

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE SURREALISME

■
MÉLUSINE

N° XIII

LE SURREALISTE ET SON PSY



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme
(Paris III)

Publiés avec le concours du Centre National des Lettres

MÉLUSINE

N° XIII

Le surréaliste et son psy

Études et documents réunis
par Anne-Marie AMIOT

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le surréalisme

Directeur: Henri Béhar
Directeur adjoint: Pascaline Maurier
Secrétaire de rédaction: Michel Carassou

RÉDACTION: 13, rue Santeuil, 75231 Paris Cedex 05.

ADMINISTRATION: Editions L'Age d'Homme - 5 rue Férou, 75006 Paris.

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

Copyright © 1992 by Editions L'Age d'Homme, Paris

LE SURREALISTE ET SON PSY

LE CHAMP DU Ψ

Anne-Marie AMIüT

A l'origine, la spécificité du surréalisme au cœur des mouvements d'avant-garde tient au rapport qu'il établit entre la psychanalyse et la « poésie » à laquelle il assigne une finalité cognitive, celle de l'exploration des mystères du « moi » et de sa relation au monde.

Toute la machinerie conceptuelle de Breton ne sert qu'à alimenter ce projet initial auquel concourent, tour à tour, ou simultanément, l'hégélianisme, la Haute-Magie, le matérialisme dialectique.

Toutefois, axe méthodologique permanent, privilégié et proéminent de la quête spécifique du surréalisme, la psychanalyse constitue, aux yeux de Breton, l'un de ces principes fondateurs dont il exige le respect des adeptes, sous peine d'exclusion du Mouvement. *Le Second Manifeste*, plus que tout autre texte est clair sur ce point: aucun objectif, si noble soit-il, ne peut être retenu s'il doit, ne serait-ce que pour un temps, détourner un surréaliste de la vocation première du Mouvement.

Etant donnée cette quasi « consubstantialité », qui, directement ou indirectement, par le mythe, unit, tout au long de son histoire, le surréalisme tant à la psychiatrie qu'à la psychanalyse, *Mélysine* a jugé intéressant de proposer une livraison consacrée à cette filiation.

Champ vaste d'investigations: ce qui exclut toute prétention au traitement exhaustif des relations complexes qui se sont nouées tant dans le contexte général des rivalités qui opposent psychiatrie et psychanalyse, qu'au sein même du surréalisme dont le rapport à ces deux disciplines évolua dans le temps, à mesure qu'apparaissaient des théories nouvelles, mais aussi au gré de la sensibilité et des préoccupations de chacun.

A la variété des questions proposées à la recherche répond ici la diversité des points de vue critiques aussi bien dans le choix des sujets que dans leur traitement ou dans les opinions soutenues. D'autant plus que des psychanalystes, comme Nicole Geblesco ou Pascal Harlem ¹, envisagent les textes selon un angle différent de celui du critique littéraire.

Or, cette variété d'approches se caractérise par la richesse d'apports historiques qui contribuent soit à l'approfondissement de nos connaissances sur le Grand Jeu, Raymond Roussel, Chirico ou Musil ², soit à leur « correction » (pour employer un terme cher aux surréalistes). Elles comblent certaines lacunes (qui s'est avisé d'étudier l'étonnant Frois-Wittman avant Anthony-W.R. James ³ ?), ou nuancent, voire rectifient, certains schémas reçus dont les fondements méritaient, au moins, d'être reconsidérés.

Ainsi en va-t-il du statut de la psychiatrie à cette époque, tant en elle-même, que dans ses rapports avec la psychanalyse ou avec le surréalisme. Au commencement était la psychiatrie. Nulle polémique ultérieure ne doit oblitérer ce fait, riche de conséquences.

Car ce sont des psychiatres, tels les docteurs Régis ou Hesnard ⁴, qui, en France, avant toute traduction de Freud, diffusent les éléments de sa doctrine, encore en pleine évolution, à travers le filtre obligé de leurs propres conceptions. Les premiers psychanalystes français, à la différence de ce qui se passe en Autriche par exemple, seront tous, originellement, des médecins, voire des psychiatres, ce qui ne manque pas d'entraîner quelques hésitations sur la nature exacte de leur pratique et de leur spécialisation : le docteur Adrien Borel fut le *psychanalyste* de Michel Leiris ⁵ ; mais c'est un texte du *psychiatre* Adrien Borel qu'étudie Eliane Tonnet-Lacroix ⁶. Pour exemplaire qu'il soit, ce cas de flou définitionnel n'est pas isolé.

