

### 3. Le pagure de la modernité

*Il n'existe pas deux genres de  
poésie ; il n'en est qu'une.*

Lautréamont

Me fascine la description de ce crustacé au nom double, pagure ou bernard-l'hermite, dont l'abdomen nu et mou se loge dans une coquille spiralée de mollusque. Par son comportement et sa fonction écologique, je ne puis m'empêcher d'y voir l'emblème du collage, tel qu'il se pratique dans le domaine littéraire. Le pagure est remarquable par sa dissymétrie : un ventre tordu se visse dans la coquille d'un buccin évacué au préalable — ou digéré et assimilé ; deux pinces très inégales restent au dehors, la plus forte, toujours la même, ayant servi à explorer et vider le coquillage convoité. Mais le parasitisme est infini ; le logement qu'il s'est approprié devient à son tour support de tout un monde de commensaux se faisant ainsi nourrir et transporter. En retour, parmi ces hôtes de passage certains contribuent à abriter le crustacé vecteur, d'autres le protègent grâce à leurs tentacules venimeux.

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 nourricier. Un tel procès me semble caractériser *la modernité*, aspect permanent de l'esthétique, contestant, par sa seule présence, les conventions en place. De même que le crustacé amorphe déjoue les grandes lois universelles de la symétrie et de l'ontogénèse, apparaissant comme une aberration de la nature et cependant tout à fait naturel, de même le collage développe un caractère factice, artificieux, de la littérature, dont il met en cause les principes, tout en s'en servant. C'est Tzara déclarant à Vitrac : « Je trouve aussi qu'il y a un moyen très subtil, même en écrivant, de détruire le goût pour la littérature. C'est en la combattant par ses propres moyens et dans ses formules. » Faire en sorte que le texte porte en soi les germes de la destruction et de l'autodestruction. D'abord en le rendant inclassable,

comme un crustacé sans carapace chitineuse. En ce sens, le collage n'est qu'un hybride possédant la particularité de se reproduire à l'infini. « J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté » (Jarry).

Si, reprenant un lieu commun de la critique, on définit le classicisme, la vision classique du monde, comme un idéal d'imitation, le romantisme comme un art d'invention, on nous permettra d'appeler modernité la synthèse des deux, ou plus exactement une pratique créatrice qui soit *en même temps* imitative et inventive. Où trouver mimétisme plus parfait que dans le collage, insérant une réalité extérieure telle quelle ? Où trouver davantage d'imagination que dans un processus par lequel, glissant dans le texte d'autrui, avec les mêmes mots dans le même ordre assemblés, la pensée en fait une œuvre tout autre ? Car c'est de littérature qu'il s'agit ici.

Grâce à l'insatiable curiosité d'érudits plus avides de déceler un plagiat que d'observer la vie des œuvres ; grâce à l'éloquent plaidoyer d'auteurs comme Aragon, l'inventaire et l'historique du collage en littérature sont plus qu'amorcés. Reste à en étudier l'anatomie, la morphologie, le mode d'existence, le comportement général, et la signification.

\*\*

Avançons, à titre provisoire, une définition, puisqu'aussi bien les dictionnaires de langue, pas plus que de poétique, ne nous en proposent, quand bien même ils sont assez au fait de l'actualité pour en fournir une, relative aux arts plastiques (voyez le Grand Larousse de la langue française).

**COLLAGE** : *n.m.* *Litt.* (XX<sup>e</sup> s. du vocab. pictural) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : *Collant*, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; *Collé*, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; *Collage*, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur » (Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » ; et autocollage s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur.

*Encycl.* Introduction d'un fragment *scriptural* dans le discours, qui déclenche des phénomènes de lecture encore mal connus. En particulier, dès qu'il est perçu, le collage renvoie à l'avant-texte, devenu prétexte. Cas limite d'intertextualité, le collage considère l'entier de la littérature comme un discours clos, fini ou finissant, dont les éléments peuvent permuter à l'infini. Certains auteurs ne se bornent pas au texte écrit, ils prélèvent des fragments de conversations, des clichés, des lieux communs. En tout état de cause, il s'agit toujours du langage de la double articulation à l'exclusion de tout autre système de signes.

*Hist.* Ont été signalés, pour les temps préhistoriques, les collages de Lautréamont (*Les Chants de Maldoror* empruntent des fragments, à l'*Encyclopédie du D' Chenu*, à *La Mer* de Michelet ; les *Poésies* redressent des pensées de Pascal, Vauvenargues, la Rochefoucauld) ; à l'époque historique dans les années 20, les collages de la *Genèse* par Breton, Desnos et Péret dans *Comme il fait beau !* (*Littérature* n° I, 1923) ; de magazines populaires par Aragon et Breton dans *Trésor des Jésuites d'Hamlet* par Tzara dans son drame *Mouchoir de nuages* (1924) ; du *Mystérieux D' Cornélius* par Cendrars dans le recueil de poésies *Kodak* (Documentaire) ; d'écrêteaux, d'annonces, de textes philosophiques par Aragon dans *Le Paysan de Paris* (1928) ; de propos de Valéry sur la littérature retournés par Eluard et Breton dans les *Notes sur la poésie* (1927). On y ajoutera un collage de *Manon Lescaut* par Tristan Tzara dans « Beaucoup de poussière pour rien » (*Dés*, n° I, avril 1922, repris dans *L'Antitête*) et la reprise d'un chapitre du *Kama Soutra* par Eluard et Breton dans *L'Immaculée Conception* (1930). Plus récemment, de nombreux auteurs ont poursuivi et développé la pratique du collage. On relèvera notamment le roman de Walter Lewino : *L'Eclat et la blancheur*, les œuvres de Michel Butor, Jean-Pierre Faye, Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Maurice Roche, etc. <sup>1</sup>

\*  
\*\*

Dans le cadre des multiples pratiques intertextuelles (désignant par là tout travail du texte sur le texte quels qu'en soient l'auteur et l'époque), il est bon de particulariser le collage, souvent confondu avec des processus analogues, et présenté de manière confusionnelle par la critique la plus favorable. Aragon ne parle-t-il pas, indifféremment, de collage ou de citation, et Paul Eluard de « plagiat pour le plagiat » à propos de Lautréamont, voulant marquer, sans doute, l'espèce de révolution introduite par cet auteur dans les mœurs littéraires ?

Le collage n'est ni transcription ni transposition : on ne passe pas d'un canal à l'autre, de l'iconique au graphique, du gestuel au verbal. Le bouclier d'Achille décrit par Homère est une transposition d'art, de même que *Le Songe de Vaux* chez La Fontaine ou le vingt et unième des *Vingt-cinq poèmes* de Tzara. Les relevés topographiques d'Aragon dans la deuxième partie du *Paysan de Paris* ne peuvent être pris pour des collages, dans la mesure où il y a transfert d'un système de signes à un autre, et que cette opération est essentiellement subjective.

