

## USAGES POÉTIQUES DE LA LANGUE

### Dada et surréalisme

#### Introduction

Par facilité, les histoires de la littérature traitent en un même chapitre ces deux mouvements qui n'ont cessé de protester contre leur réduction à la littérature qui plus est à la littérature nationale, et dont la filiation est rien moins qu'assurée. Le problème ne se pose pas dans les mêmes termes du point de vue de l'histoire de la langue, puisqu'il s'agit de montrer quel usage chacun d'entre eux a pu faire du français par création ou détournement, sans trop se préoccuper de considérations idéologiques. On les abordera ici séparément, étant entendu que les modalités linguistiques de Dada se prolongent, partiellement, dans le surréalisme.

#### I - Périodisation

Observons que ni Dada ni le surréalisme ne sont des Écoles. Le "Mouvement Dada", ainsi s'est-il lui-même dénommé, est né à Zurich en février 1916. En juillet 1917 paraît la revue *Dada*. Dans sa "Chronique zurichoise", Tristan Tzara note à la même date : "ON LANCE LE MOUVEMENT DADA. Création mystérieuse ! Revolver magique !" <sup>1</sup>. Il semble que la notion de "mouvement" ait été choisie pour signifier la liberté d'association qui devait y présider, l'absence de programme et la dimension internationale de l'entreprise. Quelques années après, en pleine activité Dada, le même Tzara allait patronner une branche new-yorkaise du mouvement en précisant son point de vue originel : "Car Dada ne devait rien dire, ne devait pas expliquer ce rejeton de l'amitié qui n'est ni un dogme ni une école mais plutôt une constellation d'individus et de facettes libres" <sup>2</sup>. Dada était un rassemblement hétérogène d'artistes de toutes disciplines, réfractaires à la première guerre mondiale, promouvant leurs propres idéaux. Il eut des ramifications en Italie, en Allemagne, aux États-Unis puis en France durant trois "saisons", de 1920 à 1923, date de sa disparition officielle, au cours de la soirée agitée du "Coeur à barbe". Mais il est bien évident que le terrain lui avait été préparé par certains individus

<sup>1</sup> Tristan TZARA : "Chronique zurichoise 1915-1919", *Oeuvres complètes*, Flammarion, t. I, 1975, p. 565.

<sup>2</sup> Tristan TZARA : "Authorisation", *New-York Dada*, avril 1921, O. C. t. I, p. 571.

d'esprit non-conformiste tels qu'Arthur Cravan, Jacques Vaché, Marcel Duchamp et Francis Picabia, et surtout par des revues lui faisant écho (Nord-Sud de Pierre Reverdy, SIC de Pierre Albert-Birot) et le petit groupe de la revue *Littérature* (Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault) qui, par une sorte de coup de force interne, allait se transformer en organe du Mouvement, non sans tiraillements, en particulier lors d'une tentative de réunion, par André Breton, d'un "Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne", dit Congrès de Paris (début 1922), qui échoua par la défection de Tzara.

Deux années s'écoulèrent avant la naissance officielle du surréalisme. Aragon baptisa cette période le "mouvement flou", par référence à la couture. Ce fut le moment où le groupe de *Littérature*, rassemblé autour de Breton, se livra aux expériences de sommeil provoqué, observa l'évolution moderne et, après une phase négative, opta pour une mystique de la vie.

En quarante-cinq ans, l'histoire du surréalisme n'est pas moins agitée que celle de Dada, et ne pose pas moins de problèmes pour l'histoire de la langue, dans la mesure où il déborde les cadres de la littérature et des arts plastiques. On a glosé, à satiété, sur les exclusions et les réintégrations à l'intérieur du groupe, sur les vigoureuses polémiques, plutôt que de souligner sa ligne directrice. Récusant la qualification de "bande", "clan" et plus encore de "secte", le sociologue J.-M. Monnerot propose la dénomination anglaise de "set, union de hasard sans obligation ni sanction qui peut être dénoncée impunément à chaque instant avec ou sans éclat, sous n'importe quel prétexte, pour n'importe quel motif avoué, avouable ou non, pour chaque individu..."<sup>3</sup>.

La trajectoire du surréalisme se décompose en cinq phases, essentiellement, étayées autant que possible par une revue :

1. *La Révolution surréaliste* (1924-1929) : définition d'une autonomie et orientation politique.

2. *Le Surréalisme au service de la révolution* (en abrégé SASDLR, 1930-1933) : adhésion au matérialisme dialectique.

3. *Bulletin international du surréalisme*, internationalisation du mouvement (1934-1939, Tchécoslovaquie, Canaries, Belgique, Angleterre).

4. Exil (1940-1946, VVV à New York, *Dyn* à Mexico).

5. Nouvelle génération (1946-1969). Cette phase échappe aux limites du présent volume, mais on ne peut, sous peine d'arbitraire, en traiter ailleurs. Pris entre le triomphe excessif de l'existentialisme, la toute puissance des organes culturels du Parti communiste, l'émergence du Nouveau Roman puis du groupe Tel Quel, le mouvement essaie de se situer à "l'écart absolu" avec les revues *Néon*, *Médium*, *Le Surréalisme même*, *Bief*, *La Brèche*, *L'Archibras*. Le décès d'André Breton, en 1966, annonce le début d'une dispersion. L'auto-dissolution est proclamée par Jean Schuster dans le journal *Le Monde* en octobre 1969.

<sup>3</sup> J.-M. MONNEROT : *La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945, p. 72.

## II - Corpus

Il n'existe aucun critère interne permettant de définir, a priori, la qualité dadaïste d'une production quelconque. Les membres du Mouvement y adhèrent quand bon leur semble, pour une durée indéterminée, sans pour autant cesser de poursuivre, parallèlement, une oeuvre futuriste, expressionniste, cubiste ou moderniste. Force nous est, par conséquent, de ne tenir compte que des oeuvres portant le label Dada, essentiellement consignées dans les revues patronnées par le Mouvement (*Dada* dirigée par Tristan Tzara, 391 de Picabia, *Proverbe* d'Éluard, *Littérature* à partir du n° 13 etc.) ou publiées dans la Collection Dada. Un principe aussi simple ne va pas sans poser de sérieux problèmes, comme on le verra pour *Les Champs magnétiques* (1920) de Breton et Soupault, tenus pour le premier texte surréaliste, alors que plusieurs fragments ont été initialement publiés dans des revues Dada. De même, des recueils surréalistes, publiés après 1924, reprennent, sans précision aucune, des textes antérieurs, manifestement Dada.

Un phénomène identique s'est produit avec le surréalisme. Une détermination strictement historique devrait nous conduire à écarter la majorité de l'oeuvre d'Artaud, de Vitrac et de Soupault, dès lors qu'ils ont été exclus du mouvement en 1926, et les écrits de Desnos après 1930, d'Aragon après 1932, de Tzara après 1935, d'Éluard après 1938 etc. Ce serait là se faire une bien piètre conception de la création littéraire, et plus encore des usages poétiques de la langue. Comme si une pratique scripturale pouvait cesser, par décret, à l'heure d'une séparation, volontaire ou non ! À ce compte, l'oeuvre si populaire de Prévert, parue postérieurement à sa fréquentation du mouvement, y serait totalement étrangère ! C'est pourquoi, tout en gardant à l'esprit ces dates limites, on se permettra quelques excursions vers ce qui relève de l'esthétique de la langue surréaliste telle qu'elle se dégage des données fondamentales et de la philosophie<sup>4</sup>.

## III - Genres

"Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles" déclarait Rimbaud dans la célèbre lettre dite *du Voyant* (à Paul Démeny, mai 1971). Malgré cela, la production littéraire postérieure respectera la distinction des genres. Mais tout change avec le Mouvement Dada qui s'attaque à toutes les formes de l'expression humaine (peinture, danse, musique, cinéma, théâtre, gestuelle) ramenées à un état unique, la poésie. Plus exactement, Tzara affirme : "il n'y a que deux genres, le poème et le pamphlet"<sup>5</sup>. S'en tenir à la seule production textuelle, comme nous sommes contraints de le faire ici, c'est déjà l'amputer grandement. On n'oubliera pas qu'avant de nous parvenir sous forme écrite, un texte dada, manifeste ou poème, fut

<sup>4</sup> Voir, sur ce point, les ouvrages désormais classiques de Michel CARROUGES : *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (1950), Gallimard, Idées, 1971 et Ferdinand ALQUIÉ : *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1955.

<sup>5</sup> Tristan TZARA : "Prosélyte à prix fixe", *L'Antitête*, O. C. t. II p. 268.

d'abord profération publique, où le geste, le ton de la voix agissaient directement sur l'auditeur, le contenu ou le sens étant seconds, pour ne pas dire secondaires. C'est dire que toute distinction formelle en théâtre, manifeste, poésie, n'est qu'une reconstruction a posteriori, au détriment de l'unité spectaculaire originelle.

Si le surréalisme, moins préoccupé de "crétiniser" son public, selon la forte expression de Lautréamont, a sacrifié aux marques génériques familières, son écoute de l'inconscient l'a conduit à privilégier, dans un premier temps, ce qu'il nommait "texte surréaliste", mixte d'automatisme et de récit de rêve, qu'on ne peut réduire à rien de connu. En même temps sont revenues les grandes catégories génériques.

Étudier la langue de Dada et du surréalisme à travers de telles productions, de caractère expérimental, relève de la gageure. Peu nombreux sont ceux qui s'y sont livrés<sup>6</sup>.

## DADA

### I - Métadiscours

Faisant de la poésie une activité de l'esprit, refusant d'expliquer ses actes, Dada n'en a pas moins exprimé ses théories sur le langage à l'intérieur de ses propres compositions, par quelques propositions semées ici et là, qu'on peut considérer comme un métadiscours. S'il est difficile d'en déduire une doctrine bien structurée, on peut en dégager un point de vue théorique passablement révolutionnaire.