En 1924, le docteur Hesnard achève la *Préface* d'un opuscule destiné au grand public ⁷, où lavant la psychanalyse de tout soupçon d'immoralité, il rappelle :

[...] nous devons avertir le lecteur qu'ayant, sans aucun parti-pris, consacré de longues années de notre pratique médico-psychologique à l'étude et à la vérification des idées du Maître de Vienne, nous entreprenons encore une fois de les exposer avec toute l'objectivité de l'homme de science. Dans le modeste travail de vulgarisation scientifique que voici, qu'il soit assuré de ne rencontrer ni matière à scandale ni prétexte à sensualité.

Or, cet inlassable vulgarisateur et praticien de la psychanalyse, que fut Hesnard, n'est jamais perçu (et ne se présente d'ailleurs jamais lui-même), comme psychanalyste. Inversement, chez le docteur Allendy. Difficilement appréciables par les contemporains, vu le climat passionnel qui régnait

alors, les raisons de ces clivages qui semblent aller de soi, entraînant, de la part des surréalistes, vindicte pour les uns et intérêt pour les autres, nécessitent peut-être aujourd'hui un examen plus approfondi et plus serein que permet, par exemple la monographie consacrée ici par Nicole Geblesco au docteur Allendy, dénommé « Paracelse psychanalyste », en référence à sa spécialité, l'homéopathie.

A lui seul, ce titre est déjà révélateur de la personnalité et de l'idéologie d'Allendy, certes, mais aussi de ce qui, vraisemblablement, trace la frontière, invisible mais réelle, entre psychiatre et psychanalyste.

En premier lieu le rapport à l'institution médicale où l'un s'intègre et dont l'autre s'écarte puisqu'il fonde en 1926, avec les docteurs René Laforgue et Edouard Pichon, la Société psychanalytique de Paris et exerce à l'Institut de psychanalyse, dès sa création, en 1933-1934. Sans pour autant s'en dissocier totalement, puisqu'avec Laforgue, il assure une consultation psychanalytique à l'hôpital Sainte-Anne dans le service du professeur Claude, Allendy se situe donc en marge de l'orthodoxie psychiatrique. Insuffisamment, pourtant, aux yeux de certains surréalistes, tels René Crevel⁸.

La seconde différence tient à ce que, pour le psychanalyste, la psychanalyse n'est pas seulement, comme elle le reste pour le psychiatre, une technique thérapeutique. Hesnard, par exemple, en reconnaît les mérites et en discute les principes directeurs pour mieux l'affiner et la maîtriser. Mais là s'arrête son engagement, bien que très lucidement, il mesure l'ampleur de la révolution intellectuelle qu'impliquent les théories freudiennes :

Actuellement la psychanalyse constitue le mouvement psychologique le plus formidable de l'époque contemporaine. Elle a perdu son caractère strictement médical, et, jadis modeste théorie d'un spécialiste des névroses, elle a aujourd'hui revêtu l'aspect orgueilleux d'une philosophie universelle.

Le mot est lâché: la condamnation est d'ordre moral. Pour être sortie de la « modestie » du champ de l'application scientifique qui est le sien, la psychanalyse est taxée du péché d'orgueil; accusée *d'ubris* elle se dévoie dans un univers où elle risque de se perdre.

Un médecin, comme Hesnard, formé par la tradition psychologique et expérimentale française ne peut, semble-t-il, malgré son ouverture d'esprit, que réprover toute extrapolation du spécialiste hors du domaine d'hypothèse, de vérification, et de déduction qui est le sien. Toute la dernière partie de son opuscule met en garde contre « les exagérations terminologiques », « les outrances téléologiques » et « les fantaisies d'interprétation symboliques » qui, selon lui, empêchent la psychanalyse de se présenter comme « cette Psychologie affective que réclament tous les

observateurs de la vie humaine; science descriptive de l'âme, enfin construite dans la réalité des faits cliniques. » ■■

Or, d'entrée de jeu, dès sa préface, il évoquait les dangers potentiels du phénomène psychanalytique, dus à certains disciples de Freud dont la doctrine « pour géniale qu'elle soit par certains côtés, laisse encore apparaître chez certains de ses adeptes [...] *ce mépris candide et mystique du réel* funeste à la psychologie ».