1. La présente énumération n'est nullement exhaustive, aussi ne donnerai-je pas une bibliographie sur la question, me plaisant seulement à noter que Marguerite Bonnet et Etienne-Alain Hubert sont venus récemment confirmer mes intuitions sur *L'Immaculée Conception*. Voir leur note dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 87 ° A, n° 4, juil.-août 1987, pp. 753-758.

Le collage n'est pas le plagiat, gentils bourgeois, bien qu'il en ait toutes les apparences et que longtemps on se soit servi de ce mot pour le désigner. Se situant hors des conventions admises, et particulièrement de la morale et de la propriété, il ne saurait entrer dans les catégories définies par les lois du 11 mars 1957 et du 8 juillet 1964 sur le droit d'auteur, et à plus forte raison par les conventions de Berne et de Genève. Le collage récuse le droit moral des auteurs, ainsi que leurs droits patrimoniaux. Il suppose que tout énoncé, fixé par l'écriture, devient bien public, utilisable au gré de tous. La parole étant réifiée, elle *doit* être investie ailleurs, sans qu'il y ait pour autant perspective de profit. Appliquera-t-on à des auteurs qui ont montré, d'autre part, qu'ils avaient une faculté créatrice considérable, des principes juridiques qu'ils dénoncent radicalement ? A parole soufflée, le collage répond par une reprise de possession de caractère évidemment anarchiste. Ceci ne préjuge pas les implications littéraires et idéologiques que nous examinerons par la suite.

Pour les mêmes raisons qu'il n'est pas plagiat, le collage n'est pas citation, excluant le droit de citer. A moins qu'on ne donne au verbe un sens ibérique, manière de prendre date ou encore de provoquer le lecteur, comme fait le toreador dans l'arène. Mais dans l'usage courant, la citation fonctionne à l'inverse du collage. Elle se signale par des marques graphiques (ou verbales) elle est prise à témoin, appel à la barre ; dès lors, elle ne s'intègre pas au contexte. Par la citation, l'auteur se démarque d'une manière ou d'une autre, tandis que le collage est confusion. Ce pourquoi il ne doit pas être assimilé au « thème secondaire » cher au romancier de *La Mise à mort*. Celui-ci en effet est une référence, une citation indirecte, il développe un motif, fait appel au code gnomique ou du moins interculturel, prolonge et module la création d'autrui.

Le collage se distingue de la paraphrase en ce qu'il ne reproduit pas une même information avec d'autres mots par un énoncé généralement plus long, puisqu'il colle au texte original ou bien dit autre chose.

On se gardera de le confondre avec le pastiche et ses variantes, lequel calque les tics d'un auteur, les mécanismes d'un texte ; il suppose un transfert du contexte et joue simultanément sur la similitude et l'écart avec le texte de base. C'est la densité des procédés de style qui dénote le pastiche à l'attention du lecteur.

Bien que, par leur volonté provocatrice, certains collages soient très proches de la parodie, laquelle suppose un calque agrémenté de procédés de dégradation, ils s'en démarquent sur trois points essentiels. La parodie implique une hiérarchie des genres, du comique au tragique ainsi qu'une gradation des styles ; implicitement, elle reflète la division de la société en catégories et classes, alors que le collage nie toute distinction de cet ordre.

Classons, sous forme de tableau, les opérations que nous avons distinguées :

*Tableau I : Procédures intertextuelles*

Procès	Elément mis en cause
transcription, transposition plagiat citation pastiche paraphrase parodie collage	canal référent situationnel référent contextuel substance du message forme du message message code

Il reste bien entendu que chaque manipulation de texte envisagée met en cause plus d'un élément de la communication littéraire. En procédant par distinctions et exclusions, on se rend compte que le collage est la pratique sémiotique qui subvertit l'essentiel de la littérature en touchant à l'ensemble de ses codes.

Après avoir situé le collage littéraire parmi les différents modes de brouillage, voyons ce que l'application d'une technique propre aux arts plastiques apporte à la littérature. Plusieurs indices montrent qu'à l'exception d'Isidore Ducasse et d'Alfred Jarry, les premiers utilisateurs du collage textuel ont suivi la démarche d'artistes contemporains, des cubistes aux surréalistes, dont ils partageaient les intentions. De sorte qu'on pourrait, à l'instar d'Aragon, signaler quatre types de collages, correspondant aux quatre mouvements artistiques qui se succédèrent depuis la Première Guerre mondiale. Sur ce point, l'analyse de Tristan Tzara reste pertinente :

*En établissant un parallélisme entre la peinture cubiste et la poésie, ils [les poètes en 1917] ont introduit dans le domaine de celle-ci le lieu commun, ce comprimé de langage, produit de la sagesse populaire qui, sur la base d'un minimum d'entente collective, passait par le tamis de l'expérience, les résultats du penser dirigé.*

*L'emploi de ce nouvel élément poétique fut un fait acquis pour Dada. C'est cependant sur l'initiative de Paul Eluard dans sa revue Proverbe que le lieu commun, authentique ou paraphrasé, apparaît plus clairement comme une sorte de polarisation du moyen d'expression. Par l'invention de nouveaux clichés valables, les sens péjoratifs y jouant un rôle important, Eluard a conduit la poésie sur la voie où une sorte de superstition des sens des mots*

*représente la juste application du procédé du collage à la vie du langage. »*  
(Essai sur la situation de la poésie, O.C.V., pp. 19-20)

On le voit, la poésie joue sur un phénomène de contrastes, comme le collage pictural. Mais, à la différence de ce dernier, l'adjonction d'éléments hétérogènes ne tend qu'à combler le fossé qui va se creusant entre la langue écrite et la langue parlée, les moyens de s'exprimer étant limités par les conventions (ou le souci d'intercompréhension).

Existe-t-il pour le texte un phénomène comparable à l'effet Raman énoncé en peinture ? On sait que le physicien indien observa qu'un rayon réfléchi par le spectroscope n'a pas les mêmes qualités que le même rayon incident : Picasso transposa l'expérience avec du papier : un morceau de papier blanc, collé sur une feuille de même origine, n'est pas du blanc initial. Le collage n'est donc pas uniquement un déplacement mais aussi un changement qualitatif. Ce qui est évident quand Lautréamont prélève une prose didactique pour l'insérer telle quelle dans ses *Chants*, ce qui l'est moins quand Breton ou Cendrars découpent une dépêche de quotidien ou une page d'annuaire téléphonique pour en faire un poème.

Ayant composé avec Eluard ses *Notes sur la poésie* à partir de *Littérature*, André Breton s'étonne joliment « bien que le caractère anti-Valéry de ce texte soit évident, presque toute la critique littéraire n'y a vu que du feu ». Pourquoi cet aveuglement, si ce n'est que le texte réfléchi est qualitativement différent du texte incident ?