#### A - Dénomination

Le succès international du nom Dada n'a pas manqué de susciter la controverse sur ses origines et sa paternité, tant il est vrai qu'ici, le mot c'est la chose. Désormais, la légende est admise comme un fait historique : le mot a été choisi au hasard, en glissant un coupe-papier dans un dictionnaire Larousse (consécration symbolique d'un simple instrument linguistique). On ne s'en étonnera pas moins du choix d'une double affirmation (en roumain comme dans les langues slaves) pour

<sup>6</sup> Outre la thèse de Marcel ANGENOT : *Rhétorique du surréalisme*, Bruxelles, 1967, on se reportera aux ouvrages d'Henri BÉHAR et Michel CARASSOU : *Le surréalisme*, Livre de poche, 1984, *Dada, histoire d'une subversion*, Fayard, 1990. Le fait que, toutes proportions gardées, la banque de données nationale FRANTEXT n'ait enregistré, pour ce qui nous concerne, que les œuvres suivantes, est significatif de l'embaras qui s'empare des historiens de la langue lorsqu'ils abordent un phénomène aussi labile : 1918 TZARA, *Manifeste Dada* ; 1926 ÉLUARD, *Capitale de la douleur* ; 1928 BRETON, *Nadja* ; 1938 ARTAUD, *Le Théâtre et son double* ; Gracq, *Au château d'Argol* ; 1942 BRETON, *Manifestes du surréalisme* ; 1946 PRÉVERT, *Paroles*.

désigner un mouvement censé ne rien signifier, au dire de ses géniteurs<sup>7</sup>. Paradoxalement, le terme désignera la négation généralisée, le néant<sup>8</sup>. Et, comme le fera remarquer l'un de ses promoteurs, "Dada a été trouvé dans un dictionnaire, ça ne signifie rien. C'est le rien significatif dont la signification est de signifier quelque chose"<sup>9</sup>. Arp d'ajouter : "Dada est pour le sans sens ce qui ne signifie pas le non-sens"<sup>10</sup>. Une proposition, serait-elle négative, pose un sens. Jean-Claude Chevalier l'explique d'un point de vue linguistique. Chevauchant l'emploi du mot Dada, il en conclut : "Pris dans son unicité fonctionnelle, DADA nous a paru à chaque fois devoir être ramené au seul mot *Dieu*, de statut identique. Mais, saisi comme mot-souche, il est riche de toutes sortes d'implications, soit par des relations nombreuses avec des mots auxquels le lient des oppositions pertinentes, soit sur le plan des dérivés par la création d'une famille, signe bien connu en linguistique de l'incorporation dans le système"<sup>11</sup>. Sur le plan sémantique, s'établissant une équation du premier degré : DADA=DIEU=MERDE<sup>12</sup>. Reste que les dadaïstes eux-mêmes, faisant oeuvre métalinguistique, ont distingué le mot *Dada*, dans un emploi absolu, de ses dérivés "dadaïsme", "dadaïste" etc.

### B - Définitions

On pourrait constater que le nom du "Mouvement cheval d'enfant", comme il se qualifiait lui-même, ne signifie rien, et s'en tenir là. Pourtant, les définitions n'ont cessé de se multiplier depuis 1916 ; en voici un petit florilège :

"Dada n'est pas folie, ni sagesse, ni ironie, regarde-moi gentil bourgeois." (Tzara, 1916)

"Dada a le regard bleu, sa figure est pâle, ses cheveux sont bouclés ; il a l'aspect anglais des jeunes hommes qui font du sport. Dada a les doigts mélancoliques à l'aspect espagnol" (Francis Picabia, 1920)

"Dada doute de tout. Dada est tatoué. Tout est Dada. Méfiez-vous de Dada. [...] Dada est la dictature de l'esprit [...] Dada est la mort de l'esprit. [...] Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout." (Tzara, 1920)

"Dada connaît tout. Dada crache sur tout... Dada ne parle pas. Dada n'a pas d'idée fixe. Dada n'attrape pas les mouches." (Anonyme, 1921)

<sup>7</sup> Cf. TZARA : "Un mot fut né, on ne sait pas comment. Dadadada. On jura amitié sur la nouvelle transmutation, qui ne signifie rien, et fut la plus formidable protestation, la plus intense affirmation armée du salut liberté juron masse combat vitesse prière tranquillité guérilla privée négation et chocolat du désespéré." (Chronique zurichoise, *O. C.*, t. I, p. 562.

<sup>8</sup> Cf. Hugo BALL : "Ce que nous appelons Dada est un jeu fou du néant, où tous les plus grands problèmes sont mêlés..." (*La Fuite hors du temps*, 12/VI/1916).

<sup>9</sup> Richard HUELSENBECK, "Dada 1916", cité par Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, U. G. E 10X18, 1976, p. 259.

<sup>10</sup> Jean ARP : *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, p. 63.

<sup>11</sup> Jean-Claude CHEVALIER : "Dada, étude linguistique de la fonction d'un terme qui ne signifie rien", *Cahiers Dada-Surréalisme*, Minard, n°1, 1966, p. 14-15.

<sup>12</sup> Voir : Henri BÉLAR : préface à : Poupard-Lieussou, *Dada en verve*, Éd. Pierre Horay, 1972.

Né d'un dictionnaire, Dada était fait pour y retourner. Voici, dans l'ordre chronologique, quelques-unes des définitions linguistiques qu'on y relève :

"Dénomination volontairement vide de sens adoptée par une école d'art et de littérature apparue vers 1917, et dont le programme, purement négatif, tend à rendre extrêmement arbitraire, sinon à supprimer complètement, tout rapport entre la pensée et l'expression..." (*Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*, 1929)

"Dénomination adoptée par un mouvement artistique et littéraire révolutionnaire, en 1916. Le surréalisme est issu de Dada." (*Robert*, 1955)

"Dénomination volontairement vide de sens, choisie dans le dictionnaire parmi les plus anodines, adoptée par un mouvement d'art et de littérature apparu en 1916, et qui prétendait, par la dérision et l'irrationnel, le hasard, l'intuition, abolir société, culture et art traditionnels, pour retrouver le réel authentique..." (*Larousse encyclopédique*, 1961)

"Nom pris au lendemain de la guerre de 1914-1918, par un groupement de jeunes écrivains et artistes, dont les théories, purement négatives, consistaient à refuser toute relation entre la pensée et son expression..." (*Quillet*, 1965)

"Mouvement artistique, créé en 1916, protestant par la dérision et l'irrationalité contre l'absurdité universelle..." (*TLF*, 1978)

On note, par ailleurs, l'apparition des termes "pré-dada" ou "protodada" (en 1965), "mao-dada" (années 70), "crypto-dada" (en 1985) pour désigner des tendances artistiques ou politiques. À la même époque, la presse a joué sur la confusion volontaire avec le nom du dictateur ougandais Idi Amin Dada.

### C - Cible principale : le langage

Dans un poème prophétique, "La victoire", Apollinaire déclarait :

"O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage

Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire"<sup>13</sup>

formule reprise par Paul Éluard en exergue à sa revue *Proverbe*. De fait, l'essentiel de l'activité dadaïste s'est porté sur le langage, mis en cause comme fauteur de troubles, mais aussi étrillé, désarticulé afin d'extraire de sa gangue les éléments les plus purs, sur lesquels se construit la poésie nouvelle. Rétrospectivement, Tzara, tout comme Hugo Ball, allait expliciter leur démarche collective par une révolte contre la guerre, démonstration de la bêtise humaine. "Ainsi fîmes-nous désignés à prendre comme objet de nos attaques les fondements même de la société, le langage en tant qu'agent de communication entre les individus et la logique qui en était le ciment" dira-t-il<sup>14</sup>. Le langage de relation, considéré comme une marchandise d'usage par la société, est dénoncé par les poètes. M. Aa l'antiphilophe, créature

<sup>13</sup> Guillaume APOLLINAIRE : *Calligrammes* (1918), dans *Oeuvres poétiques*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 310.

<sup>14</sup> Tristan TZARA : *Le surréalisme et l'après-guerre* (1948), O. C. t. V, p. 67.

de Tzara, son porte-parole, constate, désabusé : "Mais les banquiers du langage recevront toujours leur petit pourcentage sur la discussion"<sup>15</sup>.

Dans sa radicalité révolutionnaire, Dada, désirant couper court à ces transactions financières, va démonétiser la langue.

1- L'ARBITRAIRE DU SIGNE. — Résumant l'activité de Dada, André Breton met en cause, sans le savoir, ce que Saussure nommait l'arbitraire du signe<sup>16</sup>. "Au sens le plus général du mot, nous passons pour des poètes parce qu'avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire convention. On peut très bien connaître le mot *Bonjour* et dire *Adieu* à la femme qu'on retrouve après un an d'absence"<sup>17</sup>. Dans la pratique, les dadaïstes, s'autorisant de cette particularité, s'amuseront à mettre un mot pour un autre afin de brouiller les pistes et les codes, comme le montrent ces lignes de Tzara écrivant d'abord : "et si nous montrons le Sud pour dire doctement : l'art nègre sans humanité.." qui deviennent : "et si nous montrons le crime pour dire doctement ventilateur"<sup>18</sup>.

2 - "LA PENSÉE SE FAIT DANS LA BOUCHE". — Refusant toute confiance aux mots, Tzara révèle dans le "Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer" (1920) ce qu'il nomme un grand secret : "la pensée se fait dans la bouche". Malgré sa simplicité apparente, la formule est ambiguë. Dans une perspective matérialiste, dénonçant la conception platonicienne des idées, elle peut signifier que la pensée ne saurait exister en dehors du corps (il écrira de même au sujet de Picasso "La pensée se fait sous la main"). Mais elle peut être aussi interprétée comme une forme de nominalisme absolu, ce qu'Aragon reformulera ainsi : "Il n'y a pas de pensée hors des mots"<sup>19</sup>. De toute façon, c'est le langage comme système formel, héritage de codes, qui est ici mis en cause, au profit d'une libre expression du cri et du geste. En termes jakobsoniens, on dira que la fonction de communication a laissé le pas aux fonctions phatique, conative, émotive, métalinguistique du langage.

3 - POUR UNE LOGIQUE MULTIVALENTE. — Au-delà des mots, Dada s'attaque aux conditions formelles de la cohérence intellectuelle. Puisque la logique cartésienne, qui domine la civilisation européenne, n'a pu la conduire qu'à sa perte, il convient de lui en substituer une autre. On fait appel au primitivisme. On rejette le principe d'identité, en alléguant la formule d'Héraclite, selon laquelle on ne se baigne jamais deux fois dans la même eau. Puis on réfute le principe de non-

15 Tristan TZARA : "Monsieur Aa l'antiphilophe nous envoie ce manifeste" (1920). *O. C.* t. I, p. 376.

16 Les dadaïstes, particulièrement ceux de Zurich, auraient pu connaître le cours de Ferdinand de SAUSSURE, publié en 1916. Mais aucun document n'y fait référence.

17 André BRETON : "Deux manifestes Dada", *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, coll. Idées, p. 66.

18 Respectivement dans *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* et le "Manifeste de M. Antipyrine" (1916). *O. C.* t. I, pp. 82 et 358.

19 ARAGON : "Une vague de rêves" (1924), *Oeuvre poétique*, Messidor, t. I, p. 570.

contradiction en établissant des séries d'antonymes appariés par le signe égal : "Oui=Non", "Ordre=Désordre" ou bien on enchaîne des répliques sans cohérence, du type : "Comment vous appelez-vous ? -Moi aussi" (Soupault). Enfin, on met en doute le principe de causalité.

Dans la pratique, les textes dadaïstes relèvent d'une paradigmatique généralisée (comme on parle d'une relativité généralisée), les vocables pouvant se substituer les uns les autres, aléatoirement. Il serait dès lors fort imprudent de dégager une thématique dadaïste au seul vu des oeuvres publiées, ou bien par le décompte des mots...

## II - Morphologie

Sous cette rubrique on examinera les formes les plus simples, les mots, en écartant certaines aberrations graphiques, dues aux imprimeurs.