Or « mystique », Allendy peut passer pour l'être aux yeux d'un positiviste. Déjà sa thèse portant sur *L'Alchimie et la Médecine* avait été publiée chez Chacornac, l'éditeur des occultistes. Mais il ne s'agit là que d'une option au sein d'une quête philosophique plus vaste portant sur le Sacré, sur les mythes et sur la Tradition véhiculée par les textes fondateurs, Livres des Morts, Zen, etc. qui l'orientent vers une conception symbolique et unitaire de l'homme et de l'univers où la médecine envisage l'homme comme une totalité chez qui interfèrent indissolublement le mental et le corporel. La doctrine freudienne vient tout naturellement s'insérer dans ce contexte idéologique qu'elle conforte en montrant que, dans l'esprit de l'homme, il n'existe pas de frontière nette entre le normal et le pathologique ■■.

Or cette tendance à insérer la psychanalyse dans un ensemble conceptuel, quel qu'il soit, ne caractérise par le seul Allendy que nous retrouvons d'ailleurs engagé dans une autre querelle idéologique instaurée par des psychanalystes, celle du « freudo-marxisme ».

Faisant de la psychanalyse une science de l'individu, auxiliaire de la sociologie, Wilhelm Reich se situe aux antipodes d'Allendy. En effet, il désacralise la psychanalyse, soutenant que n'étant « ni une métaphysique, ni une conception du monde, elle joue sur le plan de l'individu, le même rôle que le marxisme sur le plan social ¹². Si le débat qui s'instaure en France à ce sujet et dont Henri Béhar dresse l'historique, n'a rien à voir avec la psychiatrie, il porte en revanche sur la nature même de la psychanalyse en qui le marxiste Georges Politzer voit un « énergétisme libidineux » plutôt qu'une théorie « imaginée par Freud pour expliquer et traiter les névroses et les maladies de l'esprit ¹³. »

Il semblerait donc, autant qu'on puisse en juger à travers les renseignements glanés dans ces études diversement ciblées, que le différend entre certains psychiatres et les psychanalystes ne porte pas tant sur la reconnaissance de la valeur thérapeutique de la psychanalyse que sur l'esprit dans lequel elle est pratiquée. En fait, cette querelle cristallise et révèle un conflit idéologique latent entre deux conceptions de la médecine mentale. L'une, positiviste, ne reconnaît pour valable que l'expérimentation, au point que les mêmes mots désignent des notions totalement différentes. Ainsi va-t-il du mot *inconscient* dont Hesnard critique l'acception freudienne au nom de la conception psychiatrique de l'Ecole française:

L'inconscient de Freud est conçu en dehors de toute notion physiologique, de façon peu conforme aux progrès récents de la Psychologie biologique, laquelle en fait l'intermédiaire entre la vie organique et la pensée claire, il est pour la Psychanalyse un simple phénomène social - consistant surtout dans ce qui est refoulé par la Censure - alors que les auteurs contemporains lui donnent le sens beaucoup plus général, de « l'envers du Conscient » ¹⁴.

Or, ingénument, sous couvert d'objectivité scientifique, Hesnard utilise des concepts opératoires qui relèvent d'hypothèses de travail tout aussi idéologiques que celles de Freud, mais autres. Il obéit à ce que Louis Althusser a désigné sous le nom de P.P.S.S. (petite philosophie spontanée des savants), c'est-à-dire aux principes fondamentaux, tenus pour postulats inattaquables et purs de toute incidence extérieure, de la science de son époque.