Est-on condamné, en matière de collage littéraire, à une perpétuelle cécité, alors que dans les arts plastiques il s'affiche comme tel par un ensemble d'indices formels ? Mis à part les indications d'un auteur ou d'un témoin, qu'est-ce qui signale le collage ? Parfois une référence culturelle, lorsqu'il s'agit d'un collant célèbre (Hamlet chez Tzara) ; un nom propre (le comte de Ruolz-Montchal dans *Locus Solus* de Roussel) ; un stéréotype, comme, par exemple, le titre de nombreux recueils surréalistes. une trace matérielle : le découpage du texte original dans le manuscrit de *Trésor des Jésuites* ; un violent contraste entre deux niveaux de langue, comme dans ces deux vers de Tzara :

*alors l'obscurité de fer en vin et sel changera  
simplicité paratonnerre de nos plantes prenez garde*

juxtaposant les prophéties de Nostradamus à sa propre plainte ; mais le plus souvent c'est le hasard qui met en présence collant et collé ou, ce qui en approche singulièrement, un dépouillement méthodiquement fastidieux guidé par un souvenir vague, un écho incertain. C'est me semble-t-il, cet écho qui justifie la loi de perceptibilité que, parodiant Riffaterre, j'oserai avancer au sujet du collage. Partout où il s'en présente un, il y a de toute évidence des éléments qui font que le lecteur se rend compte qu'une

ressemblance structurale existe entre le collant et le collé, ou du moins permettant de déceler la présence d'un collage, c'est-à-dire d'un procès compromettant la substance et la forme. En d'autres termes, si latence il y a, c'est une latence encodée de façon à

- 1° révéler qu'il y a quelque chose à découvrir,
- 2° occulter la manière dont la découverte peut se faire.

Une analyse stylistique devrait donc préciser la nature du collage et les effets qu'il comporte.

Encore faut-il savoir ce que l'on entend par style ! S'il est question d'évaluer les écarts par rapport à une norme illusoire, si l'on se borne à classer des procédés rhétoriques, alors le collage échappera à l'observateur. Mais si l'on tient compte des intentions d'un auteur et si, davantage encore, on se pénètre de son comportement scripturaire et de son attitude existentielle, alors le collage saute aux yeux et prolifère de manière telle que toute la littérature en est contaminée. Agir autrement refléterait la même paralysie mentale que si l'on analysait des faits de langue sans se préoccuper de leur réalisation.

Or le collage, procédé terroriste s'il en est, participe d'une crise de l'esprit particulièrement sensible à l'époque de référence. Au moment où Dada répand le doute absolu sur toute chose, manifestant une inquiétude profonde, sinon son dégoût, c'est Tzara, répondant à un mot d'ordre suivi d'effets considérables à l'Est, qui proclame la Dictature de l'Esprit dans ses manifestes et qui, n'ayant pu l'instaurer partout, en voit une trace dans le collage dont « l'arbitraire emprunte à la poésie sa force impérative et inébranlable, celle du fait accompli, et sa méthode préférée, celle de *la dictature de l'esprit* ». C'est Breton, prenant à témoin le désespoir humain, appelant à une action suicidaire et l'expliquant ainsi : « On conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence. » C'est aussi Paul Eluard remettant en cause l'ordre établi : « Le surréalisme travaille à démontrer que la pensée est commune à tous ; il travaille à réduire les différences qui existent entre les hommes et, pour cela, il refuse de servir un ordre absurde, basé sur l'inégalité, sur la duperie, sur la lâcheté. » On pourrait constituer tout un volume de citations, particulièrement chez Aragon, qui montreraient que, s'ils étaient logiques avec eux-mêmes (et ils l'étaient), ces rebelles devaient porter à la littérature les mêmes coups qu'ils destinaient à la société.

Et ce, d'autant plus que pour eux la crise de l'esprit était liée à une mise en accusation du langage. Celle-ci s'exprime d'abord sous forme d'un adage : « La pensée se fait dans la bouche. » Formule que Tzara expliquera à plusieurs reprises, voulant dire par là qu'il n'y a pas de pensée hors des mots, que celle-ci n'est pas transcendante, mais qu'elle s'établit entre la gorge et le palais au même instant que les vibrations assemblées les unes à la suite des autres prennent la forme sonore de paroles. Dès lors s'affirme la matérialité

du langage et la nécessité de le travailler comme un quelconque matériau, ou mieux, de le laisser travailler, jouer, comme on dit du bois. Et, faisant le bilan du surréalisme, Breton d'y ajouter :

*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 [...] De quoi s'agissait-il donc ? De rien moins que de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. Il importait pour cela de se soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir. (Du surréalisme en ses œuvres vives.)*

Si nos auteurs refusent les conventions langagières qui, en quelque sorte, entravent la liberté humaine, c'est parce qu'ils ont conscience de la relativité de tout geste, et qu'ils mettent toute leur confiance dans la vertu féconde du hasard. Utiliser le hasard et le piéger en même temps, tel est le but de la recette des mots dans un chapeau. Pourquoi Tzara conseille-t-il de découper un article de journal et d'en assembler les mots pour faire un poème, alors que lui-même, on le sait, s'abstient de ce genre d'exercices, sinon parce que le hasard étant le maître de l'humour, il entendait nous en désigner la source ?

Parallèlement, on a le sentiment que devant l'inflation verbale, la vacuité et l'inanité sonore d'un certain langage, devant une surproduction telle qu'il semble impossible de rien créer d'original, nos jeunes gens en révolte ne trouvent qu'une seule issue : briser l'outil. Or le langage est à la fois outil et produit ; on le désarticulera dans le même temps qu'on détournera les textes de leur usage primitif. Ainsi répond-on au processus d'accumulation linguistique par une récupération et un réinvestissement immédiat, à des fins exemplaires.

Aussi utopique et confuse soit-elle dans l'esprit de ses promoteurs, cette démarche me semble viser la société uniquement, et non une quelconque divinité. Avec Nietzsche les poètes ont appris que Dieu est mort depuis longtemps, et s'ils se permettent d'attaquer le verbe, ce n'est pas par iconoclastie, sachant bien que le langage est un produit social. Ils vont donc le manipuler pour le mettre à l'épreuve et pour voir quel son il rendra.

\*  
\*\*



Si l'on admet que le collage résulte d'une certaine manière d'appréhender le langage et sa concrétisation textuelle, en le considérant comme un produit éminemment transformable, on éprouvera le besoin de posséder une grammaire du collage, c'est-à-dire un instrument classant les formes diverses qu'il est susceptible de prendre, énonçant les lois de transformation des textes, précisant enfin la nature du dérivé.

Exposons au préalable la morphologie du collage, en d'autres termes la forme que prend le collant dans le collé. L'emprunt peut avoir une étendue extrêmement variable, sans que cela modifie la nature du collage. On distinguera donc deux classes de collages :

1° ce qu'Aragon appelle collage pur et Duchamp ready-made,

2° le collage réécrit ou collage transformé, ce qui correspondrait au ready-made aidé de Duchamp ;  
étant entendu que toutes deux comportent certaines manipulations communes (sélection, translation...).

