to be in the intellectual swim. This audience was addressed by a pert, self-confident French boy with a big mouth and a brazen voice who dinned our ears with a galimatias of what I thought pretentious and incomprehensible nonsense, a new gospel of sur-réalisme composed of Freud, Rimbaud, Valéry, Keyserling and Mussolini – an anti-intellectual gospel and attack on reason, chanted and bellowed at us in a kind of figurative and bombastic prose which, though we pretended to follow it, I am sure none of us really understood. The whole thing – the brazen pretentious boy and the anxious pretentious audience, was extremely funny²⁶.

23. Cyril Connolly, « The New Mandarins », *Enemies of Promise* (1938), London, Penguin, 1961, p. 60. L'ouvrage est dédié à Logan Pearsall Smith.

24. René Crevel, *Mon corps et moi*, Pauvert, 1991, p. 76.

25. *Idem*. Ces « pieds qui tournent » renvoient aussi au langage poétique, au *tour* étymologique du trope.

26. La lettre est incluse dans *A Chime of Words – The Letters of Logan Pearsall Smith*, ed. Edwin Tribble, New York, Ticknor & Fields, 1984, pp. 115-116. Je suis allé à la fête de Molly hier – tous les jeunes lions, ou plutôt les jeunes matous de Bloomsbury étaient là, quelques célébrités plus âgées, tremblant pour leur trône et leur réputation parmi ceux qui espèrent les remplacer, et quelques dames à la mode impatientes de se trouver dans le courant intellectuel. Ce public avait face à lui un garçon français plein d'aplomb et sûr de lui avec une grande gueule et une voix effrontée qui a fait résonner à nos oreilles un galimatias de ce que j'ai pris pour des inepties prétentieuses et incompréhensibles, un nouvel évangile de *sur-réalisme* composé de Freud, Rimbaud, Valéry, Keyserling et Mussolini – un évangile anti-intellectuel et une attaque contre la raison, récité et braillé devant nous dans une sorte de prose figurée et enflée que, bien que nous ayons fait semblant de la suivre, aucun d'entre nous, j'en suis

L'apparition du nom de Mussolini parmi les noms à rattacher au surréalisme, à partir de ce que Pearsall Smith entend de Crevel, souligne en effet une certaine confusion. *L'Esprit contre la raison*, édité aux Cahiers du Sud en 1927, contient bien comme point de départ Valéry et sa « crise de l'esprit » de 1919, formée de deux lettres d'ailleurs initialement écrites pour paraître en traduction en Angleterre²⁷. De l'intervention de Crevel, l'oreille de Pearsall Smith a aussi retenu Keyserling, Freud, Rimbaud, et tous figurent dans *L'esprit contre la raison* : Keyserling pour l'altérité ; Freud surtout à travers Breton ; enfin Rimbaud, dressé auprès de Baudelaire et Lautréamont contre la littérature et ses « usages²⁸ ».

Mussolini, en revanche, n'est à trouver nulle part dans le texte publié de Crevel et c'est peut-être plus la connexion avec l'Europe de Valéry qui aurait pu faire surgir l'Italie, Mussolini et son fascisme lors de la soirée. Il suffirait de rappeler que, dans *Légitime défense*, diffusé en brochure le 30 septembre 1926, environ six semaines avant la conférence de Crevel, Breton range Valéry entre Massis et Maurras, dans « les réactionnaires d'aujourd'hui », pour l'affirmation d'une supériorité de l'Europe sur l'Orient²⁹. La correspondance réunie de Pearsall Smith élimine de la lettre à Connolly les dernières lignes, où le terme « Fascism » entérine un rejet plus définitif de Crevel et de ses propos sur la littérature. Le passage coupé peut être lu dans un écrit biographique sur Cyril Connolly, avec la précision que l'envoi de Pearsall Smith a lieu le 17 novembre, situant par conséquent la fête chez Molly le 16 : « The whole thing – the brazen pretentious boy and the anxious pretentious audience, was extremely funny, but I was sorry for Molly, though I hope she didn't realise, being deaf, how absurd the lecture was. Fascism is as stupid in literature as it is in politics but fortunately less dangerous³⁰. » Aucun des ouvrages ne reproduit la lettre au complet mais les extraits montrent Crevel reçu avec in-

convaincu, n'a vraiment comprise. Le tout – le garçon effronté et prétentieux et le public impatient et prétentieux, était extrêmement drôle.

27. Voir Paul Valéry, « La crise de l'esprit », *Variété*, Gallimard, 1965, p. 11.

28. René Crevel, « L'esprit contre la raison », *op. cit.*, p. 50.

29. André Breton, « Légitime défense », *La Révolution surréaliste*, n° 8, 1^{er} déc. 1926, p. 35.

30. David Pryce-Jones, *Cyril Connolly, Journal and Memoir*, London, Collins, 1983, p. 92. Le tout – le garçon effronté et prétentieux et le public impatient et prétentieux, était extrêmement drôle, cependant j'étais désolé pour Molly, mais j'espère qu'elle ne s'est pas rendu compte, étant sourde, à quel point la conférence était absurde. Le fascisme est aussi bête en littérature qu'en politique, mais heureusement moins dangereux. Des fragments de cette lettre sont encore donnés par Hugh et Mirabel Cecil, qui considèrent le langage de Pearsall Smith « characteristically catty », ou typiquement rosse, dans *Clever Hearts*, *op. cit.*, p. 218.

compréhension, deux jours avant la conférence de Cambridge, chez Mary MacCarthy, dont l'ouïe défaillante, due à une « otosclérose³¹ », n'est qu'une image comique de plus pour Pearsall Smith, ce dernier du reste très estimé par Raymond Mortimer pour sa maîtrise encyclopédique des mots³².

Les deux cartes de Crevel à Raymond Mortimer, non datées mais selon toute probabilité d'octobre-novembre 1926, racontent comment Crevel a pu entrer dans le monde de Mary MacCarthy et de Bloomsbury. Invité à « parler » gratuitement à Cambridge le 18 novembre et avant de savoir s'il ira à Oxford, Crevel se demande si Mortimer ne pourrait pas lui trouver un public payant à Londres. Dans sa rubrique littéraire pour le magazine *British Vogue*, Mortimer s'était tout juste référé, fin septembre, à Crevel et Soupault pour leur exploration de l'inconscient, avec une appréciation plus marquée pour Tzara et Aragon, avec aussi, au-delà du surréalisme, une admiration absolue pour Cocteau, dont Crevel ne semble pas lui tenir rigueur cet automne 1926.³³ Les deux envois de cette période reproduits ci-dessous sont conservés, en compagnie d'une lettre du 6 août [1926] encourageant Mortimer à rejoindre Crevel et Eugene Mac Cown à Cagnes-sur-Mer, dans la Raymond Mortimer Collection, Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Crevel à Mortimer :

Aut. 16.60.

6 rue de la Muette (XVI^e)

Cher Raymond, merci de votre petit mot et excusez-moi de n'avoir pas répondu plus tôt. Je pense aller à Cambridge où les étudiants m'ont invité à parler le 18 novembre. Le jeune homme qui m'a écrit (Geoffrey Gorer) m'a dit qu'il allait demander à T.S. Eliot³⁴ si je pourrais aller dans les autres universités. Croyez-vous qu'à Londres je puisse faire une conférence ? J'aimerais trouver un moyen pour gagner quelques shillings, car mes chers petits Cambridgeois

31. Voir l'article consacré à Mary MacCarthy dans Alan et Veronica Palmer, *Who's Who in Bloomsbury*, Brighton, Sussex, Harvester Press, 1987, p. 106.

32. Michael Yoss, *Raymond Mortimer : A Bloomsbury Voice*, London, Cecil Woolf, 1998, p. 9.

33. Raymond Mortimer, « The Modern French Novel : Short Notes on the Work of Some of the Most Distinguished Writers of Fiction in France To-day », *British Vogue*, Late Sept. 1926, p. 57. Mortimer a écrit plus longuement sur Crevel en 1924, pour *Vogue*, créant à l'auteur de *Détours* une ascendance avec Soupault comme père et, pour grand-père, Giraudoux, que le petit-fils répudierait sans doute, « who would probably repudiate his grandfather ». Raymond Mortimer, « New Books for the Morning Room Table », *Vogue* (London, England), Early Dec. 1924, p. 124.

34. On ne le retrouve pas ailleurs dans l'organisation de la visite de Crevel en Angleterre.

*m'invitent, mais ne paient pas le voyage et ne donnent aucune somme pour la conférence. D'Angleterre sans doute irai-je à Hambourg pour faire [du] cinéma mais, mais, mais...*³⁵

*Eugène nerveux.*³⁶ *Paris toujours idem. Don't forget me. I am your friend, and I hope you are happy*³⁷.

René Crevel

Crevel à Mortimer :

6 rue de la Muette (XVI^e)

Cher Raymond, je dois parler le 18 novembre à Cambridge. Alors si vous voulez être assez gentil pour arranger cette conférence avec cette dame [Mary MacCarthy] pour le 14 ou le 25 Nov. (j'aimerais mieux le 14) je serais l'homme le plus heureux du monde. 5 livres quelle somme ! (C'est presque ce que me rapporte un livre). Merci à vous de tant de gentillesse. Je ne sais comment vous exprimer ma joie.

*Eugène pour quelque temps est à la campagne. Paris lui réussissant mal. Il l'a quitté momentanément et a je crois bien fait. Je pense d'ailleurs qu'il va bientôt rentrer. Comme il est très déprimé et qu'il a pour vous une très grande amitié, écrivez-lui (toujours 5 Rue C. Premier).*³⁸ *Merci encore pour votre intervention. Et à bientôt. Ami*

René.

D[an]s quelques jours v[ou]s recevrez La mort difficile.

Le fil Mortimer-Crevel-MacCarthy, indiqué par cette dernière lettre et qu'on délaisse ici, serait à rechercher dans la correspondance de Mortimer avec Mary MacCarthy, dont les versants sont conservés, pour l'un à Princeton, dans la Raymond Mortimer Collection, pour l'autre dans les Desmond et Mary MacCarthy Papers à la Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Pour la part la plus documentée du trajet anglais de Crevel, celle d'Oxford, existe d'abord une carte que Crevel, avant son arrivée dans le pays, envoie à Harold Acton à Paris. Celui-ci y est installé depuis l'automne, ses études à Oxford terminées. L'envoi est conservé par The

35. Dans une lettre que Devésa situe en décembre 1926, Crevel dit avoir renoncé à un voyage en Allemagne du fait de sa santé. *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein, op. cit.*, p. 88.

36. Les biographes font remonter à cette époque les débuts de la rupture entre Crevel et Eugene Mac Cown.

37. Ne m'oubliez pas. Je suis votre ami, et j'espère que vous êtes heureux.

38. Le 10 juillet 1930, à Choura Tchelitchev, Crevel mentionne « Eugénie [...] à Londres chez la bergère (Raymond Mortimer) ». Crevel, *Lettres de désir et de souffrance, op. cit.*, p. 262.

Acton Archives, New York University, Villa La Pietra, à Florence³⁹, où figure aussi un petit mot de Crevel, sans date, ni destinataire mais qui se rattache, selon toute probabilité, à 1926 du fait de l'adresse de la rue de la Muette et de l'époque où Acton croise régulièrement Crevel au studio parisien de Pavel Tchelitchev⁴⁰. La carte débutant par « Cher Harold Acton » peut être située au mois d'octobre ou de novembre 1926 et, à elle seule, semble confirmer qu'Acton aurait joué un rôle d'intermédiaire entre Crevel et l'université d'Oxford.

Crevel à Acton :

6 rue de la Muette (XVI^e)

Cher Harold Acton,

Comment vous remercier ? J'ai écrit à Oxford proposant la date du 22 ou 23. Pouvez-vous me téléphoner Auteuil 16-60 entre midi et une heure (sauf dimanche) pour qu'on se voie.

Ami. René Crevel

La Villa La Pietra ne contient pas d'autres traces d'une correspondance de Crevel avec Acton qui, le 3 avril 1928, demande à Gertrude Stein ce qu'est devenu leur ami, dont il n'a rien entendu depuis longtemps⁴¹.

Trois fois en octobre-novembre 1926, Harold Acton contacte, de Paris, Bryan Guinness, étudiant à Oxford en français et langues modernes, pour faire en sorte que la conférence déjà prévue de Crevel à Cambridge se fasse aussi à Oxford, où Guinness est rédacteur en chef du journal étudiant *The Cherwell* cet automne-là et, de ce fait, en position de rendre service⁴². Les trois lettres d'Acton ont paru dans le livre de souvenirs de Bryan Guinness en 1975.

Acton à Guinness :

October 29 1926

*29 Quai Bourbon
Paris IV^e*

Forgive Dear Bryan a brisk and hurried letter [...]. This is to ask a gift of

39. Ma gratitude à Cristina Fantacci Cellini et Mark Roberts, de la Villa La Pietra, pour toute leur aide.

40. Ce mot rapide est une invitation à « pren [dre] un rendez-vous pour parler ». Sur les rencontres au studio de Tchelitchev, voir Harold Acton, *Memoirs of an Aesthete*, London : Methuen, 1948, p. 177.

41. *The Flowers of Friendship*, op. cit., pp. 218-219 (p. 219). Les Acton Archives possèdent aussi une lettre du 10 janvier 1953 de Carlos Lynes interrogeant Acton sur Crevel, notamment à Oxford.

42. Sur ses fonctions au *Cherwell*, voir Bryan Guinness, *Dairy Not Kept – Essays in Recollection*, Compton Chamberlayne : Compton Press, 1975, p. 156. Le « Dairy » du titre est une allusion à une faute que Guinness faisait enfant sur le mot « diary ».

your enterprise. The youngest and most important of the Surréalistes [...] Monsieur René Crevel [...] has been asked to give a lecture (which I myself have heard and applauded [...]) at Cambridge [...]. Why is it that Cambridge is so much more enterprising than Oxford in such matters?⁴³ [...] I have urged Monsieur Crevel to go to Oxford [...] [D]o you know of any literary or modern intellectual society in Christ Church or elsewhere which would invite him to lecture? [...] Could you inquire of your friends on the Cherwell and elsewhere, « political » or otherwise [...] ? The Ordinary no longer exists, but surely there is a surfeit of such clubs and societies!⁴⁴ Could you find out from Mr. Taylor⁴⁵, Roy Harrod⁴⁶, or Maurice Bowra⁴⁷? [...] He is to speak at Cambridge about November 15th, I believe. Do use your influence on the Cherwell and get him to Oxford. [...] Also, do tell Roger Spence⁴⁸, Charles Plumb⁴⁹ [...]. I am asking William [Acton] to put him up [...].

Harold

P.-S. Perhaps Driberg⁵⁰ could be of assistance?⁵¹

43. Même genre de réflexion sur Oxford et Cambridge un peu plus tôt chez Acton quand il s'agit d'inviter Gertrude Stein à Oxford, dont la visite est alors déjà prévue à Cambridge. Voir la lettre d'Acton à Stein du 4 mars 1926 dans *The Flowers of Friendship*, *op. cit.*, p. 186.

44. Le défunt Ordinary, le club littéraire dont Acton était président, avait accueilli Stein au printemps. *Idem*. Crevel va prononcer sa conférence dans le cadre de l'Oxford University French Club, comme l'indique le *Cherwell* du 20 novembre 1926.

45. Frank Taylor, *tutor* de Bryan Guinness à Oxford. Bryan Guinness, *Dairy Not Kept*, *op. cit.*, p. 155-156.

46. Roy Harrod (1900-1978), économiste enseignant alors à Oxford, se souvient d'Harold Acton comme du chef incontestable, « [t]he unquestioned leader », des esthètes d'Oxford. Harrod est cité par Marie-Jacqueline Lancaster, *Brian Howard – Portrait of a Failure*, London, Anthony Blond, 1968, p. 209.

47. Maurice Bowra (1898-1971), classiciste à Oxford, est alors *tutor*, comme Roy Harrod.

48. Roger Spence côtoie les frères Acton depuis leurs années d'Eton. *Ibid.*, p. 51.

49. En 1926, Charles Plumb fait partie de la rédaction d'*Oxford Poetry* et, pour un temps, de celle du *Cherwell*. Voir B. Guinness, *Dairy Not Kept*, *op. cit.*, p. 157.

50. Tom Driberg (1905-1976), journaliste et homme politique. Un concert avec mégaphone et machine à écrire, organisé en 1927 par des étudiants d'Oxford, aurait mérité, selon lui, l'étiquette surréaliste-dadaïste. Tom Driberg, *Ruling Passions*, New York : Stein and Day, 1978, p. 68-69.

51. Bryan Guinness, *Dairy Not Kept*, *op. cit.*, p. 152-153. Tu excuseras, cher Bryan, une lettre rapide et pressée [...]. Ceci, pour te demander d'offrir de ton savoir-faire. Le plus jeune et plus important des Surréalistes [...] Monsieur René Crevel [...] a été invité à faire une conférence (que j'ai moi-même entendue et applaudie [...]) à Cambridge [...]. Pourquoi se fait-il que Cambridge soit tellement plus entreprenant qu'Oxford dans ce genre de choses? [...] J'ai insisté auprès de Monsieur Crevel pour qu'il aille à Oxford [...] [C]onnais-tu une association littéraire ou intellectuelle moderne à Christ Church ou ailleurs susceptible de l'inviter à faire une conférence? [...] Pourrais-tu demander auprès de tes amis du *Cherwell* et d'ailleurs, « politiques » ou autres [...] ? L'Ordinary n'existe plus mais il y a sûrement une abondance de clubs et d'associations de ce genre ! Pourrais-tu voir avec M. Taylor, Roy Harrod ou Maurice Bo-

Acton à Guinness :

November 4 th 1926

29 Quai Bourbon

Paris IV^e

Dear Bryan,

[...] I shall let you know further about René Crevel when I hear from him. At present I am writing a fabulous romance about an eunuch⁵², and having my portrait painted by [...] Pavel Tchelitchev⁵³. [...]

Yours ever,

Harold⁵⁴

Acton à Guinness :

November 12 th 1926

29 Quai Bourbon

Paris IV^e

My dear Bryan,

I enclose the promised article, not on Surréalisme (as M. Crevel will explain that) but on M. Crevel. [...] Please do not let it be printed without puzzling carefully over my shocking handwriting [...].

Forgive this haste,

Harold⁵⁵

L'article joint par Harold Acton à la lettre du 12 novembre 1926 à Bryan Guinness paraît dans *The Chervell* le 20 novembre sous le titre « A

wra ? [...] Crevel devrait parler à Cambridge vers le 15 novembre, je crois. Merci de jouer de ton influence au *Chervell* et de le faire venir à Oxford. [...] N'oublie pas non plus d'en parler à Roger Spence, Charles Plumb [...]. Je vois avec William pour l'hébergement [...]. Harold/P.-S. Driberg pourrait peut-être aider aussi ?

52. Pour Harold Acton, l'eunuque incarne le faux esthète d'Oxford, c'est-à-dire un dandy vivant sur les vieux cultes fin de siècle, comme l'analyse Martin Green dans *Children of the Sun – A Narrative of 'Decadence' in England after 1918*, New York, Basic Books, 1976, p. 154.

53. C'est au même moment que Tchelitchev fait le portrait de Crevel qui paraît en frontispice de l'édition de 1927 de *L'Esprit contre la raison*. François Buot, *René Crevel – Biographie*, Bernard Grasset & Fasquelle, 1991, p. 195.

54. Bryan Guinness, *Dairy Not Kept, op. cit.*, p. 154. 4 novembre 1926/Cher Bryan,/ [...] Je t'en dirai plus sur ce qui se passe avec René Crevel quand j'aurai un mot de lui. Pour le moment, je suis en train d'écrire un fabuleux roman au sujet d'un eunuque, et en même temps [...] Pavel Tchelitchev a commencé de peindre mon portrait. [...] /Toujours à toi, /Harold.

55. Bryan Guinness, *Dairy Not Kept, op. cit.*, p. 155. 12 novembre 1926/Mon cher Bryan,/ Je joins l'article promis, non pas sur le Surréalisme (puisque M. Crevel va l'aborder) mais sur M. Crevel. [...] Merci de ne pas le laisser imprimer sans t'interroger attentivement sur la qualité scandaleuse de mon écriture [...]. Pardon de cette hâte, / Harold.

Swift Approach to M. René Crevel » et fait découvrir Crevel, et la beauté qui le caractérise, dans un décor de photographe au goût de l'esthète, représentant une scène artificiellement naturelle complétée par des allusions à Corot et au Douanier Rousseau. Ce début d'introduction à Crevel reste sur le plan de l'image avec les dessins et portraits de Crevel réalisés pour la publication de ses livres ou dans d'autres circonstances :

We may approach M. Crevel first as would a photographer. The camera in the foreground must be well hooded, and we must prepare to stand behind it, quietly and unobtrusively, to take him by surprise. The 'studio' must be discreetly shaded so that the gentle flora and fauna do not barden on the curtain, where it is stabilized for the present in a park. In the park there are trees. These are hazy and vague as the Hyde-segment of that dual personality which Corot might have daubed them, very wistfully. Beneath the trees there is a neat wooden bench for lovers. [...] On the bench, posed, is that form, of a beauty by no means conventional, which we associate with M. Crevel. The pseudo-Renaissance table [...] somehow strayed into the centre of this pastoral scene [...]. If only Rousseau the Douanier were alive, what delectation would he immortalize in these details! On the table are three books, the last one still in embryo, awaiting that moment when who knows but that M. Crevel should be addressing the Oxford University French Club to appear, popping from the matrix of the Editions du Sagittaire.

Take a peep at their titles if you are a self-respecting photographer : take a dip, take a dip in the old bran pie⁵⁶ ! Détours. Mon Corps et Moi. La Mort difficile. [...] [O]bserve and compare the portraits by Eugène Mac Cown [Détours], by Alice Halicka [Mon corps et moi]. If these disappoint you, remember there are others which, in our opinion, are preferable, notably by Pavel Tchelitchev. [...]

Or we may approach M. Crevel as would a publisher. For this a little biography is needed⁵⁷.

56. En 1918 sort la chanson « The Old Bran Pie », composée par Philip Braham, sur des paroles de Davy Burnaby et Donovan Parsons.

57. Harold Acton, « A Swift Approach to M. René Crevel », *The Chervell*, 20 nov. 1926, p. 176. Une approche rapide de M. René Crevel/On pourrait tout d'abord approcher M. Crevel à la manière d'un photographe. L'appareil photographique à l'avant doit être bien couvert et on doit être prêt à se tenir derrière l'appareil, en silence et sans se faire remarquer, pour l'attraper par surprise. Le « studio » doit être plongé dans une lumière discrète pour que la faune et la flore fragiles ne ressortent pas trop fortement sur le rideau, qui est figé pour le moment dans un parc. Dans le parc il y a des arbres. Ceux-ci sont flous et vagues comme la partie Mr. Hyde de cette double personnalité, que Corot aurait pu agrémenter de peinture, d'une manière pleine de mélancolie. Sous les arbres se trouve un banc de bois propre pour les amoureux. [...] Sur le banc, assise dans une pose, est cette forme, d'une beauté qui n'a rien de conven-

Est alors donnée la traduction, par Acton, « shall we translate », des quelques paragraphes d'autobiographie de Crevel circulant en 1926, à partir desquels Acton établit une version anglaise, mais sans mentionner que l'original en français est de Crevel⁵⁸. Le « [a] horreur de tous les esthétismes⁵⁹ », chez Crevel autobiographe à la troisième personne, commence par celui « d'Oxford et des pantalons larges », six mots que Harold Acton condense en simples « Oxford bags », autrement dit *Oxford baggy pants*, pantalons larges d'Oxford. De l'expression abrégée « Oxford bags » s'estompe la référence de Crevel à l'esthétisme plus général pratiqué par les étudiants d'Oxford, dont les pantalons ne sont qu'une manifestation. C'est, du reste, le très esthète Acton qui semble à l'origine de cette mode des pantalons larges à Oxford, propagés par mimétisme, comme le rappelle l'étude de Martin Green, une excentricité copiée de plus en plus par les amis d'Acton, puis par d'autres, jusqu'à ce que le style soit connu au monde extérieur comme celui des « Oxford bags », « copied by more and more of [Acton's] friends and then by others, till the style became known to the outside world as 'Oxford bags' »⁶⁰.

Crevel, pourtant suivi de l'image du « dandy » aux « pantalons larges »⁶¹, avec « [s]es fantaisies vestimentaires, toujours un peu décalées par

tionnel, que nous associons avec M. Crevel. La table fausse Renaissance [...] s'est égarée, on ne sait comment, au centre de cette scène pastorale [...]. Si seulement le Douanier Rousseau était vivant, quelle délectation il immortaliserait dans ces détails ! Sur la table il y a trois livres, le dernier encore à l'état embryonnaire, attendant le moment où M. Crevel devrait s'adresser à l'*Oxford University French Club* pour apparaître, surgissant de la matrice des Editions du Sagittaire. Jetez un coup d'œil à leurs titres si vous êtes un photographe qui se respecte : plongez-vous un peu, plongez-vous un peu dans la bonne vieille tarte au son ! *Détours. Mon corps et moi. La mort difficile*. [...] [O]bservez et comparez les portraits par Eugène Mac Cown, par Alice Halicka. Si ces portraits vous déçoivent, souvenez-vous qu'il y en a d'autres qui, à notre opinion, sont préférables, tout particulièrement par Pavel Tchelitchew. [...] / Ou bien on pourrait approcher M. Crevel à la manière d'un éditeur. Pour cela, une petite biographie est nécessaire.