En tirant les notions *d'inconscient ou d'instinct* ¹⁵ du côté de la physiologie, la psychiatrie met l'accent sur *l'animalité* de l'homme, asservi aux lois inéluctables de la physique ou de la biologie, tandis que les psychanalystes privilégient sa *spiritualité*. En rendant la société responsable d'une grande partie des troubles dont il souffre, ils lui proposent de recouvrer la santé en changeant les lois qu'il a lui-même édictées. En un mot, ils l'invitent à retrouver, avec sa liberté fondamentale, les pleins pouvoirs d'un esprit que, dans la plupart des cas, les contraintes « culturelles » ont débilisé.

L'incertitude, soulevée par un des articles, sur l'appellation, - psychiatre ou psychanalyste - convenant au docteur Borel ¹⁶, loin d'être un détail anodin, s'inscrit donc dans le débat qui oppose psychiatrie et psychanalyse dans leur nature, leur rapport à l'idéologie et leur finalité. Problème posé plus que résolu ici par le rappel des oppositions essentielles entre psychiatrie et psychanalyse qui déterminent, par ailleurs, le choix des surréalistes, adversaires déclarés de l'une et sectateurs enthousiastes de l'autre.

Pourtant, au vu de ce qui vient d'être exposé, la réalité historique n'est ni si simple ni si évidente. La connexion entre psychiatrie et psychanalyse, et les difficultés qu'elle suscite, se retrouve au sein même du surréalisme, dans la personne même de son fondateur, ainsi que le rappelle l'article de Paolo Scopelliti.

La première approche de la psychanalyse par Breton fut en effet celle d'un étudiant en médecine, fasciné par la recherche psychiatrique. Dans une lettre à Paulhan du 3 août 1918, citée par Marguerite Bonnet (O. C. p. 1125), il reconnaît: «La psychiatrie m'a longtemps retenu vers 1916-1917. J'ai lu avec passion Freud et Kraepelin. » Or ce qu'il lit à cette époque, en pleine guerre, ce ne sont vraisemblablement pas les ouvrages de

Freud, mais le compte rendu que fait de sa théorie le docteur Régis dans son *Précis de psychiatrie* (1916), ou dans *La Psycho-Analyse* (1914) de Régis et Hesnard, livres dont Breton recopie des passages entiers concernant la doctrine de Freud dans les lettres envoyées à son ami Fraenkel. L'imprégnation de ces premières lectures fut durable puisque Breton utilise encore le terme de « psycho-analyse » dans « L'interview du professeur Freud », parue dans *Littérature* en 1922¹⁸, alors que le terme de « psychanalyse » est déjà largement employé, dès 1921, par Yves Le Lay qui publie à Genève la traduction de ce qui deviendra *les Cinq Leçons de psychanalyse* sous le titre *la Psychanalyse* et par Albert Thibaudet, le 1^{er} avril 1921, dans un article de la *N.R.F.* traitant de « Psychanalyse et critique ».

Est tout aussi significative de l'influence de la psychiatrie française, la référence à la notion d'« automatisme » à laquelle recourt Breton pour définir le surréalisme naissant. *L'Automatisme psychologique* (1889) du professeur Janet, mainte fois réédité, est un classique de la littérature psychiatrique française. La modification opérée par Breton, qui le transforme en « automatisme *psychique* », notion sur laquelle il faut bien revenir¹⁸, marque d'emblée la distance prise tant à l'égard de la psychiatrie que de la psychanalyse, car elle ne se confond ni avec « l'automatisme psychologique », phénomène mécanique, réducteur du psychisme, ni avec la « répétition » freudienne.

Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, en 1924, l'« automatisme psychique » est qualifié de « pur », ce qui le déleste de toute connotation péjorative, c'est-à-dire pathologique. A l'inverse de la l'« automatisme psychologique », il est une fonction révélatrice du « fonctionnement réel de la pensée (et non du seul « inconscient »), « réel » signifiant ici, semble-t-il, libre de toute censure, vu que Breton poursuit sa définition par: « *Dictée* de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » Définition *ne varietur* malgré les apparences quelquefois contraires. Ultérieurement, Breton fera appel à des méthodes différentes; mais le but qu'il s'est fixé dès ce texte, étonnamment précis dans l'ouverture qu'il laisse aux entreprises futures, ne sera jamais remis en cause:

Mais il importe d'observer qu'aucun moyen n'est désigné a priori pour la conduite de cette entreprise, que jusqu'à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants et que son succès ne dépend pas des voies plus ou moins capricieuses qui seront suivies.