Dans la première catégorie on distinguera encore le collage intégral du collage partiel. C'est d'abord le collage *écriteau*, par lequel un discours clos, tel qu'une maxime, un proverbe, un panneau, un article complet de gazette, une notice de dictionnaire, se trouve intégré à un nouveau discours. Par exemple : titre d'un recueil : *Ralentir travaux* ; d'un poème : *Le Corset mystère* ; document à l'appui dans *Le Paysan de Paris* : notice de *l'Encyclopédie d'histoire naturelle* du D<sup>r</sup> Chenu, au Chant V des *Chants de Maldoror*, du *Nouveau Larousse illustré* chez Raymond Roussel.

Une variante de ce type de collage est le montage, où plusieurs emprunts d'un même texte s'articulent dans un ordre d'arrivée différent. (Voir *Kodak* de Cendrars, au chapitre précédent.)

Le collage partiel présente à son tour trois variétés caractéristiques (sans compter les modulations individuelles, toujours possibles). Ce sont :

a) le condensé ou *digest*, par exemple trois scènes de Shakespeare devenant l'acte XII de *Mouchoir de nuages* où Tzara conserve les éléments caractéristiques de l'action, en éliminant les répliques jugées bavardes, secondaires ou trop connues, en abrégeant l'ensemble du discours dramatique ;

b) le *puzzle*, où les éléments du collant sont dissociés dans le texte d'arrivée : c'est à quoi procède le même Tzara lorsqu'il découpe quatre passages de *Manon Lescaut* pour les recoudre dans un ordre différent. En voici un aperçu :

PRÉVOST :... « Elle me pria, en riant, d'être sans embarras [...] Un jour que j'étais sorti l'après-midi [...] je fus étonné qu'on me fit attendre deux ou trois minutes à la porte [...] Elle me répondit [...] qu'elle ne m'avait pas

entendu frapper [...].

*Je me mis à table d'un air fort gai ; mais à la lumière de la chandelle qui était entre elle et moi, je crus apercevoir de la tristesse sur le visage et dans les yeux de ma chère maîtresse. Cette pensée m'en inspira aussi [...] je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoi qu'il me parut que c'était un sentiment doux et languissant [...].*

*... Ah Dieux ! m'écriai-je, vous pleurez ma mère Manon ; vous êtes affligée jusqu'à pleurer et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines [...]. »*

TZARA : « La chambre était pleine de meubles disparates. Un jour que j'étais sorti l'après-midi, je fus étonné qu'on me fit attendre deux ou trois minutes à la porte. Monsieur Aa était assis sur une caisse. Elle me pria, en riant, d'être sans embarras. La caisse était emplies d'objets précieux. Elle me répondit qu'elle ne m'avait pas entendu frapper. Le juge d'instruction entra. Ah Dieu, m'écriai-je, vous pleurez, mon cher Aa, vous êtes affligé jusqu'à pleurer et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines. Les personnes qui suivaient le juge gardaient la porte d'entrée. Cette pensée m'inspira aussi. Le juge d'instruction était jeune. Je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoi qu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant... [...].

A la limite, le texte de base peut être disséminé non plus sur deux pages, mais sur toute l'étendue d'un volume ou à l'intérieur de plusieurs poèmes, telles les *Centuries* de Nostradamus dans les *Vingt-cinq poèmes* ;

c) la *synthèse* enfin, qui mêle les deux formules précédentes. Pour fixer les idées, voici Breton prenant texte du *Kama Soutra* au moment où le brahmane envisage les différentes sortes d'amour, qui sont au nombre de quatre :

— *L'amour résultant de l'exécution constante et continue de tel ou tel acte, est dit amour acquis par pratique et habitude constantes ; comme, par exemple, l'amour du commerce sexuel, l'amour de la chasse, l'amour de la boisson, l'amour du jeu etc.*

— *L'amour ressenti pour des choses auxquelles on n'est pas habitué, et qui procède entièrement des idées est dit amour résultant de l'imagination : comme, par exemple, l'amour que certains hommes femmes et eunuques éprouvent pour l'Auparishtaka ou congrès buccal, et celui que tout le monde éprouve pour des actes tels que d'embrasser, de caresser, etc.*

— *L'amour réciproque des deux parts, et dont la sincérité n'est pas douteuse, quand chacun voit dans l'autre une moitié de soi-même, est dit amour résultant de la foi par expérience.*

— *L'amour résultant de la perception d'objets extérieurs est bien évident et bien connu de tout le monde car le plaisir qu'il procure est supérieur au plaisir des autres sortes d'amour, qui n'existent que par lui.*

Mais il va de soi que cette partition ne saurait convenir à sa conception morale, de sorte qu'il fond l'ensemble en un seul paragraphe où se manifeste sa conviction, à travers un vocabulaire d'emprunt :

*L'amour réciproque, le seul qui saurait nous occuper ici, est celui qui met en jeu l'inhabitude dans la pratique, l'imagination dans le poncif, la foi dans le doute, la perception de l'objet intérieur, dans l'objet extérieur. (L'Immaculée Conception)*

Tout en étant une synthèse, le texte fournit un exemple de collage rectifié, deuxième catégorie qu'il nous faut examiner en détail.

Le collage aidé est celui qui « serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste », ou, d'une autre façon, qui modifie le collant par diverses procédures portant sur la quantité des termes, leur substitution ou leur inversion.

A priori, tout collage partiel résulte d'un certain nombre de suppressions ; c'est le cas de tous les exemples cités précédemment. Toutefois, lorsqu'une page est sélectionnée, les mots qui la composent peuvent faire l'objet d'éliminations systématiques. Inversement, on ajoutera aux phrases reproduites : après avoir évoqué à sa façon le rapport de Cléopâtre au monde, Ducasse développe : « Son nez n'en serait pas devenu plus long » et Tzara prolonge la pensée du chevalier des Grioux : « ... quoiqu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant qui fonctionnait sur sa figure comme un ver de feu ».

Parmi les phénomènes de substitution de termes, le plus remarquable est certainement le collage de la Genèse perpétré par les trois larrons dans *Comme il fait beau !*

*La gourmète dit encore : « que l'alcool qui est sous le baiser se rassemble en un seul lieu et que l'élément aride disparaisse ». Et cela se fit ainsi*

où l'on aura certainement reconnu la mention de l'œuvre divine au troisième jour de la création. Le discours surréaliste provient directement du texte biblique par un jeu de permutations systématiques dont nous donnerons la règle ci-dessous. Auparavant, je ne résiste pas au désir de citer à nouveau le *Kama Soutra* via *L'Immaculée Conception* :