### A - *Unité minimale*

"En 1916, je tâchais de détruire les genres littéraires. J'introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d'en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits et des sons. Ces sonorités (qui n'avaient rien de commun avec les sons imitatifs) devaient constituer une parallèle aux recherches de Picasso, Matisse, Derain, qui employaient dans les tableaux des matières différentes" déclare Tzara au médecin Jacques Doucet<sup>20</sup>. Certains poèmes sont entrecoupés d'intermèdes rythmiques, purement sonores. Tzara cherche à définir l'élément minimal de la poésie et considère que le noyau du poème se trouve dans la voyelle, dilatée à l'image du référent que le mot désigne, comme si l'on voulait remotiver les signes. "Je pars du principe que la voyelle est l'essence, la molécule de la lettre, et par conséquent le son primitif" explique-t-il<sup>21</sup>.

1 - GRAPHIQUE. — Aragon, en guise de provocation, signe un poème composé des lettres de l'alphabet, rangées en quatre vers, intitulé "Suicide". Dans le même ordre d'idées, Raoul Hausmann compose un poème-affiche, littéralement imprononçable, composé d'une suite de consonnes. Tzara fait passer pour des poèmes abstraits des chants africains et océaniques transcrits en caractères latins.

2 - PHONIQUE. — Le peintre allemand Kurt Schwitters se produit sur scène en débitant son *Ursonate*, poème phonétique, dépourvu de sémantisme. Hugo Ball, Tzara, P. Albert-Birot combinent des poèmes phonétiques, suites de sons inventés, évitant les onomatopées, évacuant autant que possible tout indice référentiel.

<sup>20</sup> Lettre de TZARA à DOUCET, 30 octobre 1922, in *O. C. t. I*, p. 643.

<sup>21</sup> Tristan TZARA, "Le poème bruitiste" (1916), *O. C. t. I*, p. 551.

3 - COMBINAISON GRAPHICO-PHONIQUE. — Mais ce qui caractérise le plus la poésie Dada, c'est la liberté, l'invention typographique s'exerçant sur des lignes de mots inventés (ou transcrits de langues inconnues) qui explosent à la figure du lecteur, tel le poème "Karawane" de Ball (1920), censé traduire le bruit et le mouvement d'une troupe d'éléphants dans la jungle.

#### B - Agglutination

Hormis ces expériences concernant les constituants du mot, Dada n'a pas modifié la structure des vocables, si ce n'est, très exceptionnellement, par quelques agglutinations, du genre "cristalbluffmadonc", "ventrerouges" (Tzara) ou "Cetablaeuvousreprésenteuncgrandetempête", d'Aragon jouant avec les exemples d'un livre scolaire<sup>22</sup>. On relève peu de néologismes, en dehors des dérivés de Dada : Dadasophe, Dadamonteur, dadaïste, dadaïque...

#### C - Disqualifier le mot

Ces opérations sur le mot se justifient par la défiance de Dada à l'égard du vocabulaire courant, usé par des siècles de sophismes. "Car chaque mot est mensonge" ; "Des mots deviennent des conclusions ennemies, aussitôt prononcés, prennent une existence qui agit directement sur la cellule et la spéculation du sang," observe Tzara<sup>23</sup>. En somme, il s'agit de laisser à l'interprétant la latitude de former la signification des mots à partir de ce qu'il perçoit, sans être aucunement lié par la tradition. L'émotion actuelle prévaut sur la relation étymologique. On peut alors parler de la "table rase" Dada.

### III - Syntaxe

Ce que le romantisme hugolien avait préservé n'échappe pas aux coups de boutoir de Dada. La syntaxe est mise à mal, de différentes manières.

#### A - Manipulations

"Le plus amer banditisme est de finir sa phrase pensée" proclame Tzara<sup>24</sup>. Ce que les dadaïstes mettent en pratique par l'enchaînement de syntagmes nominaux en éliminant le verbe : "Valeur à lot orage Au bord de l'eau..."<sup>25</sup>.

1 - RUPTURES SYNTAXIQUES. — On en trouve à foison dans les revues du Mouvement. Dès qu'une phrase prend son élan, risquant de susciter émotion ou

<sup>22</sup> ARAGON : "La pensée" (1920), *Oeuvre poétique*, op. cit. p. 331.

<sup>23</sup> Tristan TZARA : *L'Anti-état*, O. C. t. II pp. 271 et 304.

<sup>24</sup> Tristan TZARA : "Monsieur Aa l'antiphilosophie nous envoie ce manifeste", O. C. t. I, p. 376.

<sup>25</sup> ARAGON : "Samedis" (1920), *Oeuvre poétique*, t. I, p. 423.

lyrisme, le poète la suspend. Ainsi la proposition "Le délivre pour le singe à musique", qui reste isolée dans les poèmes "Un prompt tu"<sup>26</sup>.

2 - TAUTOLOGIES. — "Dada a le cerveau comme un cerveau"<sup>27</sup>, assure Francis Picabia. Tzara annonce "un proverbe très proverbe", et Benjamin Péret conte les mésaventures d'une dame qui "buvait ce qu'elle buvait"<sup>28</sup>.

3 - RESSASSEMENT. — Tous les textes Dada sont parsemés de formules répétées à satiété, à commencer par le poème "Persiennes" d'Aragon<sup>29</sup> dont il nous assure que le même mot vingt fois repris doit évoquer le bruit de la mer ! Dans un manifeste Dada, Tzara ponctue chaque séquence par cette constatation provocatrice : "Je me trouve très sympathique", et dans sa pièce *Le Cœur à gaz*, les personnages ressassent "la conversation devient ennuyeuse" (préfigurant *La Cantatrice chauve* d'Ionesco). Dans la même catégorie, on peut faire entrer certains poèmes nègres de Tzara, suivant la syntaxe répétitive du modèle mimant le pas des chasseurs ou le geste des moissonneurs, ainsi que l'imitation par Aragon de la syntaxe arabe<sup>30</sup>.

#### B - Agrammaticalité :

1 - INCOMPATIBILITE SÉMANTIQUE. — On ne considérera ici que l'incompatibilité sémantique des propositions syntaxiquement correctes, néanmoins incompréhensibles, irrecevables au niveau sémantique, par l'association d'éléments n'appartenant pas au même ensemble conceptuel. Cela peut être un titre de recueil : *Râteliers platoniques* (Picabia), l'association substantif-adjectif : "avalanches morganatiques" (Tzara) ou encore "l'amour en profil le coeur sous le lit écoute" du même monsieur.

2 - INCOHÉRENCE LOGIQUE. — "La contradiction n'est qu'une apparence, et sans doute la plus flatteuse", observe Breton dans l'un de ses rares manifestes Dada, considérant, comme Valéry, que l'esprit est ainsi fait qu'il n'y a rien qui lui soit incompréhensible pour lui-même. Sans doute. Reste qu'une proposition comme celle-ci : "Je m'appelle maintenant tu" (Tzara) est logiquement irrecevable, même si l'on allègue la visée poétique, le "Je est un autre" de Rimbaud. De même "J'aime une oeuvre ancienne pour sa nouveauté" (Tzara) ou "Les accidents du travail, nul ne me contredira, sont plus beaux que les mariages de raison" (Breton). Dada parseme ses énoncés de discours parfaitement incohérents, comme Aragon dans *Anicet*<sup>31</sup>. Enfin Francis Picabia perturbe le sens de la lecture, en imprimant son poème de la

<sup>26</sup> Georges RIBEMONT-DESSAIGNES : *Dada* \* toutes présentes par J.-P. Bégot, change de la p. 67.

<sup>27</sup> Francis PICABIA : *Écrits 1913-1920*, Belfond, 1975, p. 225.

<sup>28</sup> Benjamin PÉRET : "Drapeau des mains sales", dans *Le Passager du transatlantique, Oeuvres complètes*, t. I, Ed. Losfeld, 1969, p. 20.

<sup>29</sup> ARAGON : *Le Mouvement perpétuel, O. P.* t. I, p. 446.

<sup>30</sup> *Id. ibid.* "Bouée", p. 433.

<sup>31</sup> Par exemple : "Ils, à cet endroit même par où par où...", ARAGON : *Anicet* (1921), O. P. t. I, p. 264.

fin vers le début<sup>32</sup> et Ribemont-Dessaignes propose au lecteur de rayer, dans une suite d'équivalences, les mots qui ne lui conviennent pas<sup>33</sup>.

#### IV - Poétique

Le travail sur le mot et la syntaxe sont les éléments premiers d'une esthétique de la poésie, entendue au sens large, selon Dada. Celui-ci opère les mêmes manipulations sur l'étendue du poème, de la page de revue, du recueil.

##### A - Matériau nouveau

On a déjà vu comment Dada tentait d'introduire dans le texte ce qui n'avait pas droit de cité avant lui, l'hétérogène, le fragmentaire, le désordonné, en prélevant ses matériaux dans l'univers constitué.

1 - LE BABELIEN. — En rejetant la civilisation contemporaine, Dada se tourne vers les formes primitives de l'art, et il est le premier, avec Ball et Tzara, à découvrir la poésie nègre, qui lui donne une leçon de rythme. Mais il est aussi capable d'insérer des fragments des *Prophéties* de Nostradamus dans ses compositions, pour l'effet de contraste entre les mots. Davantage, Dada parle toutes les langues, et il propose à ses auditeurs des poèmes polyglottes, où chacun pourra trouver son bien en jouant avec les associations sonores.

2 - LE COLLAGE. — Transposant les techniques picturales de l'époque, Dada pratique le collage, soit qu'il emprunte les mots d'un journal pour les insérer dans son propre discours, soit qu'il prélève, comme Aragon dans ses romans, des textes tout faits (l'équivalent de ce que Marcel Duchamp nomme ready-made), introduisant des fragments de la réalité constituée, soit enfin qu'il manipule des textes plus ou moins célèbres (un passage des *Lettres de mon moulin* par Éluard et Max Ernst, de *Manon Lescot* par Tzara) pour leur faire dire tout autre chose.

##### B - Combinatoire

La confusion des langues et des codes, l'entremêlement de matériaux disparates, les combinaisons nouvelles produisent un effet volontairement recherché, relevant de nouvelles lois.

1 - SIMULTANÉITE. — Dans un premier temps, à Zurich, les dadaïstes proposent au public des poèmes simultanés tel "L'amiral cherche une maison à louer", où chaque locuteur, s'exprimant dans sa langue préférée, suit sa propre idée, guidée par les associations sonores, les intervenants s'accordant à la fin sur une

<sup>32</sup> Francis PICABIA : *Unique eunuque, Écrits*, t. I, p. 197.

<sup>33</sup> Georges RIBEMONT-DESSAIGNES : "Bon pour", *Dada*, Champ libre, t. I, p. 75.

phrase identique. Dans cette cacophonie verbale, l'auditeur est libre de choisir une ligne directrice et d'associer lui-même ses pensées à sa guise.