58. Ces mots autobiographiques de Crevel sont rattachés tantôt à *La mort difficile*, tantôt, comme l'avait fait Carlos Lynes en 1958, à *Mon corps et moi*. Voir Michel Carassou, « Plus encore que *Détours*... » dans René Crevel, *La mort difficile*, ed. Michel Carassou et Jean-Claude Zylberstein, Pauvert, 1974, pp. 235-236 (p. 235) ; et Michel Carassou, *René Crevel*, Fayard, 1989, p. 104. La parution de ce texte bref coïncide avec la sortie de *Mon corps et moi*, fin décembre 1925, selon Étienne-Alain Hubert, « Essai de bibliographie des écrits de René Crevel (1921-début 1983) », *Bulletin du Bibliophile*, IV, 1983, pp. 483-527 (p. 508). Simple prospectus chez Kra, l'« Autobiographie » a pu être jointe indifféremment à *Mon corps et moi* et à *La mort difficile*, publiés à une dizaine de mois d'écart.

59. René Crevel, « Autobiographie », *La Mort difficile*, op. cit., p. 237.

60. Martin Green, *Children of the Sun*, op. cit., p. 153. Green, qui puise dans les *Memoirs of an Aesthete* d'Acton, décrit en détail ces pantalons de « dandys » qui finissaient par ressembler à une jupe plissée recouvrant les souliers, « a pleated skirt [...] spread to cover the shoes ». *Idem*.

61. Jean-Jacques Lévêque, « Recherche d'une définition », *Temps mêlés*, 10-11, oct. 1954, p. 3.

rapport aux règles en vigueur »⁶², prend ses distances de l'esthète en 1925 dans *Mon corps et moi*. Le chapitre un brin misogyne des « Rendez-vous de sensualité, rendez-vous manqués » fait assister à la rencontre d'un « soldat » et d'une fille gonflée d'« albumine » au contact « écoeurant [t] »⁶³. Le couple que ce narrateur alors « pioupiou » forme avec « la poufiasse » est, à distance, l'objet de son regard et l'amène à dire : « Si j'étais un esthète, je serais heureux », car en mesure de savourer la « curiosité » que ce corps de « lourde fille » offre à la vue et au toucher. L'esthète, lui, saurait en effet quelle attitude avoir avec le « monstre » auquel les « bras » du pioupiou « sont mêlés ». Le personnage soldat de *Mon corps et moi* s'avère réticent à apprécier le plaisir que l'esthète parvient à cultiver. Le pioupiou tire, en fait, son plaisir de lui-même lorsqu'il laisse sur un côté du lit « la grosse bête », plus tard dans la nuit, et se tourne vers son propre corps, observé dans le miroir, renouant avec sa sexualité pré-adolescente de l'âge de « douze ans ». Le physique « curieux » de « la monstresse », repoussé mais aussi longuement évoqué, indique peut-être un intérêt résiduel de Crevel, par personnage interposé, pour ces « évasions esthétiques » qu'il « refuse⁶⁴ ». Vu à travers le pioupiou « mi-romanesque, mi-réel »⁶⁵ de *Mon corps et moi*, Crevel apparaît sans conteste plus ancré dans la vie que l'esthète imaginé dans son essai de 1929 qui « ne saurait s'asseoir que dans des sièges ésotériques et ne fait l'amour que dans des coussins synthétiques »⁶⁶. La question de l'esthète est ce qui peut à la fois rapprocher et séparer Crevel d'Acton, Crevel du milieu avec lequel il est en contact à Oxford.

C'est pour ce milieu qu'Acton traduit, dans « A Swift Approach », l'intégrale de l'« Autobiographie », en introduisant au dernier paragraphe de Crevel quelques raccourcis et interprétations, où les « attitudes, [l]es flâneries, [l]es rages caractéristiques du jeune homme actuel⁶⁷ » à lire dans *Détours* sont restituées en un « modern *Sturm und Drang*⁶⁸ ». Le mot « attitudes », de la phrase de Crevel « des attitudes [...] du jeune homme

62. François Buot, *René Crevel*, *op. cit.*, p. 160.

63. René Crevel, *Mon corps et moi*, *op. cit.*, p. 123.

64. Carlos Lynes, « Solitude de René Crevel », *French Studies*, 12.2, Feb. 1958, p. 125.

65. *Ibid.*, p. 131.

66. René Crevel, « Les esthètes de 1929 », *L'Esprit contre la raison...*, *op. cit.*, p. 79.

67. René Crevel, « Autobiographie », *op. cit.*, p. 238.

68. C'est *Détours* encore, au début de l'année 1926, qui à lui seul caractérise Crevel dans un panorama de la littérature française dressé à l'époque pour un public anglais : « a new *mal du siècle* – the self-torturings of René Crevel in *Détours* », un nouveau mal du siècle, les tortures que René Crevel s'inflige à lui-même dans *Détours*. Brian Rhys, « A Survey of Contemporary French Literature », *Bookman*, 69.412, Jan. 1926, p. 212.

actuel⁶⁹ », est devenu en anglais son paronyme « altitudes », ce qui peut renvoyer à la lettre à Guinness du 12 novembre, où Acton recommandait la vigilance dans le déchiffrement du manuscrit de son article.

Crevel termine son texte autobiographique sur l'évocation de *Mon corps et moi*. L'article d'Acton ne s'arrête pas là et enchaîne sur ce roman, empruntant encore au ton de Crevel. La description de *Mon corps et moi* que donne Acton forme une sorte de collage des premières lignes du roman et ajoute des éléments de résumé :

For several long months in the midst of others, the author had longed for a minute of liberty with himself. And now, alone in his room in a little mountain hotel, he recreates those people from whom he sought to flee, to judge them instead of slipping into a restorative slumber. Consequently he perceives that he is always on their margin, even when he desired or believed himself to be lost⁷⁰.

On redécouvre, rendus en anglais, « les petits hôtels de montagne », le « Me voici seul dans ma chambre » et le « souhait enfin réalisé » de « [s]e trouve [r] disponible à [s]oi-même » du début de *Mon corps et moi*⁷¹.

Arrivé aux deux derniers paragraphes de l'article, Acton se remet à parler dans sa propre voix pour formuler une série d'appréciations, s'arrêtant sur Crevel et l'Angleterre, Crevel et le surréalisme :

There are some things here I would stress, some parallels : The horror of aestheticism and the natural bile of anyone who thinks about it, voiced eloquently in England by Mr. Wyndham Lewis. The eighteenth-century phase represented on the Anglo-Saxon side by Mr. Aldous Huxley and such witty contributors to Vogue as under the aegis of the remarkable Miss Todd.⁷² The tedium of such 'intellectual' fashions as [Blacks⁷³] and jazz. And, above all, the names of Rimbaud and Lautréamont, Castor and Pollux of modern French literature. For a few francs, M. Breton's Manifeste du Surréalisme may be purchased ; it would be absurd of me to paraphrase it. For M. Crevel is, primarily, not a Surréaliste, but M. Crevel.

69. René Crevel, « Autobiographie », *op. cit.*, p. 238.

70. Harold Acton, « A Swift Approach to M. René Crevel », *op. cit.*, p. 179. Durant plusieurs longs mois passés au milieu des autres, l'auteur a cherché une minute de liberté avec lui-même. Et maintenant, seul dans sa chambre dans un petit hôtel de montagne, il recrée ces personnes qu'il cherchait à fuir, pour les juger au lieu de tomber dans un sommeil réparateur. Il perçoit alors qu'il est toujours à proximité d'eux, même quand il désirait ou croyait lui-même être perdu.

71. René Crevel, *Mon corps et moi*, *op. cit.*, p. 21.

72. On peut rappeler que l'un des collaborateurs de la revue, quand elle est dirigée par Dorothy Todd, est Raymond Mortimer.

73. Acton traduit « nègres » de Crevel en « niggers ».

Will these annotations suffice to show the reader that M. Crevel is something of a hero⁷⁴ ?

Plus de vingt ans après, au moment de ses *Memoirs*, Acton, dans les mots qu'on lui connaît pour avoir été beaucoup cités, rattache plus intrinsèquement Crevel au surréalisme en allant jusqu'à le considérer comme le seul surréaliste de naissance, « the only born surrealist », à l'exception de son frère, le peintre William Acton.⁷⁵ Dans les pages du *Cherwell*, en 1926, Crevel est surtout l'individu Crevel, et ce désir d'isoler la personne de son entourage renvoie peut-être ici au regard de l'esthète.

Précédant « A Swift Approach » d'Acton, paraît en couverture du même numéro du *Cherwell* l'article « The Arrival of an Inspiration », écrit selon toute probabilité par le rédacteur en chef, Bryan Guinness. Crevel semble arriver au bon moment, dans un Oxford qui, ce trimestre-là, manque d'esprit et de vitalité, les étudiants subsistant uniquement sur des faits, ou « facts ». La vie artistique de l'université est dépourvue de ce que la présence de Crevel peut amener, à savoir l'union de l'expérimental à l'établi, « the welding of the experimental to the established ». L'article finit sur l'initiative prise par Acton pour faire venir Crevel à Oxford :

Thanks to [Harold Acton's] paternal care, [...] some of the divine fire is to visit us next Monday. [...] May Monsieur Crevel prove to bring the creative spark which seems to be lacking this term among us to kindle us into growth beyond existence⁷⁶.

Si Crevel n'a pas apporté la magie de l'étincelle appelée de ses vœux par Guinness, sa visite laisse tout de même derrière elle, le 4 décembre

74. Harold Acton, « A Swift Approach to M. René Crevel », *op. cit.*, p. 179. Il y a certaines choses ici que je voudrais souligner, quelques parallèles : L'horreur de l'esthétisme et l'amertume naturelle de celui qui y pense, exprimées de manière éloquente en Angleterre par M. Wyndham Lewis. La phase du dix-huitième siècle représentée du côté anglo-saxon par M. Aldous Huxley et les collaborateurs pleins d'esprit de *Vogue*, travaillant sous l'égide de la remarquable Miss Todd. L'ennui de modes « intellectuelles » comme celle des [Noirs] et du jazz. Et, par-dessus tout, les noms de Rimbaud et Lautréamont, Castor et Pollux de la littérature française moderne. Pour quelques francs, on peut acheter le *Manifeste du Surréalisme* de M. Breton ; il serait absurde de ma part de le paraphraser. Car M. Crevel est, avant tout, non pas un surréaliste mais M. Crevel. Ces notes suffiront-elles à montrer au lecteur que M. Crevel a quelque chose d'un héros ?

75. Harold Acton, *Memoirs of an Aesthete*, *op. cit.*, p. 177.

76. [Bryan Guinness], « The Arrival of an Inspiration », *The Cherwell*, 20 nov. 1926, page de couverture. Grâce aux soins paternels [de Harold Acton], [...] un peu du feu divin nous rendra visite lundi prochain. [...] Souhaitons que Monsieur Crevel amène vraiment l'étincelle créative qui semble manquer chez nous ce trimestre pour provoquer en nous une croissance au-delà de l'existence.

1926, un souvenir encore frais dans les « Portraits » que Brian Howard donne des personnalités d'Oxford de l'année écoulée 1925-1926, parmi lesquels celui de William Acton, alors étudiant. L'intérêt de cette série de portraits, avec ses références énigmatiques pour les non-initiés, ses « parochial in-jokes »⁷⁷, réside dans le fait qu'ils sont conçus d'après le modèle des portraits de Gertrude Stein, ainsi dans la manière dont le gin est travaillé à répétition dans le paragraphe sur William Acton : « Gin acidulates as well as articulates remember though and gin. And gin. »⁷⁸ L'écriture des portraits, avec le retour des mêmes termes, dans une économie de virgules, d'apostrophes et d'adjectifs, garde l'écho de Stein, venue parler à Cambridge sur l'insistance d'Edith Sitwell le 4 juin 1926, puis, par l'intermédiaire d'Acton, le 7 à Oxford. Elle a lu, à Trinity et Christ Church, collègues différents de ceux où l'on trouve Crevel à l'automne, « Composition as Explanation » ainsi que quelques-uns de ses « Portraits », « Sitwell Edith Sitwell » et « Jean Cocteau⁷⁹ ». Les particularités de Stein incorporées dans les portraits de Brian Howard marquent aussi le parodique « Decomposition as Expurgation » que Geoffrey Gorer rédige pour la *Cambridge Review* du 13 mai 1927. Gorer joue sur le même et le différent à partir de l'idée de Stein que la composition est le lieu premier de la différence. Pour Stein, « Everything is the same except composition and as the composition is different and always going to be different everything is not the same.⁸⁰ » Les lecteurs de Gorer, la plupart étudiants, peuvent confondre dans la dérision Stein et leurs propres efforts répétés de rédaction : « Last year they composed and composed and composed until there was quite a lot of it. Then last year they composed and composed and composed until there was quite a lot of it. And last year they composed...⁸¹ » La parodie, comme la pratiquent Geoffrey Gorer et Brian Howard sur Stein, ramène à ces exercices de style privilégiés par les

77. Voir Marie-Jacqueline Lancaster, *Brian Howard, op. cit.*, p. 128.

78. Brian Howard, « W****AM AC*N », «Continuation of Oxford Oxford Portraits... », *The Chervell*, 4 déc. 1926, p. 253. Le gin acidule et articule souvenez-vous quand même et le gin. Et le gin.

79. Les informations sont données dans *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913-1946*, ed. Edward Burns, New York : Columbia UP, 1986, pp. 126-127 ; et dans Gertrude Stein, « Composition as Explanation », *Writings and Lectures, 1911-1945*, ed. Patricia Meyerowitz, London : Peter Owen, 1967, pp. 21-30 (p. 21).

80. *Ibid.*, p. 27. Tout est pareil sauf la composition et comme la composition est différente et va toujours être différente tout n'est pas pareil.

81. Geoffrey Gorer, « Decomposition as Expurgation », *The Cambridge Review*, 48.1190, 13 mai 1927, p. 405. L'année dernière ils ont composé et composé et composé jusqu'à ce qu'il y en ait beaucoup. Puis l'année dernière ils ont composé et composé et composé jusqu'à ce qu'il y en ait beaucoup. Et l'année dernière ils ont composé...

jeunes écrivains étudiants britanniques, formés dans leurs années d'école à l'imitation, surtout par la traduction des classiques⁸². Ce type d'entraînement se retrouve dans l'excès du langage, le trop-plein de mots de « Decomposition as Expurgation » de Gorer et dans son renvoi aux classiques : « It was always classical. If it was not classical it was still classical. If it was classical it was classical. It was classical to classitude.⁸³ » De son côté, à Oxford, Brian Howard mêle le littéraire aux petites histoires colportées sur les uns et les autres, y compris ce qui se raconte sur Crevel et sa conférence, pendant et après sa visite.

Au numéro du 4 décembre 1926 du *Cherwell*, Howard donne sa série de courts textes, « Continuation of Oxford Oxford Portraits of 1925-6... », comptant parmi plusieurs autres portraits celui de René Crevel. Cet ensemble fait suite à la publication non signée deux semaines plus tôt, dans le *Cherwell* du 20 novembre, des « Oxford Portraits of 1925-6 in the Manner of Miss Gertrude Stein » par un Brian Howard qui croit d'abord plus sage de rester anonyme, « feels it wiser to remain anonymous »⁸⁴. Mais l'anonymat du 20 novembre est aussi factice, pour les lecteurs d'Oxford, que celui consistant à placer des astérisques dans les noms des personnes qui font l'objet des portraits, ainsi pour les trois lettres ôtées du nom de René Crevel le 4 décembre :

R*NE CR**EL

A passage through may be more physiological than psychological. À passage. After all said the man at the back of the hall Ive heard this before and behind. And behind. But to return to the serious the only thing to say is that if one does it like this I mean write or paint the first thing that comes into ones head it will be the last thing that anyone will wish to read or look at especially if one isnt particularly ravishing. Particularly to be an artist one must choose not refuse one must not merely amuse one must choose not include everything. Like a waste-paper basket so there surréalisme is me so there Ive heard this before surréalisme Ive refused and excused and refused this before surréalisme⁸⁵.

82. Pour le cas des étudiants passés par Eton, sorte d'antichambre d'Oxford ici, voir Martin Green, *Children of the Sun*, *op. cit.*, p. 120.

83. Geoffrey Gorer, « Decomposition as Expurgation », *op. cit.*, p. 405. Ça a toujours été classique. Si ça n'était pas classique c'était encore classique. Si c'était classique c'était classique. C'était classique jusqu'à la classitude.

84. Marie-Jacqueline Lancaster, *Brian Howard*, *op. cit.*, p. 193. Bien qu'il ait quitté l'université sans diplôme à la fin de l'été 1926, Howard reste associé au *Cherwell* et revient souvent à Oxford dans les mois qui suivent. *Ibid.*, p. 172.

85 Brian Howard, « R*NE CR**EL », « Continuation of Oxford Oxford Portraits of 1925-6 and also and Christmas », *The Cherwell*, 4 déc. 1926, p. 253. R*NE CR**EL/Un passage à

Ce portrait de Crevel par Brian Howard revient sur la conférence faite à Oxford et imagine ou rapporte les réflexions d'un auditeur peu réceptif à Crevel, dont les mots, ou « passage [s] », résonnent sans nouveauté à ses oreilles. Le texte de Howard se positionne aussi, dans ses premières phrases, sur un autre registre, celui des pratiques sociales relatives à la sexualité, où il est question de l'homosexualité de Crevel mais aussi de l'homosexualité à Oxford parmi les étudiants. Ceux qui sont alors dans le quotidien d'Oxford peuvent ainsi reconnaître, dans les expressions un peu trop choisies de « passage », « physiological », « behind » et « does it like this », une culture, ou sous-culture, bien vivante à l'université, relayée à l'occasion par le *Cherwell*⁸⁶. Le clin d'œil au corporel s'achève par un retour « au sérieux » puis par la précision qu'il est véritablement question de l'écriture et de la peinture.

Avec l'art, le portrait de « R*NE CR**EL » passe au surréalisme, réduit à l'automatisme, dénué de valeur pour le public. L'automatisme lui-même est rabaissé à sa caricature de jeu amusant, de fourre-tout que l'image de la corbeille à papier saisit. L'artiste, peintre ou écrivain, se doit d'opérer un tri dans ce qui lui vient à l'esprit, « one must choose not include everything ». L'impression de déjà-vu du début, « Ive heard this before », est répétée une seconde fois dans le portrait conçu par Howard pour viser, en plus de Crevel, le surréalisme et son caractère recyclé. Le surréalisme-automatisme serait, de fait, présent dans le moi artiste, « *surréalisme is me* », mais sujet toujours au tri, comme un instinct à contrôler, à refuser, « Ive refused and excused and refused this before *surréalisme* ».

À travers un témoignage sur l'époque, on peut voir Brian Howard rejeter, de manière plus concise encore, le surréalisme. Dans ses mémoires, Maurice Bowra, qui appartiendra tour à tour aux corps étudiant, professoral et administratif d'Oxford, se rappelle avoir assisté à une fête de Howard et avoir été en contact avec les surréalistes, à la période où ceux-ci apparaissaient à l'horizon, « When the Surréalistes first appeared on the

travers peut être plus physiologique que psychologique. Un passage. Après tout a dit l'homme au fond de la salle j'ai déjà entendu cela avant et derrière. Et derrière. Mais pour revenir au sérieux la seule chose à dire est que si quelqu'un le fait comme cela je veux dire écrire ou peindre la première chose qui lui vient à l'esprit ce sera la dernière chose que quiconque aura envie de lire ou de regarder surtout si celui-là n'est pas particulièrement ravissant. Particulièrement pour être un artiste on doit choisir non pas refuser on ne doit pas seulement amuser on doit choisir non pas tout inclure. Comme une corbeille à papier voilà donc le surréalisme est moi voilà donc j'ai entendu cela avant le surréalisme j'ai refusé et excusé et refusé cela avant le surréalisme.

86. Martin Green, *Children of the Sun*, *op. cit.*, p. 166.

horizon⁸⁷ ». Howard aurait confié alors à Bowra ces mots un peu condescendants qui ne viennent pas déparer ce qu'on lit dans le *Cherwell* du 4 décembre 1926 sur l'écriture automatique et Crevel : Mon cher, tout ce qu'ils essaient de faire c'est d'écrire sans le moindre effort, et tout le monde sait où cela mène, « My dear, all that they are trying to do is to write without any effort, and we all know what that leads to. »⁸⁸ Même si les réflexions de Brian Howard n'égalent pas en intensité et en incompréhension celles formulées par Pearsall Smith après la causerie chez Mary MacCarthy, elles ont pu atténuer la curiosité pour le surréalisme à Oxford⁸⁹, tout au moins teinter de ridicule la présentation de Crevel et les propos pleins d'espoir qui l'avaient précédée dans le *Cherwell* du 20 novembre 1926.

On peut se tourner une dernière fois vers Cambridge, dans les années suivant la conférence de Crevel, quand le surréalisme prend une certaine ampleur parmi les étudiants de cette université, ce qui est très peu le cas à Oxford où l'esthétisme, avec le départ mêlé de retours⁹⁰ de ses derniers adeptes étudiants, cède la place à une conscience politique qui s'affirme progressivement.⁹¹ À Cambridge, d'après Gorer, Crevel a fait bonne

87. Maurice Bowra, *Memories 1898-1939*, Cambridge, MA : Harvard UP, 1967, p. 156.

88. *Idem.* Au milieu des années trente, Howard va concéder une faible qualité esthétique au surréalisme, déniait tout intérêt politique au mouvement, malgré les actions anti-fascistes des surréalistes et malgré l'opposition très tôt de Howard lui-même au régime nazi. Sur Howard et le surréalisme, voir Marie-Jacqueline Lancaster, *Brian Howard, op. cit.*, p. 387. Vers 1933, un ami de Brian Howard et comme lui d'Oxford, l'écrivain Alan Pryce-Jones, sollicite Crevel par l'intermédiaire de José Corti pour une contribution à un ouvrage. Crevel décline la proposition de Pryce-Jones, pour des raisons de solidarité avec le groupe surréaliste, et lui écrit : « First I have not, and we, the surrealist [s], we are never giving our collaboration, *si ce n'est* together. It's a rule. But I am very glad you were thinking about me for that book. Don't be sorry about me. I repeat it's a rule. » D'abord je n'ai pas, et nous, les surréalistes, ne donnons jamais notre collaboration *si ce n'est* ensemble. C'est une règle. Mais je suis très content que vous ayez pensé à moi pour ce livre. Ne soyez pas désolé pour moi. Je le répète, c'est une règle. La lettre de Crevel, portant l'adresse de la rue Nicolo, est conservée dans les Alan Pryce-Jones Papers, à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library de Yale. Crevel a une réponse similaire pour Klaus Mann au début de l'automne 1933, disant « non » à la revue *Die Sammlung*. Voir René Crevel, « Huit lettres à Klaus Mann », ed. Lionel Richard, *Europe*, 63.679-680, nov.-déc. 1985, p. 73. C'est, en effet, un moment où Crevel consent à « la discipline du groupe surréaliste ». Michel Carassou, *René Crevel, op. cit.*, p. 232.

89. La revue étudiante *Oxford Outlook* offre un peu de visibilité au surréalisme, ainsi dans la voix qu'elle donne à Édouard Roditi et à sa « New Reality » à l'été 1929.

90. Voir Martin Green, *Children of the Sun, op. cit.*, p. 197.

91. Cet engagement dans les événements du monde, aux antipodes des esthètes, se concrétise à Oxford et à Cambridge dans le pacifisme du début des années trente lié à la « menace d'une nouvelle guerre », avec des prises de position le plus souvent à gauche, en pleine crise économique. Samuel Hynes, *The Auden Generation – Literature and Politics in England in the 1930s*, London : The Bodley Head, 1976, p. 100.

impression, avec beaucoup de discussions générées par sa conférence.⁹² Cependant, il faut attendre novembre 1928 et un autre groupe d'étudiants, Gorer ayant obtenu son diplôme en 1927⁹³, pour voir l'intérêt au surréalisme reprendre, non sans hostilité, un peu de force. C'est l'époque de la création d'une revue située dans l'orbite des avant-gardes, *Experiment*⁹⁴, dont deux des fondateurs, Hugh Sykes Davies et Humphrey Jennings, commencent tout juste à s'impliquer dans ce qui va devenir le surréalisme de facture anglaise, consacré par l'exposition de 1936 à Londres. L'histoire du surréalisme anglais, en aval du premier numéro d'*Experiment*, est souvent rappelée, y compris la reconnaissance apportée aux projets de la revue lorsque des écrits de ses collaborateurs, comme Sykes Davies et Julian Trevelyan avec son texte de rêves, sont diffusés dans les pages de *transition* en juin 1930. L'histoire en amont, moins visible, doit compter avec le passage de Crevel par l'Angleterre, surtout à Cambridge, où sa personne et son discours subsistent au-delà de l'événement lui-même et alors que la population étudiante, selon le régime de la vie universitaire, se trouve rapidement renouvelée⁹⁵.

SIMON FRASER UNIVERSITY

92. Ces remarques de Gorer sont faites dans la lettre à Stein du 20 novembre 1926. *The Flowers of Friendship*, *op. cit.*, p. 198-199. Crevel, avec une préférence pour Cambridge, écrit à Stein quel bon accueil et quel succès il a eus dans les universités visitées, sans un mot sur Londres. *Correspondance de René Crevel à Gertrude Stein*, *op. cit.*, p. 83. L'intervention de Crevel à Magdalene College ne reçoit pas d'échos dans la *Cambridge Review*. Un dépouillement resterait à faire des revues étudiantes de Cambridge, *The Cambridge Gownsmen and Undergraduates*, *New, The Granta*, où, le 26 novembre, est relevée la publication de *Composition as Explanation*, « originally read at the Cam last term », lu au Cam le trimestre passé. P. M. J., « Steinography and Rosewater », *The Granta*, 26 nov. 1926, p. 139.

93. Au-delà de Crevel existe, entre Gorer et le surréalisme, un lien ténu, passant par Sade et Breton. Gorer écrit sur Sade dans la *Cambridge Review* en décembre 1926 puis de nouveau dans son ouvrage de 1934, selon lequel les surréalistes auraient fait de Sade une simple « caricature ». Geoffrey Gorer, *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade*, London, Wishart, 1934, p. 99. Une lettre de Breton, de 1937, figure dans les Gorer Papers, University of Sussex.