*Lorsque l'homme et sa maîtresse prennent appui sur le corps l'un de l'autre, ou sur un mur et, se tenant ainsi debout, engagent le problème, c'est à la santé du bûcheron*

les derniers mots remplaçant une dénomination technique chez Vatsayana qui parle là de « congrès appuyé ». Enfin, les procédures d'inversion ou de retournement peuvent être, schématiquement, de trois ordres : la négation

portera sur le thème, le verbe ou le prédicat. On en relèvera de nombreux exemples dans les *Poésies* d'Isidore Ducasse ainsi que dans les *Notes sur la poésie* d'Eluard et Breton. Toutefois, n'oublions pas qu'une double négation vaut une affirmation, la chose a été notée pour Lautréamont au sujet de la pascalienne pensée sur l'homme aussi faible qu'un roseau, et la jeunesse studieuse en a tiré une conclusion irrecevable à nos yeux : « Ducasse ne dit pas "le contraire" de ce que dit Pascal ; il ne dit pas "autre chose" qui soit cohérent ; il ne dit pas "la même chose". Il ne dit rien » (Michel Charles). Réfléchissons : quand j'évoque un couteau sans lame dont manque le manche, est-ce que je n'ai pas fait surgir un objet qui va se dissolvant au fur et à mesure de l'énonciation ? Articuler un jugement négatif sur Lautréamont, c'est parler pour ne rien dire, ou en tout cas révéler le grand vide de sa pensée. La même opération est notable chez les correcteurs de Valéry qui affirment :

*On s'éloigne de la forme par le souci de laisser au lecteur le plus de part qu'il se puisse — et même de se laisser à soi-même le plus de certitude et d'arbitraire possible ;*

tandis que ce dernier écrivait :

*On est conduit à la forme par le souci de laisser au lecteur le moins de part qu'il se puisse — et même de se laisser à soi-même le moins d'incertitude et d'arbitraire possible,*

ce qui n'est, du moins dans la dernière proposition, ni l'opposé ni la même chose, étant à proprement parler un non-sens ou nonsense.

Nous résumerons cette étude morphologique au moyen d'un tableau que chacun complétera avec ses propres exemples.

*Tableau 2 : Morphologie du collage*

Catégorie	Caractère	Classe	Exemple
Collage pur (intact)	Complet	Ecriteau montage	
	partiel	digest puzzle synthèse	
Collage	quantité	adjonction suppression	

aidé  (transformé)	translation	substitution
	inversion	négation partielle négation totale double négation

Sans reprendre à notre compte les présupposés de la grammaire générative, ni même nous occuper de ce qui a été étudié des langues naturelles par les transformationnalistes, il convient d'analyser quelques règles de réécriture caractéristiques dans les collages examinés. Nous poserons trois règles principales, concernant l'adjonction ~ suppression, la substitution de mots, l'inversion.

La première de ces transformations (T<sub>1</sub>) appelle peu de commentaires ; on notera seulement qu'elle porte sur un énoncé complet, une séquence ou une série. (Ne pas confondre l'adjonction ~ suppression avec la sélection ou prélèvement qui porte sur un ensemble, plaquette ou volume.) Quand le *Kama Soutra* énumère une suite de positions érotiques, et qu'Eluard-Breton en retiennent 32, chaque élimination est significative. Aussi cet énoncé du texte original ne se retrouve pas dans le collé :

*Lorsque la femme retient de force le lingam dans son yoni cela s'appelle la position de la jument.*

Il est aisé de voir pourquoi Breton (cette partie du collage lui revient, d'après le manuscrit) a effacé une pratique qui ne met pas les amants en position d'égalité, outre la dénomination despective qu'elle emporte. L'effacement porte parfois sur un élément de l'énoncé :

*Lorsqu'une femme se tient sur ses mains et ses pieds comme un quadrupède, et que son amant monte sur elle comme un taureau, cela s'appelle le congrès de la vache.*

Ici, Eluard gomme la comparaison bestiale.

L'adjonction, toujours par rapport à un énoncé achevé, peut être un titre, comme c'est le cas pour les poèmes de *Kodak* ou encore pour le collage de *Manon Lescaut* chez Tzara : « Beaucoup de poussière pour rien. » On annonce allusivement le procès de transformation et l'état d'esprit qui y préside. Parfois un mot rajouté introduit une note d'ironie : « Comédie gonflante » écrit Tzara dans le même texte. Ou encore il répète, à quelques lignes d'intervalle, la phrase si émouvante du narrateur : « Pardonnez si

j'achève en peu de mots un récit qui me tue », faisant dérailler l'histoire vers un autre thème : « Mais l'aquarium pancréatique des reins et des voyelles fait la traversée du désert en barque à voiles... »

Ainsi la transformation  $T_1$  entraîne des conséquences importantes, elle ne se limite pas à une correction de style ni à une meilleure intégration du collage dans le contexte ; l'esprit du manipulateur s'y manifeste, par excès ou par défaut.

La seconde transformation ( $T_2$ ) est une substitution de mots, jouant donc sur l'axe paradigmatique. Le collage de *l'Immaculée Conception* translate systématiquement les termes congrès, yoni, lingam, que la version française avait conservés dans la langue originale ou traduits approximativement par, respectivement : problème, fenêtre, étoile. Si, dans le premier cas, le mot, malgré son étrangeté dans ce sens en français, peut passer pour une meilleure version, les deux autres sont arbitraires. De fait, les substitutions doivent être examinées en séries. On observe alors que les auteurs associés remplacent les dénominations de caractère technique du texte de base par des métaphores, généralement marquées du signe ascendant, selon la théorie qu'énoncera Breton par la suite. Ainsi la « position tournante » est appelée « calendrier perpétuel » ce qui élève, si je puis dire, l'imagination. Mais la substitution peut se justifier par appel de son : la position demi-pressée devient « minuit passé » ; quand elle n'est pas le résultat d'un changement d'ordre culturel, lorsque « la fente du bambou » est dénommée « machine à coudre », ce qui n'est pas sans évoquer de grivoises plaisanteries bien françaises !

Dans *Comme il fait beau !* le code substitutif est exemplairement rigoureux, puisque le même changement affecte toujours le même mot tout au long du collage, avec les transformations de genre ou de nombre que cela implique. Bien entendu certaines structures restent intactes, faute de quoi tout indice de collage disparaîtrait. Les rapports de substitution sont de l'ordre métonymique : terre → anthracite, lumière → plombs ; ou métaphorique : eau → alcool, ténèbres → fumées. Quand la substitution est arbitraire : Dieu → gourmette, abîme → promenades, ciel → tabac, on observe cependant que les rapports d'inclusion ou d'association reliant deux énoncés sont conservés : jours-années → amours et passions ; firmament du ciel → bouche-baiser, jour-nuit → amour-haine. Il en résulte un texte à la fois différent et semblable, une nouvelle genèse mythique, décalée et non pas incohérente.

La transformation  $T_2$  met en évidence les relations internes au discours, elle souligne les liens de similarité et de contiguité s'instaurant dans le lexique ; elle est, avec un coût minimum, la plus productive des procédures de réécriture. *L'Oulipo* en systématisera l'usage par la méthode dite  $S + 7$ .