L'une de ces voies, empruntée par Freud dans l'analyse du rêve¹⁹, est celle de la « libre association » dont Régis et Hesnard ont précisément noté le pouvoir « d'amener au conscient certaines formations inconscientes » (*B.O.C.*, p. 1125).

Utilisée par un poète qui l'« aménage » pour l'écriture, cette voie conduit non à la « cure », mais à une production textuelle fondée sur une technique nouvelle, « l'écriture automatique ». Extension et application d'un aspect de la méthode freudienne à une finalité qui n'est pas la sienne, même si le contexte philosophique est le même, celui du « Connais-toi toi-même » dont l'exigence obsède tout surréaliste authentique.

Or la technique verbale de Freud se révèle rebelle à une transposition intégrale dans l'écriture. L'analyse que François Migeot opère sur le texte 22 de *Poisson soluble* dégage subtilement les enjeux divers dont le texte est l'objet, lieu où se trament les ruses du conscient et de l'inconscient.

Si, littérairement, cette voie, dans son exploitation brute, est une impasse, elle n'en reste pas moins le vivier fondamental (*B.O.C.*, p. 810) où puisent toute expérimentation et toute production ultérieure, selon des méthodes qui, tels les « sommeils hypnotiques », relèvent plus de la tradition psychiatrique française que de la nouveauté freudienne.

Ce bref aperçu des déclarations de Breton et des rapports qu'il entretient initialement avec la psychiatrie et la psychanalyse contient en germe la complexité de leurs développements futurs tant chez Breton lui-même que, plus généralement, chez l'ensemble des surréalistes. Il permet plusieurs observations, d'ordres divers.

Concernant la psychiatrie, la question n'est pas simple. L'anti-psychiatrie de Breton et du groupe, bien réelle, porte, essentiellement sur le phénomène asilaire à la fois comme fait et comme symbole de l'idéologie scientiste et répressive évoquée plus haut. Pourtant, en ce qui concerne Breton, la rupture totale est tardive. Elle éclate dans *Nadja* à propos du professeur Claude dont l'attitude plutôt bienveillante à l'égard de la psychanalyse, nous l'avons vu, ne méritait pas tant d'injures. Mais s'il n'en partage pas les inepties, aux yeux de Breton, il fait pourtant objectivement partie du même « clan » que les médecins aliénistes dont les écrits et la discussion seront rapportés au seuil du *Second Manifeste*.

Cette attaque de *Nadja* marque le moment où Breton, définitivement libéré de sa formation initiale, coupe le cordon ombilical qui le reliait à la discipline mère. En effet, les notes du *Carnet* (1920-1921) publiées par Marguerite Bonnet unissent dans un même respect Freud et Babinski :

Freud, élève de Charcot a révolutionné de nos jours la médecine mentale, tandis que Babinski, élève lui aussi de Charcot, révolutionnait la médecine nerveuse [...] De l'instruction de la Salpêtrière, Freud et Babinski retinrent cette merveilleuse méthode expérimentale qui consiste à essayer tout ce qui vous passe par la tête, à se défaire des prévisions et à se tenir à l'abri de la pudeur. J'ai vu Babinski examiner ses malades: les faire lever, asseoir, plier le genou gauche etc..., tout cela sans raison préalable. Cent choses absurdes

étaient tentées sur le même individu et il arrivait qu'à la centième Babinski pût se frapper le front. Comment eût-il découvert autrement ses signes de l'hémiplégie et notamment son fameux réflexe plantaire?

Un hommage aussi vibrant, bien qu'anonyme, sera encore rendu à Babinski, au terme du *Premier Manifeste*. Si son enseignement, comme celui de Freud, est fondé sur le doute, il rejoint celui de Mallarmé, en fondant la recherche sur le hasard, dont on connaît la fortune méthodologique pour Breton et l'ensemble du surréalisme. Plus que Freud, « esprit peut-être moins indépendant et plus systématique [...] », Babinski fut pour lui, un maître à penser: le début du texte n'établit-il pas une analogie entre Kant et ses disciples douteurs, Fichte et Hegel, et entre Charcot qui devait former « des élèves (Freud et Babinski) qui missent toutes ses conclusions en doute » ?