2 - L'AUTOMATISME DADA. — Tout un groupe de ces poèmes simultanés, composés par la "Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire" à deux ou trois mains, en allemand et en français, qui n'ont pas fait l'objet d'une récitation publique relève de ce que, plus tard, on nommera l'automatisme, comme l'assure Arp. On y perçoit une mise en commun de la pensée, une fusion des scripteurs qui donnent libre cours à leur subconscient, sans aucun contrôle de la raison, sans souci de l'effet à produire.

### C - Hasard

1 - LES MOTS DANS UN CHAPEAU. — La recette de Tzara "Pour faire un poème dadaïste"<sup>34</sup> dite des mots dans un chapeau, a paru résumer toute la poétique du Mouvement, alors qu'elle n'est qu'une forme d'humour dada. Il suffit de comparer l'exemple que Tzara fournit à l'appui avec la production des poètes, pour voir qu'ils ne s'y sont pas livrés à la lettre. Certes, le hasard intervient dans leurs créations, mais il demeure contrôlé dans une direction donnée par le poète, sous peine d'illisibilité absolue.

2 - "LES MOTS FONT L'AMOUR". — En pleine période Dada, le peintre Marcel Duchamp, préoccupé par la recherche d'un langage premier (comme pour les nombres), se livre à des équations verbales, proches de la contrepétition, du calembour ou de la paronomase, comme celle-ci : "Rose Sélavy et moi esquivons les echymoses des Esquimaux aux mots exquis". Ses formules produisent un effet parfois hilarant, en dépit de l'impassibilité voulue par l'auteur. Commentant ces opérations d'ordre quasi mathématique, Breton constate : "Les mots, du reste, ont fini de jouer, les mots font l'amour"<sup>35</sup>.

### Conclusion :

Présenté comme un mouvement nihiliste, Dada apparaît désormais comme un moment salutaire dans l'usage poétique de la langue, par sa productivité, par ce qu'il a rendu impossible. "Le dadaïsme n'a été qu'une protestation" commente fort docement Tzara dans une conférence de 1923. Dès lors, il faut supposer que, sans le dire, Dada avait une idée de l'essentiel qu'il entendait préserver. Son incohérence est toute relative : "Le système Dd a deux lettres, a deux faces, a deux dos, admet toutes les contradictions, n'admet pas la contradiction, est sans contredit la contradiction même, la vie, la mort, la vie, avis aux amateurs" avertit Aragon<sup>36</sup>. De

<sup>34</sup> TZARA : "Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer" (1920), *O. C.* t. I, p. 382.

<sup>35</sup> André BRETON : "Les mots sans rides" (déc. 1922), *O. C.* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 286.

<sup>36</sup> ARAGON : *Les Aventures de Télémaque* (1922), *O. P.* t. I, p. 238.

fait, chez Dada, la destruction est créatrice. Il fait table rase du passé et construit sur nouveaux frais en acceptant ses propres contradictions, en ouvrant les écluses de la pensée. Dès lors on assiste à un extraordinaire foisonnement d'images, qu'aucune règle logique n'aurait permis de découvrir. Le critique Marcel Raymond interrogeait : "Ne pourrait-on concevoir la possibilité d'échapper une bonne fois au relatif et d'accéder, avec l'aide de la poésie, c'est-à-dire du langage, au domaine mystérieux des Mères ?"<sup>37</sup>. S'il est vrai qu'avec la poésie dada la dénotation tend vers zéro, il est non moins vrai que la connotation tend vers l'infini, ce qui autorise toutes les spéculations sur les principes originels du langage. C'est ce vers quoi tendait Éluard dans ses premiers poèmes, dont on oublie trop souvent qu'ils étaient authentiquement d'inspiration dadaïste : "Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts, transformons-le, réduisons-le. [...] Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs"<sup>38</sup>. Pour autant, dans sa quête, Dada ne manque pas de manifester par le rire sa joie de vivre : "Chaque confrère sa blague, et la totalité des blagues : littérature"<sup>39</sup>.

## SURRÉALISME

### I - Le rapport du surréalisme au langage

Dressant, en 1953, un bilan de l'activité surréaliste, André Breton affirmait : "Il est aujourd'hui de notoriété courante que le surréalisme, en tant que mouvement organisé, a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage"<sup>40</sup>. Un tel propos légitime notre examen des rapports du surréalisme avec le langage, facilité par le fait que, à la différence de Dada, son métadiscours se distingue clairement de sa pratique textuelle. S'il est vrai que Breton a le mieux exprimé les objectifs de son groupe, il n'en est pas l'unique théoricien, et l'on s'efforcera de donner la parole à ses compagnons d'aventure.

#### A - Dénomination

Tous les dictionnaires s'accordent à dire que le terme "surréalisme" provient, par dérivation, de l'adjectif "surréaliste" employé par Guillaume Apollinaire pour qualifier *Les Mamelles de Tirésias* (1917), "drame surréaliste en deux actes et un prologue". Le mot lui aurait été soufflé par le metteur en scène, Pierre Albert-Birot, pour faire pièce à *Parade*, "ballet réaliste" de Cocteau. C'est bien possible. Mais on n'a pas assez observé que dans le programme de ce ballet, Apollinaire lui-même formulait le mot pour la première fois en disant qu'il fallait "traduire la réalité"

<sup>37</sup> Marcel RAYMOND : *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, 1940, p. 280.

<sup>38</sup> Paul ÉLUARD : "Les animaux et leurs hommes" (1919) ??

<sup>39</sup> TZARA : *L'Antiitéte*, O. C. t. II, p. 238.

<sup>40</sup> André BRETON : "Du surréalisme en ses oeuvres vives", *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. Idées, p. 179.

plutôt que de rendre l'aspect immédiat des choses<sup>41</sup>. Il aurait été tenté par le vocable "surnaturalisme" pour désigner cet au-delà merveilleux du naturalisme photographique. Puis, dans sa préface aux *Mamelles*, il explique le sens de sa recherche : "Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir"<sup>42</sup>. Lorsqu'André Breton reprend le terme à son compte, pour lui donner un sens différent, plusieurs épigones d'Apollinaire lui en font grief, sans savoir qu'il est en droit de se l'approprier puisque c'est lui qui a suggéré cette image au maître de la jeune génération<sup>43</sup>.

Reste que, désormais, le surréalisme désigne le mouvement rassemblé autour de Breton, qui indique lui-même sa dette dans le *Manifeste du surréalisme* : "En hommage à Guillaume Apollinaire, qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre [l'automatisme], sans toutefois y avoir sacrifié de médiocres moyens littéraires, Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de *surréalisme* le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition et dont il nous tardait de faire bénéficier nos amis. Je crois qu'il n'y a plus aujourd'hui à revenir sur ce mot et que l'acception dans laquelle nous l'avons pris a prévalu généralement sur son acception apollinarienne, à plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot *supernaturalisme*, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles du feu*. Il semble, en effet, que Nerval possédât à merveille l'*esprit* dont nous nous réclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que la *lettre*, encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne"<sup>44</sup>.

À partir de *surréalisme/surréaliste* on a formé les vocables *surréalité* : "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut dire"<sup>45</sup> et *surréel* : "Une certaine façon de faire dominer le surréel a pris dans le langage le nom de surréalisme"<sup>46</sup>.

41 Guillaume APOLLINAIRE : *Chroniques d'art*, Gallimard, 1960, pp. 426-427.

42 *Id. Oeuvres poétiques*, Gallimard, 1956, Bibliothèque de la Pléiade, p. 865.

43 Voir à ce sujet le fragment de lettre à un ami, publié par mes soins dans *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 52.

44 André BRETON : *Manifestes du surréalisme*, pp. 43-44.

45 *Id. Manifeste du surréalisme*, 1924. Voir aussi : "Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieur ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu." *Le Surréalisme et la peinture* (1928), Gallimard, 1965, p. 46.

46 ARAGON, *La Révolution surréaliste* n°1.

## B - Définitions

Les mêmes tendances simplificatrices conduisent à reproduire une seule définition du surréalisme, élaborée par André Breton pastichant une notice de dictionnaire, en faisant l'économie de toutes les précisions qui sont venues par la suite, en relation avec la dynamique du mouvement et ses démêlés avec les autres instances intellectuelles de son temps.

1 - AUTO-DÉFINITIONS. — Issue de l'expérience des *Champs magnétiques* (1920), conduite conjointement par Breton et Soupault, la première définition met l'accent sur la dictée de l'inconscient, destinée à remplacer toute autre forme d'écriture et à résoudre tous les problèmes de l'existence : "Surréalisme, n. m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. *Encycl. Philos.* le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie"<sup>47</sup>.

En 1929, dans la continuité du premier *Manifeste*, le *Second Manifeste du surréalisme* revient sur la confiance qu'il faut faire à la jeunesse, ici et maintenant, pour atteindre la révolution postulée, et situe une position idéale, où il est fort difficile de s'établir à demeure : "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point"<sup>48</sup>. Au moment où il confirme son adhésion au matérialisme dialectique, Breton insiste sur la nécessité de récupérer la totalité des facultés psychiques "par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination des lieux cachés..."<sup>49</sup>.

Enfin, dans une préface de 1947, Breton se flattera de ce que le surréalisme aura tendu, durant toute son existence, à résoudre les oppositions que la raison nous donne à tort pour insurmontables. Cela serait dû au fait que les membres du groupe n'ont jamais été liés par une spécialisation artistique, qu'ils ont, en somme, souscrit à un pacte implicite en trois points : "aider [...] à la libération sociale de l'homme, travailler sans répit au désencroûtement *intégral* des moeurs, refaire l'entendement humain"<sup>50</sup>.

47 André BRETON : *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Idées, p. 46.

48 *Id.*, *ibid.* p. 92.

49 *Id.*, *ibid.* p. 111.

50 *Id.* *La Clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 126.

2 - LE SURREÉL. — À la fin de sa vie, Breton confie à un philosophe de ses amis : "Le surréel, je ne sais pas très bien ce que c'est". Le mot n'est, en effet, pas très employé par les surréalistes, si ce n'est, au début, par Aragon, qui y voit un rapport du sujet aux choses comme un autre. Selon lui, le surréel serait comme une ligne d'horizon, toujours fuyante. Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton avoue qu'il lui est "arrivé d'employer surréellement des mots dont [il] avait oublié le sens", voulant dire par là qu'il s'était laissé guider par une sorte d'automatisme verbal. Pour lui, le surréel, la surréalité ne se déterminent pas topologiquement par rapport à la réalité, puisqu'elles lui sont consubstantielles, mais qualitativement. Desnos en donne la meilleure explication au moment où il quitte le groupe : "Pour les surréalistes, il n'y a qu'une réalité unique entière, ouverte à tous"<sup>51</sup>. Quelles que soient les hésitations terminologiques, le surréel n'est donc pas extérieur à la réalité, comme un contenant par rapport à son contenu. Mais c'est un réel sans rivages, une fusion dynamique de tous les contraires<sup>52</sup>.