94. Une revue proche mais par bien des côtés rivale d'*Experiment* paraît en même temps à Cambridge, *The Venture*, plutôt défavorable au surréalisme. Voir Kate Price, « Finite but Unbounded : *Experiment* magazine – Cambridge, England, 1928-31 », *Jacket*, 20, déc. 2002, <http://jacketmagazine.com/20/price-expe.html>.

95. Maurice Bowra remarque, pour Oxford, qu'une génération d'étudiants de premier cycle est renouvelée tous les trois ou quatre ans, et puis sa place est prise par une autre génération très peu intéressée par la précédente et qui se construit ses propres modèles de travail et de plaisir, « A generation of undergraduates [...] lasts for three or four years, and then its place is taken by another which is very little interested in it and shapes its own schemes of work and pleasure. » Maurice Bowra, *Memories 1898-1939*, *op. cit.*, p. 154.

UN ROMAN PAR LETTRES ANDRÉ BRETON-MAURICE FOURRÉ CORRESPONDANCE, 1949-1955

Bruno DUVAL

*Tout est double dans la comédie et la tragédie du
songe diurne et nocturne*

Maurice Fourré, *Tête-de-Nègre*

Après *La Nuit*

Quel endroit rêver plus propice à une lecture publique de *La Nuit du Rose-Hôtel* que l'hôtel Littré, à deux pas de la gare Montparnasse, où Maurice Fourré, septuagénaire angevin, descendait régulièrement lors de ses séjours parisiens ? À première vue, cet établissement luxueux n'avait pourtant rien de commun avec la *maison* luxurieuse où, dans les années vingt, lui-même avait jadis commis les frasques tardivement transfigurées dans son premier roman. Avec l'âge, ce célibataire adouci par de multiples conquêtes avait gagné en assurance, sinon en notoriété, longtemps après une première carrière littéraire amorcée – et avortée – bien avant la guerre de Quatorze.

Ébloui par la lecture d'un ouvrage lyrico(s) mique en vers irréguliers (mais non libres) et prose alternés, chaleureusement recommandé à son attention personnelle par Michel Carrouges d'une part et Julien Gracq de l'autre, André Breton, qui s'apprêtait à diriger chez Gallimard la toute nouvelle collection *Révélation* – au singulier, s'il vous plaît ! – n'en nourrissait pas moins, dans son parler Grand siècle, « les plus vives appréhensions » quant à la personnalité de ce « notable angevin » – ainsi, sans s'être donné le mot, ses ambassadeurs les plus zélés lui en décrivaient-ils l'auteur. Le mardi 8 février 1949, jour de la Rencontre (la majuscule est de Fourré), toute prévention tomba : de vive voix comme par écrit, le débutant attardé et le chef d'école perpétué parlaient bel et bien la même langue, celle, vouée au culte des symboles à l'état pur, que les futurs pères fondateurs de la NRF entendaient jadis, rue de Rome, aux « mardis » de

Mallarmé, ponctuée de fusées baudelairiennes, d'étincelles verlainiennes et d'illuminations rimbaldiennes.

Et tant pis si, du digne état d'*homme de lettres*, l'un et l'autre, à vingt ans et plus d'écart, ne se faisaient pas tout à fait la même conception. Né en 1876, dix ans après Gide, Valéry et Claudel, Fourré appartiendrait de fait, selon Thibaudet, à la « génération des irréguliers », ultérieurement considérés, fût-ce à leur corps défendant, comme les « phares » du surréalisme : Jarry, bien sûr, son voisin de Laval, ultérieurement invoqué, dans *Tête-de-Nègre*, en riposthume au cousin René Bazin¹, qui le sermonnait sur ses devoirs moraux² ; mais aussi Léon-Paul Fargue, et même Raymond Roussel, qu'il ne semble pas avoir fréquenté davantage, fût-ce par la lecture, qu'il ne l'a fait de ses exacts contemporains Max Jacob et Pierre-Albert Birot, plus prompts que lui au démarrage. En 1950, le retard de Fourré à l'allumage le replace, au départ des révélations surréalisantes de l'immédiat après-guerre, sur la même ligne qu'un Malcolm de Chazal, longtemps isolé dans son île Maurice, avant de faire fureur à Paris le temps d'une saison (1947, pour être précis).

Au même titre que l'art du roman, celui de la lettre, non moins fondé lui aussi sur le respect de la « Nature » que sur l'usage éprouvé d'un certain nombre d'artifices, ménage une part de *mentir-vrai*, selon la célèbre formule frappée par Aragon à son usage personnel. Dans les œuvres complètes de Fourré, (aujourd'hui encore dans les limbes), la pratique immodérée, depuis sa province, de l'art épistolaire par ce grand solitaire à l'intention de divers correspondants, parisiens ou non, mériterait une place aussi avantageuse que ses quatre romans et sa vingtaine de nouvelles et chroniques³, très souvent écrites pour *Le Courrier de l'Ouest* (beau titre de western !) : dans son courrier à lui, Fourré se meut en toute liberté, faisant surgir, selon le mot de Carrouges, « la signifiante de l'insignifiant⁴ ».

De Fourré à Breton, une bonne cinquantaine de missives, cartes postales, billets, pneumatiques, etc. De Breton à Fourré, une petite douzaine seulement. Dans son *Maurice Fourré, rêveur définitif*, paru au Soleil noir en 1978, Philippe Audoin en a reproduit quelques brefs passages : « *Le Som-*

1. René Bazin (1853-1932), qui avait épousé la cousine germaine de la mère de Fourré, avait pris, vers 1900, le jeune Maurice à son service, comme secrétaire particulier, et avait parrainé ses premières publications.

2. Souvenir ému de l'année 1905. / — Ménagez l'âme de nos amis, mon cher enfant ! / RENÉ BAZIN / — ! / ALFRED JARRY. / *Tête-de-Nègre*, exergue de la troisième partie, p. 181.

3. Trois nouvelles « de jeunesse » (écrites entre 1907 et 1909) et six « de vieillesse » (1955-1956) viennent d'être publiées sous le titre *Il fait chaud ! et autres nouvelles* (*Les Cahiers Fourré*, AAMF Éditions, Paris, 2011).

4. *Fleur de Lune*, n°25, juin 2011, *The Red badge of Carrouges*.

bre mai, *vieux poème de Claudel, homme que je déteste mais non ce poème à coup sûr...* » ; ou encore, à propos de tel écho dont Fourré fera les frais après la sortie de son roman : « *Je vous sens quelque peu atteint par des perfidies...*⁵ ». Certaines d'entre elles ont figuré au catalogue de ventes publiques. Si quelques-unes sont ici récapitulées, c'est pour tenter de rétablir, entre les deux correspondants, le fil d'un échange continu. Mais on trouvera également ci-après, grâce à l'autorisation exceptionnelle généreusement accordée par Aube Elléouët-Breton, de larges extraits de trois lettres de son père absolument inédites.

La dernière lettre de Breton, adressée à la famille après la mort de Maurice, se clôt sur une formule de condoléances dont les lecteurs actuels de Fourré ont fait leur mot de passe : «...Son œuvre est prise dans ses gloires. Elle est de celles qu'on redécouvrira⁶ ».

En revanche, pour ce qui est des lettres de Fourré, seules celles qui avaient été libellées sur des cartes postales ou sous forme d'envois ont été publiquement reproduites⁷. Auparavant, seul un paragraphe en avait filtré, celui que cite Breton lui-même dans sa déroutante préface à *La Nuit du Rose-Hôtel*, mais dont l'archive fait défaut. À titre de préambule, il vaut d'être rappelé ici :

J'étais trop détaché... des contingences de la réalité quotidienne où ma personne jouait son rôle mécanique dans l'économie de la communauté pour ne pas mettre à sa place, qui était peu et pour moi n'était rien, mon expression épicière, encore que je crusse y déployer les possibilités les plus choisies d'un système efficace et les impératifs d'une action transcendante [ici comme dans toutes les lettres citées ci-après, ce n'est pas l'auteur qui souligne].

À l'adresse de son Révélateur en titre, Fourré prend ici soin de distinguer, sans insister, son « *rôle mécanique* » de son « *expression épicière* » : loin de la manufacture familiale de quincaillerie en gros, cette « épicerie », pour lui, n'a rien d'un fonds de commerce, mais ferait plutôt allusion, de façon implicite, au *Drageoir aux épices* de Huysmans, l'un des rares romanciers fin de siècle à avoir joui de la faveur persistante de Breton.

L'écriture artiste, il n'y a que ça de vrai.

5. *Fleur de Lune*, n° 20, octobre 2010, p. 9, *En... touré de précautions* : « Le pape du surréalisme, qui lui trouvait du génie, le traite maintenant d'affreux littérateur... »

6. André Breton à Jean Petiteau, 1^{er} juillet 1959, in Philippe Audoin, *op. cit.*, p. 26

7. au catalogue de la grande vente Breton en 2003. Cf. *Fleur de Lune*, n° 8, printemps 2003, numéro spécial Maurice Fourré et André Breton (lettres de Maurice Fourré à André Breton des 5 mai et 16 juillet 1949 et du 20 juillet 1958).

Du Rose-Hôtel à l'hôtel Littré

9 février 1949.

Le souvenir de la journée d'hier sera pour moi marqué à jamais du rayonnement de votre rencontre, qui a éclairé cette Nuit du Rose-Hôtel où se cache et vit ma pensée multiple et mon moi apparemment changeant. C'est d'un geste spontané dont je n'ai pas connu de précédent, qu'à l'issue de mon flot de confession, me sentant jusqu'à l'ultime pénétré pour essayer de mieux dire promu et conduit dans mon libre univers, je vous ai prié d'accepter cet exemplaire premier de mon premier ouvrage. Quelle inoubliable journée : mardi 8 février 1949 ! — À peine vous avais-je quitté, retrouvant les nuages ombreux du soir, une pensée soudaine est montée en moi, achevant ses floraisons à l'entrée d'une route nouvelle. J'achevais de comprendre qui le solitaire narrateur de la brève nuit du solstice dans la cour quadrangulaire d'un humble hôtel meublé, venait de rencontrer dans le jour commençant et que s'éroulaient derrière lui les châteaux de la solitude et du silence. Et lentement se composaient les mots que maintenant je voulais vous dire, ou taire avec mes mains tendues. Oui, j'avais rencontré mon guide, celui qui me guidait en achevant soudain de me conduire vers moi-même, puis dessinant de la main le rassemblement des départs créateurs pour d'autres mondes. Alors je prenais conscience du grand honneur qui pouvait m'être fait, de l'aide qui pouvait m'être accordée, de la récompense dont je pouvais être encouragé. Et je regrettais que ma conscience verbale ait été atteinte quelques fractions de temps trop tard par cette pensée dont les germes certainement étaient nés à la vie en votre présence ; et j'oserai aujourd'hui tout simplement donner son humble forme à ce que je dois dire : cher Monsieur André Breton, qui comprenez mon ouvrage si parfaitement, qui me pénétrez si profondément, me feriez-vous l'inoubliable bonheur d'accepter de fournir des lumières à tant d'autres qui ne sauraient vous accueillir de mon ouvrage et de moi que des fragments épars ? Je serais si heureux de vous suivre, parmi les ardentes fidélités de mon texte, derrière toutes les lumières d'une Préface de vous, précédant et conduisant mes pauvres lignes et moi-même pour toujours.

La réponse favorable à si pressante sollicitation ne se fait pas attendre :

12 février 1949[.....] Je reste fort ému de notre rencontre et tout à l'enchantement de ce que je vous ai entendu dire, de la manière dont je vous ai entendu le dire, qui prolonge dans l'espace tout élémentaire de cette pièce où vous étiez et met physiquement à ma portée toutes sortes de figures de mon étonnement et de mon plaisir surgies de La Nuit du Rose-Hôtel. Car j'enviais bel et bien nos amis Julien Gracq et Michel Carrouges de vous connaître et que d'eux me vint votre admirable message — d'eux à qui m'unissent tant de liens sensibles particuliers — me laissait sur une grande impatience, qui m'eût

sûrement déterminé à un rapide geste vers vous. J'avais même rêvé, le croirez-vous, qu'il pût m'échoir de présenter une telle œuvre que la vôtre, aussi vrai que j'avais vite écarté cette idée, tant ce que je pourrais en dire me paraissait au-dessous de ce qu'elle est. Avec à part moi beaucoup d'excuses à l'absolu, je ne suis que trop disposé néanmoins à me laisser relever par vous de mon scrupule, quoique je persiste au second mouvement à regarder d'assez mauvais œil ces pages comme un peu parasites d'introduction. Mais je me fie à vous pour cela du même cœur qu'à tout ce que j'ai pu percevoir de vous dans cet ouvrage et dans cette conversation.

La gratitude de Fourré s'exprime aussitôt :

Mardi 15 février 1949 [...] C'est entièrement que je me suis mis à votre disposition lorsque je vous ai donné soudain ce premier exemplaire du Rose-Hôtel contresigné de mon cœur. — Comme vous voudrez, quand vous voudrez, voilà la réponse simple que j'apporte à votre lettre qui me comble de joie et de reconnaissance. Si vous faites l'honneur à mon ouvrage de lui accorder l'abri de vos doctrines exposées par vous jusqu'en les prolongements où je vous ai personnellement cherché, je serai plus heureux et mieux atteint que je ne l'eusse été par des lignes me signifiant, ce qui n'est point ce que j'osais désirer. Puisse l'Annaliste du Rose-Hôtel, dans les essais qu'il a pu tenter de mises en œuvres diverses et souvent audacieuses peut-être des conséquences directes de vos mots conducteurs, mériter place dans les pages allongées sur lui du maître, et se trouver par vous absous. Gouverneur et Léopold et moi-même, et Rose et Rosine, auront joint les Iles dont rêvait Évangéline au point surréaliste où « la Loire sablonneuse expire sous le flot salin ». Quelle douceur pour moi de m'espérer soudain arraché aux anarchies languissantes d'une trop grande solitude littéraire ! Je vous ai dit que j'étais arrivé à l'heure où je désirais un combat coude à coude, et supposant pouvoir le dire maintenant que je pensais me présenter avec les armes forgées. Accoutumé aux disciplines de la Lorraine, une de mes provinces enseignantes, je crois aussi comme Gouverneur, Maurice, Oscar⁸, que « Je suis un homme de l'Ouest, plein de douceur et de force cachée sous les coquetteries de la fuite aimable, des effacements masqués de sourires et de rêves, et des entêtements vainqueurs ». Et déjà je fais l'inventaire de mes forces travailleuses pour entreprendre, enhardi par vous, éclairé de vos lumières, tranquillisé par votre bonté sur la mise au berceau de ce qu'il faut bien que j'appelle mon premier né, la narration très cavalière d'une vie qui ne fut que surréalisme bondissant.

8. Maurice Fourré « oublie » ici de préciser à l'intention de son correspondant que le troisième prénom du double tonitruant de son narrateur, Monsieur Gouverneur, est, après Oscar et Maurice... André.

Je voudrais aussi vous dire ou approcher de vous dire ce qui fut pour moi le choc inespéré de cette rencontre de la semaine, l'éblouissement de la Rencontre. Je sentais les mots jaillir de moi comme des balles traçantes, dont aucun n'exprimait le quart des choses que j'aurais voulu dire et qui voulaient se dire. Je versais devant vous les reflets de ma vie, des images brisées, la gerbe incomplète des forces captées, les imbrisables bouches du serpentement infini de mes efforts. Et je vous le dis en vérité, je sentais comme objectivement, hors moi-même, plus encore que dans l'élan d'un contrôle hésitant de mes obscures forces intérieures et bien au-delà de l'examen débordé de ma raison, que j'étais arrivé dans cette pièce ouverte sur un ciel semé de nuages radieux d'un hiver à son déclin, à mon but, devant vous, laissant derrière moi le cheminement obscur et entrevoyant soudain près de vous, cependant que les mots tombaient toujours dans cette confession où la trace de la jeunesse invincible de la vie bousculaient et acceptaient les lourds enrichissements de l'âge, un lendemain plus riche peut-être et plus fort, jamais là de renaître en avant.

Voilà donc Fourré rallié corps et âme à un mouvement littéraire et artistique d'avant-guerre dont, quelques années plus tôt, il prétendait encore tout ignorer : en bon autodidacte de la modernité, il revendiquait alors la pleine et entière paternité de son imaginaire libéré des contraintes de la raison. L'un de ses amis, le jeune professeur de lettres angevin Louis Roinet, se chargea d'éclairer sa lanterne, lui fixant un programme de lectures, puis le présentant à son grand initiateur en la matière, Louis Couturier, en littérature Michel Carrouges. Tant et si bien que Fourré finit par le rendre à l'évidence : il était bel et bien surréaliste, « sans le savoir ».

Cet autarcique était d'ailleurs entouré de passeurs : son vieil ami Stanislas Mitard, magistrat au tribunal d'Angers et ancien condisciple de Louis Poirier, le futur Julien Gracq, au lycée Georges-Clemenceau de Nantes, s'était empressé de transmettre à celui-ci le manuscrit du *Rose-Hôtel* : « *Je vous dois d'avoir fait une bien curieuse lecture...* », répond laconiquement Gracq, tout en proposant aussitôt de le soumettre à Breton «... qui vient de créer une collection⁹ ».

Comme son patronyme l'indique, Maurice, quelque bavard qu'il fût, n'était pas, sur l'origine de ses sources, avare de coups *fourrés* : selon certains de ses proches, le modèle du *Rose-Hôtel* n'était pas le Littré, rue Littré, mais l'*Unic Hôtel*, rue du Montparnasse. Et, selon son propriétaire actuel, la véritable histoire de la tour de Cornillé, modèle de la « Colonne

9. Cf. « Lettres à Julien Gracq », *Les Cahiers Fourré*, AAMF Éditions, juin 2011.

Saint-Cornille » du roman, monument érigé à la gloire du voyeurisme, n'est pas celle que l'auteur invoquera plus tard¹⁰.

À cet égard, le surnom du « Dada » donné au narrateur, Jean-Pierre, fiancé, dans le Montparnasse des années vingt, de la jeune Rosine, dite « Kiki » (!), met la puce à l'oreille. Son patronyme de *Bonange* laisse entrevoir, en filigrane, celui de *Jean-Pierre B... risset*, dont les brochures ont été publiées à partir des années 1880 à compte d'auteur, à Angers. Interrogé là-dessus par Breton en vue de sa prochaine réédition de *l'Anthologie de l'humour noir*, Fourré répond, le 12 décembre 1949, en mentionnant le premier article paru sur *tel roseau* pensant, en 1907, dans *L'Angevin de Paris...* mais se garde bien de signaler que, dans ce même périodique étaient parues, à la même époque, deux nouvelles de son propre cru : avait-il réellement pu l'oublier¹¹ ?

[...] *Je suis tout heureux de pouvoir vous transmettre quelques renseignements sur mon ex-compatriote, le très singulier Jean-Pierre Brisset.*

Il était chef de Gare [sic] des « Chemins de Fer de l'Ouest », à moins de cent mètres de la maison de mes Parents, à cette petite gare St-Serge, dont la ligne à voie unique conduit à Rennes, et près de laquelle j'ai dû jadis le rencontrer – à moins de deux cents mètres de la maison que j'habite présentement, au bord de la rivière [...]

Alors, pourquoi Brisset, *bon Ange* de l'Apocalypse d'Angers, et si proche voisin du jeune Fourré qui, l'âge venu, se montrera si évasif à son sujet («...j'ai dû jadis le rencontrer...»), ne serait-il pas à l'origine du traitement homophonique que Maurice instille, mine de rien, à sa propre langue, ne serait-ce qu'en désignant en douce, à travers l'enseigne libertine de son *Rose-Hôtel*, l'*AUTEL D'ÉROS* ?

Voilà donc ce qui, par-delà Brisset, inscrit bel et bien Fourré dans la lignée de l'« humour noir ». Et pourtant, si Breton s'est, en fin de compte, résolu à écarter le futur auteur de *Tête-de-Nègre*, non seulement de *l'Almanach surréaliste du demi-siècle* (numéro spécial de *La Nef* en 1950), mais encore de la place qu'il lui avait d'abord réservée dans sa fameuse *Anthologie*, sans doute est-ce que son « rire noir » était moins, tel celui de Bergson, « de la mécanique plaquée sur du vivant », qu'une fleur éclose de sa propre chair, avec toute la belle humeur qui en résultait.

10. Cf. *La Colonne Maurice*, film produit par l'AAMF (2000).

11. Publiées en 2011 (cf note n° 3, supra).

Du « Petit Fouleur de lune » à *Fleur de lune*¹²

[...] *Je me reproche et m'afflige grandement de vous avoir laissé quitter Paris sans vous voir, alors que vous aviez la grande bonté d'insister. La vérité est que je traversais une période de dépression (comme je n'en connais que trop) et qu'en pareil cas je n'aspire qu'à me cacher. La grande sérénité qui est la vôtre doit avoir peine à imaginer cela et à se le justifier un tant soit peu. Il me semble que cela tient pour moi à l'effort ininterrompu que je mène pour préserver une forme d'action collective quand les uns et les autres ne demandent qu'à fuir dans toutes les directions (mais c'est plus fort que moi).*

Le 8 novembre 1949, c'est avec un retard considérable qu'André Breton répond à l'invitation à déjeuner au Littré que lui avait adressée, près de trois semaines plus tôt, par téléphone puis par pneumatique, son commensal, de passage à Paris.

Neuf mois jour pour jour après le fécondant 8 février de leur première rencontre, et quatre mois après la cérémonie voulue et organisée par Breton à l'hôtel Littré, pour une lecture publique de quelques chapitres du *Rose-Hôte*¹³, le Révélateur paraît éprouver déjà, en son for intérieur, quelque lassitude à l'égard de son révélé¹⁴. Il n'empêche que devant un obligé de si fraîche date, la confusion même de l'excuse présentée, à la limite de la confiance honteuse (*je n'aspire qu'à me cacher*), sonne comme un aveu : « *préserver une forme d'action collective* », serait-ce, chez le gardien du temple surréaliste, un palliatif de longue date à la « dépression » chronique dont il serait, selon son autodiagnostic, atteint ?

En cette fin d'année 1949, où paraît s'ouvrir le cycle romanesque fourréen (Maurice a alors soixante-treize ans), *Arcane 17* vient de clore, deux ans plus tôt, le cycle romanesque bretonien (André en a cinquante-trois). Inversant délibérément les rôles, le malade attendrait-il donc, de la part de son Soigneur de gravité, une réponse thérapeutique au défaut de renouvellement de son inspiration personnelle¹⁵ ?

Pour entendre le fin mot de sa lettre, il peut compter sur Fourré :

12. Cf. *Fleur de Lune*, n° 12-13, premier semestre 2005.

13. Elle avait été précédée par deux cérémonies analogues : la première, familiale et informelle, en 1944, chez son neveu Petiteau, au Ruau près d'Angers ; la seconde le dimanche 7 novembre 1948, au pied-à-terre familial parisien de l'île Saint-Louis, en lever de rideau d'une *Matinée claudélienne* donnée par Denise Bosc, sociétaire de la Comédie française, en présence d'une soixantaine de personnes, dont Michel Carrouges.

14. Cf. Philippe Audoin, *op. cit.*, p. 25

15. « Sa lettre... du 16 mai 1949, citée par Philippe Audoin, est d'une déférence presque excessive. Breton n'ose confier ses tourments et malaises "à un dieu de la sérénité qui ne pourrait faire que détourner les yeux. Il n'empêche qu'on a tout à attendre de lui". » Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, L'Âge d'homme, 1983, p. 337.

[...] *C'est moi qui suis au regret de ne vous avoir pas écrit cette lettre que je vous adressais chaque jour en pensée dans ses formes imaginaires toujours changeantes autour d'un centre fixe et d'une même direction. Quel fil de divination me fait donc presque tout capter de l'impondérable évidence, à l'abri du mouvement extérieur ? L'Amitié, en son centre profond, porte en soi le miroir où se réfracte l'angle aigu de mes similitudes. J'aurais dû vous écrire que je n'avais que trop bien compris. — Quelle jolie chose et qui m'a joint vous m'avez écrite sur ce jardin de paix, cette clairière de songeuses frondaisons celtiques auprès d'une eau de larmes souriantes, qui n'est peut-être pas mon Jardin des Hôtes les plus chers — cœur de fleurs que serrent dans une dentelle de papier de brumeuses mains blanches toujours renaissantes et toujours appelées. L'humble et charmant jeu du Petit Équilibriste, qui est la joie de mon âge hors tout âge, ce point négatif qu'illumine le quinquet capricieux de ce que vous appelez « mon sourire d'aise » n'est que le jeu d'un suspens entre tous les contraires maintenus bien égaux. Le cheval rouge et la pie, le bœuf, la nacelle, le vélocipède, la rose directrice des chevaux de bois, elle-même avec sa sacoche, tout tourne autour de l'immuable pivot des chevaux de bois, où votre Ami, vêtu de ses pauvres miroirs multiformes, croit, dans le mirage de sa sagesse offerte, ne pas tourner soi-même. Équilibre bien précieux puisque ce sourire d'aise, c'est mon cadeau de fête : menu siège puéril à l'étoile du grand carrefour forain où le jeu me comble de ce que j'en puis donner [...]*

Malgré leur rendez-vous manqué, première fêlure entre les deux écrivains, pendant les mois qui suivent, la proximité d'esprit demeure. Fourré, le 28 décembre suivant, se déclarera comblé par la préface à la *Nuit*, que Breton vient de lui adresser pour son petit Noël :

Je crois bien que j'ai le souffle tout coupé. Il arrive à la Noël des événements qui passent l'appel de la cloche dans l'ermilage de la forêt.[...] Quelle merveilleuse introduction à mon pauvre Hôtel que resserrent les parois d'une si brève nuit ! Quelle joie ! Et qu'il est doux d'être poète dans cet univers d'images qui s'offrent à l'appel du bonheur, cortège enfantin des joies claires que trompe la canne blanche. Tout arrive de ce qui ne fut jamais espéré. Je suis conduit par M. André Breton que j'ai enfin rencontré. Je fus jeune il y a très longtemps et c'est maintenant que je rencontre mon plus jeune rêve [...]