La troisième grande transformation du texte ( $T_3$ ) pose davantage de problèmes. Jean Paulhan en avait saisi la complexité, à propos de Lautréamont :

*le jeu touchant n'est pas neuf, il n'est pas pour cela inoffensif : exactement, il implique que les phrases, et en particulier cette espèce que l'on appelle singulièrement des pensées — sont de même pâte que les idées, de sorte qu'il suffit de retourner l'ordre des mots pour avoir leur sens retourné. Une nouvelle maxime porte un témoignage opposé au premier, mais qui ne peut manquer d'être aussi pressant, aussi prégnant — n'étant pas autre, mais le même.*

La notion de retournement n'est pas sans équivoque : s'agit-il de déplacer l'ordre des mots, ce que couramment on nomme inversion : « haute est la montagne », ou bien d'une transformation du type actif-passif, ce qui ne modifie pas le sens de l'énoncé, ou encore du passage du positif au négatif ? Dans ce dernier cas, la négation peut être totale ou partielle, et porter tour à tour ou simultanément sur chacun des composants de la phrase canonique. Aussi éprouve-t-on le besoin d'envisager trois cas de figures.

Première règle (R<sub>1</sub>) : le thème est nié, ou plus exactement remplacé par son antonyme : « quelle honte d'écrire, sans savoir ce que sont langage, verbe, métaphores, changements d'idées, de ton... » affirme Valéry ; « quelle fierté », disent au contraire Eluard et Breton, d'écrire dans ces conditions ! La règle implique cependant un certain choix, les langues naturelles opposant rarement les substantifs de façon binaire ; ici, on pouvait préférer gloire, honneur, audace, courage, intrépidité, orgueil, arrogance, morgue, bonheur, etc. A la limite, n'importe quel terme abstrait de sème « non-honte » conviendrait ; on retombe dans le cas d'une substitution. La logique y trouve toujours son compte puisqu'on opère sur des fonctions de vérité, vraies en vertu de leur structure fonctionnelle seulement.

Seconde règle (R<sub>2</sub>), le verbe est nié, par une formule du type verbe = Neg + Verbe :

Vauvenargues : « on peut être juste, si on n'est pas humain »,

Ducasse : « on ne peut être juste, si l'on n'est pas humain ».

Une variante de cette formule consiste à remplacer le verbe par un autre de sens opposé :

Valéry : « on célèbre quelque chose en l'accomplissant ou la représentant dans son plus pur et bel état » ,

Eluard : « on ruine... ».

Dans tous ces exemples, la validité de l'expression retournée demeure, elle ne pourrait être mise en cause que par l'expérience, nécessairement subjective.

La troisième règle (R<sub>3</sub>) concerne la négation du prédicat : « Les livres ont les mêmes ennemis que l'homme »... écrit Valéry ; Eluard et Breton rectifient : « les mêmes amis ».

On laissera de côté les modifications portant sur les quanteurs (quelque, aucun, tout, etc.) pour examiner une négation étendue telle que :

« Poésie dans l'époque de simplification du langage, d'altération des formes, d'insensibilité à leur égard, de spécialisation — est chose préservée »

(Valéry) devient chez Eluard et Breton :

« Poésie, dans une époque de complication du langage, de conservation des formes, de sensibilité à leur égard, d'esprit touche à tout, est *chose exposée*. »

L'inversion marquant le prédicat et son expansion en même temps aboutit à une vérité qui n'est ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre.

Prenons encore un adage si véridique qu'il est passé des Grecs aux Latins à toute l'Europe :

1° « La prospérité trouve toujours des amis. »

En appliquant la transformation  $T_3$ , Vauvenargues écrit aussi justement :

2° « La prospérité fait peu d'amis. »

Mais La Fontaine redresse cette proposition :

3° « Dans le malheur les amis augmentent. »

Par un double retournement, on aboutit au troisième terme hégélien, qui n'est évidemment pas identique au premier. Si le résultat choque notre expérience, il suffit de reprendre chaque transformation des fonctions de vérité pour s'assurer de leur validité intrinsèque. Seulement, au cours de l'opération s'est glissé un impondérable, qui a nom humour.

Toutefois, avant d'apprécier l'effet de cette réécriture, on tentera d'évaluer la qualité de l'enchâssement d'un emprunt, la solidité de la sertissure. Entre la pièce rapportée et son support les relations peuvent aller de l'arbitraire à l'identité.

Soit un ensemble clos comme *Kodak*, dont on suppose qu'il est un collage intégral : l'enchâssement est nul, sauf à tenir le titrage (le mot convient d'autant plus ici que nous sommes dans un contexte filmique) pour une insertion d'ordre allégorique. Dans un sous-ensemble comme « *L'Amour* » de *l'Immaculée Conception*, qui constitue en lui-même une unité autonome, l'introduction et la conclusion ou collage proprement dit sont comme un amalgame, fait d'éléments empruntés au collant, une sorte de liant.

Hormis le cas limite où le collé est plus réduit que le collant, on se trouve fréquemment en présence d'un collage arbitraire (rien ne justifie, même symboliquement, la substitution de M. Aa à Manon) dont La Fontaine s'est plu à souligner l'incohérence :

*Chacun a le bon sens de confesser sans difficulté (quoique avec un peu de mauvaise grâce) qu'il ne s'aperçoit pas, au premier abord, du rapport, si lointain qu'il soit, que je signale entre la beauté du vol du milan royal, et celle de la figure de l'enfant, s'élevant doucement, au-dessus du cercueil découvert, comme un nénuphar qui perce la surface des eaux [...] Ce rapport de calme majesté entre les deux termes de ma narquoise comparaison n'est déjà que trop commun, et d'un symbole assez compréhensible, pour que je m'étonne davantage de ce qui ne peut avoir, comme seule excuse, que ce même caractère de vulgarité qui fait appeler, sur tout objet ou spectacle qui en est atteint, un profond sentiment d'indifférence injuste.*



Au demeurant, le commentaire suscité par ce collage innommé en justifie amplement le principe. C'est le Commentaire, érigé au statut de personnage, qui explique pour le public ignorant l'utilité — et la perversité — de l'insertion d'*Hamlet* dans *Mouchoir de Nuages*. Au premier abord, il est logique que le poète conduisant ses invités au théâtre, on nous montre, ne serait-ce que fugitivement, le spectacle auquel ils assistent. Shakespeare ne procède pas autrement. Mais le jeu se complique quand on sait qu'*Hamlet* intitule la pièce représentée « La Souricière » par métaphore ; on suppose, par analogie, que le poète agit comme Hamlet, espérant prendre à son piège le Banquier son rival. Or il n'y a aucune identité de situation entre le Poète et son modèle élisabéthain, de sorte que se dresse un mirage par lequel le personnage moderne est lui-même le spectre du roi de Danemark : extrême subtilité des liens d'intégration dès que l'on passe du plan matériel au plan symbolique ! Certains parleraient ici de mise en abyme, et le Commentaire ne les démentirait pas.