3 - NEUTRALISATION. — Après avoir suscité des débats passionnés, allant au-delà de son activité réelle, lui prêtant souvent des intentions qu'il n'avait pas, le surréalisme, c'est-à-dire le mot et la chose, s'est vu neutralisé dès les années 30. On l'a intégré dans le champ culturel, le réduisant à une école picturale ou littéraire, se gaussant des pitreries d'un Dalí, des polémiques impitoyables suscitées par d'anciens surréalistes, après la seconde guerre mondiale. Aujourd'hui, la dénomination s'est vidée de toute référence précise au mouvement, et tout devient surréaliste, jusqu'au gouvernement ! De fait, l'adjectif s'est substitué à "ubuesque" puis "kafkaïen" pour désigner toute situation paradoxale, bizarre, incompréhensible. Gagnant en extension, le terme a perdu en précision.

### C - Situation de la poésie

Dans la continuité de Dada, le surréalisme s'est d'abord situé sur le plan de l'expression humaine en général, du langage en particulier. Après avoir déchaîné les hordes de mots, il n'était plus question de leur faire réintégrer la niche. En libérant la poésie, le surréalisme pensait bien libérer la vie.

1 - LA POÉSIE SE FAIT PARTOUT. — Dans un essai fort éclairant, Tristan Tzara retrace à grands traits l'histoire de la poésie, du point de vue surréaliste<sup>53</sup>. Très proche du discours de Jean-Jacques Rousseau sur l'origine des langues, il imagine qu'à ses débuts l'humanité s'exprimait sans aucune difficulté par le chant. La poésie était alors "activité de l'esprit", fruit du penser non dirigé. Puis, avec la raison, le penser dirigé, vint la poésie "moyen d'expression", réglée par la

<sup>51</sup> Robert DESNOS : *Nouvelles Hébrides*, Gallimard, 1978, p. 476.

<sup>52</sup> Pour un développement plus circonstancié, voir : Henri BÉHAR : "Le surréel, essai de terminologie", *Beiträge zur Romanischen Philologie*, Berlin, n° XXVIII, 1989, pp. 45-52.

<sup>53</sup> Tristan TZARA : "Essai sur la situation de la poésie", *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 4 (1931), O. C. t. V pp. 7-37.

rétorique. Comme les peuples primitifs, les enfants et les fous, Dada et le surréalisme ont, en partie, retrouvé les moyens de la poésie originelle en laissant s'exprimer l'inconscient. Après la révolution économique et sociale, la poésie abordera un nouveau stade, où elle sera moyen de connaissance. Pour lui, comme pour Éluard, Crevel et leurs amis, les poètes ont une mission révolutionnaire, libératrice. Simplement parce qu'ils sont plus sensibles que d'autres, ils jettent un pont entre les hommes, qu'ils relient à l'univers entier. En somme, la poésie n'a pas de lieu assigné, elle est semblable à l'amour. Breton le dit lyriquement : "L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair/ Tant qu'elle dure/ Défend toute échappée sur la misère du monde"<sup>54</sup>.

2 - L'INSPIRATION. — Dada aura au moins servi à "maintenir un certain état de fureur" déclare Breton à l'aurore du surréalisme. Il ne s'agit plus de la fureur divine, mais de l'exaltation, de la colère que provoque une société méprisable. Ce qui se traduit par un ensemble d'initiatives scandaleuses. Mais, d'un autre côté, ce terme n'est pas éloigné du sens que lui donnaient les poètes de la Pléiade, puisqu'il s'agit de capter une voix inconnue, et d'en identifier la source.

Le langage poétique serait comme un fleuve souterrain que les surréalistes se donnent pour mission de ramener au jour. Il suffit de savoir entendre sa rumeur, de se placer dans les conditions particulières d'écoute. D'ailleurs, ce fleuve est en chacun de nous, c'est le discours de notre moi profond. Aragon explique : "Le surréalisme est l'inspiration reconnue, acceptée et pratiquée. Non plus comme une visitation inexplicable, mais comme une faculté qui s'exerce. Normalement limitée par la fatigue. D'une ampleur variable suivant les forces individuelles. Et dont les résultats sont d'un intérêt inégal..."<sup>55</sup>.

Breton, de son côté, cherche à déterminer l'origine de cette voix et il recommande l'étude du mécanisme de l'inspiration, dès lors qu'on cesse de la tenir pour une chose sacrée : "Avec le surréalisme, c'est bien uniquement à ce *furor* que nous avons affaire. Et qu'on comprenne bien qu'il ne s'agit pas d'un simple regroupement des mots ou d'une redistribution capricieuse des images visuelles, mais de la récréation d'un état qui n'ait plus rien à envier à l'aliénation mentale..."<sup>56</sup>.

Bien placé pour en connaître, Artaud affirme : "Un homme se possède par éclaircies, et même quand il se possède, il ne s'atteint pas tout à fait. Je me rends parfaitement compte des arrêts et des saccades de mes poèmes, saccades qui

<sup>54</sup> André BRETON : "Sur la route de San Romano" (1948), *Signe ascendant*, Gallimard, coll. Poésie, 1968, p. 124.

<sup>55</sup> ARAGON : *Traité du style* (1928), Gallimard, coll. L'Imaginaire, p. 187.

<sup>56</sup> André BRETON : "Second Manifeste du surréalisme", *Manifestes*, Gallimard, Idées p. 166.

touchent à l'essence même de l'inspiration et qui proviennent de mon indélébile impuissance à me concentrer sur un objet..."<sup>57</sup>.

On est loin de la facilité. Déconcentration du sujet, volonté de trop embrasser d'un même mouvement, les obstacles sont nombreux et il n'est pas certain que l'individu en proie à ce type d'inspiration se retrouve, à la fin, plus uni, plus en accord avec lui-même. Il convient donc de poursuivre la quête, pour percer le secret du langage.

Pour éviter le brouillage que produirait un souci esthétique, Breton a toujours recommandé de prendre modèle de l'observation médicale pour relater les faits s'offrant au sujet. Cette manière d'éliminer les parasites s'applique aussi au dialogue, qu'il veut dégagé des obligations de la politesse. L'inspiration se moque de la technique. Elle demande seulement une totale disponibilité.

3 - CRITIQUE. — Prévenus contre le langage par Dada, les surréalistes ne sont guère portés à lui accorder une confiance immédiate, en dépit de leur découverte fondatrice de l'automatisme (sur lequel on reviendra plus bas). Breton se demande : "La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?"<sup>58</sup>. Pauvreté du langage, et de la littérature, qu'il faudrait rendre plus productifs pour approcher un monde vivable. À cette époque où s'élabore le surréalisme, il discute vivement avec Aragon, qui n'est pas loin de croire que le langage est une matière mentale différente de la pensée, ou plus exactement dont la pensée ne serait qu'une inclusion. De sorte que, par un retour au nominalisme médiéval, il soutient que les mots concrétisent le monde. Dès lors, il revient au poète de désarticuler les mots comme on fait la matière, pour en connaître les constituants élémentaires, les atomes, puis les recombinaison afin de découvrir un univers inaperçu. C'est ce que fait Desnos, soi-disant inspiré à distance par Marcel Duchamp, et avec un plus grand talent Vitrac qui compose de longues séquences où les mots retournés avouent leur duplicité : "Chants de guerre, gants de chair"<sup>59</sup>. Quant à Michel Leiris, dans un "Glossaire, j'y serre mes gloses", il dissocie les vocables, son coup de scalpel mettant à jour leurs infinies, et parfois effrayantes, révélations<sup>60</sup>. Inversement, il part des mots déformés, tels qu'il les percevait, étant enfant, pour explorer le sacré de l'univers quotidien. Rousseauste impénitent, Breton voudrait, pour sa part, "se reporter d'un bond à la naissance du signifiant", autrement dit délaissier l'usage courant et l'évolution historique pour en venir à l'étincelle initiale, au moment où le Verbe jaillit, non pas de Dieu, puisqu'il n'y croit pas, mais des premiers hommes. On pourrait qualifier cette ambition d'idéaliste si,

57 Antonin ARTAUD : Lettre à Jacques Rivière, 25 mai 1924, dans *O. C.* Gallimard, t. I p. 39.

58 André BRETON, "Introduction au discours sur le peu de réalité" (1924), *Point du jour*, Gallimard, coll. Idées, p. 22.

59 Voir toute la section "Peau-asié" dans Roger VITRAC, *Dés Lyre*, Gallimard, 1964.

60 Michel LEIRIS a rassemblé la plus grande partie de ces travaux pratiques dans *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969.

dans le même temps, le surréalisme ne cherchait, par le langage, à extérioriser le contenu latent du microcosme. D'autres spéculations, fortement inspirées par Eliphaz Lévi et le courant kabbaliste, tendent à faire jouer les mots pour en déduire les mystères de la création, mais cette voie hermétique (pratiquée, semble-t-il, par Artaud) a été rapidement abandonnée. Toutefois, les surréalistes sont demeurés fascinés par les contraintes, les règles d'écriture que s'imposait un écrivain comme Raymond Roussel, dont ils sont loin d'avoir compris la démarche, mais dont l'oeuvre, où l'imagination était tout, répondait à leur attente<sup>61</sup>.

## II - L'investigation poétique

Libérant l'imagination sur le terrain poétique, le surréalisme se livre à une critique systématique de la raison, "cause de tous nos maux". Pour en rester au seul domaine linguistique, on examinera tour à tour la contribution de l'automatisme, de l'image et du hasard à cette "poésie connaissance" dont Tzara entrevoyait l'avènement prochain grâce à la révolution sociale.

### A- L'écriture automatique

Après s'être livré, en compagnie de Philippe Soupault, à ce qu'il allait dénommer l'écriture automatique et publier sous un titre, ô combien allusif, *Les Champs magnétiques*, (qui, à l'origine devait être *Les Précipités*) Breton aurait confié à la librairie Adrienne Monnier : "Si c'est ça le génie, c'est facile !" Pour l'heure, il ne s'agissait que d'un procédé littéraire, non d'une plongée dans l'inconscient.

1 - GÉNÉTIQUE. — On connaît l'histoire de cette découverte, mainte fois relatée, en particulier dans les *Manifestes du surréalisme*. La perception verbo-auditive d'une phrase de demi-sommeil, "qui cognait à la vitre", accompagnée d'une faible représentation visuelle. Puis la décision, prise en commun, de "noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement", à une vitesse croissante. Enfin la publication du résultat, suivie d'une théorisation du livre "par quoi tout commence", selon l'expression d'Aragon. Breton allèguera ses connaissances psychanalytiques, inspirées du manuel de Régis et Hesnard<sup>62</sup>, mises en pratique pendant la guerre au centre neurologique de Saint-Dizier ; Soupault se référera plutôt à sa lecture du psychiatre Pierre Janet. À chacun sa vérité. Tous deux semblent avoir raison, puisqu'en fait le travail auquel ils se sont livrés est une *translation*, à des fins non-thérapeutiques, des protocoles médicaux, d'ailleurs fort mal interprétés par les introducteurs de Freud en France. En outre, la pratique matérielle semble devoir plus au spiritisme d'Allan Kardec qu'à celle de Freud ou de Janet.