Enfants de Freud, *les Champs magnétiques* ont aussi pour père Babinski qui enseigna à Breton que la découverte est le fruit d'une expérimentation inlassable, sans « pudeur », et remise, autant que faire se peut, à la conduite du « hasard » dont Breton ne cessera d'explorer la nature réelle.

Sous les auspices de Freud et de Babinski, Breton conquiert à la fois sa liberté d'esprit, son « an-archisme » intellectuel et l'ambition de créer « un mode d'expression qui répondît aux nouveaux besoins ».

C'est dire qu'il apprit aussi alors à considérer la littérature comme une « science » dont le renouvellement, sinon le « progrès », ne peut résulter que d'une suite d'« expérimentations » tentées sans *a priori* dogmatique. C'est bien en « chercheur », en « savant » que Breton se jette avidement, pour la vérifier ou l'exploiter, sur toute découverte ou sur toute hypothèse susceptible d'ouvrir une nouvelle voie à la connaissance de « ce qui se trame à l'insu de l'homme dans les profondeurs de l'esprit » (*B. O. C.*, p. 808).

Dans « Les jeux surréalistes », comme dans *Ralentir travaux*, Breton et ses amis, René Char et Eluard, à l'instar de « savants » dans leur laboratoire, provoquent l'événement, le fait psychique que constitue le poème. *L'Immaculée conception* est un texte où, comme le scientifique, Breton et Eluard reproduisent artificiellement une conduite ou un discours délirants à des fins démonstratives, susceptibles d'éclairer l'hypothèse freudienne selon laquelle il n'existe pas de frontières strictes entre le normal et le pathologique:

Il ne s'agit, du reste, aucunement de préjuger de la vraisemblance parfaite de ces faux états mentaux, l'essentiel étant de penser qu'avec quelque entraînement ils pourraient être rendus parfaitement vraisemblables. C'en serait fait alors des catégories orgueilleuses dans lesquelles on s'amuse à faire entrer les hommes qui ont eu un compte

à régler avec la raison humaine, cette même raison qui nous dénie quotidiennement le droit de nous exprimer par les moyens qui nous sont instinctifs (ibid., p. 849).

La passion de vérité et de découverte qui anime Breton le conduit donc, sur le plan expérimental, à multiplier les expériences et, sur le plan théorique, à pratiquer à l'égard des diverses tendances de la psychanalyse, un éclectisme et une activité critique dont, le Maître lui-même ne sera pas exempté.

Ce faisant, il définit la pratique proprement surréaliste de la psychanalyse. Etant à la fois une philosophie et une méthode d'investigation psychique, la psychanalyse a donné lieu, par la variété même de ses extensions théoriques, dont certaines ont été rappelées plus haut, à diverses approches de la part des surréalistes mêmes.

Pour certains, Soupault ou même Michel Leiris ²⁰, elle fut, comme la relativité, essentiellement une théorie séduisante, riche en perspectives intellectuelles, littéraires ou philosophiques. N'oublions pas qu'elle provoqua dans le Tout-Paris artistique et littéraire, « un engouement subit [...] succédant à une période d'inexplicable dédain pour les œuvres remarquables du maître de Vienne » ²¹.

Des écrivains s'en emparent: Julien Benda écrit *les Amorandes* (Emile-Paul) et le dramaturge H.B. Lenormand fait représenter à Genève, dès 1922, *Mangeur de rêves*, repris à Paris, à la Comédie des Champs-Élysées en 1924. Des articles paraissent dans *la N.R.F.* Outre Thibaudet, cité plus haut, Jules Romain y propose (le 17 janvier 1922) un « Aperçu de la psychanalyse » dont Hesnard recommande la lecture. Des revues se créent, telle *l'Esprit nouveau* ²² ou *la Revue idéaliste* qui s'ouvrent à la psychanalyse. Dans cette dernière (n° 3 et 4 d'octobre et de décembre 1921) Charles Baudouin, le psychanalyste suisse, publie « La psychanalyse » et « Symbolisme et psychanalyse ».