A côté de ce type d'emboîtement à l'infini, existe un mode d'intégration plus simple, qui fait du collage le second terme explicite, d'une métaphore, ainsi pour Maldoror

*... car, de même que les stercoraires, oiseaux inquiets comme s'ils étaient toujours affamés, se plaisent dans les mers qui baignent les deux pôles, et n'avancent qu'accidentellement dans les zones tempérées, ainsi je n'étais pas tranquille, et je portais mes jambes en avant avec beaucoup de lenteur.*

Peu nous chaut la valeur de la comparaison, il importe seulement de remarquer combien le collage adhère à l'énoncé grâce à la structure rhétorique. En outre, ce passage sur les stercoraires se justifie par le rapport de similarité finale existant entre eux et le scarabée, objet de cette strophe.

De la même façon, le célèbre collage du vol des étourneaux, au début du chant cinquième, est moins, à nos yeux, l'image de la démarche singulière de l'aède qu'une matérialisation du conseil donné plus bas au lecteur d'aller faire un tour à la campagne. Or, suivre en imagination le vol des oiseaux décrits par Buffon ou son collaborateur, n'est-ce pas très précisément se déplacer, se transporter hors du livre et de la lecture ? Ainsi le collage est un métalangage en acte.

A l'inverse, le rapport entre le collage et son contexte peut être de nature contrastive, avec toutes les nuances qu'implique la notion de contraste, soit que l'on joue sur les oppositions du discours didactique et du mode poétique, d'une langue archaïque et d'un style contemporain, d'une syntaxe figée comme celle de la traduction biblique et d'un vocabulaire concrètement actuel, etc.

En somme, les modalités de l'enchâssement, les liens concrets ou abstraits s'instaurant dans le texte sont tels que le collage porte toujours une

justification interne. Ni jeu gratuit ni recette, il nous apparaît comme le fruit d'une nécessité poétique alors même qu'il procède du hasard.

\*  
\*\*

*Tout ceci se passe de commentaire*  
Isidore Ducasse

La multiplicité des parcours intertextuels, le statut différent de chaque collage, impliquent une grande diversité des fonctions atteintes ou visées par la procédure en question. Provisoirement, nous distinguerons une fonction réaliste, une fonction critique, enfin une fonction créatrice ou reproductrice, qui nous mènera au pagure de la modernité, peut-être perdu de vue, mais qui n'en continuait pas moins à cheminer au cours de ces pages.

La fonction réaliste du collage est celle qui s'affiche le plus clairement. Si manifestement parfois qu'on n'en perçoit pas l'ambiguïté. Il est vrai que dans certains récits le collage intervient à titre d'authentification. En tant que corrélatif objectif, il certifie, au même titre qu'une citation, l'origine exacte du texte allégué et, partant, du fait auquel il réfère : ainsi de l'affaire de l'Immobilière du boulevard Haussmann dans *Le Paysan de Paris*. Le collage implique un effet de réel, ayant même valeur que les photographies dans *Nadja* ; de la sorte c'est tout le contexte, l'ensemble du livre qui se trouve baigner dans la réalité quodotienne, et les descriptions, les discours et les actions rapportées nous sembleront de même nature que les documents produits. Ce faisant, l'auteur épargne ses efforts et gagne en crédibilité. Mais l'insertion d'éléments scripturaux authentiques, outre qu'elle témoigne d'un retour de la réalité au moment où se proclame la toute puissance de l'imagination, s'accompagne d'effets secondaires qui vont parfois à l'encontre des intentions du colleur. Avec le temps, le collage se teinte de nostalgie, comme ces tirages décolorés des albums de famille et l'on se prend à rêver sur les cocktails à saveur exotique proposés par l'ancien Certa. Avec le réel pénètre l'insolite dont Aragon était l'éminent détecteur. Si l'accumulation documentaire ne va pas sans quelque distance ironique à l'égard de l'agitation vibrionnaire des occupants du passage de l'Opéra, le merveilleux surgit aussi, laissant affleurer le discours du désir qui dissout la réalité.

Sur le plan strict de l'écrit, le collage, qu'il soit pur ou aidé, fonctionne comme une estampille littéraire. Il garantit en quelque sorte la littéralité du collé (ou du collant dans le cas du roman-feuilleton comme de l'information journalistique) apportant la preuve que l'œuvre greffée participe de la littérature puisque le greffon en est et réciproquement. Quand Valéry, l'abbé Prévost, la Bible, etc. s'expriment dans le texte, que ce soit directement ou par détournement, on se situe automatiquement dans un contexte littéraire

qui, de ce fait, désigne la nature du référent. Or le collage, piège à glu, enferme le référent qui ne peut être que textuel. Le texte est du concret ; matière de mots.

En même temps, un langage de connotation se manifeste brutalement, rappelant que toute écriture est travaillée par le savoir universel. Le culturel est dans le texte : je n'articule pas une pensée qui n'ait été déjà formulée ; ce faisant, je prends conscience d'un code gnomique régissant le littéraire, je le mets en évidence et je m'en sers. Présentant l'acquis de l'humanité sous forme de matériau exploitable, le collage délivre du respect paralysant que nous avons devant les mots et les livres. A supposer que le savoir s'accumule en couches superposées, se refoulant l'une l'autre, le collage est une archéologie pratique, économisant le recours au musée, par conséquent, recyclant la matière usagée. Il ne s'agit pas de mettre des habits neufs sur de vieilles pensées, comme si le fond pouvait être permanent et la forme transitoire, mais de remettre en circulation une forme-sens mise hâtivement au rebut au nom d'on ne sait quel impensé (ou au contraire trop pensé : l'exploitation du travail intellectuel existe ici-même, autant que celle du manuel).

Dès lors le collage exerce une fonction critique dans l'économie du signe. Il balaie les idées reçues, les dogmatismes, au moyen de l'ironie, en l'occurrence du travail du texte sur lui-même. Il est une démystification générale de la pensée, de la logique, des convenances, etc. Témoignant un irrespect de base envers toutes les valeurs établies, il valorise simultanément les biens déconsidérés. Belle leçon que donne Cendrars lorsqu'il rend Le Rouge à la poésie ! Non moins belle celle d'Eluard et Breton retournant l'art poétique de Valéry : ce n'est pas qu'il ne tienne pas debout mais, tout simplement, que deux discours contradictoires peuvent se développer simultanément avec même raison d'être. Ne daubons pas là-dessus la critique anicette : elle n'a pas vu Valéry derrière et avec Breton parce qu'effectivement leurs esthétiques, un moment très proches, ont fini par diverger de telle sorte qu'on les a considérées comme deux planètes isolées alors qu'elles faisaient partie d'un même système. Le collage dénonce le fétichisme occidental de l'invention : l'important n'est pas de formuler les idées nouvelles, d'exprimer des sentiments originaux, des sensations rares :

*Un pion pourrait se faire un bagage littéraire en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement (Lautréamont).*

L'essentiel est de rester en éveil, de soumettre toute proposition à l'épreuve de validité, l'unité des contraires se confirmant par une longue et raisonnée pratique du collage.