<sup>61</sup> Seul VITRAC avait soupçonné le mécanisme de l'à-peu-près, proche parent de la rime, que ROUSSEL allait révéler dans son livre posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935.

<sup>62</sup> RÉGIS et HESNARD : *Précis de psychiatrie*, 1914.

2 - TYPOLOGIE. — Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que le fait de tenir l'écriture automatique comme le discriminant du surréalisme ait été aussitôt contesté par des poètes amis, tel René Crevel, craignant le retour des images les plus écoulées, des tics, pour tout dire. De fait, le surréalisme a développé trois sortes d'automatismes. Celle des *Champs magnétiques*, poursuivie dans des pièces comme *S'il vous plaît* et *Vous n'oublierez puis*, par Breton seul dans *Poisson soluble*, (recueil auquel le *Manifeste du surréalisme* devait servir de préface). Celle de Tzara dans *Grains et issues*, dénommée "rêve expérimental", où le scripteur part des données de la vision hypnagogique et les développe en un récit structuré<sup>63</sup>. Enfin celle que Picasso pratiquait avec ses papiers découpés et qu'il poursuit dans ses *Écrits*<sup>64</sup> : le collage, l'assemblage du matériau verbal pré-établi, le hasard jouant le rôle du créateur, lui ouvrant de nouveaux espaces, de nouvelles combinaisons. À l'examen, *L'Immaculée Conception* d'Éluard et Breton relève davantage de cette catégorie. C'est dire qu'on ne saurait réduire l'écriture automatique à une forme canonique.

3 - INTERROGATIONS. — Son promoteur principal a pu déclarer que l'histoire de l'automatisme serait "celle d'une infortune continue"<sup>65</sup>. En dépit de ces réserves, l'écriture automatique eut une fonction libératrice considérable. D'une certaine façon, la communication s'établit, sans aucun intermédiaire, entre la pensée et la main. Levant les inhibitions de l'écrivain, elle ouvre de nouvelles portes, peut-être sur l'inconscient (ce qui reste à prouver), en tout cas sur le pré-conscient, ramenant à la surface les souvenirs enfouis. Elle contribua au "nettoyage de l'écureil littéraire", sans doute moins que Breton ne l'espérait, mais suffisamment pour imprimer sa marque à la poésie, par l'exigence morale qu'elle exprimait. Elle n'était pas sans danger, puisque s'y livrer intensément conduisait à l'hallucination. D'autre part, le lecteur n'est pas à l'abri d'une simulation ou d'une supercherie plus importante, seul le scripteur attestant de l'authenticité du procédé. Quant à la source de la voix qui par elle s'exprimait, peu nombreux sont les expérimentateurs qui ont su la déterminer, pour l'excellente raison qu'une telle observation exigeait le dédoublement de la personnalité, ce qui est à l'opposé de l'objectif fondamental du surréalisme. Croyant, par ce moyen, mettre la littérature à la portée de tous, les surréalistes n'ont fait qu'accentuer la part du sujet dans l'écriture, puisque la qualité du texte dépend de celle de l'auteur. Enfin, la syntaxe n'en fut guère affectée, mais elle donna lieu à une débauche d'images sans précédent.

## B - L'image

Ces images sont aussitôt apparues comme la marque distinctive du mouvement, un moyen de déstabiliser la bourgeoisie. Aragon entrevoit la possibilité de modifier notre rapport au monde : "Le vice appelé *surréalisme* est l'emploi déréglé et

63 Voir Tristan TZARA : *Grains et issues* (1035), O. C. t. III.

64 Pablo PICASSO : *Écrits*, Gallimard, 19??

65 André BRETON : "Le message automatique" (1933), *Point du jour*, Gallimard, Idées, p. 171.

passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers<sup>66</sup>.

1 - L'ARBITRAIRE. — Influencés par le modernisme poétique, les surréalistes reprennent à leur compte la définition de l'image fournie par Pierre Reverdy : "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique..."<sup>67</sup>. Mais c'est pour la pervertir, puisque Breton, dans le *Manifeste du surréalisme*, substitue l'arbitraire le plus élevé à la justesse, et inverse la cause et l'effet. S'inspirant de la formule de Lautréamont, la célèbre rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table à dissection, il parle de "l'accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui ne leur convient pas." Il considère que l'image s'impose à l'esprit du poète sans la moindre préméditation. Sa qualité dépend de l'effet obtenu, qu'il compare tour à tour à l'étincelle électrique, en fonction de "la différence de potentiel entre les deux conducteurs" ; ou bien à l'émotion érotique, "l'aigrette de vent aux tempes". Dès lors, la classification des images selon leur structure n'a guère d'importance, pas plus que le degré de discordance sémantique auquel elles atteignent, puisqu'en règle générale elles sacrifient à la syntaxe d'usage.

2 - LA MÉTAPHORE. — Si l'on considère, avec Roman Jakobson, que l'image poétique se décompose en deux grandes catégories, la métaphore et la métonymie, correspondant à deux tendances esthétiques universelles, on peut effectivement placer le surréalisme, à la suite du romantisme et du symbolisme, parmi les adeptes de la similarité. À condition, bien entendu, de ne pas rechercher une identité référentielle, ce qui irait à l'encontre du principe énoncé ci-dessus. Les stylisticiens ont longuement débattu de "la rosée à tête de chatte" (Breton), évoquant la goutte translucide du désir pointant sur le sexe féminin ; ou encore de "la terre est bleue comme une orange" (Éluard), qu'ils justifient par la couleur d'une orange pourrie, ou celle de la terre vue d'un vaisseau spatial, sans replacer la comparaison, la métaphore, dans l'ensemble textuel, sans les référer à la poétique de leurs auteurs qui, par une formulation semblable, se démarquent du langage courant qu'ils sont bien obligés d'utiliser, par ailleurs, lorsqu'ils désirent faire comprendre leur démarche.

Pour sa part, Tristan Tzara, prenant le mot dans son acception étymologique, n'hésitera pas à assimiler la métaphore au transfert de cure en psychanalyse, remplaçant l'arbitraire par l'inconscient ou le latent<sup>68</sup>.

66 ARAGON : *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, p. 80.

67 Pierre REVERDY : "L'Image", *Nord-Sud* (1918), Éd. Flammarion, 1975, p. 73.

68 Voir : *Grains et issues* (1935), O. C. t. III, note 3 pp. 120-121.

En vérité, la métaphore, et singulièrement la métaphore filée, sont induites par les propriétés internes de leurs composantes, plus que par l'expérience intime du poète, comme l'a démontré M. Riffaterre : "Sur le plan de la parole, elles sont rigoureusement déterminées par la séquence verbale, et donc justifiées, appropriées, dans le cadre du poème"<sup>69</sup>. Par nature, la métaphore filée constitue un code spécial, déterminé par la première image, visuelle ou sonore, qu'il convient d'appréhender pour saisir l'ensemble, dès lors moins arbitraire qu'il n'y paraît.

3 - L'ANALOGIE. — Au terme de ses réflexions, le surréalisme écarte la question rhétorique de la classification des images puisqu'elles "constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique"<sup>70</sup>. Faisant sienne la formule d'Hermès Trismégiste inscrite sur la table d'émeraude, il pense que "Tout est en bas comme ce qui est en haut pour faire le miracle d'une seule chose". Bien entendu, il élimine toute idée de transcendance et ne conserve du propos que ce qui conforte son sentiment d'une analogie universelle, d'une correspondance du microcosme et du macrocosme. Le monde apparaît comme un immense cryptogramme que seule la pensée poétique est en mesure de déchiffrer. C'est la source d'un jeu tel que "l'Un dans l'autre", par lequel un lion est décrit à partir d'une allumette, l'un portant l'autre, la flamme étant le véhicule commun. Toutefois, si "tout est comparable à tout" (Éluard) et si la liaison arbitraire de deux mots fait sens, tous les rapprochements ne sont pas licites, ou plus exactement ils vont dans un sens qui ne peut être qu'ascendant. Il y va de la morale poétique, de sa fonction libératrice, de son message d'espérance. Un syntagme tel que "liberté couleur d'homme" (Breton), parfaitement discordantiel, sera immédiatement accessible à tous et souvent imité.

### III - Pratiquer la poésie

Abandonnant le romantisme à son destin idéalisé, Breton demande, dans le *Manifeste du surréalisme* "qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie...", étant entendu qu'un tel exercice n'est l'apanage de personne. Il s'agit, par ce moyen, de concilier le mot d'ordre de Rimbaud, "changer la vie", et celui de Marx, "transformer le monde".

A. - "La poésie doit être faite par tous, non par un"<sup>71</sup>:

Empruntant cette formule à Lautremon, par contresens (dans la phrase initiale, l'antécédent est "les phénomènes de l'âme"), les surréalistes entendent transformer l'usage de la poésie par une pratique collective, à portée expérimentale d'une part, révolutionnaire d'autre part. Dans les deux cas, ils pensent faire avancer la connaissance, mieux comprendre le monde pour contribuer à sa transformation.

<sup>69</sup> Michael RIFFATERRE "La métaphore filée dans la poésie surréaliste" (1969), dans *La Production du texte*, Le Seuil, 1980, p. 217.

<sup>70</sup> André BRETON : "Signe ascendant", Gallimard, coll. Poésie, p. 10.

1 - EXPÉRIENCES. — En dépit de certaines dénégations, le surréalisme ne rejette pas totalement l'héritage culturel, comme Dada faisait la table rase. Sous bénéfice d'inventaire, il tire leçon de certains ancêtres, pour ce qu'ils peuvent lui apporter dans sa démarche, et surtout il consacre, dans son propre panthéon, les œuvres jusqu'à lui délaissées de Sade, Lautréamont, Rimbaud.

Comme ce dernier, il est tenté par la fuite, l'anonymat, et décide, sans succès, que les textes surréalistes ne seront plus signés. À défaut d'y parvenir, on se lance dans des productions à plusieurs mains (*Les Champs magnétiques* de Breton-Soupault, *Au défaut du silence* d'Éluard-Ernst, *Ralentir travaux* de Char-Éluard-Breton, *L'Immaculée Conception* d'Éluard-Breton etc.). Cette collaboration pousse au refus des concessions, à davantage de hardiesse de la part de chacun, et montre comment, placée dans certaines conditions, la pensée des uns et des autres atteint un certain point de fusion, en parvenant à l'unité.

À ces textes proprement poétiques, il convient d'ajouter les nombreux tracts et déclarations collectives, ayant une fonction d'intervention immédiate sur l'actualité, mais qui n'en relèvent pas moins de la rhétorique surréaliste, en rapprochant le pamphlet du poème, et surtout en produisant un effet de groupe impressionnant parmi les gens de lettres<sup>71</sup>.