Puis le mode retombe et seuls ses « amoureux fervents », par exemple Eluard, Breton, Bousquet ou Dali, continuent de suivre attentivement les développements et les productions du mouvement psychanalytique. Mais ils ne se contentent pas de cet intérêt passif ²³. Conformément à l'exemple précédemment donné par Breton, ils extrapolent, de leurs lectures, des méthodes et des pratiques surréalistes nouvelles. Ainsi Dali trouve-t-il chez Lacan les éléments de sa théorie paranoïaque-critique qui relance l'activité de tout le groupe, à partir de ces bases nouvelles ²⁴.

Car ce qui caractérise les « vrais » surréalistes, ce qui leur accorde ce label, pour tout ou partie de leur production et de leur vie, c'est le fait de confondre leur activité « poétique » avec l'expérimentation des théories ou, plus simplement, des « données » psychanalytiques anciennes ou nouvelles. En ce sens Crevel, qui se détache de la psychanalyse théorique, mais qui,

comme le montre Jean-Michel Devesa²⁵, fait de ce refus la matière même de son œuvre, agit en véritable surréaliste.

C'est également au nom de ce travail d'intégration de la psychanalyse à sa réflexion et à son œuvre²⁶, spécialement dans *Grains et Issues*, que Tzara, malgré leurs querelles antérieures, se voit salué et reconnu par Breton comme compagnon fidèle et authentique du surréalisme, à la fin du *Second Manifeste*.

*

**

Tout se passe donc comme si Breton et les surréalistes, guidés par les hypothèses posées par la psychanalyse, appliquait aux phénomènes de *l'esprit* la méthode expérimentale d'essais et erreurs, où le hasard joue sa partie, donnant naissance à une «réalité» jusque là occultée qu'ils dévoilent peu à peu dans des productions qui constituent la « poésie » surréaliste, - au sens large du terme - cette « poésie au besoin sans poèmes: la poésie telle que nous l'entendons ».

Une telle activité poétique est donc conforme au vœu de Lautréamont qui, dans les *Poésies*, appelait à la formation d'une «science» de la littérature à laquelle concourent effectivement les surréalistes par l'exercice d'expérimentation qu'est devenue, pour eux, la référence à la psychanalyse.

Il ne peut donc être question, pour les surréalistes, d'adhérer à telle ou telle théorie particulière²⁷. Ainsi s'explique peut-être leur relatif désintérêt envers le freudo-marxisme. Ils en usent à l'égard de la psychanalyse, de la même manière qu'à l'égard du matérialisme dialectique, non en doctrinaires, ni en amateurs, mais en créateurs qui choisissent, transforment et étendent²⁸ certains concepts au but que s'est assigné le mouvement surréaliste dans sa globalité: la libération individuelle et sociale à travers la *révélation* des merveilles « d'une existence autre que celle que nous pensons mener » (*B.O.C.*, p. 810).

Université de Nice.

NOTES

1. Cf *infra*, l'article de Nicole Géblesco « René Allendy ou : Paracelse psychanalyste » et celui de Pascal Harlem: « Raymond Queneau et l'intérieur ».

2. Cf *infra* les articles de Viviane Barry, « Le grand Jeu et la transgression du psy » ; de Sjeff Houppermans, « Analyses rousselliennes » ; de Pierre Barrucco : « Hantises de Giorgio de Chirico », ou de Philippe Chardin: « Visions de la folie et de ses symbolismes chez Breton et chez Musil ».