Et, quelques mois plus tard, il voudra à son tour être le roi mage porteur de précieux présents :

Pentecôte, 1950 [...] Une admiratrice dévote m'a remis pour vous (je ne suis pas jaloux) trois petits bronzes « innocents », qui me semble (sic)

précolombiens, un petit cœur flacon à poison paraît-il que perce un amovible et plongeur petit poignard fleuri, quêteur en ce puits de la merveilleuse goutte homicide, et puis un personnage perché sur un croissant de lune où il étouffe de ses pieds à la gorge la tête d'un esclave source de l'immortel sang clair, et qui lève dans sa main une fleur de soleil, enfin une tête moins significative à moi. Je vous les remettrai ou vous les enverrai hors ma Nuit.

« Une admiratrice dévote. », façon de parler dont le destinataire tient aussitôt à préciser qu'il n'est pas dupe, mais d'autant plus flatté :

4 juin 1950[...] J'espère que ce n'est pas vous que déguise l'apparence de cette « admiratrice » aux mains pleines de présents rares et dont la description par vos soins me laisse au comble de la curiosité (et du désir) [...]

Et, une semaine plus tard,

[...] les trois petits bronzes dégagés avec grande lenteur de la boîte de cigarillos pour que la délectation fût parfaite, je me suis ravi au possible de chacun d'eux, et aussi du goût – si près du mien – qui avait présidé à leur réunion. Si je dois remercier quelqu'un en-dehors de vous, mais j'en doute, voulez-vous bien dire qu'on m'a fait là un des grands plaisirs de ma vie. Ces objets restent d'ailleurs enrobés et sont irisés de la description que vous m'en aviez faite (comme on sait seulement parler en Anjou). J'ai élu aussitôt le petit personnage aux deux luminaires pour génie-talisman à porter sur moi chaque jour et je puis dire dès maintenant que je m'en trouve bien.

Sur le terrain de l'animisme réhabilité, Breton et Fourré semblent bien être sur la même longueur d'ondes. Sous le rapport de l'objectivité scientifique, on aurait beau jeu de les taxer, à cet égard, de superstition fétichiste. À la différence des autres courants de pensée en vigueur à l'époque, le surréalisme s'autorise, à titre privé, le recours à l'occultisme, sans le moindre souci positif de démontrer catégoriquement sa validité opérationnelle, en vertu de l'*a priori* poétique nervalien : de tels prodiges « perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible ».

Fourré, dans cette voie, va peut-être plus loin encore que Breton :

[...] Je suis tout heureux que vous aient plu ces petites formes de bronze qu'un magique cheminement devait conduire vers vous. Je les avais depuis longtemps groupées, vénérées, entre des mains qui avaient dessiné des signes dans la Polynésie native, puis dans l'Amérique centrale et indo-hispanique où elles ont été probablement recueillies, puis serrées ; et jamais on ne me les avait montrées, encore que j'en entendisse parfois parler d'une allusion brève, comme de vies occultes, puissantes, minéralisées [...] Je sais bien que Nantes m'a donné, parmi

les troubles et fortes espèces de Monsieur Gouverneur, des antennes souvent disponibles à la communion des plus sourds appels inclus sous l'épaisseur des surfaces en apparence imperméables. Et je suis toujours "attentif" lorsque j'entrevois à mon entour le même possible [...] Ayant lu, voici quelques années, un fragment de la Nuit du Rose-Hôtel (bien loin d'être terminée) à portée d'une oreille ouverte à d'assez inentendables sons, immédiatement il me fut prophétisé à peu près exactement toute la montante courbe onduleuse que devait jusqu'ici connaître si invraisemblablement l'insolite poème. Et depuis la voix prophétique n'a jamais voulu se taire (alors que moi je n'en croyais absolument rien) — et que le facteur prophétisant, à la lisière du vieil âge, ne connaisse pas même mon ouvrage entier et n'en aie jamais été effleuré que par quelques lectures orales, clairsemées et fragmentaires [...]

Alors, maintenant que la publication est toute proche, cette publication dont la réalisation (vous savez bien que je reculais devant le possible tangible de sa réalité) émane de vous, s'effectue dans votre aura, le signe du bronze m'est apparu tout à coup, les formes complexes m'ont été remises ; les objets sensibles ont été posés dans ma main. Ils n'étaient pas pour moi mais il fallait que je les eusse touchés. Alors ils sont partis vers vous. Et voilà ! C'est la simple vérité. Pardonnez-moi si je parle enfantin devant le jeu des mystères, trop ductile à l'invitation des formes que ne dessine aucune main.— Puisse les sourdes forces incluses dans l'immobile mouvement du métal complexe offrir bonheur, prospérité, vie, aux vôtres et à vous-même, parmi l'univers des formes, du mouvement, de la vie, du monde et de l'esprit.

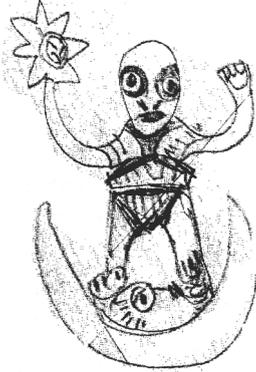
Un jour je vous dirai l'histoire ascensionnelle des obscures forces surréalistes du roman-poème qui est né de moi ; biographie d'un effort montant et d'un jaillissement de ses souples rameaux plus étrange et curieux peut-être que ne serait être l'œuvre elle-même... une direction !.

La Nuit du Rose-Hôtel sortira en octobre 1950, sans rencontrer le succès public attendu, malgré une critique dans l'ensemble bienveillante, mais où ne manqueront pas les insinuations qui blesseront cruellement Fourré, et finiront par tarir le flux de ses lettres à Breton. Cependant, où la réalité tangible fait défaut, le symbole subsiste, comme en témoigne encore, après un silence de plusieurs années, la réponse de Breton à l'envoi de *La Marraine du sel*, fin 1955 :

[...] J'ai bien souvent pensé à vous, sans — je sais, hélas — rien vous en laisser paraître au long de ces dernières années. Des tourments... J'ai attendu, pour reprendre l'entretien avec vous, la minute claire qui n'est pas venue. Pourtant je n'ai jamais cessé de porter sur moi, pour tout talisman, le petit bronze dont

vous m'avez fait présent, celui où un petit fouleur de lune, au pourpoint à sept côtes, brandit le soleil.

Si dans le monde réel, la rupture a bien été consommée entre les deux hommes de lettres, dans le surréel, le pacte subsiste entre les deux porteurs de l'Être, jusqu'au dernier projet romanesque que Fourré n'a pas eu le loisir de mener à bien, mais qu'il avait déjà intitulé... *F [ou] leur de lune.*



**Le petit fouleur de lune,
dessin d'André Breton**

Bibliographie

Pour toutes les parutions antérieures à 2010, cf. la bibliographie parue en annexe de la réédition de *La Marraine du sel* (L'Arbre vengeur, Bordeaux, 2010).

Depuis cette date, Les Cahiers Fourré ont publié, aux éditions de l'AAMF :

Maurice Fourré : Lettres à Julien Gracq (octobre 2010, préface de Bruno Chéné).

Maurice Fourré : Notes pour la Marraine du Sel transcrites et présentées par Jacques Simonelli (octobre 2010)

Tristan Bastit : *Dessins pour la Marraine du sel* (octobre 2010, préface de Bruno Duval)

Maurice Fourré : *Il fait chaud ! et autres nouvelles*, 2011, préface de Jean-Pierre Guillon)

À paraître :

Maurice Fourré : *Lettres à Michel Butor et à Michel Carrouges.*

Maurice Fourré intime : Lettres à Louis Roinet et à Pierre Bonnel

La Nuit du Rose-Hôtel (Notes de l'auteur et cahier critique).

Fleur de Lune, le Bulletin de l'AAMF est consultable sur le site Maurice Fourré ([www.http://aamf.tristanbastit.fr](http://aamf.tristanbastit.fr)).

À consulter également :

Catalogue de la vente Couton & Veyrac (Nantes) N mercredi 12 novembre 2008 : *Succession Julien Gracq*

Catalogue de la vente Cornette de Saint-Cyr (Drouot Richelieu) du jeudi 21 avril 2011 : Avant-gardes, *Succession Michel Carrouges*

Variété

CIRCUS WOLS (1940) : ENTRE PERCEPTION ET DISTANCE

Delphine BIÈRE CHAUVEL

Après des années d'exil (depuis 1932)¹, Wols², citoyen allemand, est arrêté lors de la déclaration de guerre, en septembre 1939. Transféré de camp en camp, Wols est enfermé au camp des Milles, ancienne briqueterie près d'Aix-en-Provence, en mai-juin 1940 en compagnie d'intellectuels et d'artistes allemands comme Max Ernst ou Ferdinand Springer. De nombreux témoignages ont montré l'absurdité de la situation dans laquelle se trouvaient les ennemis du nazisme internés pendant la « drôle de guerre³ ». Aux Milles⁴, l'artiste⁵ développe un projet d'art total, *Circus Wols* (1940), où les oppositions entre la forme choisie et le but élevé que le projet véhicule génèrent des contradictions. Les trois aquarelles qui nous sont parvenues, montrent une expression modifiée qui prend forme à travers l'imaginaire de l'artiste mais aussi à travers son sentiment d'insécurité et son anxiété. « Si la genèse des monstres s'opère sous le signe de l'angoisse⁶ », les organiser semble circonscrire cette angoisse et contrecarrer la submersion du sujet dans l'anxiété et la passivité. Dans ce

1. Exilé pour des raisons familiales puis politiques, à Paris puis en Espagne et à nouveau en France, Wols devient photographe, tout en commençant à peindre des aquarelles. Ses premières aquarelles ne cachent pas ses références surréalistes ainsi que son intérêt pour l'automatisme.

2. Alfred Otto Wolfgang Schultze (1913-1950) adopte le pseudonyme de Wols en 1937. Ce nom est dû à une erreur de transcription de son nom, réduit à Wols, sur un télégramme qui lui a été adressé par la secrétaire du directeur de la maison Lanvin.

3. Voir Denis Peschanski, *La France des camps, L'internement 1938-1946*, Gallimard, 2002, et Annette Wieviorka, « L'expression camp de concentration au XX^e siècle », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 54, avril-juin 1997, p. 4-12.

4. Le camp d'internement puis de criblage des Milles est situé dans une ancienne tuilerie près d'Aix-en-Provence. Voir André Fontaine, « L'internement au camp des Milles et dans ses annexes (septembre 1939-mars 1943) », *Zones d'ombres 1933-1944*, sous la direction de Jacques Grandjonc et Theresia Grundtner, Aix-en-Provence, ed. Alinea et Erca, 1990, p. 227-267.

5. Aux Milles près d'Aix-en-Provence fin 1939-début 1940, au camp Saint-Nicolas (près de Nîmes) au printemps 1940 et un retour au camp des Milles de l'été au 29 octobre 1940, date de sa libération. Il obtint la nationalité française après son mariage avec Gréty Dajba qu'il avait rencontrée en 1933.

6. G. Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, (1973), 2004, p. 419.

travail de pensée et d'élaboration utopique, les êtres hybrides et monstrueux permettent de créer une distance avec les événements vécus, « d'aiguiser son regard », de repousser les limites du possible et de poser la question de la perception où « l'imagination circule toujours ; à chaque instant elle se montre et elle est éliminée, par une enquête prompte⁷ ». Le *Circus Wols*, territoire de l'imaginaire, garantit la liberté du psychisme de l'artiste face à l'aliénation de l'enfermement, et devient le support d'un jeu de formes pour affirmer une dernière fois un projet « humaniste » de grande ampleur, point d'orgue de la création wolsienne. Cette plongée dans la subjectivité totale, où les formes servent de dernier ancrage à la conscience, lorsque la normalité a failli, et que la situation « normale » devenue intolérable et « monstrueuse » a aboli toute humanité, marque une rupture et ouvre une autre voie à sa production artistique.

1. Circus Wols : un projet monstrueux ?

« Pendant mon internement (bien que les autorités françaises m'aient considéré comme réfugié), je ne pus travailler que peu mais je mis de l'ordre dans mes projets⁸ ». Le projet de *Circus Wols*, contenant un manuel⁹ sur lequel travaille Wols aux Milles ainsi qu'à Cassis (après sa détention) est une proposition d'art total afin « d'établir une relation entre l'art en général, la science, la philosophie et l'existence humaine¹⁰ », une recherche « pour réaliser d'une façon démocratique l'éducation du goût et de l'opinion publique¹¹ ». *Circus Wols* est composé de trois aquarelles et de quelques feuilles manuscrites¹². Les quelques pages du projet proposent une présentation sommaire du projet et de la « méthode vulgaire (Expériences) » et « (de contrôle) = une méthode philosophique », complété par un schéma idéogramme du « traité du cercle vicieux » qui accompagne une des aquarelles *Le cirque que j'adore*¹³. Le schéma du cercle divisé en quatre portions, Art-Idees-Pensées-Matériel, concentre les propositions suggérées dans les pages manuscrites. Les notions évoquées dans chaque quart du cercle sont reliées à leur voisine dans une orientation intellectuelle et

7. Alain, *Éléments de philosophie*, 19^e éd. 1941, p. 54.

8. Wols, *Aphorismes*, Amiens, Le Nyctalope, 1989, p. 7.

9. Seules quelques feuilles manuscrites ont été conservées. Pour une description précise du projet, cf. Iveta Slavkova-Montexier, « Circus Wols : le testament de Wols au camp des Milles », *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, Caen, IMEC, 2004, p. 145-157.

10. Wols, *op. cit.*, p. 9.

11. *Ibid.*

12. Voir Claire Van Damme, *Écrits de Wols*, Gand, Editions Goff, 1985 et Barbara Wucherer, *Ein Phänomen des Stolperns. Wols' Bildnisse 1932-1951 Studien zur Porträtdarstellung im 20 Jahrhundert in den Medien Fotografie, Malerei und Zeichnung*, Berlin, Gebr. Mann, 1999.

13. Ce schéma daté du 14/15 septembre 1940 a été reconstitué in B. Wucherer, *op. cit.*, p. 181.

avec leur pendant dans une orientation pragmatique, voire pratique. Le choix du cercle théorique, image de la totalité et de l'unité, a son pendant terminologique et pratique dans le cirque, lieu démocratique de formation choisi par l'artiste, indiqué sur l'un des rayons du schéma. Spectacle populaire, comme l'indique Wols sur la circonférence du cercle, le cirque¹⁴ est le lieu où plaisir, enseignement et application pratique peuvent être développés ensemble, et ainsi constituer « une méthode d'art¹⁵ ».

Ce projet totalisant n'est composé que de fragments dont l'écriture est parcellaire¹⁶. Wols sait que son projet « ne sera jamais réalisé¹⁷ », qu'il constitue « une hypothèse¹⁸ » mais avec *Circus Wols*, l'artiste donne une conception de l'unité, un projet avant-gardiste, utopique et humaniste, « une nouvelle (méthode ? Manière ?) de démontrer l'homme¹⁹ » à un moment où l'optimisme semble hors de propos. Le projet constitué de fragments, de bouts de papier accompagnés de dessins ressemble davantage à un projet mutilé qu'inachevé. D'une part, la fragmentation de la syntaxe, les rythmes syncopés voire alternés dans la superposition des termes, leur enchaînement, véritable analogon du cirque où chaque numéro est un spectacle, chaque unité est un tout, laissent supposer un foisonnement de la pensée mais aussi une impuissance ou ce que nomme Gilbert Lascault, un « impouvoir²⁰ » que produit les contradictions internes de l'œuvre. D'autre part, l'écrit impose sa limite que l'image tente de pallier en s'interposant entre la pensée et le vide.

À l'instar des œuvres créées lors de sa détention, *Circus Wols* n'est pas un témoignage de la vie du peintre dans le camp, même s'il possède quelques indices de son environnement. Privé de liberté, vivant dans des conditions difficiles (hygiène inexistante, nourriture médiocre puis approvisionnement de plus en plus difficile), l'internement a eu des conséquences sur la pratique de Wols ainsi que sur celle de ses compagnons d'infortune, comme le confirme, quelques années plus tard, Max Ernst : « Les conditions générales du camp tenaient le juste milieu entre la Pologne, c'est-à-dire le “nulle part” du père Ubu, et les sombres étouffoirs de Kafka²¹. De fait, les formats réduits, l'utilisation de l'aquarelle, de l'encre

14. Le mot « cercle » vient du latin *circus*. Le mot réapparaît au XVIII^e siècle au fronton d'un établissement londonien et devient le symbole d'une nouvelle forme de spectacle.

15. Wols in Barbara Wucherer, *op. cit.* p. 153.

16. Ce sont des mots, des bouts de phrases ou des croquis.

17. Wols, *op. cit.*, p. 7.

18. *Ibid.* et dans B. Wucherer, *op. cit.*, p. 153.

19. B. Wucherer, *ibid.*, p.153.

20. G. Lascault, *op. cit.*, p. 418.

21. Cité dans André Fontaine, « *l'internement au camp des Milles* », *op. cit.*, p. 250.

ou du crayon, soulignent la position de déterritorialisation de l'artiste. Les trois aquarelles du cirque présentent une arène, espace clos dont le dessin est irrégulier et dans lequel évoluent des formes hybrides. Le lieu central, la piste demeure celui du « rendez-vous », de l'évènement et sa forme caractéristique évoque de nombreuses possibilités interprétatives, symboliques ou allégoriques, un cercle n'ayant pas de fin : « Tu veux partir en voyages mais tu reviendras au point de départ (...) » (Fernand Léger, *Cirques*). Cependant, rien de définitif, aucune fonction stable dans le cirque de Wols, qui nous éloigne d'une conception du cirque de Calder dont de nombreux auteurs font mention, tel Glozer²² qui insiste sur la dimension technique du projet et sur le souvenir de Wols au sujet du « One-Man-Circus » de Calder²³. Au delà de la technique, le *Circus Wols* s'attache à formuler un concept d'intégration de l'art et de la vie où la science, la philosophie sont partie intégrantes du projet dans un but pédagogique.

La composition de *Circus Wols* dominée par la forme circulaire donne une figure « définie », lisible à l'indicible dont le peintre se jouera par le biais du dessin faussement enfantin, aidé également par l'alcool qu'il commence à consommer au camp des Milles, et par l'ivresse ou « la façon dont un sujet entreprend de *jouer avec le monde*, à condition que celui-ci ait été préalablement déréalisé, *déplacé dans l'imagination*, envisagé sous l'angle d'un jeu de formes locales plus que d'un contenu global²⁴ ». Espace de jeu, dont les limites sont fixées par l'enceinte, mur de brique qui rappelle la clôture du camp, le cirque en tant que concept d'un art total et de vie est aussi le lieu de la « liberté de conscience » selon l'expression de Sartre, où l'imaginaire n'est pas limité. Le cirque n'est pas une représentation externe mais un champ des possibilités imaginatives avec quelques éléments indiciels et récurrents tels que les murs de briques, les bâtiments et les montgolfières qui évoquent à la fois l'emprisonnement et le désir d'y échapper. Comme tout ce qui est donné à voir semble s'effacer et inversement, les pistes que Wols propose sont aussitôt dénoncées ; le spectateur est ainsi partagé entre perception et reconnaissance, entre l'ensemble et le fragment.

Dans les aquarelles du *Circus Wols*, le peintre choisit de peupler l'univers du camp de créatures hybrides absentes, en qui la réalité de l'internement semble se dématérialiser. La déformation des lignes, les

22. Laszlo Glozer, *Wols photographe*, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 31.

23. La photographie d'André Kertész en 1929 par exemple et des articles ont été consacrés au « plus petit cirque du monde », cf. Glozer, *op. cit.*, p. 31.

24. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1*, Éditions de Minuit, 2009, p. 220.

formes incertaines, expriment un laminage profond perpétré par le doute et l'interrogation de produire une représentation adaptée aux circonstances. Ces aquarelles ne représentent pas les choses mais jouent avec elles pour faire apparaître en même temps le réel et l'irréel : « la vision se fera d'elle-même, puisque c'est une seule et même chose que voir et donner à voir²⁵ ». Dans l'œuvre, l'espace et le contenu sont produits et révélés simultanément, imposant une reconnaissance qui fasse surtout appel aux capacités d'observation.

2. *Circus Wols* : la perception en question

Le sous-titre significatif que Wols donne à *Circus Wols*, « Prise de vues et projection simultanées », montre à quel point la question de la perception était au cœur du travail du peintre à travers les problèmes techniques telle que la prise de vue cinématographique et celui de la projection. Domaine d'expérimentations, le *Circus Wols* intègre dans les trois aquarelles des références aux techniques et aux sciences, une innovation technique c'est-à-dire une projection scénique dont le public bénéficiera, le « polyscope ». Dans *le cirque que j'adore*²⁶, le centre éclairé de la composition, la piste/le manège, présente une projection : un homme schématisé, prend « une prise de vue » d'un animal (?) avec le polyscope ou l'hélescope en rouge et le projette simultanément en l'agrandissant. La forme indéfinie projetée est marquée de « VU » (*sic*). À gauche de la composition, un personnage, sans jambe, tient un appareil (instrument à vent ou mégaphone ?) sur lequel Wols a inscrit le mot « son ». Le spectacle prévu par Wols devait se composer d'effets visuels et sonores. L'appareil imaginé et dessiné très sommairement, avait la capacité d'enregistrer et de restituer simultanément l'image tout en ayant la possibilité d'agrandir les objets sur l'écran. Une autre scène se superpose à celle de l'arène, au-dessus de la coupole ouverte sur le ciel, dans un demi cercle composé par le public sous lequel est écrit « PLEIN AIREEEEE » : au centre, un monstre, seul au dessus duquel des parachutistes fantaisistes²⁷ regroupés s'échappent(?). De nombreuses inscriptions parsèment la composition, « PORT(O) » à gauche sous une passerelle qui mène au cirque, suggère le bar, élément

25. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 419.

26. *Sans titre (le cirque que j'adore)*, 1940, encre et aquarelle sur papier, 31,5 x 23,5 cm. Collection privée, Munich. Reproduit dans *Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik*, Bern, Benteli, 1989, p. 119. Au dos, une inscription d'une main inconnue : « Wols... le cirque que j'adore... 1940 Camp des Milles près d'Aix-en-Provence-en captivité-peur de la Gestapo voir mon invention au sujet de la prise de vue et de la projection simultanée (Hélescope) ».

27. Wols crée des formes variées pour les parachutes (un parapluie ?), un ballon dirigeable laisse penser qu'ils tentent de s'évader plutôt que d'atterrir.

constant des trois représentations et surtout en haut à droite un cercle est constitué de mots issus, pour les plus lisibles, de l'idéogramme cité précédemment et « CW » (Circus Wols) au croisement des rayons. De même, l'analyse de l'aquarelle *Sans titre (Circus Wols)*²⁸ montre comment les éléments graphiques et scripturaux oscillent entre la possibilité de véhiculer du sens et la fonction de base matérielle. Trois silhouettes sont présentées au centre de l'arène, entourées de formes esquissées, le public indiqué par la lettre P. Le grand personnage marqué des lettres CL (clown) fait corps avec la machine. Hybride, ce composé de clown-photographe-instrument de projection éclaire les deux autres zones de l'arène occupées par un insecte géant en projection (?)²⁹, ou monstre sans tête et sur deux pattes pour l'un et par un mécanisme composé d'un cadran relié au clavier d'un orgue (les lettres OR peuvent l'attester) d'où sortent quelques notes de musique, pour l'autre. Nimbés de clarté, ces trois « graphèmes » accentuent l'absence de certitude, non contredite par les lettres ou les inscriptions incomplètes et équivoques, lesquelles suggèrent plus qu'elles n'identifient. À l'inverse, certains éléments de la composition semblent plus familiers : à droite, une entrée, forme géométrique marquée d'un E et précédée d'un escalier, à gauche la structure circulaire doublée d'une ANNEXE avec un BAR, des WC (les mots sont clairement lisibles et visibles) ferme l'arène. D'autres initiales, T pour terrasse (au-dessus de l'entrée), A pour âne ou animal (?), un v pour ville (en haut à droite) et des silhouettes esquissées avec des instruments de musique (orchestre) restent dans le domaine de la déduction faite par la lecture de l'ensemble.

Enfin, un lieu minuscule, circonscrit, surmonte l'arène, le dessin précis évoque une chambre avec quelques objets (des bouteilles semble-t-il)³⁰ autour d'un lit occupé par une silhouette allongée (Wols ?) ; seule, une échelle relie cet univers personnel (lieu de création) – Wols a indiqué CW dans cet emplacement – au monde du cirque (lieu de l'imaginaire) :

*La concentration parfaite est seulement possible si on
n'est pas. Le maximum de concentration réalisable pour*

28. Le titre de *Circus Wols* est dû à son épouse Gréty Wols. Cette œuvre est reproduite dans le catalogue de l'exposition *Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik*, *op. cit.*, p. 119 ainsi que dans *Wols Aquarelle 1937-1951*, Hatje, 1997, p. 42. *Sans titre (Circus Wols)*, 1940, encre et aquarelle sur papier, 24 x 31,5 cm. Collection particulière.

29. ARTHROPO....S cette inscription difficile à déchiffrer. Wols a une vaste culture aussi bien artistique, philosophique que scientifique, il fait référence dans ces aphorismes à l'arthropode comme l'indique I. Slavkova-Montexier, *op. cit.* p. 160.