Heurtant les styles, dégageant leur résultante, le collage produit un effet de dépaysement, d'inquiétante étrangeté. C'est la série des « beau comme »

chez Lautréamont, qui réunit des éléments distants sur un plan non-convenant. De la variation des contextes jaillit l'humour, force scandaleuse et destructrice quand elle s'exerce sur le texte sacré, il est vrai, mais surtout force décapante quand elle s'applique aux énoncés figés ; solvant universel. On ne s'étonnera pas que les auteurs qui ont le plus usé du collage soient ceux là-même qui ont mis l'accent sur la crise de l'objet et plus spécialement sur la crise de toute la culture fondée sur l'écriture laquelle, come le savait Artaud, est de la cochonnerie. Le colleur se comporte à l'égard du collage comme Max Ernst devant une planche dont les fibres inégales provoquent ses facultés hallucinatoires. Le rôle du collage, pour celui qui s'y livre, est d'assurer un échange constant entre le monde extérieur, du construit, et le monde intérieur à objectiver. Pour le lecteur, le collage perçu ou non, a le même pouvoir d'irritation, de provocation, d'excitation. Attesté ou non, il joue sur l'illusion du déjà vu, il désoriente et finalement fait l'esprit battre la campagne.

La manipulation d'écrits canoniques met en question nos certitudes ; machine infernale qui mine le texte, accordant même valeur au sensé et à l'insensé, au formé et au transformé. Comment lire quand on sait que le texte de Tzara a été fait à coups de ciseaux, que celui de Breton s'oppose à Valéry ou règle son compte à Gide ou Barrès ? Plus exactement, je ne puis parcourir le dernier chapitre de *l'Immaculée Conception* sans relire toute l'œuvre de Gide et sans m'interroger sur la transformation du texte depuis que j'y ai perçu l'écho perturbé des *Nourritures terrestres*. Inversement, peut-on désormais lire la Genèse, Pascal, Prévost, sans penser au traitement qui leur a été infligé par la suite ? Par un effet-retour, toute la littérature nous paraît incertaine et instable. Reste, seule possible, une attitude vigilante par laquelle l'écrit n'est pas un acquis définitif mais un prétexte à investigation personnelle, à une mise à l'épreuve. Collage ou mouvement perpétuel.

Loin d'être seulement une technique d'adaptation et de transformation, le collage ouvre sur une fonction créatrice. Il ne saurait se résumer en recettes puisque par lui se manifeste la personnalité de l'artiste. Pas plus qu'il n'est possible de refaire du Roussel à l'aide des préceptes de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, on ne peut devenir Breton ou Lautréamont, en manipulant des textes comme ils l'ont fait. L'essentiel du collage n'est pas dans l'énoncé final mais dans l'énonciation, c'est-à-dire dans une pratique gestuelle qui engage tout l'être. Evacué 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 statue. Même le collage le plus modeste, le moins travaillé, révèle son auteur au même titre qu'un montage cinématographique. Ainsi revient-on à une idée essentielle de la modernité : on peut être poète sans avoir jamais écrit un seul vers. La poésie est une attitude existentielle, et plus particulièrement, ici, une

certaine manière de réagir devant le texte, d'agir sur lui.

Quel que soit le sens qu'il faut donner à l'aphorisme ducassien : « La poésie doit être faite par tous. Non par un » (il s'agit, dans le contexte, des phénomènes de l'âme), il est certain que la formule s'applique désormais à l'usage collectif qui doit être fait du poétique, particulièrement au moyen du collage. Celui-ci parachève en quelque sorte la désaliénation entreprise par les modernes ; après s'être libérés des conventions formelles (métrique, prosodie, versification), des règles rhétoriques concernant les figures, après avoir établi la confusion des genres, ils proposent le collage comme facilitant l'invention. Il n'est pas question de tenir n'importe quel discours à l'aide d'énoncés constitués (les grands rhétoriciens le faisaient et obtenaient des résultats divertissants qui ne remettaient cependant pas en cause l'ordre du discours) mais, par une béance pratiquée dans le tissu du texte, d'y laisser pénétrer le hasard, de donner vie aux mots qui iront en rencontrer d'autres, les provoquer, les écraser, les aimer et, qui sait, procréer ! S'il est vrai qu'il n'y a pas de pensée hors des mots, les permutations, les télescopages que réalise le collage impliquent un mouvement simultané de la pensée. C'est en ce sens qu'on peut croire, à la manière de Lautréamont, que le collage fait accomplir un bond à la connaissance. Expliquons-nous : la connaissance n'est pas, comme le croient certains grincheux, la seule connaissance scientifique incompatible, d'après eux, avec la poésie. Il est vrai que les atomes ne connaissent pas l'intuition, que la relativité générale n'est pas le relativisme, que le masher n'a rien à voir avec les rêveurs du mouvement perpétuel... Mais la connaissance est une totalité telle qu'un nouveau comportement intellectuel, dans un cadre aussi restreint soit-il, peut en favoriser le progrès.

C'est la conception que l'on se fait de l'imaginaire qui est ici en cause. Dans une hypothèse dualiste, il est évident que ce n'est pas une procédure quelle qu'elle soit, portant sur la textualité, qui fera fonctionner l'imagination, puisqu'aussi bien il n'y a pas de lien effectif entre la pensée (dont est la reine des facultés) et la matérialité du texte. En revanche dans une perspective moniste, affirmant l'homogénéité et l'indissociabilité de la pensée et du langage, de la langue et de la parole, de la parole et du geste, du signifiant et du signifié, du langage et du métalangage, du dire, du faire et de l'être, il va de soi que le collage est une pratique créatrice d'où procède l'imaginaire et où il trouve son lieu. Affirmer qu'au moyen du collage triomphe le principe du plaisir sur le principe de réalité, c'est mal déterminer sa fonction ultime. Il est un instrument d'équilibre dans l'économie du désir et simultanément l'intermédiaire entre les deux éléments du couple plaisir du texte—réalité du texte. Ceci pour l'écrivain, qui prend plaisir au jeu sur le texte, qui mise une certaine façon de communiquer, comme pour le lecteur qui s'exerce à l'appréhension du collage.

Phénomène le plus marquant de l'intertextualité, le collage suppose une double lecture, c'est-à-dire une double production de sens, au niveau

habituel de la lecture littérale, qui parcourt le texte en surface (dénotation) et au niveau spécifique de la lecture matérielle, qui vise à situer le texte dans sa relation avec la totalité de l'écriture (connotation). Mais cette lecture, décomposée pour les besoins de l'analyse, est en fait unique, structuro-globale, elle s'articule sur les deux plans énoncés, simplifiant une multitude de trajets, m'incitant constamment à une réécriture. On débouche ici sur une théorie générale des paragrammes, sur quoi ont achoppé Saussure et Tristan Tzara, qui reste à construire <sup>2</sup>. A l'étroit dans sa coquille, devenue trop petite pour lui : le pagure de la modernité s'en va explorer le littéral <sup>3</sup>.

2. Le chapitre suivant, « A mots découverts », tente d'en marquer les étapes.

3. Je remercie les collaborateurs involontaires (ils se seront reconnus au passage) de cette étude faite, il fallait s'y attendre, de collages.