2 - JEUX. — Ces écrits s'accompagnent d'un grand nombre d'expériences collectives, dont toutes ne furent pas publiées dans les revues surréalistes<sup>72</sup> ayant pour but l'exploration du continent intérieur. Ce sont les sommeils provoqués, donnant lieu à un enregistrement en sténotypie (ce qui prouve la volonté scientifique des acteurs, mais induit, de ce fait, une certaine part d'exagération, sinon de simulation ou de préméditation). Puis les enquêtes sur la sexualité, faisant passer un sujet tabou dans le domaine public. Elles furent poursuivies par de nombreuses enquêtes, sur "la connaissance irrationnelle de l'objet", par exemple, répondant aux inquiétudes du moment, cherchant à dépasser, par l'expérimentation pratique, les observations des théoriciens, empiétant sur le domaine scientifique.

Dans le même ordre d'idées, on doit faire état des jeux de langage, qui avaient certes pour but initial de distraire et de fonder la cohérence du groupe, mais qui aboutirent à des pratiques scripturales remarquables, telles que le jeu des définitions, des conditionnels (si c'était...), "le cadavre exquis", jeu traditionnel des petits papiers, ainsi dénommé à partir de la première trouvaille collective : "le cadavre exquis boira le vin nouveau", le jeu de l'un dans l'autre, déjà signalé. Dans tous les cas, interviennent les jeux de l'humour et du hasard.

3 - POLÉMIQUES. — Le surréalisme s'est particulièrement fait remarquer des milieux intellectuels par la violence de ses polémiques, consignées dans les tracts

<sup>71</sup> Voir : *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (1922-1969), 2 vol. présentés par José PIERRE, Losfeld, 1980-82.

<sup>72</sup> Voir ~~par~~ *Archives du surréalisme*, Gallimard,

*H  
quelques volumes,*

, 1988-1990.

aussi bien que dans certains poèmes. En 1932, éclate l'affaire Aragon. Après la publication, dans la revue *Littérature de la révolution mondiale*, du poème "Front rouge", celui-ci est inculpé. Ne provoquait-il pas au meurtre en écrivant : "Feu sur les ours savants de la social-démocratie" et en désignant les victimes ? Le groupe prit sa défense, au nom de la liberté poétique, ici bien mal placée puisqu'il ne s'agissait que d'un très mauvais poème politique. Le débat qui s'ensuivit provoqua le ralliement définitif de son auteur au Parti communiste. Mais il ne faudrait pas en conclure qu'il était le seul à pratiquer ce genre de poésie directement référentielle. "La loi Paul Boncour", la "Vie de l'assassin Foch", certes plus humoristiques, publiés par Benjamin Péret en 1936, risquaient le même traitement devant l'autorité judiciaire<sup>73</sup>. Mais tout dépendait du support de publication : les Éditions surréalistes n'attiraient que les magistrats collectionneurs qui se réjouissaient, en privé, des transgressions du code civil, et surtout des ~~conventions~~ entre intellectuels ! Ils devaient aussi prendre plaisir au contraste entre le respect de la syntaxe, l'usage de la rhétorique persuasive et le recours au vocabulaire bas, trivial, blasphématoire, dont voici un bref florilège choisi dans le *Sasdlr* : Duhamel "exégète de la charpie sanieuse", Berl "justiciable d'un crachat", Arland "larve binoclée" etc. Dans leurs injures, les surréalistes s'en prennent à la religion et au clergé ("Dieu est un porc", "l'infect Jésus gardé à vue par des pourceaux"), à l'État et à l'Armée, aux adversaires intellectuels. Leur vocabulaire, leurs images insistent sur la mort, l'animalité répugnante, la saleté, les excréments. On a noté qu'ils évitaient les formules despectives ayant trait à la féminité ou aux disgrâces physiques, mais que, contrairement à leur objectif de libération sexuelle, la masturbation et la pédérastie faisaient partie de leur arsenal invectif, de même que certaines professions manuelles<sup>74</sup>.

*distorsion  
conflits*

### B - Les mots, la vie

Cette équivalence posée par Éluard montre bien que, pour le surréalisme, il n'y a pas (ou plutôt il ne devrait pas y avoir) de solution de continuité entre le vocabulaire et l'existence, tant les mots sont *tout*, au dire de Breton. C'est pourquoi le surréalisme n'a pas, à quelques exceptions près, éprouvé le besoin de créer son propre vocabulaire. Il s'est contenté de détourner les mots de l'usage convenu, et de modifier leur assemblage.

1 - L'HUMOUR. — L'humour n'est pas seulement affaire de contenu mais un ton, une attitude de l'esprit, une manière d'être dans la vie. Il convient donc d'en traiter comme d'un usage poétique de la langue. Les définitions n'ont pas manqué à l'intérieur du mouvement, depuis Jacques Vaché : "une sensation [...] de l'inutilité

<sup>73</sup> Benjamin PÉRET : *Je ne mange pas de ce pain là* (1936), O. C. t. I, Losfeld, 1969.

<sup>74</sup> Sur ce sujet, voir Danielle BONNAUD-LAMOTTE et Jean-Luc RISPAIL : "Injures surréalistes : une analyse lexicale à l'aide de l'ordinateur", *Mélusine* n° III, 1982, pp. 244-265.

théâtrale (et sans joie) de tout<sup>75</sup>, Aragon : "une condition de la poésie"<sup>76</sup>, Marko Ristitch : "un désespoir, une indifférence sans issue"<sup>77</sup>, Tzara (qui faisait de Dada un synonyme d'humour) : "la revanche de l'individu en butte aux traquenards de ses limites"<sup>78</sup>, jusqu'à l'*Anthologie de l'humour noir* composée par Breton (1939). Il est exact que l'expression "humour noir" ne faisait pas sens avant lui, et qu'elle n'a rien à voir avec le macabre. Partant de Hegel et de Freud, il le conçoit comme une résolution dialectique de l'humour et du hasard, exprimant la relation nécessaire de l'individu au monde, mais son livre est plus un recueil des textes préférés qu'une illustration du concept qu'il a forgé. L'humour surréaliste, et sa variante l'humour noir, s'expriment particulièrement chez Roger Vitrac, Benjamin Péret, André Frédérique, Jean-Pierre Duprey et surtout Jean Arp, expliquant dans un poème que "c'est l'eau de l'au-delà/ mêlée au vin d'ici-bas". Il est vain, dès lors, de répertorier et classer les procédés de l'humour. On ne fait qu'enregistrer les figures de rhétorique utilisées de tout temps pour produire des effets burlesques, loufoques, déconcertants, en passant à côté de l'essentiel, qui est l'attitude vitale, l'adhésion aux formes de la pensée populaire, carnavalesque, prérationnelle avec ses impossibilités logiques, telles que dans la chanson "Un jour qu'il faisait nuit..."

2 - APPROPRIATION DU VOCABULAIRE THÉORIQUE. — De la même façon, le surréalisme, baignant dans son époque, fort désireux d'en orienter la marche, s'est approprié le langage des théories dominantes, souvent en le détournant à son profit. De formation médicale, Aragon et Breton reconnaissent la valeur "poétique" de l'hystérie, et se complaisent à reprendre à leur propre compte, dans un sens personnel, le vocabulaire de la psychiatrie. Avec Éluard, Breton mime les "possessions", terme à la fois médical et religieux, dans *L'Immaculée conception*. On assiste à l'apparition du vocabulaire freudien d'abord, marxiste ensuite, à une tentative de conciliation dans les années trente, sous la forme d'un freudo-marxisme qui n'ose pas se déclarer comme tel<sup>79</sup>. De là l'abondance, dans les textes théoriques comme dans les récits de Crevel, de Breton et les poèmes de Tzara, des termes de l'École freudienne : "libido", "transfert", "complexe d'Oedipe" (devenant "simplexe anti-Oedipe chez Crevel), "somasochisme", "perversions", "névroses", "fixation", "inhibitions", "complexe de castration", "angoisse de vivre", "traces mnésiques" ; "penser dirigé/non-dirigé" (emprunté à Jung) et "traumatisme de la naissance" (emprunté à Rank). Parallèlement, Breton affirme l'adhésion du groupe "au principe du matérialisme historique" en 1929, assurant que les surréalistes font leurs toutes les thèses du "matérialisme dialectique". Le terme "dialectique" est certainement le plus fréquent dans ce domaine, sans que l'on sache toujours précisément s'il s'agit de

75 Jacques VACHÉ : *Lettres de guerre* (1917), Losfeld, 1970, p. 69.

76 ARAGON : *Traité du style*, Gallimard, 1928, p. 138.

77 M. RISTITCH : "L'humour, attitude morale", *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 15 mai 1933, p. 38.

78 Tristan TZARA : *Grains et issues* (1935), O. C. t. III, p. 104.

79 Sur cette question voir : Henri BÉHAR "Le vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans *Grains et issues*" 1997, et "Le freudo-marxisme des surréalistes", *Mélanie* n° XIII, 1992, p. 173-191.

*L, Mélanie n° V, 1983, p. 101-114.*

la dialectique pré-socratique, hégélienne ou marxiste. D'abord très impressionné par Hegel, et donc imbu de son vocabulaire (tel qu'il a été introduit en France par les traductions de Véra), Breton entend, par la suite, appliquer le matérialisme dialectique à la résolution de problèmes autres que sociaux, tels que "l'amour, le rêve, la folie, l'art et la religion". De là l'abondance des "superstructures" et autres "négation de la négation", "lutte des classes", "aliénation" (au sens marxiste). Ironiquement, Crevel déclare : "Le conscient, thèse, l'inconscient, antithèse. À quand la synthèse ?"<sup>80</sup>. Moins qu'ignorants, les surréalistes ont été des disciples indisciplinés, transformant ce vocabulaire technique et précis à leur usage, qui reste poétique : "Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve" assure Breton<sup>81</sup>.

La même analyse pourrait porter sur le vocabulaire de l'occultisme, de la magie, de l'alchimie, privé de ses implications métaphysiques, pris dans un sens complexe tel "je demande l'occultation du surréalisme" (Breton). Contrairement à une opinion généralement répandue, son apparition dans le discours surréaliste n'intervient pas après la seconde guerre mondiale. Il est présent dès le premier *Manifeste du surréalisme*<sup>82</sup>.

3 - MOTS MAGIQUES. — Hormis ces termes techniques détournés, il n'y a pas de lexique spécifiquement surréaliste. Toutefois, à la lecture, on est sensible à certaines récurrences, intervenant plus massivement qu'ailleurs : le cristal, le diamant, le verre, l'agate, le feu, la flamme, le soleil, le miroir, la nuit, l'oiseau etc. Un Gaston Bachelard y aurait retrouvé toute la poétique des éléments. Plus frappant est le recours aux images scientifiques, relevant surtout de l'électro-magnétisme. Ce qui prouve que les surréalistes, pour la plupart formés par le lycée (classique ou moderne) ont été imprégnés de la science nouvelle.