30. C'est aux Milles que Wols commence à boire. Cf. Claire Van Damme, « Le bateau ivre. Biographie critique et documentée de l'artiste, Wols (1913-1951) », *Wols, sa vie*, Paris, Goethe Institut, 1986. *Le cirque*, encre et aquarelle, est reproduit dans Laszlo Glozer, *op. cit.*, p. 32.

*l'homme
s'obtient couché, les yeux fermés. À la moindre
manifestation
extérieure la dispersion, diffusion commence*³¹.

L'ambiguïté des initiales CW (Circus Wols ou Chambre de Wols ?) renforce la confusion des deux mondes, celui du peintre, réduit à un espace clos, sans issu et celui du projet, ouvert à différentes perspectives créatives.

La dernière aquarelle intitulée *Le cirque* (1939)³² présente une arène entourée d'un public mouvant et informe se transformant en structure plus rigide allant s'assimiler à la pierre d'un mur d'enceinte, alors que le centre de la composition est occupé par des personnages, objets d'une projection. À gauche, un spot éclaire deux formes hybrides enlacées qu'une machine/le polyscope (?) projette agrandies sur un écran présenté au public. Un groupe constitué de trois personnages peu identifiables (une girafe, un humain courbé sans bras avec une longue chevelure mais sur ses deux jambes ! et un élément non identifié) et une « femme » complètent la séance de projection dans l'espace circulaire. Comme l'a souligné Laszlo Glozer³³, cet intérêt pour le principe « cinématographique » – plus proche de l'épiscopie que de l'image mouvante du film – rappelle que les travaux de Moholy-Nagy³⁴ sur l'utilisation de la lumière, la cinétique, l'électronique et sa volonté d'utiliser tous les moyens modernes pour transformer le quotidien ont intéressé Wols depuis les années vingt. Ces aquarelles, par le biais de la projection, montrent l'agrandissement d'une image, sa manipulation et dans sa transmission, éphémère, la fugacité de l'impression que renforce la technique employée par l'artiste. La technologie peut paraître dérisoire, l'instrument inventé par Wols ne capte que ce qu'il voit alors que l'artiste a la possibilité de « voir », il perçoit (ou « prise de vue ») puis représente (« projection ») ; les aquarelles de Wols restent du domaine de l'intention visualisée, du « Zirkus Projekt ».

31. Wols, *Aphorismes*, *op. cit.*, p. 89. Les alinéas du texte ont été respectés.

32. Cette œuvre (24 x 29,5 cm) est également reproduite dans *Des peintres au camp des Milles, septembre 1939 – été 1941*, Acte sud, 1997, p. 71.

33. Laszlo Glozer, *op. cit.*, p. 31 et 106.

34. Laszlo Moholy-Nagy a publié en 1927 un ouvrage intitulé *Peinture. Photographie. Film*.

3. Une mise à distance de la représentation

Dans le cirque³⁵, Wols fait coexister le normal et le monstrueux dans des rapports énigmatiques voire d'interférence. Le caractère insaisissable des formes et la difficulté de les nommer « mettent en danger » la représentation. Inventions de l'artiste, les personnages du *Circus Wols* supposent que, comme l'ont indiqué les surréalistes, « l'inspiration (...) ne peut trouver place qu'à partir d'une mise à distance de la réalité perçue³⁶ », ils repoussent l'identité et permettent d'éliminer les éléments trop représentatifs. Support matériel de ses peurs et de ses fantasmes, l'arène instaure aussi une mise à distance pour isoler l'angoisse des idées que Wols développe dans son projet d'art total. Paradoxalement, elle est le lieu où l'artiste « dompte ses monstres », les tient à distance au sein du cercle, les organise à des fins pédagogiques. Par l'intermédiaire du monde du cirque, Wols donne à l'indicible une figure incertaine mais reconnaissable, l'arène où se joue le spectacle comme celui de son langage, en liberté. La technique des aquarelles rend compte de l'instabilité des impressions mentales, concrétisées en images matérielles. Wols se sert du dessin, des formes indéfinies pour produire des impressions contradictoires. Le graphisme – lignes et traits à l'encre – préserve une certaine spontanéité de l'exécution. Si la ligne opère une séparation nette entre l'arène et son entour (à gauche de la composition), elle peut être hésitante et effleurer le support pour ouvrir l'espace circulaire à l'environnement extérieur (sur la partie droite) où quelques immeubles et silhouettes sont à peine esquissés. L'aquarelle, technique peu couvrante, laisse visible la trame du papier et les variations de la couleur dont l'intensité varie par endroit. De fait, la facture découvre les faibles mouvements du pinceau et de la main :

*il faut serrer encore l'espace
les mouvements des doigts et de la main
suffisent pour exprimer tout³⁷.*

Ainsi l'aquarelle se donne à voir aussi pour ce qu'elle est, une structure constituée de lignes et de couleurs qui aboutit à une forme principale et

35. C'est au cirque que les « curiosités » humaines sont encore montrées en spectacle au début du xx^e siècle. Le film de Tod Browning, *Freaks* (1932), relate l'histoire des « monstres » de foire et des humiliations que ces hommes et ces femmes subissaient au quotidien ainsi que les codes de conduite internes qu'ils ont établis afin de se protéger des gens dits normaux. Ce film, interdit dans certains pays, était déroutant, non seulement à cause de son contenu mais aussi à cause des réactions du public, dont la diversité était révélatrice de nos conditionnements.

36. Cité par G. Lascault, *op. cit.*, p. 112.

37. Wols, *Aphorismes*, *op. cit.*, p. 29.

vaguement circulaire. Dans les trois aquarelles, l'artiste ouvre le motif à droite, le clôt à gauche et le fait progresser vers le haut. Le public placé en arc de cercle constitue la partie inférieure de la piste alors que l'arène centrale dont le plan est parallèle à celui du tableau, propose une vision panoramique d'une scène de cirque ponctuée d'inscriptions souvent parcellaires. Si le monde du cirque évoque un autre monde, avec ses propres codes, il prend aussi la valeur d'une remise en question de ce qui est stable et structuré. Monstrueux, métamorphosés ou déguisés, les êtres qui peuplent cet espace introduisent une lecture moins aisée, voire un non-sens, malgré quelques inscriptions.

Les interprétations du cirque sont multiples, figure du monde, parabole de la vie³⁸ ou bien fête dérisoire de la création dans laquelle le monstre – ou est-ce l'artiste – est isolé, expulsé du monde et dont la projection/création semble, seule résistée. Dans les trois aquarelles, le langage propose l'imprécision ou l'informe, pôles de l'angoisse du peintre, lesquels contredisent toute possibilité d'interprétation métaphorique de la représentation. Par le fait de « contenir toutes les possibilités d'être une centrale [des] occupations³⁹ de l'artiste, le cirque offre des compréhensions multiples, et s'ouvre aux hésitations, à l'interrogation et au doute que renforcent les formes erratiques. La matérialité vibrante du dessin est mise à nu, ne captant plus les choses mais ouvrant à un espace nouveau, celui de l'imaginaire, qui est, selon Jean-Paul Sartre⁴⁰, une faculté « irréaliste » c'est-à-dire qu'elle se donne son objet comme absent mais elle permet la liberté de conscience.

Circus Wols pose la question du sujet dans le processus de l'engendrement de ces corps hybrides à un moment où l'internement consiste à écarter ces hommes de la normalité et à les exclure. L'artiste a compris la dualité entre réception et projection mise en place entre le sujet et l'objet et sous-entend cette relation illustrative au monde. Wols, dans ce projet mûrement réfléchi, auquel il a consacré « deux ans⁴¹ », propose une autre relation au monde, l'artiste fait partie de ce monde, qui est autour de lui ; désormais, « l'expérimentateur fait nécessairement partie de l'expérience et le peintre du tableau⁴² ». La question de la relation de l'individu/artiste au monde va devenir de plus en plus prégnante et indis-

38. Laszlo Glozer, *op. cit.*, 1980, p. 106.

39. Wols, *op. cit.*, p. 7.

40. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940, rééd. 2005.

41. Wols, *Aphorismes, op. cit.* ; p. 9.

42. *Ibid.*

sociable de celle de la représentation. Pour Sartre⁴³, la vision directe, c'est-à-dire sensitive mais aussi son concept formulé comme un mode original, permet de prendre conscience de la nature en ce sens qu'elle a transformé l'image en un « certain type de confiance », en un « acte ». L'art rend visible ce qui échappe à la norme, par l'intermédiaire du monstre, l'artiste fait de l'image une question de connaissance et non d'illusion. Il montre ce qu'il montre, pour ne pas mentir sur le statut épistémique de la représentation. Ainsi l'artiste démontre la nature complexe et dialectique de la création grâce à une gestualité « empêchée » ou réduite qui lui permet de saisir et de produire avec intensité la perception des choses. À partir d'un ensemble de fragments, Wols souligne aussi une crise du sens au sein de la représentation. L'inachèvement de *Circus Wols* atteste de la fin du rêve avant-gardiste d'un art total mais surprend comme source d'un art-attitude. Voir affirme la présence de l'artiste au sein du monde et comme acte d'aiguiser sa conscience motive l'apparition de son imaginaire, seul frein aux diktats de l'Histoire : « pour voir, il ne faut rien savoir, sauf savoir voir⁴⁴ ».

À partir de *Circus Wols*, voir devient synonyme d'être, « voir, c'est être : l'être de l'Autre n'apparaît qu'à l'Être-Autre du dedans⁴⁵ », lorsqu'il s'exprime, avec une absence volontaire de « maîtrise » des moyens et des fins, c'est pour créer une œuvre « décomposée⁴⁶ » qui permet au peintre d'échapper à la fonction que l'on attend d'un artiste.

Libéré en 1941, Wols se réfugie à Cassis puis à Dieulefit à partir de 1943, et continue à vivre reclus. Néanmoins, il poursuit son activité artistique avec des œuvres de format réduit où la ligne n'enserme plus la forme mais croît et s'évade sur la surface. La dislocation de la ligne défait le processus de la représentation et induit des transformations au sein de l'espace-plan, c'est-à-dire une variété de relations non déterminées. À partir de moyens simples, Wols développe une « méthode » qui révèle la visibilité des éléments graphiques et picturaux sur des surfaces réduites puis, après-guerre sur des formats plus importants avec un nouveau médium, la peinture à l'huile. Parallèlement, le *Wols Circus* subit un retournement, l'utopie théorisée et élaborée au camp des Milles et véhiculée par le motif du cirque a été abandonné au profit d'une posture artistique. En 1943, Wols se photographie sur le seuil de sa maison, et inscrit à l'encre

43. J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940.

44. Wols, *op. cit.*, p. 90.

45. J.-P. Sartre, *op. cit.*, *Situations IV*, p. 420.

46. Pour Wols, « une œuvre est une composition ou même une décomposition du moment, de l'homme et du lieu [...], *op. cit.*, p. 54.

sa signature, « apatride » sur le montant gauche de la porte, « vent » à droite de la maison, un point d'interrogation sur son front, posant ainsi la question du statut de l'artiste, et titrant cet ensemble, « le cirque Wols ». Le *Wols Circus* n'était pas abandonné mais son concept, de l'art comme philosophie de vie, s'exprime désormais à travers l'attitude de l'artiste, que la boisson détruira. Si, comme le souligne Gilbert Lascault à propos d'Henri Michaux, « le monstre naît [...] de la quasi-annihilation du sujet et [...] permet [à l'artiste] de la reconnaître⁴⁷ », il est aussi une « expérience de possession et de dépossession⁴⁸ », d'« absence de maîtrise [...] [des] moyens et [des] fins⁴⁹ ». Cette « oscillation⁵⁰ » permet à Wols de privilégier un comportement faisant corps avec sa production artistique et de se transmuier dans son œuvre à l'image des monstres qui peuplent *Wols Circus*. Cette destruction-expression jette les bases d'un art-attitude qui répond à la dislocation de la représentation.

UNIVERSITÉ DE LILLE III

47. G. Lascault, *op. cit.*, p. 421.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

LA RÉFLEXION DE NICOLAS CALAS SUR LE NAZISME (1938-1942)

Dimitri KRAVVARIS

Dans la précédente livraison de *Mélusine*, nous avons présenté les lettres que Nicolas Calas et André Breton avaient échangées en 1942 à propos d'Hitler ainsi qu'au sujet du refus de l'écrivain grec de collaborer au deuxième numéro de la revue *VVV*. Si Breton condamne le nazisme sans équivoque – dans son « Discours aux étudiants français de l'Université de Yale » le 10 décembre 1942 (1999 :710) par exemple – pour Nicolas Calas, au contraire, il importe d'étudier l'irrationalité hitlérienne afin d'en tirer des enseignements « sur le plan moral ». Nous tenterons ici d'expliquer cette ambivalence à l'égard d'Hitler qui irrita tant son correspondant.

Le fascisme en tant que « camaraderie homosexuelle »

C'est dans *Foyers d'Incendie* (1938) que Nicolas Calas entreprend pour la première fois une analyse du phénomène fasciste. Celle-ci fait partie d'un « exposé historique » qui s'appuie principalement sur l'essentialisme matriarcal d'Engels dans *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884). L'écrivain grec se propose d'étudier d'une manière systématique l'évolution du problème de l'amour depuis l'abandon par l'homme de l'« instinct pur » et l'invention de la « civilisation ».

Le fascisme est interprété par Nicolas Calas comme le résultat de l'« exaltation » de la « fraternité bourgeoise » afin de « lutter plus efficacement contre l'ennemi de classe » (1938 :173). Or ce « resserrement » des liens est « en violente contradiction avec l'idéal de la famille », sur lequel cette classe « base sa domination ». Car le fasciste est contraint de proclamer à la fois « la nécessité du retour de la femme au foyer » et la « camaraderie » entre les hommes. Or, une « camaraderie sans femmes ne peut être au fond qu'une camaraderie homosexuelle » (1938 :174), soutient Calas. Par conséquent, lorsque la bourgeoisie cesse d'être « libérale », elle abandonne sa « sensibilité lesbienne » et « remplace cette attitude par un comportement de tendance homosexuelle » (*ibid.*).

Nicolas Calas prend soin de distinguer l'homosexualité fasciste de la morale homosexuelle de la Grèce antique qu'il qualifie d'« humaniste ». La « morale socratique » favorise l'individualisme et la « fraternité » au détriment de l'autorité parentale. En revanche, « la morale fasciste est religieuse et fait de la fixation homosexuelle un sujet d'adoration et non un sujet d'amour » (1938 :174). Cette religiosité est interprétée par Calas comme un retour « au principe du père ». Le chef fasciste incarnerait donc à la fois « l'autorité du père », « l'attrait du frère » et celui de l'amant (1938 :175).

Lena Hoff a fait remarquer avec justesse que l'interprétation du fascisme que Nicolas Calas propose dans *Foyers d'Incendie* présente des analogies frappantes avec les analyses de Wilhelm Reich (1897-1957) dans *La Psychologie de masse du fascisme*, ouvrage paru en allemand en 1933 mais qui n'a pas été traduit en français avant 1946.

À l'instar de Nicolas Calas, le psychanalyste allemand part du constat que l'abolition du matriarcat priva l'humanité d'une « sensualité naturelle et orgasmique » et que l'instauration d'un « ordre sexuel patriarcal et autoritaire » introduisit « des structures sexuelles humaines perverses et lubriques » (2007 :144-145). Selon Reich, les fascistes « préconisent le patriarcat le plus rigoureux » et « réactivent effectivement dans leur vie familiale la vie sexuelle de l'époque platonicienne, c'est-à-dire la 'pureté' dans l'idéologie, le déchirement et la morbidité dans leur vie sexuelle réelle » (2007 :150). Bref, Rosenberg et Blüher « voient dans l'État une institution virile à base homosexuelle » (ibid).

En dépit de sa critique des « religions patriarcales », Wilhelm Reich ne sous-estime pas le danger antisémite. Contrairement à Nicolas Calas qui mentionne vaguement le caractère sacré du fascisme, Reich insiste dès 1933 sur la « métaphysique biologique » du nazisme. Ayant pris connaissance très tôt des textes et des discours d'Hitler, le psychanalyste allemand a pu facilement déceler la haine que le Führer entretenait à l'égard des juifs, allant jusqu'à la volonté de massacre. Car l'humanité était divisée par les nazis en races « créatrices » et en races « destructrices de civilisations » (2007 :131).

Quoique contemporain de l'« aryanisation » de 1938 et de la Nuit de cristal (novembre 1938), *Foyers d'Incendie* n'accorde aucune place à l'antisémitisme nazi. Dans un article paru dans *The Athens Review of Books* en septembre 2010, Fragiski Abatzopoulou démontre que Nicolas Calas n'accordera aucune importance particulière à l'antisémitisme nazi même dans des articles qu'il écrira après la guerre en anglais sur les procès

de Nuremberg ou encore sur L'Univers concentrationnaire de David Rousset.

Imiter les procédés de l'ennemi

Hormis la question de l'homosexualité (en tant que résultat de la répression de la sexualité « génitale »), les analyses de Reich et de Calas semblent par conséquent diverger sur plusieurs points. Tout en insistant sur l'autorité paternelle, religieuse et sexuelle du Führer, Nicolas Calas ne considère pas le fascisme allemand comme un phénomène de masse mais « uniquement » comme « un symptôme de l'impasse à laquelle la bourgeoisie est acculée » (1938 :174). En revanche, Wilhelm Reich soulignait dès 1933 que le nazisme « vu sous l'angle de sa base de masse, était bien un mouvement des classes moyennes » (2007 :89) ; les chefs nationaux-socialistes avaient pu séduire ces dernières grâce à une rhétorique anticapitaliste et révolutionnaire. Il est par conséquent faux d'identifier le fascisme à un parti politique ou à une classe sociale ; car le fascisme est une « philosophie de la vie », à savoir, « la mentalité du 'simple d'esprit' opprimé, avide d'autorité et en même temps séditieux » (2007 :18-19).

Aucune trace de cette analyse « caractérielle » dans Foyers d'Incendie : son auteur attribue sans hésitation le triomphe de l'extrême droite à une « inversion masochiste » des socialistes et des communistes allemands, dont les nazis ont su profiter « en faisant appel au comportement sadique » (1938 :201). Contrairement à Wilhelm Reich qui envisageait le sadisme comme une « satisfaction de remplacement » générée à la suite du « refoulement sexuel », Nicolas Calas définit le sadisme comme une « attitude masculine » qui cherche « à dominer et à transformer le milieu » (1938 : 200).

L'écrivain grec déplore dans Foyers d'Incendie la récupération de « l'élément sado-masochiste de la vie » par le fascisme et pense qu'il faut « agir [...] sur ce même centre affectif avec des moyens aussi directs et aussi violents que [...] ceux employés par nos ennemis » (1938 :203) afin de pouvoir renverser la situation. À une époque où le groupe Contre-Attaque est définitivement dissous, Nicolas Calas semble vouloir réactualiser les buts que cette « union de lutte » éphémère s'était fixés dans son programme d'octobre 1935.

Nicolas Calas s'était intéressé aux activités de Contre-Attaque : c'est ce que nous révèle la lettre du 28 octobre 1942 qu'il adresse à André Breton et que nous avons reproduite dans la présente revue (2011 :250-252). Avait-il participé activement aux réunions du groupe ? Calas n'est malheureusement pas très prolix sur ce point. Malgré son intérêt pour ce

groupe constitué notamment par Bataille et Breton, Calas rechigne dans son échange avec ce dernier à reconnaître les analyses de l'auteur de *L'Histoire de l'œil* : certes, Bataille « a mis l'accent sur l'aspect passionnel du fascisme », cependant il aurait fait la faute de sous-estimer « le facteur économique » (lettre du 3 janvier 1942 à Breton, 2011, 246). Calas n'hésitera pas à affirmer un peu plus loin que si Bataille s'était « servi du matérialisme historique comme fil conducteur », il n'aurait pas penché « dangereusement vers le fascisme » ; car tant que « la spéculation marxiste contrôle les spéculations d'un autre ordre, psychologique, ou sociologique, le danger de surestimer le facteur émotif est neutralisé » (*ibid.*). En marge de cette affirmation, Breton ajoutera judicieusement : « C'est pourtant la part faite ici à ce facteur qui me paraît trop grande et qui entraîne un péril. » (*ibid.*)

Toutes ces remarques sur l'interprétation du nazisme que Nicolas Calas propose sont indispensables si l'on veut comprendre le mécontentement qu'André Breton exprime à l'égard de son correspondant en janvier 1942. Il lui reproche plus précisément de faire preuve d'une « complexion sado-masochiste » (lettre du 5 janvier 1942 à Calas, 2011, 248) manifestée notamment dans *Foyers d'Incendie* ainsi que dans des poèmes que Calas avait rédigés vers la fin des années trente et qu'il lui avait fait lire – nous y reviendrons.

« **Toujours ce besoin singulier d'admirer** »

Dans les deux longues lettres que Nicolas Calas rédige en janvier 1942 à l'attention d'André Breton qu'il côtoyait à New York, il poursuit sa réflexion sur le nazisme à une époque où celui-ci commence à révéler toute son ampleur génocidaire. Or la réflexion de Calas n'est pas centrée sur les effets de l'agressivité nazie, mais sur la personne d'Hitler, qu'il qualifie à la fois de « chef réactionnaire » et de « grand homme », terme emprunté vraisemblablement à Hegel. C'est Hegel qui avait notamment insisté sur l'action et la destinée des « grands hommes », à l'instar d'Alexandre, de César et de Napoléon. Ces hommes d'action « ont su trouver la satisfaction, réaliser leur but, le but universel » (2007, 124). Malgré leur « lucidité » et leur « enthousiasme froid », les « grands hommes » selon Hegel n'ont cependant pas « connu la jouissance paisible » (*ibidem*).

Tenté par la logique des équations, Nicolas Calas assimile Hitler aux héros hégéliens avec une facilité déconcertante. Tout en reconnaissant qu'il est « dangereux d'admirer Hitler », l'auteur de *Foyers d'Incendie* insiste sur le fait que « les défenseurs de la liberté » doivent se sentir assez

forts « pour estimer les qualités de leurs ennemis » (lettre du 1^{er} janvier 1942, 2011 240).

De fait, comment expliquer la fixation de Calas sur la personne d'Hitler ? Il est important de relever que, depuis ses débuts en Grèce comme poète et essayiste dans les années trente, Nicolas Calas ne dissimulait aucunement sa fascination à l'égard des personnalités et des figures historiques ou contemporaines qui avaient tenté de changer le cours de l'histoire : Robespierre, Lénine, Trotski, Julien l'Apostat. Dans une étude qu'il consacra à l'œuvre du poète grec Constantin Cavafis (1863-1933) en 1932, le jeune Calas n'hésite pas à qualifier Julien – cet empereur romain (361-363) qui avait tenté de restaurer le paganisme après l'adoption du christianisme par Constantin le Grand – de « la plus forte personnalité de la période byzantine » ainsi que « l'une des vies les plus tragiques de l'histoire » (1982 :96).

Bien que Calas reconnaisse à Cavafis de présenter le christianisme comme une religion qui « ne perturbe pas les relations corporelles » (*ibid.*), il lui reproche d'être « partial » à l'égard de Julien l'Apostat. Calas fait remarquer que Cavafis « insulte » l'empereur dans « Julien voyant l'aveuglement » et que dans d'autres poèmes il le qualifie de « très infâme » et d'« abominable » (« Grande procession de prêtres et de laïques ») ou bien qu'il ironise sur ses convictions religieuses (« Julien et les gens d'Antioche »).

Nicolas Calas était hanté par le « destin tragique » de l'empereur Julien qui n'avait pas pu imposer sa réforme religieuse, rejetée par le peuple comme intolérante et puritaine. En revanche, un empereur qui entendait ôter aux chrétiens leur patrimoine culturel hellénique ne pouvait être que rejeté par un poète comme Constantin Cavafis qui croyait de tout son cœur à l'union de la culture de la Grèce et celle de l'Orient à travers la culture et la liturgie byzantines.

Dix ans après son étude sur Cavafis, Calas confirme sa fascination pour les personnages qui vont « à l'encontre de la majorité » mais aussi « des impératifs du destin » (1945 :7) en assimilant Hitler à Julien dans la lettre qu'il fait parvenir à Breton le 3 janvier 1942 :

Hitler comme Julien l'Apostat l'avait tenté de renverser le cour [s] de l'histoire, Julien au profit des Gre [c]s réactionnaires qui refusaient de se soumettre aux forces chrétiennes, Hitler au profit d'une bourgeoisie que l'Europe, depuis le Traité de Westphalie, a toujours considéré [e] comme un dangereux rival de la France et de l'Angleterre. Malgré ces ennemis d'Occident cette bourgeoisie a donné naissance à ce puissant mouvement révolutionnaire que nous appelons

romantisme. (Lettre du 3 janvier 1942 à Breton, BLJD/BRT C Sup 1034/4845, 2011, 244-245)

Paradoxalement, Hitler est à la fois aux yeux de Calas la bête à abattre et un personnage hérétique dont l'action le fascine. Breton a vu juste : « si personnellement vous vous défendez de suivre ses préceptes, du moins vous en impose-t-il par son autorité. » (Lettre du 5 janvier 1942 à Calas, 2011, 248)

Romantisme, baroque, nazisme

Peu avant d'entreprendre son échange de lettres avec Breton sur la question d'Hitler, Calas avait livré à la revue américaine *Art News* un article intitulé « Incurable and Curable Romantics » (« Des Romantiques guérissables et non guérissables »), dans lequel il posait pour la première fois la question des rapports entre le romantisme et le nazisme. Toutefois, sa première préoccupation dans cet article était de distinguer le surréalisme du romantisme allemand.

L'écrivain grec y postule que le surréalisme se différencie considérablement du romantisme allemand, dans la mesure où le premier est « psychologique », au sens où il puise son « inspiration dans l'aspect individuel du mythe qui est le rêve », tandis que le second est « plastique » (1941 :40). Une autre grande différence relevée par Calas concerne la dimension sociale des deux mouvements : le romantisme est « national », il est intéressé par l'« unité nationale » de l'Allemagne, pendant que le surréalisme est « international » et qu'il participe à la « lutte internationale » de l'« individualisme » contre le « totalitarisme » (*ibid.*).