Aussi s'est-on intéressé à leur faune et leur flore, remarquables pour les variétés en voie de disparition, aux formes monstrueuses. Dans le désordre, évoquons la mante religieuse, l'ornithorynque, le tamanoir, le sphinx atropos ; les fleurs carnivores, les hybrides. Enfin, les êtres à mi-chemin entre l'animal et l'homme : vampires, guivres telle Mélusine, à la fois sphinx et sirène<sup>83</sup>.

4 - UNE DYNAMYTHE. — Au-delà apparaît le mythe des "Grands-Transparents", ces êtres qui, formés de molécules différentes des nôtres, circuleraient parmi nous pour déterminer notre destin, que Breton suggère avec la caution d'un ancien directeur de l'Institut Pasteur. C'est là le point d'aboutissement de toute une réflexion sur le mythe, comme moteur poétique et vital, à saisir dans son élan. Après avoir contesté les fondements de la civilisation gréco-latine,

<sup>80</sup> René CREVEL : "Notes en vue d'une psycho-dialectique", *SASDLR* n° 5, 1933, p. 48.

<sup>81</sup> André BRETON : *Les Vases communicants* (1935), Gallimard, Idées, 1981, p. 170.

<sup>82</sup> Sur ce point, on consultera *Mélusine* n° II. "Occulte-occultation", 1981.

<sup>83</sup> Pour un examen complet, voir : Claude MAILLARD-CHARY : *Le Bestiaire surréaliste*, (à paraître) Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

14  
43

parodié, comme Aragon, ses dieux et ses déesses, le surréalisme tente d'élaborer un nouveau mythe, adapté à l'époque, susceptible de faire obstacle aux menaces totalitaires du fascisme et du stalinisme, en redonnant vigueur aux hommes. Il en recherche des éléments dans le monde moderne (Aragon, *Le Paysan de Paris*), ou dans une reconsidération du passé. Ainsi naît le mythe de la femme-enfant, la résurrection de Mélusine etc. Une tentative de retour aux mythes celtiques, préconisée par Breton et relayée par Julien Gracq, ne reçoit guère d'approbation, d'autant qu'elle semble plus imprégnée des Romans de la Table ronde et des *Mystères du peuple* d'Eugène Sue, que d'une véritable connaissance anthropologique. Le surréalisme n'a donc pas créé de mythe nouveau, parce qu'une telle opération ne se décrète pas. Mais il a réuni un ensemble de mythes conduisant à l'émancipation humaine<sup>84</sup>.

### C - L'amour, la poésie

En donnant ce titre, inspiré par sa fille, à l'un de ses recueils de poèmes, Éluard montre bien l'identité qui s'établit de l'un à l'autre pour les surréalistes, de telle sorte que l'expression du sentiment, du vivre, est inséparable de son contenu. On ne sera pas surpris d'apprendre que les premières formes lexicales, venant en tête des index hiérarchiques, dans les récits de Breton sont respectivement : "Nadja" (l'être surréaliste par excellence dans *Nadja*) "rêve" (*Les Vases communicants*), "amour" (*L'Amour fou*), "vie" (*Arcane 17*).

1 - LE DÉSIR. — À l'écoute du rêve, comme ils s'étaient placés, par des techniques différentes, les surréalistes ont su percevoir la grande force du désir prophétisée par Apollinaire. "Le désir, seul ressort du monde" écrit Breton<sup>85</sup>. Dès lors, il est nécessaire de parler, sans entrave, des cinq sens, comme fait Crevel dans ses romans qui sont autant d'auto-analyses, de l'érotisme, comme on le voit au cinéma dans *L'Age d'or* (de Bunuel et Dali) et dans les poèmes d'Éluard, Desnos, Joyce Mansour etc. Aucun idéalisme en la matière : "Amour, seul amour qui soit, amour charnel, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle..."<sup>86</sup>. Parmi ces ombres, on ne saurait taire les obstacles tendus par la société bourgeoise aussi bien que les perversions internes sur lesquelles s'étendent Aragon (*Le Libertinage*), Desnos (*La Liberté ou l'amour*), Crevel (*Les Pieds dans le plat*). Il ne faudrait pas croire que les surréalistes expriment tous une même façon d'aimer, dans le même langage. C'est, au contraire, de leur diversité que naît l'intérêt de leurs oeuvres. Du moins ont-ils le mérite d'avoir posé la question dans toutes ses implications civiles et morales.

En 1930, un poème anonyme, *L'Union libre* (qui s'avéra être de Breton) illustre ce propos, à une époque où l'amour ne pouvait être que consacré par les liens du

<sup>84</sup> Sur ce chapitre, voir : Annette TAMULY, *Le Surréalisme et le mythe*, (à paraître) Éd. Peter Lang, 1998.

<sup>85</sup> André BRETON : *L'Amour fou*, Gallimard, 1976, p. 129.

<sup>86</sup> *Id.*, *ibid.* p. 110.

1930 curios  
 14

mariage. Dans une forme liturgique, la femme est assimilée à la totalité de l'univers. Car il s'agit bien, contre toutes les forces d'oppression, de réinventer l'amour. Benjamin Péret ne procède pas autrement dans ses poèmes de *Je sublime*, et il synthétisera la position du groupe dans son *Anthologie de l'amour sublime* (1956).

Ainsi qualifié, l'amour fait de la femme la plus haute puissance, "la grande promesse", destinée à "rédimer cette époque sauvage". Incarnant la volupté (chez Vitrac ou Malcolm de Chazal), elle allie le physique et le mental. On a noté le caractère religieux du vocabulaire affecté à l'amour, chez les surréalistes. Pour exacte qu'elle soit, cette observation ne peut être séparée des représentations érotiques, dérivées de Sade, que l'on trouve dans *Dés-Lyre* (Vitrac), *Capitale de la douleur* (Éluard), sans parler des ouvrages nettement érotiques que sont *Les Couilles enragées* (Péret), les fragments de *La Défense de l'infini* (Aragon).

2 - LA BEAUTÉ CONVULSIVE. — De même que l'amour, au sens surréaliste, doit être requalifié par un adjectif, la beauté qu'ils défendent est suivie d'une épithète mystérieuse. Breton affirme à la fin de *Nadja* : "La beauté sera convulsive ou ne sera pas". On pourrait y voir une forme assertive, empruntée au discours de Saint-Just, qu'il affectionne. Mais c'est là le fruit d'une expérience concrète, résultant de la vie avec Nadja et de la rencontre déboussolante de celle que, lui ayant promis de ne pas la nommer, il désigne par la lettre X, à la fin du livre. Phénomène discursif que Dali prendra au pied de la lettre en affirmant à son tour "La beauté sera comestible ou ne sera pas", formule qui étayera sa paranoïa-critique. Cependant, Breton modifiera son énoncé ainsi : "La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circostancielle ou ne sera pas"<sup>87</sup>. L'association de termes plus ou moins antinomiques, et leur dépassement dans la réalisation de l'objet concret (tableau, poème etc.) rejoint l'ambition fondatrice du mouvement. Cela ne veut pas dire que chaque terme puisse s'expliquer facilement. Ainsi de "l'art magique" sur quoi Breton et Gérard Legrand porteront leur attention. Formule ambiguë, glosée tautologiquement : "art qui réengendre la magie qui l'a engendré". Mais qu'est-ce que la magie première ? Pour couper court aux accusations de passisme, de mysticisme, plusieurs surréalistes parleront de "magie quotidienne". Concept que Michel Leiris explorera tout au long de son oeuvre, et dans son *Journal intime* (posthume).

3 - LE MERVEILLEUX. — Une telle magie, présente dans chacun de nos gestes, suscite le "merveilleux quotidien" (Aragon), autre mot-clé du surréalisme, impliquant l'affectivité entière. "Tranchons-en ; le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau", proclamait le *Manifeste du surréalisme*. Ce merveilleux, ce génie du lieu, le contraire même du mystère (artificiellement composé par l'artiste) les surréalistes le dépisteront d'abord dans la ville (Paris, Nantes) par opposition à la campagne détestée. Contradiction du réel, le merveilleux suscite des prodiges, parfois des révélations. Ainsi le poème "Tournesol" de Breton, qui préfigurait et annonçait,

<sup>87</sup> *Id.*, *ibid.* p. 26.

vingt ans à l'avance, sa rencontre avec l'Ondine. Sans doute l'interprétation qu'il en donne dans *L'Amour fou* est-elle surdéterminée, et orientée par l'idée qu'il se fait de la prémonition. Un de ses vers n'annonçait-il pas l'incendie d'un grand magasin, un autre la conflagration mondiale de 1939 ? D'où l'abondance des termes "insolite", "mystère" (quoi qu'on en dise), "énigme", "signe" "signal", etc. Lieux de mystère, les passages parisiens décrits par Aragon, nantais par Pieyre de Mandiargues. Énigme le Pic du Teide aux Canaries, l'atmosphère délétère des lieux lors d'une promenade au Fort Bloqué, près de Lorient etc.

Tous ces phénomènes, et les mots dont on se sert pour les désigner, peuvent être résumés en un concept emprunté à Engels, celui de "hasard objectif", "forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain" (Breton), mettant en relation des causes indépendantes, dans l'ordre du désir. D'où l'importance de l'attente, de la rencontre, de la trouvaille, de la révélation (dont un critique fera observer qu'elle a pris la place de la révolution, par une quasi-homophonie) et leurs conséquences sur l'individu ouvert à tous ces faits-signaux qui se transforment en faits-précipices : angoisse, fascination, vertige. Autant de qualificatifs du rêve, ce qui n'a rien d'étonnant puisqu'un tissu capillaire procède en permanence à l'échange du monde réel au monde onirique.

## Conclusion

On ne peut séparer le dire surréaliste de son engagement total dans les problèmes de son temps. S'il a été le premier à vouloir mettre l'intellectuel au service de la cause prolétarienne, il faut lui reconnaître le mérite d'avoir su préserver la poésie de tout contrôle extérieur. C'est ce qui justifiera le pamphlet de Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, accusant ses anciens compagnons, au service de la Résistance, d'avoir consenti à une régression vers des formes poétiques du passé. Revenant sur l'explosion formelle dadaïste, le surréalisme s'est exprimé dans le cadre de genres définis (roman, théâtre, poésie...), quitte à en pervertir l'essence. Mais il faut bien admettre que, par-delà les contradictions apparentes, qui ne sont pas toujours résolues, il y a bien deux versants dans l'usage surréaliste du langage. Le côté de chez Duchamp, avec ses jeux verbaux, ses contraintes, qui se poursuivra dans les exercices formels de l'OULIPO, par exemple. Le côté de chez Breton (pour simplifier) qui, à la suite de Rimbaud, contribue à faire de la poésie un moyen de connaissance. Comme de juste, ces deux côtés se rencontrent dans la poésie retrouvée.

Henri BÉHAR