En dépit de l'invocation de la lutte contre le totalitarisme, Nicolas Calas laisse apparaître, toujours dans l'article d'*Art News*, une certaine ambiguïté à l'égard du fascisme en estimant qu'« en la personne de son chef actuel, l'Allemagne découvre enfin un homme qui est à la fois un admirateur fervent de la musique romantique et des lacs romantiques et des montagnes de la Bavière » (1941 :27, nous soulignons).

Hitler n'est autre chose, à ses yeux, qu'un « Führer romantique » qui s'oppose au « classicisme » d'un Napoléon. Calas a raison, certes, de rappeler que le Premier empire puise ses origines dans la Révolution française de 1789, que Napoléon a mis fin au cours impétueux de la Révolution, et que l'Allemagne a été emportée, au contraire, par un « désir de vengeance » ; toutefois, il reste étonnamment peu prolix quant aux causes de ce « désir de vengeance ». Nicolas Calas constate, à juste titre, que la fluidité inhérente au nazisme, sa haine des institutions stables contraste très distinctement avec la marche stable, voire lourde, de l'Empire napo-

léonien vers une sédimentation des institutions (Englund 2005 :104-105). Néanmoins, il assimile le nazisme à un « mouvement révolutionnaire » qui naît en tant que réaction à l'ordre du classicisme, tandis que le nazisme transcende la restauration et la réaction ; comme l'a souligné avec pertinence un historien contemporain, Enzo Traverso, « il ne s'agit pas d'un mouvement conservateur mais d'une 'révolution contre la révolution' » (2001 :101).

Dans sa correspondance avec Breton, Calas montre qu'il avait pu se documenter assez bien sur le personnage de Hitler, toutefois, ses commentaires trahissent une compréhension partielle des sources. Que retient-il, par exemple, du livre-témoignage de Hermann Rauschning, ancien compagnon de route du nazisme, intitulé Hitler m'a dit (1939) ? Que le Führer était doué « de ce rare don des simplifications historiques » (lettre du 3 janvier 1942, 2011 :245). Rauschning évoque, en effet, la « simplicité élémentaire » de la politique hitlérienne, mais il ajoute aussitôt après « qu'au moment même où l'on incline à reconnaître au Führer une indiscutable supériorité de jugement, le flot de ses paroles plonge ses interlocuteurs dans le doute quant à son équilibre mental » (1979 :164).

Démontrer la nouveauté radicale du nazisme et attirer l'attention sur son caractère irrationnel et apocalyptique étaient les buts de Rauschning. Or la citation choisie par Calas était si isolée de son contexte, que Breton a cru que l'auteur allemand était « suspect de propagande nazie » (commentaire en marge de la lettre du 3 janvier 1942, 2011 :245) !

Comment peut-on expliquer l'assimilation du nazisme au mouvement romantique sur laquelle Calas insiste au début des années quarante ? Comme Richard Spiteri l'a signalé, la publication de l'essai d'Eugenio d'Ors, intitulé Du Baroque, en 1935 aux éditions Gallimard n'avait pas échappé à Nicolas Calas (Spiteri 2010 :286-287).

C'est dans *Confound the Wise* (Surprenons les sages), son premier livre américain – contemporain, par ailleurs, de son échange épistolaire avec Breton, que Calas reprend les affirmations de l'historien de l'art catalan, selon lesquelles le baroque « n'est pas tant un style qui reflète une certaine civilisation qu'une loi de la culture, une constante de l'histoire. Les styles romain, gothique, et byzantin sont des styles qui naissent, grandissent et meurent avec certains régimes, poursuit Calas ; le baroque, en revanche, réapparaît dans toutes les civilisations lorsque le besoin d'une réaction contre l'esprit classique se fait sentir » (1942a :93). À la suite d'Ors, Calas affirme que le baroque dépasse le domaine artistique pour embrasser toute la civilisation, et même, par extension, la morphologie de la nature.

En effet, l'intellectuel grec n'hésite pas à faire sienne cette opposition à la fois radicale et caricaturale qu'Ors a initiée entre le baroque, identifié à l'enchantement, et le classicisme, identifié au rationnel. À l'instar d'Ors, Calas suggère également la communauté d'esprit du baroque et du romantisme. Or le romantisme, souligne Ors, « n'est pas venu apporter au monde de la nouveauté, mais une continuation : son Évangile est la suite d'un Ancien Testament » (2000 :77). Le baroque serait l'Ancien Testament du romantisme, la « communauté générique dans laquelle le romantisme constitue la partie d'une bible, la manifestation historique d'un système » (*ibid.*).

Dans *Confound the Wise*, Nicolas Calas semble être averti sur la question de l'ambiguïté du romantisme. Il admet que la « constante » du romantisme ne doit aucunement être considérée comme « synonyme de progrès », en expliquant que ce mouvement fit son apparition au début du dix-neuvième siècle comme « le résultat de la réaction violente de l'Europe contre la France, contre les idées politiques de la Révolution française, et contre les conquêtes napoléoniennes ». Calas évoque le réveil du nationalisme allemand et le développement d'« une âme poétique exaltée » (1942a, 97).

Toutefois, lorsqu'il traite de la question du nazisme, Nicolas Calas peine à se séparer du modèle orsien. Il se contente de suggérer que le nazisme et le fascisme italien sont des « mouvements politiques » romantiques qui marquent un retour « à Sorel et à Nietzsche, à Wagner et à Verdi », tandis que le marxisme est « purement classique » sur le plan économique et philosophique (1942a, 98). Il est étonnant de constater à quel point un adepte du marxisme révolutionnaire est pris au piège par les méandres de l'idéalisme orsien.

Le mécontentement à l'égard de l'« inaction surréaliste »

En octobre 1942, le désaccord entre les deux écrivains semble persister. Nicolas Calas refuse de collaborer au deuxième numéro de la revue *VVV* et envoie deux lettres virulentes à André Breton pour justifier son refus, mêlant les attaques personnelles et les considérations d'ordre idéologique. Plus qu'une mise au point, ces deux lettres révèlent la vive déception de l'auteur de *Foyers d'Incendie* à l'égard des activités du groupe surréaliste aux États-Unis au début des années quarante. Il reproche à son correspondant de ne plus supporter « la contradiction », de se laisser « exploiter par les bourgeois » et d'agir « d'une manière qui n'est pas conforme avec l'esprit » du manifeste « Pour un Art Révolutionnaire Indépendant » (2011, 250) sans pour autant préciser quel était l'esprit de ce

manifeste que Trotski et Breton avaient rédigé ensemble en 1938 et auquel Calas tient tant.

Devant le triomphe du nazisme et du stalinisme, soulignent les co-signataires du manifeste de 1938, l'artiste (surréaliste) doit militer pour avoir la possibilité de poursuivre l'exploration de son intériorité ; devant la possibilité d'une révolution en vue « d'ériger un régime socialiste de plan centralisé », l'artiste (surréaliste) « doit dès le début même établir et assurer un régime anarchiste de liberté individuelle » (Breton 1999 :687).

La « Déclaration VVV », publiée dans le premier numéro de la revue en juin 1942, ne marque aucune rupture avec le manifeste de 1938 : tout en souhaitant mettre toute leur « énergie » pour vaincre « les forces de régression et de mort déchaînées actuellement sur la terre », les surréalistes revendiquent la vue intérieure, voire la « vue totale VVV qui traduise toutes les réactions de l'éternel sur l'actuel, du psychique sur le physique et rende compte du mythe en formation sous le voile des événements » (Breton 1999, 726-727).

Nicolas Calas, en revanche, juge que les préceptes de la morale trotskyste sont beaucoup plus importants que l'exploration des « terres immenses et presque vierges du soi » (Breton 1992 :438) proclamée par l'auteur de Nadja dès le milieu des années trente. Le lecteur des lettres que Calas fait parvenir à Breton en 1942 remarquera que l'écrivain grec évoque à plusieurs reprises Leur morale et la nôtre, le texte que Trotsky écrivit en 1938 afin de dénoncer « l'universalité de la morale classique (ou kantienne : celle qui admet que l'être humain ne doit jamais être traité comme un moyen, mais toujours considéré comme une fin en lui-même) comme purement bourgeoise et idéologique, et lui oppose [r] une morale prolétarienne pour laquelle la fin justifie en effet les moyens » (Durozoi 1997, 461).

Nicolas Calas accorde une telle importance à ce précepte qu'il affirme que s'il avait accepté de livrer un article à la revue VVV, il aurait soumis un texte dans lequel il aurait défendu la thèse de Leur morale et la nôtre (lettre du 28 octobre 1942, 2011, 250). Dans la même lettre, il affirme que, dès son arrivée à New York, Breton refusa de participer à une « large discussion » sur ce texte de Trotsky.

Depuis 1940, en effet, Nicolas Calas essaie de provoquer un débat au sein du groupe surréaliste sur la question de la révolution sociale : publié dans la revue annuelle *New Directions in Prose and Poetry*, son texte « Vers un troisième manifeste surréaliste » commence avec l'impératif : « Notre tâche est de transformer le monde ! Tous les poètes ont conscience de

cela et les autres, comment osent-ils se considérer comme poètes ? » (2007, 59)

Plus loin, Calas affirme qu'il pourrait « admettre l'échec du Surréalisme », si le nazisme « atteignait vraiment son but et imposait au monde son échelle de valeurs » (2007, 61), avant d'ajouter aussitôt après : « Le Surréalisme échouera également si la révolution – dans le sens marxiste du terme – ne voit jamais le jour » (*ibid.*).

Il ne faut pas perdre de vue que dès son adhésion au groupe surréaliste, Nicolas Calas se réclame de la révolution sociale : le « sadisme révolutionnaire » dans Foyers d'Incendie ne constitue pas uniquement un appel à l'écrasement du nazisme à travers l'utilisation des ses propres procédés, mais aussi un appel à la « socialisation des moyens de production ». Cette « transformation » radicale ne pourra se faire, selon lui, que si l'homme « se défait des symboles paternels » et « confisque au profit du frère et de la communauté la puissance économique du père-individu » (1938, 246).

Dès 1938, Nicolas Calas avait donc le projet de conjuguer révolution surréaliste et révolution sociale et ceci avec l'aval de Trotsky lui-même : un an avant son assassinat, ce dernier lui fait parvenir une lettre du Mexique – conservée aujourd'hui à la Bibliothèque Houghton de l'Université Harvard – dans laquelle il lui exprime son intérêt pour Foyers d'Incendie, en constatant que Calas fait « la chasse au mysticisme, ce qui est doublement consolant » : « parce que notre époque est réactionnaire et parce que j'ai toujours eu l'appréhension que le surréalisme n'ait quelque inclination vers la mystique » (lettre du 12 avril 1939 à Calas, citée par Liakos 1998, 4-5).

Nicolas Calas ne manque pas de mentionner cette lettre dans la lettre du 28 octobre 1942 qu'il adresse à Breton afin de critiquer le penchant des surréalistes pour le mythe (2011, 251).

Des cris de guerre

Dans « Vers un troisième manifeste surréaliste », Nicolas Calas se déclare plein d'espérance devant les défis que le surréalisme doit relever aux États-Unis. Il « ne doute pas un seul instant que le groupe surréaliste ait la force d'affronter tout ceci et que bientôt, une fois encore sous la houlette d'André Breton, il avancera, éclairera et inspirera ! » (2007, 70)

Nous avons montré plus haut que dans l'article qu'il livrait un an plus tard dans *Art News*, Calas réitérait sa confiance en l'« individualisme surréaliste » en tant que rempart contre la violence totalitaire. Déjà dans son manifeste de 1940, il estimait que l'échec du fascisme à remplacer le prin-

cipe de « responsabilité individuelle totale » par « un autre jugement moral » était « un signe de sa nature tyrannique » (2007, 65).

L'échange de lettres entre Calas et Breton sur la question des côtés positifs de la violence nazie ainsi que sur celle de la revue surréaliste *VVV* démontre que les attentes de Calas à l'égard des surréalistes avaient été déçues. Dans sa lettre du 28 octobre 1942, il ironise même sur *First Papers of Surrealism*, l'exposition internationale du surréalisme qui s'est tenue du 14 octobre au 17 novembre de la même année à New York (2011, 252).

De son côté, Nicolas Calas livre des articles à la revue *View* à la fois pour critiquer l'esprit des *Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non* et pour louer la « révolte sociale et individuelle ». Dans sa lettre du 1^{er} janvier 1942 à Breton, n'avait-il pas déploré le fait que le vingtième siècle avait « commis l'erreur » de tuer « le héros » et d'adorer « le soldat inconnu » (2011, 240) ? L'article « Notes on Liberty » (mai 1942) tente de réactualiser le « sadisme révolutionnaire » de Foyers d'Incendie ainsi que la morale trotskyste, en plaidant pour une « attitude militante » et une morale du désir afin de « transformer la relation individu-société » (1942b, 21). Dans un autre article qu'il fait paraître quelques mois plus tard dans *View*, intitulé « The New Prometheus », Calas va encore plus loin en affirmant qu'« aux dialogues que Breton a conçus sur l'arrière-cour de la République et à ses banquets sans dialogues, [...] il est temps d'opposer des nouveaux cris de guerre » (1942c, 18). La citation en exergue dont se sert Calas pour cet article est encore une fois un extrait de *Leur morale et la nôtre* sur l'abolition nécessaire du « dualisme entre les moyens et les fins ».

La figure de l'individu révolté était déjà très présente dans les poèmes en français que Calas rédigea vers la fin des années trente et sur lesquels Breton exprimera des vives réserves dans son échange avec l'écrivain grec (2011, 248). D'un côté, l'espoir de la révolte radicale est symbolisé par le feu (« le monde est de nouveau rempli de promesses et d'objets délirants/Cette semaine ce sont des surprises interminables/Et des chocs vainqueurs qui tiennent l'affiche/[...] La jeunesse est Défi Espace et Violence/ Elle est FEU », « Chant de l'oubli » 2002, 62), de l'autre, l'angoisse et le pessimisme extrêmes semblent avoir pris le dessus, puisque « Demain il ne restera plus rien/ La peau des mains redeviendra poussiéreuse/ Au printemps il n'y aura plus d'étoiles/ Un sang résineux coulera dans nos veines » (« Œdipe est innocent » 2002, 70).

Résistance et patriotisme

Il est surprenant de constater à quel point un auteur comme Calas, qui a énormément insisté sur la « révolte individuelle » et qui a même cherché du côté de l'ennemi des moyens susceptibles d'aider à l'écrasement du nazisme, s'est aussi peu intéressé à la résistance effective contre le nazisme. Son correspondant, en revanche, s'y est intéressé dans *Arcane 17*. Breton y fait l'éloge de « l'esprit de résistance tel qu'il s'est manifesté dans les pays occupés d'Europe » (1999, 89) et il insiste, plus particulièrement, sur le sacrifice de Pierre Brossolette (1903-1944). Tout en s'inclinant devant les gestes de « ceux qui savent mourir comme ils ont su vivre » (1999, 89), André Breton se permet de caractériser la « réaction de la masse » contre l'occupation allemande comme « instinctive », en précisant que cette « réaction ne se sera pas fixé d'autre objectif que de faire cesser une oppression intolérable dont les effets étaient immédiatement ressentis dans sa chair même. Ce phénomène d'intolérance presque chimique, poursuit Breton, trouvait éventuellement son complément et sa justification morale dans le seul cadre patriotique » (1999, 90).

Cependant, on peut se demander s'il est vraiment possible de réduire la Résistance contre le nazisme à une simple et « instinctive réaction de masse » limitée au seul cadre patriotique, comme le suggère André Breton. Si l'on partage la conviction d'Emmanuel Levinas selon qui « la philosophie de l'hitlérisme déborde [...] la philosophie des hitlériens » et qu'« elle met en question les principes mêmes d'une civilisation » (1997 : 9-8), ne pourrait-on pas avancer que la Résistance contre l'expansion de cette force déborde largement le cadre strictement « patriotique » ?

La question de la résistance contre le nazisme a été complètement éludée dans l'échange de lettres entre André Breton et Nicolas Calas. Mais, si ce dernier avait su poser la question à son correspondant, n'aurait-il pas éprouvé le besoin d'en trouver la réponse en Europe ?

Bibliographie

ABATZOPOULOU, Fragiski 2010. [« Nicolas Calas et Nuremberg : de Foyers d'Incendie au centre du 'mal' »], *The Athens Review of Books*, n° 10, 25-28 (en grec).

BRETON, André 1992. *Œuvres Complètes*, vol. II, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

_____ 1999. *Œuvres Complètes*, vol. III, édition de Marguerite Bonnet publiée sous la direction d'Etienne-Alain Hubert, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CALAS, Nicolas 1938. *Foyers d'incendie*, Denoël.

_____ 1941. « Incurable and Curable Romantics », *Art News*, 40, 16 (1-14 décembre), 27-28 ; 39-40.

_____ 1942a. *Confound the Wise*, New York, Arrow Editions.

- _____ 1942b. « Notes on Liberty », *View*, 2, 2, mai, 21-22.
- _____ 1942c. « The New Prometheus », *View*, 2, 3 (octobre), 14-15 ; 18-20.
- _____ 1945. [« Transgressions d'un Apostat »], journal *The National Herald Ethnikos Kirix* (29 juillet, en grec).
- _____ 1982. [Textes de poétique et d'esthétique], présentés par Alexandros Argyriou (Athènes : Plethron).
- _____ 1997 [1977]. [Rue Nikitas Randos] Athènes, Ikaros.
- _____ 2002. [Seize poèmes français & Correspondance avec William Carlos Williams], traduits en grec et présentés par Spilios Argyropoulos et Vassiliki Kolocotroni, Athènes, Ypsilon.
- _____ 2007 [1940]. « Towards a Third Surrealist Manifesto (Vers un troisième manifeste surréaliste) », in *Pleine Marge*, 45, 59-70, traduit par Nadine Isic et présenté par Effie Rentzou.
- CALAS, Nicolas & BRETON André 2011. « Lettres sur Hitler et l'impuissance de la littérature », présentées par Dimitri Kravvaris, *Mélusine XXXI*, 231-252.
- CAVAFIS, Constantin 2003 [1999]. En attendant les barbares et autres poèmes, traduit et présenté par Dominique Grandmont, Gallimard.
- DUROZOI, Gérard 1997, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan.
- ENGLUND, Steven 2005. « Si l'habit ne sied pas... La comparaison Napoléon – Hitler au rebut », *La Revue des Deux Mondes*, avril, 97-117.
- HEGEL, Georg W. F. 2007 [1965]. *La Raison dans l'Histoire. Introduction à la Philosophie de l'Histoire* [*Die Vernunft in der Geschichte*], traduit et présenté par Kostas Papaioannou, Bibliothèques 10/18.
- HOFF, Lena 2007. *Surrealism and the Art of Criticism : The Cultural Politics of Nicolas Calas*, Thèse de Doctorat (Université de Birmingham, Angleterre).
- KARADIMA, Dimitra G. 2006. [*Les Transformations de la Poétique de Nicolas Calas*], Thèse de Doctorat (Université de Chypre, en grec).
- LEVINAS, Emmanuel 1997 [1934]. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*, suivi d'un essai de Miguel Abensour, Payot & Rivages.
- LIAKOS, Antonis 1998. [« Trotsky sur Calas »], quotidien *To Vima*, supplément *Nées Epochès*, 9 août, 4-5 (en grec).
- D'ORS, Eugenio 2000 [1935]. *Du Baroque* [*Lo Barroco*], traduit par Agathe Rouart-Valéry, Gallimard.
- RAUSCHNING, Hermann 1979 [1939]. *Hitler m'a dit* [*Gespräche mit Hitler*], avant-propos et notes de Raoul Girardet, Aimery Somogy.
- REICH, Wilhelm 2007 [1972]. *La Psychologie de masse du fascisme* [*Die Massenpsychologie des Faschismus*], traduit par Pierre Kamnitzer, Payot.
- SPITERI, Richard 2010. « Nicolas Calas et 'l'Europe aux anciens parapets' », in *Mélusine XXX*, 281-290.
- TRAVERSO, Enzo (choix de textes et présentation) 2001. *Le Totalitarisme. Le XX^e siècle en débat*, Le Seuil.

LA POÉSIE DE GELLU NAUM, LE TIERS INCLUS ET LA RELATIVITÉ DE L'ESPACE POÉTIQUE

Petrișor MILITARU

Le principe du tiers inclus et la pensée poétique non-dualiste de Gellu Naum

L'œuvre de Gellu Naum – considéré comme le dernier grand poète surréaliste – a été abondamment analysée du point de vue de l'histoire littéraire, comme pour son appartenance au mouvement surréaliste. Elle intéresse les chercheurs tant pour sa vision esthétique dépourvue de tout esthétisme, que pour le message implicitement éthique de sa poésie, que pour l'expression d'un hermétisme spécifiquement avant-gardiste ou pour le côté expérimental de son écriture. Or, jusqu'ici, la pensée poétique de Gellu Naum n'a pas été discutée en relation avec la philosophie non-aristotélicienne de Stéphane Lupasco ni avec la physique moderne. Nous pensons qu'une telle démarche devrait apporter de nouvelles perspectives sur l'œuvre de Gellu Naum et sur le surréalisme en général.

On ne peut pas affirmer qu'elle ait été directement influencée par la science moderne, mais une lecture attentive, mettra en évidence le fait que ses textes théoriques sur les concepts de « poésie », « poète », « surréalisme », dirigent souvent le raisonnement des lecteurs vers *le principe du tiers inclus*, c'est-à-dire la pensée non-dualiste et la philosophie non-aristotélicienne. Cela ne veut pas dire que Naum ait lu les ouvrages de Lupasco, mais qu'il y a une *affinité* certaine entre la façon dont Naum imagine son univers poétique et celle dont le philosophe conçoit sa vision du monde. Un second aspect serait lié à la manière intime dont le *je* poétique discerne sa propre relation avec le soi profond et avec le monde décrit à travers ses poèmes. Pendant que Lupasco mettait en analogie les lois du niveau microphysique avec les lois du psychisme humain, Naum parlait du continuum intérieur-extérieur comme l'un des traits fondamentaux de son univers poétique – en rappelant par là, le continuum espace-temps de la théorie de la relativité d'Einstein. Évidemment, chez Naum, il s'agit d'un univers surréaliste, d'imagination poétique et d'images poétiques surréalistes qui cultivent la surprise, l'énigme, la contradiction tandis que pour

Einstein il s'agit de l'univers physique, de raisonnements fort précis et de formules mathématiques.

L'ouverture de l'univers poétique de Naum et son *tiers* sont d'autant plus évidentes quand on lit le titre d'un poème du volume *La Description de la tour* (1975) qui, sous la forme d'un encouragement, inclut le lecteur dans le discours poétique : « Qu'on rentre de nouveau entre les parenthèses que je ne fermerai jamais ». L'originalité de la pensée poétique naumienne est une originalité consciente, assumée, elle laisse de côté la catégorie de « l'habituel » et c'est bien pour cela qu'elle pourrait être considérée comme « une parenthèse » ; il ne s'agit pas, là, d'une opération purement mentale, mais de l'une des expériences vécues qui définissent le *je* lyrique – que la critique littéraire a nommé onto-poétique – et cela fait que la surréalité est l'incarnation d'un fait vécu au quotidien, dans l'intimité du sujet lyrique qui, par son attitude, peut avoir accès au-delà de la réalité ordinaire : « Dans les attitudes on garde la clé oubliée¹ ». Par conséquent, on pourrait dire que le sujet lyrique influence la réalité poétique tout comme le sujet-observateur peut influencer une expérience scientifique dans la théorie de la relativité. Chez Naum, le sujet poétique a sa propre importance dans la connaissance de la réalité poétique. En plus, il joue un rôle fondamental dans la perception d'une réalité inhabituelle, « l'intérieur-extérieur » naumien.

Il faut naturellement souligner que Naum a toujours répété que la surréalité n'est pas de la fiction comme la littérature, mais qu'au contraire elle est intime aux profondeurs du sujet lyrique ; plus exactement à ses événements intérieurs les plus importants. Pratiquement, la poésie et la littérature se trouveraient en un rapport antagoniste de type : littérature/convention/fiction/mimesis *versus* poésie/hasard objectif/non-fiction/authenticité. De point de vue transdisciplinaire, Naum affirme énergiquement l'importance du sujet poétique dans le processus de transcendance de la réalité ordinaire (nous ne faisons pas référence ici à ses clichés, à sa banalité, sa mécanicité, à la routine ou à sa conventionalité, mais à la vision habituelle sur la poésie comme fruit de la fantaisie, et sur la littérature comme « une réalité de papier ») : « Engagée, au début, dans sa confrontation avec la Littérature, la poésie peut devenir, et le devient même, une expérience existentielle, *une façon de vivre* ».

1. Gellu Naum, *Le Spectre de la longévité — 122 cadavres*, poésie en collaboration avec Virgil Teodorescu, dans la collection « Surréaliste », Bucarest, 1946.

2. Ion Pop, *Gellu Naum. La Poésie contre la littérature*, Casa Cartii de Stiinta, Cluj-Napoca, 2001.

D'ailleurs, l'un des *tiers* qui définissent la création poétique naumienne apparaît dans son célèbre texte théorique *Le Terrible défendu* : « C'est la poésie que nous avons à détruire. C'est la poésie que nous avons à maintenir. Comme on peut facilement le remarquer, la poésie est deux choses bien distinctes³ ». Donc l'équation tridialectique pourrait se présenter comme suit : (A) : « C'est la poésie que nous avons à détruire », (non-A) : « C'est la poésie que nous avons à maintenir » et (T) : « la poésie deux choses bien distinctes » ; ce qui accentue le fait qu'il y a un antagonisme d'une nature par excellence dynamique : « Entre ces deux choses bien distinctes, par leur conciliation nous avons à situer la poésie de Gellu Naum. [...] Troublante dans l'*Athamor* reste la tentative personnelle (sans ce « nous avons à... »), effectuée en vue d'un maintien ou d'une rénovation de la poésie, et cela pas n'importe comment et n'importe quand, mais immédiatement que la poésie soit détruite, tout suite après qu'on a démontré pratiquement son impossibilité⁴ ». La parole même semble avoir chez Gellu Naum deux niveaux au contenu sémantique, comme nous l'apprend *L'Autre côté* : « à l'arrière de chaque parole réside toujours l'*autre parole* et presque toujours celle-ci est celle qui est la plus vraie ». Ces deux contenus sémantiques se trouvent en un dynamique rapport antagonique, créateur au niveau poétique, d'une telle manière que le « langage » (pour utiliser le terme même consacré par l'auteur de l'*Athamor*) serait la projection *tiers* de ce processus sémantique contradictoire d'entre « la parole » et « l'autre parole ». Et cela, seulement si le lecteur est capable d'en faire la discrimination et prendre ensemble les deux types de « parole » ; chose qu'impliquerait naturellement la compréhension du rapport actif qu'engage la parole « commune » (quotidienne) et l'autre parole « poétique » qui est, en fait, la génératrice du « langage » qui, à son tour, nous offre le passage du « recto » au « verso ».

Mais qu'est-ce que ce « langage du brouillage » ? Dans son *Château des aveugles*⁵, Naum fait référence directe à ce type de langage « qui agit et transforme », c'est-à-dire dérouille le langage de ses clichés et de ses blocages sémantiques qui implicitement clouent la pensée humaine. Cette modification/dérangement assumé(es) du niveau du langage s'impose en tant que « source féconde et sûre de la clarté ». En ce contexte le poète « dit toujours plus qu'il ne parle », et en ce qui concerne la signification du

3. Gellu Naum, *Le Terrible défendu*, avec un frontispice de Paul Paun, manifeste, la collection Surréaliste, Bucarest, 1945.

4. Gellu Naum, *Athamor*, in Lucian Raicu, *Les Structures littéraires*, éd. Eminescu, Bucarest, 1973.

5. Gellu Naum, *Château des aveugles*, prose, la collection Surréaliste, 1946, p. 354-356.

« langage », il est évident que celui-ci a plusieurs niveaux de signification du moment qu'il ne « ne change pas son sens » et « ne marque qu'un des aspects du possible » ; il peut créer un état poétique de « nécessité invariable » dans lequel le « pohème » représente « une hérésie capable d'ébranler les dogmes », plus précisément le comportement mimétique, l'affectif conventionnel et les schémas de pensée : « La poésie est incompatible avec la moindre clôture dogmatique. Son espace immense démontre combien est insuffisant tout ce qui pourrait être imaginé comme forme ou figure⁶ ». La poésie est par excellence une forme de liberté, une forme de libération et c'est pour cette raison que n'importe quelle limitation, clôture, lui enlève une partie de sa nature ; de ce fait, elle se situe au-delà de toute loi, même s'il s'agit de lois poétiques.

Pour cette raison, dans le langage transdisciplinaire, nous dirons que pour Gellu Naum, la poésie se trouve dans la zone de non-résistance entre le sujet et l'objet, entre ce que nous sommes habitués à considérer comme « intérieur » ou ce que nous sommes habitués à voir comme étant « extérieur », dans un espace de l'intersection, des ponts entre l'univers poétique et le sujet poétique, entre le lecteur et son monde intérieur enrichi et revitalisé par la lecture de la poésie et par la redécouverte du *sens*, de l'espace intérieur et extérieur. De cela nous pouvons conclure que « le langage » joue le rôle de tiers dans les deux situations ontologiquement fondamentales : (1) « le langage » représente le T d'entre l'ego lyrique (sujet/intérieur) et son œuvre poétique (objet/extérieur), un T qui refait un monde poétique partant des expériences personnelles fondamentales et transmissibles à l'aide du « langage » intérieur-extérieur (une forme du langage ordinaire qui est intentionnellement dénaturée, précisément parce qu'elle a un niveau réduit de rationalité à cause de la présence des éléments contradictoires partout) et (2) « le langage » représente le T d'entre l'ego récepteur (sujet/intérieur) et son œuvre poétique (objet/extérieur), un T qui refait les liens entre le lecteur et ses propres mondes intérieurs, oubliés et dévitalisés par l'« intellect » que Naum considère comme un facteur pathologique dans *La Voie du Serpent*⁷. Donc, « le langage » est d'une part un instrument par lequel une œuvre surréaliste est née, dans le sens que Naum donne à ce mot, et d'autre part « le langage » est le moyen par lequel un lecteur peut redécouvrir sa propre unité intérieure :

6. *Idem*.

7. Gellu Naum, *La Voie du Serpent*, édition établie et préfacée par Simona Popescu, Maison d'Édition Paralela 45, Pitesti 2002.

La poésie est une avance, une avance prometteuse, une prédiction de la nouvelle et réelle pensée. Dans le magnifique jeu d'ombres et de lumières de la perturbation, le verbe retrouve sa réelle fonction de réalisation, l'homme effrayé, hanté par ses propres créations, retrouve ses possibilités d'intervention et de liaison⁸.

Ainsi, lorsque le poète crée la « pohésie » – à l'aide du « langage », il prend en compte l'être implicite du lecteur ; le lecteur est une présence spectrale, fantomatique auprès le poète créateur. Dans l'acte de lecture, la présence du « pohète » est implicite et le « pohète » y est une instance médiumnique (ou prophétique) pour le lecteur. De cette façon, on comprendra pourquoi Naum définit sa création poétique comme « l'archéologie médiumnique » : parce que le « pohète » est l'émetteur d'un état plus élevé, le témoin d'une surréalité qu'il transmet d'une sorte de non-rationnelle médiumnique, reconstruisant, par la lecture, l'architecture intérieure du lecteur, les joints poussiéreux, en repos végétatif, enterrés de l'ego profond. Pour le « poète », « le langage » représente *l'unité de la connaissance*, tandis que pour le lecteur « le langage » représente *l'unité du monde*. « La poésie est une science de l'action. Ses techniques ont leur place naturelle à proximité des principales techniques d'action. Les liaisons qu'elle fournit sont de nature magique : grâce à elle, les gens retrouvent leur contact, mais ce contact est comme le feu, comme la panique, comme l'amour, comme le soulèvement, comme la mort qui reçoit notre sang⁹ ».

Et le processus de création d'un poème est aussi un processus de type tertiaire, puisque on ne peut nommer poète que celui qui peut précisément déformer¹⁰, un pohète semblable au « Surréaliste » de Victor Brauner qui a comme modèle la première carte du Tarot, Le Magicien ; ce personnage est un maître, et si le Magicien est un maître des éléments primordiaux qui sont sur sa table sous la forme de quatre symboles (pièces de monnaie-terre, coupe-eau, feu-bâtons, épées-air), le poète (pohet) est celui qui *possède les contraires et la contradiction*, qui peut enlever le voile du conventionnel pour révéler *la poésie vive*.

En conclusion, la pensée tertiaire de Gellu Naum ne fait que nous conduire d'un niveau de réalité (ordinaire) à un autre niveau de réalité (supraordinaire), comprenant que le sens supérieur d'une réalité a son noyau dans le niveau inférieur, mais l'attitude du « poète » et la vigilance du lecteur sont ceux qui rendent possible d'activer le niveau suivant de la

8. Gellu Naum, *Le Château des aveugles*, éd. cit., p. 354-356.

9. *Id.*, *ibid.*, p. 354-356.

10. Gellu Naum, *Le Terrible défendu*, éd. cit., p. 57.

réalité, le niveau suivant de signification de l'œuvre, et puis le niveau suivant de perception du lecteur. Ainsi, grâce à une lecture de type transdisciplinaire, on peut arriver à la profondeur des traces que Naum a configurées par ses poèmes. Ce sont les traces de l'interférence entre la réalité et la surréalité.

La poésie de Gellu Naum et la relativité de l'espace intérieur-extérieur

Pour observer la relativité de l'espace intérieur-extérieur dans l'œuvre de Gellu Naum, nous voulons utiliser une analyse séquentielle, une analyse de la relation établie entre les images poétiques et une analyse de l'ensemble poétique-sémantique qu'elles forment. D'une part il va nous montrer la succession des images poétiques, et d'autre part, nous essayons de trouver la configuration d'ensemble des images qui forment un poème, parce que dans le discours lyrique on peut distinguer plusieurs niveaux herméneutiques qui composent un scénario poétique définitoire pour la poétique surréaliste. Une telle analyse séquentielle des images poétiques nous facilitera l'accès aux significations non-dualistes de ceux-ci, qui ne sont ni oniriques, ni quotidiens, ni fantastiques, ni réalistes, ni raisonnables, ni délirantes. C'est une *autre chose* qui a une nature tertiaire de type « et... et... » ou, mieux dit, « ni... ni... », c'est *un pont* entre le conscient et l'inconscient, mais elle ne doit pas être confondue avec eux : « Le contraire du conscient (qui ne doit pas être réduit simplement à être le contraire du conscient, mais il est notre cœur réel) porte un nom que je ne prononcerai pas... Je vais répéter seulement que c'est une autre chose, une autre chose que l'inconscient et que son mouvement est complètement différent de ce que Jung et les autres essaient de présenter... »¹¹.

Le créateur de ce monde non-dualiste est l'ego « qui dort en réveil » (T du principe du tiers inclus, où A est l'ego de veille, l'ego rationnel et le non-A est l'ego de l'état de sommeil, l'ego inconscient), d'où l'impression que l'espace poétique naumian a une nature onirique, mais il est seulement une première impression de surface, parce qu'il a une *cohérence particulière*, différente de celle du rêve. Au-delà de cette apparence, il y a une conscience de la contemplation qui permet la vue sans intervenir dans l'objet de la vue. Peut-être la meilleure entrée dans l'espace poétique de Gellu Naum est-t-il *l'Alphabet aquatique* : « En attendant, les mains dans le

11. Sanda Roşescu, *Sur l'intérieur-l'extérieur. Gellu Naum dans le dialogue avec Sanda Roşescu*, Maison d'Édition Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 75

rêve/Les poumons au-dessus des narines/Un oiseau qui porte un couteau/Je te sortis vide du miroir en flammes » (le volume *Le couloir du sommeil*, 1940). Pendant le rêve, l'attente avec les mains est une image de la *tranquillité*, une tranquillité que Naum invoque souvent et qu'il contrepose à l'intelligence parce que les mots doivent être lus avec la tranquillité, pas avec l'intelligence. Dans le rêve, les mains sont des mains unifiées, des mains qui activent la capacité de tranquillité active de toute personne, et cette tranquillité active n'est que un autre type de compréhension, précédée par l'écoute, l'écoute attentive. Pour Naum, la raison, rapportée à l'ego profond, est centrifuge, tandis que la non-raison, apportant de tranquillité active, est centripète, porteuse de conscience sur le monde qui se situe entre l'intérieur et l'extérieur. Il est l'espace qui définit l'univers lyrique naumian et qui fait l'objet de ce travail.

Bien entendu, l'entrée dans cet espace nécessite un renversement des lois, conformément aux principes transdisciplinaires : « Les poumons au-dessus des narines » – c'est-à-dire le centre de l'ego émetteur n'est pas dans l'extérieur, décentré, mais il tourne son attention vers lui-même, à l'endroit où l'extérieur pénètre l'intérieur – « les poumons ». Bref, les poumons régissent les narines maintenant, les narines ne dominent pas les poumons. Il y a une anatomie inversée qui est magiquement renforcée par la répétition, sûrement par un autre exemple qui montre la prédominance de l'élément subtile et ascensionnel sur l'élément grossier et descendant, aigu : « Un oiseau qui apporte un couteau ». Les deux éléments surréalistes sont dans un antagonisme pur : un oiseau ne peut apporter un couteau que dans la surréalité. Dans cet espace, ni dans l'état de veille, ni onirique, augmente la tension lupascienne de l'attente (l'incarnation des poumons du plan physique dans le plan surréel) et l'oiseau outrepassa son reflet inversé, le couteau (l'incarnation de l'oiseau dans le plan sous-réel). Il s'agit d'un jeu de miroirs qui mène à la rencontre avec le Soi : « Je te sortis nu du miroir en flammes ». Le titre du poème fait référence à l'environnement aquatique (comme les naissances du premier chapitre de *Zénobie*), et l'environnement aquatique à Naum se réfère à l'état d'androgynie, aux eaux primordiales, à l'état d'Adam : « L'amour tient de l'élément eau. Il est profond, calme, quand il est libre »¹². Les flammes qui accompagnent ce processus d'auto-connaissance et de réflexion renvoient à la purification ignique qui apparaît dans ce processus d'auto-initiation.

12. Gellu Naum, *La Voie du Serpent*, ed. cit., p. 28.

Et ce processus ne se produit que par un rituel poétique (dont on a parlé avant) et par un espace poétique que nous allons décrire ci-dessous et qui est caractérisé par une géométrie poétique, intuitivement non-euclidienne et implicitement liée à la condition primordiale intérieure qui est associée à ce type de géométrie non-dualiste : « Le père du sommeil qui est cousin de la flèche étant frère de l'équilibre/court, court sous la pluie/la joyeuse symétrie du début/poursuit un asphalte sur une ligne droite/à la fin de laquelle attend la fatigue »(*L'Aventure du cercle*, le volume *Athamor*). La fatigue à la fin est aussi une allusion fine, peut-être même ironique pour protéger les vers d'une interprétation trop conventionnelle du temps d'Adam, où la Création a été accomplie le septième jour, le jour où le Créateur s'est reposé.

Le non-dualisme de l'espace naumien est évoqué dans un autre poème du même volume par la déjà connue anatomie de trois règnes unis au niveau de la psyché (du plus profond ego) : « Ma main gauche et mon œil droit/mon gant gauche et ma bottine droite/ma lampe droite et mon cheval gauche/ma pomme gauche et ma voix droite/mon vêtement droit et mon oreille gauche/mon chapeau gauche et mon oreille droite/ma clé droite et mon tapis gauche, etc. ». (*La Torsion de Moebius*, dans *Athamor*). Ce non-dualisme, comme le continuum espace-temps de la théorie de la relativité d'Einstein peut être représenté visuellement par cette large bande de Moebius, quand nous sommes à un point de cette bande et que nous nous déplaçons dans un sens, nous pouvons toujours atteindre le même point d'où nous avons commencé, parce que le mouvement se produit sur une seule surface, qui cependant étant spiralee, a un intérieur et un extérieur, mais en raison de cette caractéristique inédite, elle est devenue une sorte de symbole de l'ouverture et de la multiplication infinie. La partie gauche et la partie droite ou la partie intérieure et la partie extérieure peuvent se chevaucher sans laisser le périmètre de cette bande, ce qui pousse Naum à la fois à se décrire lui-même et son univers poétique, à l'aide de cette relation dynamique entre l'intérieur et l'extérieur, ce qui suggère dans le même temps le fait qu'elles sont interdépendantes et indissociables. En physique, la bande de Moebius exprime la possibilité de réduire le nombre de mesures physiques fondamentales. Dans le poème de Naum, elle exprime la possibilité de réduire le nombre de mesures poétiques fondamentales, comme le système infini d'échecs ou l'infini métaphoriquement exprimé dans l'*Aleph* de Borges.

La non-linéarité de l'espace poétique de Naum revient dans *Le triangle apprivoisé* : « Quelques mots empilés dans l'œil droit/une larme dans la bouche et un son sur son épaule/Bien sûr, c'est un simple voyage/du bon

au mauvais, du froid au chaud/dans ce bateau rempli de clous/Peut-être tout se passe dans une vache ». Dans ce voyage, vers sa mort naturelle, sur un navire qui manque de tout confort il y a toutes sortes d'événements personnels, bons ou mauvais, qui te renforcent ou te rendent faible – peu importe, tant que tu fais se joindre le monde personnel avec le monde au-delà de ta propre personne (*Le changement des choses* est un poème dans lequel la contemplation apparaît comme processus fondamental du monde intérieur-extérieur), une liaison qui signifie la perception de la réalité comme entière, comme organisme vivant et conscient de lui-même et de tout ce qui se situe au-delà de lui-même, d'où la référence à l'action qui « se passe dans une vache ». La domestication du triangle est un rapprochement de triangle, son assimilation, le rapprochement du principe du tiers, la réalisation de la liaison je (intérieur) – autre (extérieur) – monde (intérieur-extérieur) – l'unité de l'être et l'unité de la connaissance n'étant pas perçues dans la dualité, mais dans la complémentarité « poétique ».

À cet égard, rappelons un dialogue de Simona Popescu avec Gellu Naum :

« – Comment avez-vous écrit cela ? je lui demandais. – Pas d'importance, a-t-il répondu. – C'est un rêve ? – C'est un Dicté ? ». En partant de ces bouts de conversation, j'ai conclu qu'il essayait par sa poésie (tout comme dans le rêve, inconsciemment) à interpréter les choses qui se sont passées dans sa vie, tous les jours (et tous les soirs). Mieux, il essayait une interprétation de sa propre vie à l'aide de cette combinaison mystérieuse, d'entre les rêves et la poésie, qui était sa « combinaison » personnelle, la plus adéquate pour l'interprétation continue qui lui était imposée comme une nécessité¹³.

Cette « combinaison » représente une intersection de la réalité avec l'onirique, du visible avec l'invisible, du conscient avec l'inconscient, un pont entre la pensée et la non-pensée, celui qui établit une cohérence entre les côtés antagonistes de l'être humain, du monde dans lequel l'ego poétique cherche son accomplissement et son sens personnel. Par la découverte de cette « combinaison » Gellu Naum a fait un saut surpoétique, découvrant une nouvelle dimension intérieure au-delà du conscient et de l'inconscient et en donnant une nouvelle dimension poétique supraréaliste, allant au-delà du surréalisme dans un espace poétique subjectivisé au maximum. Il est tant élargi au niveau subjectif qu'il peut parfois atteindre le plan objectif des archétypes anciens qui

13. Simona Popescu, *Clava. La Critifiction avec Gellu Naum*, Paralela 45, Pitești, 2004, p. 73.

n'ont pas réussi à entrer dans le conventionnel de la raison ce qui les a conduit à leur plus bas niveau de ceux-là et il les a transformés en signes conventionnels, il les a passés du plan « de la prémonition », pour que nous utilisions le langage de Naum, dans le plan du prévisible, en vidant le signe de tout contenu énigmatique.

Le titre donné au volume *La Description du tour* (1975) se réfère uniquement à une certaine capacité intérieure de se situer sur un niveau supérieur de compréhension du monde par l'intermède des termes « vue-pensée » : « mon existence expressive était générée à l'intérieur par une immense/unité interne » (*Les matins avec Madame Poisson*). Ces monologues-dialogues qui ont la valeur des dialogues avec l'Ego, et l'Ego ne pouvait pas avoir qu'une origine aquatique qui suggère la paix et la primordialité, et l'intervalle du jour invoqué dans le titre du poème. Ce poème, *Les Matins avec Madame Poisson*, comprend trois étapes essentielles d'accès à « l'autre part » : (1) le dépassement de l'illusion de cinq sens et de la linéarité qui caractérise l'univers rationnel ; (2) le discernement de la partie inconsciente et de la partie consciente, sans rester attaché à la partie inconsciente (ce sont les deux systèmes énormes de la psyché humaine), (3) la découverte de l'état T (« au long de la médiane » où sont possibles la réunion entre le conscient et l'inconscient et la découverte de l'espace intérieur-extérieur).

Sur le plan intuitif, la poésie de Gellu Naum décrit cet *espace médian* en termes qui résonnent avec la théorie de la relativité d'Einstein : la simultanéité des actions réalisées par l'ego poétique (« les images de la solitude couvraient et découvraient simultanément mes paupières »), la dominante de cinq sens (« les cinq trous sur le visage des gens ») sur ceux qui n'ont pas d'accès au surréel, la présence de deux éléments antagonistes (« deux énormes systèmes/semblaient séparés par une ligne/Ils se déplacent dans un espace illimité) qui permettent la découverte de la *médiane* (le tiers poétique fondamental de l'univers poétique naumian) : « les images de la solitude couvraient et découvraient simultanément mes paupières/bien que les cinq trous sur le visage des gens/assombriraient un univers presque allumé/aux pieds d'un escalier en escargot/je voyais que les deux grands systèmes se détachaient/semblant séparés par une ligne/ils se déplaçaient dans un espace illimité/de leurs profondeurs débordaient des rayons d'une merveilleuse luminosité/des couleurs devenant de plus en plus claires/les systèmes s'approchaient l'un de l'autre, s'attiraient et se rejetaient ».

Les poèmes de Gellu Naum sont situés dans un espace où au niveau du sujet-objet le connu (qui gravite autour des cinq sens) rencontre l'inconnu (qui va au-delà des cinq sens vers l'inconscient). « Le Sens » avec lequel cet espace tertiaire peut être perçu est la « vue-pensée » : « Comment pouvons-nous déchiffrer les doigts aveugles une trace de sentier vers quelque chose que nous ne savons pas ? », se demande l'ego poétique dans un poème du cycle *Le berge bleu*. L'une des réponses possibles est la suivante : « Il n'y a rien qui puisse être comparable. [...] / Elle sait les sentiers les plus cachés, les plus simples chemins. Les hauteurs les plus/importantes le caresse et aussi le fond des abîmes. Son œil est brillant, végétal, magique. [...] C'est un volcan silencieux, brûlant et purifiant dans son éclat propre. »¹⁴ Comment c'était prévu, cette voie *du changement de la peau* ne peut pas et ne doit pas être comparée à rien d'autre chose pour ne pas falsifier sa nature et son identité. C'est une piste cachée, mais à la portée de tous, c'est une voie haute, mais qui sait l'abîme, et la connaissance qu'elle nous donne concerne la « vue-pensée » (l'œil) qui est lumineuse, végétale, et en particulier, magique car elle rétablit les liens essentiels de l'être.

Le temps de l'écriture est associé à un espace-véhicule, c'est-à-dire il te projette sur un autre niveau de réalité poétique, où les antagonismes ne sont plus perçus comme contradictoires, comme André Breton le prévoyait dans le *Second manifeste du surréalisme* :

Le temps indispensable à l'écriture ne coïncide point avec la durée des choses y relatées. Elles se déroulent entre les extrêmes, soit avec la vitesse de la pensée, soit au ralenti. Constant, n'est que l'espace ; il avait anéanti mon idée que je pouvais y échapper : j'étais dans une cage sans bords, avec les barres à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de moi. [...] Maintenant, assis sur le couvercle, je surveillais ses mouvements : elle flottait lentement devant moi, portée par sa longue robe. Je me rappelle que nous étions au huitième ou au neuvième étage de l'immeuble, mais la conversion de l'espace-véhicule faisait que j'avais l'impression que toutes ces choses-là se passaient au niveau du sous-sol ; entre le pavage de la rue au-dessus duquel elle flottait sans le toucher avec les franges et le bas de sa robe où j'apercevais le néant. [...] dans une longue robe grise, Jeni-Pop effectuait une danse flottante. Elle n'était ni loin, ni près de moi alors qu'elle s'éloignait et se rapprochait¹⁵. (n. s.)

La relativité de l'espace intérieur-extérieur des poèmes de Naum n'est pas seulement une intuition des principes du monde physique, découverts

14. Gellu Naum, *La Voie du Serpent*, ed. cit., p. 46.

15. Naum Gellu, *Zénobie*, Maison d'édition Cartea Românească, Bucarest, 1985, p. 98.

en explorant et en connaissant leur propre monde intérieur, mais elle ouvre de nouvelles perspectives vers un nouveau niveau de l'art et de la poésie, un niveau poétique, caractérisé par la simultanéité, la non-dualité et la complexité, comme nous l'avons montré en utilisant le raffinement de la méthodologie transdisciplinaire.

UNIVERSITÉ DE TIMISOARA

L'ATTIRANCE DE CARROUGES POUR LE POST-HUMAIN

Richard SPITERI

L'éclectisme de Michel Carrouges est frappant. Au lendemain de la Seconde guerre mondiale, après avoir été nommé secrétaire de rédaction de *Fêtes et saisons*, un magazine publié par Le Cerf, la maison d'éditions de l'ordre des dominicains, il noue une amitié avec André Breton, adhère brièvement au mouvement surréaliste, puis devient auteur de science-fiction. À ce genre, il consacre, surtout pendant les années 1950, des articles, cinq nouvelles dans des revues spécialisées, un roman et finalement un reportage sur les Ovnis¹. Cette inspiration qui incite Carrouges à aborder le posthumain a de quoi surprendre d'autant qu'il est seul parmi les surréalistes à employer ses énergies dans l'écriture de la science-fiction. Nonobstant, quand on examine de près le développement intellectuel de Carrouges, on comprend que certaines réflexions exprimées dans des essais comme *Le Mythe du surhomme*, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* et *Les Machines célibataires*², auxquelles s'ajoute le choix d'un lexique particulier, tout cela constitue déjà le levain de son futur enthousiasme pour la science-fiction. L'étude magistrale que Carrouges réalise du surréalisme dans un premier temps et, dans un deuxième temps, ses analyses d'auteurs fantastiques ou de science-fiction vont l'orienter vers la pratique d'une littérature du post-humain.

1. Voir M. Carrouges : « Le Spectroscope des anticipations », *Cahiers du Sud*, 1^{er} semestre 1953, p. 6-16. « Ray Bradbury, les Martiens et nous », *Monde nouveau/Paru*, mai 1954, p. 56-63. « La Soif du futur », *Arguments*, éd. de Minuit, sept. 1956, 3 p. « Le Nez de caoutchouc », *Fiction*, n°14, janv. 1955, p. 84-91. « La Veillée du capitaine Chang », *Fiction*, n° 38, jan. 1957, p. 48-55. « Une Vache indomptable », *Fiction*, n° 45, août 1957, p. 102-116. « Les Jumeaux rétractiles », *Satellite*, n° 8, 1958. « Five o'clock sélénite », *Fiction*, n° spécial mai 1959, p. 53-58. *Les Grands-pères prodiges*, éd. Plon, 1957, 310 p. et *id.*, *Les Apparitions de Martiens*, éd. Fayard, 1963, 287 p. Durant cette période, Carrouges publie aussi un roman fantasmagorique : *Les Portes dauphines*, Gallimard, 1954.

2. Voir *id.*, *Le Mythe du surhomme*, Gallimard, 1948 ; *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950 et *Les Machines célibataires*, éd. du Chêne, 1976 (1^{re} éd. Arcanes, 1954).

La tentation du surhomme

Depuis le romantisme, les auteurs se distinguent par l'impatience dont ils font preuve devant n'importe quelles limites : limites imposées par le temps, par l'espace, par la condition humaine elle-même, etc.³. Nietzsche, figure emblématique, proclame la mort de Dieu tout en inaugurant une ère nouvelle où l'homme va essayer de se surpasser lui-même. En effet, pour évoquer l'idée d'un homme supérieur, le philosophe allemand adopte une autre personnalité en parlant par le truchement tantôt de Dionysos tantôt de Zarathoustra.

Au XX^e siècle, le surréalisme lui aussi entend bouleverser de fond en comble la vie humaine, cherche dans l'inconscient les écluses qui libéreront des puissances créatrices insoupçonnées. Breton croit trouver un point suprême qui serait le « foyer vivant de la totalité cosmique⁴. » Dans le *Manifeste du surréalisme*, il parle d'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. » La révolte absolue animant le surréaliste le pousse non seulement à faire fi du principe de contradiction, elle l'induit même à renverser le principe d'identité⁵. Quand près de la Conciergerie, tard le soir, Breton se promène avec Nadja, celle-ci « se demande qui elle a pu être dans l'entourage de Marie-Antoinette. » (OC I, 697)

Carrouges affirme que pour tenter de découvrir telle faculté médiumnique cachée en eux-mêmes, les surréalistes n'hésitent pas à interpeller les puissances des ténèbres, ce qui explique leur engouement dans leurs écrits pour des décors de roman noir consistant en châteaux en ruines, fantômes, souterrains, etc.. De nouveau le personnage de Nadja laisse le lecteur entrevoir des recoins encore inexplorés de la psyché surréaliste. À la question que lui pose Breton « Qui êtes-vous ? » elle répond « Je suis l'âme errante. » Et Carrouges de tirer la juste conclusion en disant que, dans notre monde, l'homme vivant « prend conscience de sa qualité de revenant de l'au-delà⁶. »

De plus Breton formule l'hypothèse de l'existence dans notre univers de ce qu'il appelle de grands transparents. Citons un bref extrait du passage en question :

3. Cf. *Le Mythe du surhomme*, p. 58.

4. *Ibid.*, p. 56.

5. Voir *ibid.*, p. 60.

6. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, p. 48.

En considérant les perturbations de type cyclone, ou celles de type guerre [...] il ne serait pas impossible, au cours d'un vaste ouvrage [...] d'approcher jusqu'à les rendre invraisemblables la structure et la complexion de tels êtres hypothétiques, qui se manifestent obscurément à nous dans la peur et le sentiment du hasard. (OC III, 14)

Selon Carrouges, deux interprétations contrastantes des grands transparents s'avèrent possibles. D'une part Breton, en les plaçant au-dessus de l'homme mais à l'échelle animale, leur retire des attributs surnaturels, d'autre part ils paraissent relever du « psychique extrahumain⁷. » Le sentiment de la peur ne naît pas exclusivement devant le phénomène des grands transparents, mais aussi dans un contexte plus large de hasard objectif. Quand Breton, encore étudiant, logeait dans un hôtel de la place du Panthéon, le crâne de la statue de Jean-Jacques Rousseau, qui lui apparaissait de dos et à trois étages au-dessous de sa chambre, le remplissait d'angoisse⁸.

Le surréalisme, dans sa détestation de la décrépitude, témoigne une prédilection pour les minéraux non à cause de leur nature chtonienne, mais au contraire à cause de leur « côté dur, froid et cristallin⁹. » Carrouges souligne justement l'importance d'images hybrides où le vivant s'allie au minéral. On peut repérer quelques exemples : (Breton) « les singes détendent leur queue d'acier trempé », « ma femme à la langue de pierre incroyable », (Péret) « navigateurs aux oreilles de bronze », « insectes à carapace de verre », (Desnos) « yeux de gypse » et « rose de marbre¹⁰ ». L'insertion du minéral dans le vivant vise l'intensification de la lutte contre la mort et la transformation du destin de l'homme.

Le domaine de la quatrième dimension

Carrouges en vient bientôt à repérer ce qu'il appelle le mythe de la machine célibataire qui surdétermine un nombre considérable de romans du XX^e siècle. Au vrai, la « machine célibataire » est, d'après Marcel Duchamp, un des secteurs de la partie inférieure du *Grand Verre* ou *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*, œuvre célèbre de ce plasticien. Carrouges se penche surtout sur des œuvres littéraires modernes où apparaissent des

7. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, p. 56.

8. Voir *ibid.*, p. 58.

9. *Id.*, *La Mystique du surhomme*, p. 94.

10. A. Breton, OC 1, 67. *Id.*, OC II, 86 ; B. Péret, OC 1, 195 et 159 ; R. Desnos, *Œuvres*, Gallimard « Quarto », 1999, p. 555 et 565.

« êtres mi-humains mi-artificiels¹¹ » dont la caractéristique majeure est leur solitude tragique. *Le Grand Verre* fait figure de prototype de ces romans traitant de la machine célibataire. Cette œuvre plastique dont la partie supérieure représente la silhouette d'une chenille (la mariée) qui paraît menacer les neuf ready-made ou célibataires d'en bas évoque un spectacle monstrueux. Aujourd'hui, *Le Grand Verre* qui est exposé au musée de Philadelphie, se dresse au milieu d'un espace. Justement, dit Carrouges, c'est parce que l'œuvre de Duchamp est un « totem anti-totem [...] : il est la négation de la procréation et par conséquent de la généalogie humaine¹². »

L'idée d'écrire le livre *Les Machines célibataires* point dans l'esprit de Carrouges le moment où il comprend combien il est fructueux de comparer *Le Grand Verre* de Duchamp avec des nouvelles de Kafka comme *La Métamorphose* et *La Colonie pénitentiaire*. L'hybridité dans la littérature de Kafka qui retient notre attention est celle concernant les êtres humains et les animaux. La métamorphose de Gregor Samsa en un insecte répugnant ferait penser à un cauchemar. La nouvelle *Un Rapport pour une académie*, tout en racontant le cas singulier d'un singe qui graduellement se hisse au niveau d'intelligence d'un être humain, baigne dans une atmosphère beaucoup plus tranquille. Au cours d'une de ses séances, une société savante écoute un invité lire son rapport. Ayant été singe dans la Côte d'Or en Afrique, il fut capturé durant une chasse montée par l'entreprise Hagenbeck, propriétaire d'un cirque en Allemagne. Enfermé dans une cage, transporté en Europe à bord d'un navire, le singe doit d'abord faire face aux mauvaises plaisanteries des matelots. Plus tard, confié à un dresseur, le singe comprend qu'il vaudrait mieux apprendre et, de progrès en progrès, il atteint, à la fin, le niveau de culture moyen d'un Européen. Un climat d'étrangeté s'installe à la fin d'*Un Rapport pour une académie* où, d'une part, le singe hybride se sent satisfait de la place qu'il occupe parmi les hommes, d'autre part il s'apitoie sur le sort des singes de l'entreprise Hagenbeck.

L'atmosphère onirique de la nouvelle *Chacals et Arabes* est redevable non aux événements racontés, mais plutôt à la technique d'écriture. Dans le désert, le narrateur rencontre un groupe de nomades que suit constamment une meute de chacals. Le plus ancien des chacals vient discuter avec le narrateur, lui avouant la haine que tous ses semblables ressentent envers les nomades. C'est que ceux-ci égorgent les moutons, tandis que

11. M. Carrouges, *Les Machines célibataires*, p. 8.

12. *Ibid.*, p. 169.

les chacals dévorent les charognes entièrement, en lèchent jusqu'à la dernière goutte de sang. Tout en se méprisant mutuellement, chacals et Arabes savent que, dans le désert qu'ils partagent, ils vont se côtoyer toujours. Dans cette nouvelle, les chacals occupent le devant de la scène si bien que les Arabes n'interviennent que vers la fin. Le vieux chacal se faufile sous le bras du narrateur, le reste de la meute, petit à petit, se couche tout autour formant un cercle. Ne dirait-on pas que ce sont des humains malchanceux transformés en bêtes¹³ ?

En revenant à la machine célibataire, l'écrivain Raymond Roussel en a inventé une capable, cette fois, d'effacer la frontière entre la vie et la mort. Martial Canterel, le protagoniste du roman *Locus solus*, est un savant qui réalise ses expériences dans sa vaste propriété. Son ancêtre s'étant procuré la tête de Danton, Canterel se démène pour électriser la tête, processus censé faire trembler les muscles exactement comme jadis où le tribun prononçait des harangues devant la Convention. Au vrai, il s'agit d'un vestige de la tête de Danton plutôt que de la tête, car à cette masse de muscles manquaient les os, la chair et la peau. Mais l'important c'est que le cerveau demeure intact¹⁴. Canterel recourt à un stratagème surréel. Il construit un grand récipient qui a la forme d'un diamant haut de deux mètres et large de trois. La tête de Danton pend à un fil à l'intérieur du diamant qui contient de *l'aqua-micans*, c'est-à-dire une eau possédant une « oxygénation spéciale¹⁵ » permettant aux êtres de respirer librement. Canterel prend un chat entièrement épilé à qui il fait avaler une pilule rouge préparée à partir de l'érythrite, une rare substance chimique. À partir de maintenant, le chat lâché dans *l'aqua-micans* devient une pile vivante. Le chat s'approche de la tête de Danton et, au moyen d'un cornet métallique qu'il tient dans la bouche, il fait vibrer les nerfs du facies. En effet la trépidation des muscles buccaux traduit des « chaotiques bribes de discours¹⁶ » de l'illustre patriote qui ravissent maître Canterel. Le génial inventeur met bientôt en pratique une deuxième expérience. Il fait installer une très grande glacière longue de quarante mètres, large de dix, et garnie d'imposants cylindres réfrigérants. Le système frigorifique découvert par Canterel préserve de récents cadavres de la putréfaction tout en évitant le durcissement des tissus. Pénétré lui-même dans la glacière, il

13. Voir F. Kafka, *Récits, romans, journaux*, présentés par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, éd. LGF coll. Pochothèque, 2000, 1518p.

14. Voir R. Roussel, *Locus solus*, Gallimard coll. Folio, 1974, p. 67.

15. *Ibid.*, p. 74.

16. *Ibid.*, p. 91.

administre dans le crâne d'un cadavre une injection du composant chimique appelé résurrectine laquelle ramène le trépassé à la vie !

En fait, le but de l'expérience se limite exclusivement à réveiller le cadavre pour le faire jouer l'événement principal qui aurait marqué sa vie¹⁷.

Carrouges s'intéresse aussi à Gaston de Pawlowski et son *Voyage au pays de la quatrième dimension*¹⁸. Ce roman d'anticipation dont la première édition remonte à 1912 traite d'un nouvel État scientifique qui s'est mis à engendrer des surhommes. Par exemple, le cerveau du citoyen appelé Antimoine est remplacé par une « machine logarithmique¹⁹. » Des laboratoires spéciaux de biologie sont également capables de greffer sur des êtres humains des organes « pris sur des veaux, des chiens ou des singes²⁰. » Par conséquent *Voyage au pays de la quatrième dimension* présente quelques images hybrides — elles correspondent aux zeugmes des figures de rhétorique — analogues à celles dont sont friands les surréalistes : « l'homme aux doigts de caoutchouc », « citoyens à cerveau de bronze phosphoreux », « pucerons de fer » et « un crocodile à vapeur à corps de vache²¹. » À la longue, la manie de surcharger des êtres humains d'inventions de la science comme les appareils de télégraphie ou les machines à calculer commence à produire un résultat fort désagréable, la vie quotidienne offrant le spectacle d'êtres difformes et monstrueux.

Douze savants règnent dans le Grand Laboratoire central. De temps en temps, ils y abandonnent leur corps pour s'incarner dans celui de tel ou tel autre animal domestique. Pawlowski dit que la religion hindoue vise la perfection individuelle, le nirvana. Pourtant, dans le monde de la quatrième dimension, l'homme atteint ce niveau supérieur de l'existence non après la mort, mais au cours de cette vie²². De ces expériences de métempyscoses découlent parfois des effets étranges, car personne ne revient réclamer le corps délaissé longtemps dans le laboratoire. Alors on se demande si tel chien ou tel cheval errant ne serait pas effectivement un savant notoire.

Dans l'État scientifique, aucun décès n'a été enregistré depuis longtemps. Au lieu de cimetières existent des ateliers de réparations où des corps reconstruits stationnent quelquefois pendant longtemps²³. Sans

17. Voir *ibid.*, p. 147-150.

18. Voir Carrouges, *Les Machines célibataires*, p. 175-176.

19. Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, prés. de Jean Clair, éd. Images modernes, 2004, p. 155.

20. *Ibid.*, p. 172.

21. *Ibid.*, p. 151, 151, 173 et 198.

22. Voir *ibid.*, p. 189 et 195.

23. Voir *ibid.*, p. 217.

doute, après avoir déployé des efforts titanesques, les savants ont-ils découvert l'immortalité. On remarque qu'ils demeurent absolument identiques à eux-mêmes, sans subir la moindre modification du tissu cutané. Puis un jour, à la grande surprise générale, on annonce la mort d'un des savants. Peu après, les savants les plus âgés aussi se laissent mourir, emportés enfin par la lassitude de la vie²⁴.

Pratique de la science-fiction

Au début des années 1950, la créativité de Carrouges se développe dans des directions diverses au point qu'elle donne l'impression du disparate. Intellectuel qui se penche sur le surréalisme, mouvement dont il est prié de s'éloigner, Carrouges poursuit simultanément sa vocation d'écrivain catholique en élaborant petit à petit non moins de quatre ouvrages consacrés à Charles de Foucauld. Mais de là à entreprendre le genre de la science-fiction il y a loin, en apparence. Carrouges va publier cinq nouvelles de science-fiction et un roman, *Les Grands-pères prodiges* — un autre roman, *Les Portes dauphines*, étant plutôt une fantasmagorie. Cette veine d'inspiration s'achève en 1963 avec *Les Apparitions de Martiens* qui consiste en une étude sociologique, très compétente d'ailleurs, sur les soucoupes volantes.

Cette période de la créativité de Carrouges débute en fait par deux textes critiques, l'un, « Le Spectroscope des anticipations²⁵ » est un article, l'autre, « Ray Bradbury, les Martiens et nous²⁶ », un compte rendu des *Chroniques martiennes* du célèbre auteur américain. L'article implique une justification de l'hétérogénéité de l'œuvre de Carrouges puisqu'il montre que certains textes religieux de l'Antiquité répondent de manière exemplaire à l'appel du futur énigmatique. De même des échantillons de textes en écriture automatique ainsi que les tableaux de Ernst et de Chirico sont proches du climat de l'anticipation. Pour Carrouges, la science-fiction représente le passage du sacré au profane, elle constitue la forme moderne et athée de l'ancienne littérature apocalyptique.

Néanmoins, elle ne sort jamais de l'immanence, car elle plonge ses racines dans « le mouvement de l'histoire²⁷. » Idéologiquement, Carrouges a toujours communiqué avec la gauche, ce qui fait que dans les récits d'expéditions spatiales et de contacts établis avec des extraterrestres, il

24. Voir *ibid.*, p. 204.

25. Voir M. Carrouges, « Le Spectroscope des anticipations », *Cahiers du Sud*, n° 37, 1^{er} semestre 1953, p. 6-16.

26. *Id.*, « Ray Bradbury, les Martiens et nous », *Monde nouveau/Paru*, mai 1954, p. 56-63.

27. *Id.*, « Le Spectroscope des anticipations », p. 16.

croit entendre des échos de l'impérialisme occidental. Le compte-rendu « Ray Bradbury, les Martiens et nous » fait allusion à la victoire en Extrême-Orient du communisme maoïste au détriment des États-Unis ainsi qu'à la dernière phase de la guerre d'Indochine²⁸.

Les nouvelles *Five o'clock sélénite*, *Le Nez de caoutchouc* et *La Vache indomptable*²⁹ s'avèrent des exercices assez formels dans l'écriture de la science-fiction. Par exemple, la dernière indiquée traite le thème du clonage, mais sur un mode mineur. Un polytechnicien qui refuse de faire carrière en métropole retourne en province où il invente, dans le hangar de ses parents, une machine à explorer le temps. Tout près survient un accident routier où la voiture du Dr Peyramond heurte Zéphir, la vache qui tout simplement sort de l'étable dont la grille est malencontreusement laissée ouverte par Marcel, le fils de l'éleveur Adrien. C'est le 4 août, précisément à quatre heures, deux minutes. Le polytechnicien trouve une issue au problème en permettant à Adrien de remonter le temps jusqu'à quatre heures moins le quart du 4 août. Adrien a le temps de fermer la grille, mais il s'agit maintenant d'Adrien II, de Zéphir II, etc. Les quiproquos commencent lorsque Adrien II rencontre Dr Peyramond I, et ainsi de suite. À remarquer que Carrouges emploie « sosie », terme qui aujourd'hui s'efface derrière « clone ».

Le roman *Les Grands-Pères prodiges* concerne la découverte de la clé de l'immortalité. En effet le Dr Lamrani fabrique un cylindre spécial à l'intérieur duquel des personnes âgées subissent un traitement de rajeunissement et en ressortent comme des mutants. Le contexte dans lequel se déroule la fable mérite d'être examiné de près. *Les Grands-pères prodiges* a été publié au printemps de 1957, c'est-à-dire en pleine guerre d'Algérie. Décidément, Carrouges, comme beaucoup de ses compatriotes de l'époque, n'était guère doué d'une bonne intuition politique parce que, tout en situant l'action dans l'Afrique du Nord de la première moitié du XXI^e siècle, il imagine cette région demeurée comme une extension de la France.

Le traitement de rajeunissement disponible à Adrar, capitale de la Confédération des états nord-africains, est une révolution. Lamrani et ses collègues se mettent à construire des cylindres spéciaux à un rythme industriel, mais la difficulté c'est que l'offre n'est pas en mesure de satisfaire à la demande. On assiste à une manifestation bizarre organisée par des

28. Voir *id.*, « Ray Bradbury, les Martiens et nous », p. 62.

29. Voir *id.*, *Five o'clock sélénite*, *Fiction* numéro special hors série, mai 1959, p. 53-58. *Id.*, *Le Nez de caoutchouc*, *Fiction*, n°14 janvier 1955, p. 84-91. *Id.*, *La Vache indomptable*, *Fiction*, n° 45 août 1957, p.102-116.

personnes âgées contre Marin, un médecin qui déclare les cylindres spéciaux un péril pour la civilisation. Carrouges active un avatar de la lutte des classes en décrivant une société scindée en deux, les rajeunis d'une part et les autres d'autre part. L'auteur illustre en effet sa thèse de la science-fiction ancrée dans le courant de l'histoire. À Alger, le 6 janvier 1956, une manifestation houleuse a eu lieu pour protester contre Guy Mollet, tout juste débarqué dans cette ville après avoir été investi des pouvoirs de président du conseil. La manifestation sera connue sous le nom de « Journée des tomates ». Dans *Les Grands-pères prodiges*, un autre rassemblement tourne lui aussi à l'émeute. Une foule d'habitants d'Adrar accompagne au cimetière le cercueil d'un certain Lambert qui n'a pas pu avoir accès au bain de jouvence³⁰. À un moment donné, un groupe de rajeunis se joint, par respect, au cortège. La haine qui couve depuis quelque temps finalement explose en bagarre dont les rajeunis font les frais. Les mutants ne sont plus les bienvenus à Adrar.

La Veillée du capitaine Chang a été publiée dans le numéro de la revue *Fiction* de janvier, 1957, date qui nous paraît significative. La nouvelle décrit la planète maléfique Béryl qui réserve un piège fatal à des astronautes qui tentent de la coloniser. Le vaisseau spatial *Képler VII* commandé par le capitaine Chang prend une position stationnaire à une centaine de mètres au-dessus de la surface de la planète. Quelques jours plus tard, des astronautes descendent sur le sol où ils aperçoivent, ici et là, des amas de minéraux, « des sortes de coquillages de toutes tailles et de toutes formes qui sortaient les uns des autres, s'enchevêtraient et s'échafaudaient en édifices compliqués³¹. » Entre parenthèses, ce détail rappelle les étranges structures qui émaillent les tableaux d'Yves Tanguy. Les astronautes qui, par curiosité, touchent ces minéraux décèdent quelques jours après. Les survivants tentent en vain d'ensevelir les victimes. Peu après l'enterrement, « la terre se fendait, les cercueils de métal craquaient, et le corps resplendissant émergeait du sol, comme quelque fantastique gisant d'un monde disparu³². » Après l'anéantissement de l'entière colonie des astronautes, l'épidémie envahit aussi le vaisseau spatial pour achever le reste de l'équipage y compris le capitaine Chang. Sans doute, l'épopée coloniale de l'Occident s'est-elle accomplie et continuera-t-elle à s'accomplir à un prix exorbitant.

Les textes d'anticipation de Carrouges qui manifestent le post humain sont précédés en fait par des ouvrages de critique où soit l'auteur examine

30. Voir *id.*, *Les Grands-pères prodiges*, p. 139-145.

31. *Id.*, *La Veillée du capitaine Chang*, *Fiction*, n° 38 janvier 1957, p. 50.

32. *Ibid.*, p. 50.

déjà cette branche de la philosophie et de la littérature, soit il s'intéresse à des phénomènes morphologiquement similaires. Par exemple, en étudiant le surréalisme, Carrouges s'étend sur les grands transparents, souligne l'importance de tel exemple de métempsychose. Entre les phases introspective et productrice, entre la critique et la fiction existe un chaînon crucial qui est Pawlowsky. Le post humain chez Carrouges découle de questions morales et politiques. Les inventions technologiques aident-elles l'homme à améliorer sa propre vie, encouragent-elles la convivialité à l'échelle planétaire ? C'est pour débattre ces problèmes éternels que Carrouges se sert du posthumain.

UNIVERSITÉ DE MALTE

TABLE

Dossier : Livre surréaliste		
Livre d'artiste		7
Andrea OBERHUBER :	Livre surréaliste et livre d'artiste mis en jeu	9
Elza ADAMOWICZ :	Les yeux la bouche : approches méthodologiques du livre surréaliste	31
Julien SCHUH :	Quelles traditions pour le livre d'artiste surréaliste ?	43
Sophie LEMAÎTRE :	« Le livre sur les peintres » de 1918	61
Eddie BREUIL :	Une Bible surréaliste malgré elle : l'édition GLM des <i>Œuvres complètes</i> de Lautréamont	73
Marcella BISERNI :	Mal d'aurore et mal d'aura dans <i>Les Chants de Maldoror</i> illustrés par Dalí	85
Constanze FRITZSCH :	Le collage au cœur des créations de Paul Éluard-Max Ernst : <i>Répétitions</i> et <i>Les Malheurs des immortels</i>	97
Marc AUFRAISE :	La photographie dans <i>La Femme visible</i> ou l'ouverture des « fenêtres mentales »	111
Danièle MÉAUX :	<i>Facile</i> : alchimie des mots et des photographies	121
Jacques LEENHARDT :	Labyrinthes de la collaboration : genèse et importance de <i>Fata Morgana</i>	133
Emmanuelle PELARD :	<i>Iconolecture, tactilecture</i> : la réinvention du lire dans le livre-objet de Roland Giguère	145
Doris EIBL :	Le partage de l'espace dans <i>Dons des féminines</i> de Valentine Penrose	157
Virginie POUZET-DUZER :	Le triangle du désir dans les livres d'Ivsič-Toyen-Le Brun	167
Caroline LEBREC :	Une poétique algorithmique du partage dans <i>Éros mélancolique</i> de Jacques Roubaud et Anne F. Garréta	177

Sergio LIMA :	« Toute épave à portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir »	189
Raluca LUPU-ONET :	<i>Logbook</i> de Christian Dotremont ou le portrait du poète en peintre de l'écriture	201
Annie RICHARD :	Le livre surréaliste comme lieu d'élaboration de l'artiste idéal : de <i>Calamités des origines</i> à <i>Brelin le Frou</i> de Gisèle Prassinou	211
Georgiana COLVILE- Marc KOBER :	La mise en boîte du merveilleux : <i>Les Variations citadines</i> d'André Pieyre de Mandiargues, <i>Lithographies</i> de Bona	223
Alexander STREITBERGER :	Le livre comme objet d'interdiction	235
Michel PIERSENS :	Note sur Renée Riese Hubert et le livre d'artiste	245

Documents

Stephen STEELE :	À l'écoute de Crevel: la tournée en Angleterre de 1926	251
Bruno DUVAL :	Entrée(s) en correspondance(s) : Breton-Fourré	275
Delphine BIÈRE- CHAUVEL :	<i>Circus Wols</i> (1940) : entre perception et distance	289
Dimitri KRAVVARIS :	La réflexion de Nicolas Calas sur le nazisme (1938-1942)	301

Variété

Petrișor MILITARU :	La poésie de Gellu Naum, le tiers inclus et la relativité de l'espace poétique	315
Richard SPITERI :	L'attirance de Carrouges pour le post-humain	327

Table	337
--------------	-----