3. Cf. *infra*, « Un psychanalyste défenseur du surréalisme ».

4. Régis et Hesnard, *la Psycho-Analyse des névroses et des psychoses*, Alcan, 1916. Cf. *infra*, l'article de Paolo Scopelitti : « Une contribution du Surréalisme à la psychanalyse: *l'Immaculée Conception* d'Eluard et Breton ».
 5. Cf. Philippe Lejeune, *Moi aussi* « Post-scriptum à lire Leiris », Le Seuil, 1986, p. 171.
 6. Voir *infra*, « Un point de vue de psychiatres: surréalisme et schizoïdie » où elle analyse l'ouvrage des docteurs Adrien Borel et Gilbert Robin, tous deux élèves du Professeur Claude.
 7. A. Hesnard, *LA PSYCHANALYSE*, Théorie sexuelle de Freud, « La culture moderne », Paris, Stock, 1924.
 8. Cf. *infra* Michel Carassou, « Crevel sur le divan ».
 9. Il dirige, avec le docteur Laforgue, la revue *l'Evolution psychiatrique*.
 10. *Op. cit.*, p. 92.
 11. Il s'agit là d'un courant important de la psychanalyse, proche de la parapsychologie. Sur ces rapprochements, cf. Christine Pouget, « L'attrait de la parapsychologie ou la tentation expérimentale », *Mélusine II*, pp. 70 sq.
 12. Cf. *infra*, Henri Béhar, « Le freudo-marxisme des surréalistes ».
 13. A. Hesnard, *op. cit.* p. 9.
 14. *Op. cit.* p. 89. Une note explicative de « l'envers du Conscient » renvoie à « notre ouvrage sur *l'Inconscient*, Encycl. scient., Doïn 1922 ».
 15. *Ibid.*, p. 91, où Hesnard reproche à Freud de ne pas distinguer entre les « instincts vrais » et les *désirs*.
 16. Le même problème se pose d'ailleurs pour d'autres médecins contemporains, à la fois psychiatres et psychanalystes.
 17. Le texte publié dans *les Pas perdus*, en 1923 fait cette fois mention de « psychanalyse ».
 18. Cf. Marc Le Bot, *Mélusine XII* sur ce sujet: « Automatisme psychique et pensée artistique ».
- Je n'ai pu trouver, malgré mes recherches, aucune mention d'« automatisme psychique » chez les psychiatres. D'ailleurs Lacan, dans sa thèse, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, (1932) ne mentionne, dans le chapitre consacré aux « automatismes », I, 4, IV, que l'« automatisme psychologique » et l'« automatisme mental », Seuil, « Points », p. 126.
19. Breton, sans attendre *les Vases communicants*, pense, dès ce moment, pouvoir appliquer cette méthode « à la résolution des questions fondamentales de la vie ».
 20. Cf. Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 169 : « Il vit d'abord en Freud un libérateur, et dans la psychanalyse un aspect de « ce mouvement d'idées grâce auquel il devient possible, malgré l'hypocrisie de la science bourgeoise, de traiter des choses de l'amour objectivement, sans être arrêté à tout instant par de sordides préjugés. [...] Mais ce libérateur lui semblait prisonnier de sa découverte, et Leiris était réticent devant sa manière de tout ramener à la sexualité. »
 21. Docteur Hesnard, *op. cit.*, p. 15.
 22. Fondée en 1920 par Paul Dermée, le Corbusier et Ozenfant. Elle paraît jusqu'en 1925. Allendy y publie de nombreux articles.
 23. Cf. Dali, *Oui*, Denoël, « Médiations », 1971, pp. 15 sq.
 24. Cf. *infra* l'article de Janine Mesaglio-Nevers: « Dali ou les parodies de la sublimation ».
 25. Cf. *infra* Jean-Michel Devesa, « Crevel: révolte poétique et psychanalyse ».
 26. Cf. *infra*, Akira Hamada, « La conception du rêve chez Tzara ».
 27. Chacun choisit au gré de ses préférences Freud, Jung, Ferencsi, Myers, etc. Mais ce qui frappe surtout, et ce qui me paraît le plus important, c'est la transformation que les surréalistes font subir aux théories, par « détournement » ou collusion entre diverses tendances aux propres fins de leur propre discours.
 28. Sur l'extension d'un concept ou d'une méthode par Breton à des fins surréalistes, cf. notre analyse à propos du matérialisme dialectique, *Mélusine XI*, pp. 41 sq.

UNE LECTURE DU TEXTE 22 *DE POISSON SOLUBLE* ENTRE LES VIGNES...

François MIGEOT

On sait le culte que les surréalistes ont voué au rêve ¹. Ils ont tenté de le provoquer, de l'explorer, de le recueillir. Il constitue le cheval de bataille de nombreux textes qui en font l'éloge et le proposent comme modèle au projet visant à faire advenir la *surréalité*. Il est aussi le cheval de Troie que Breton et ses amis entendent faire entrer dans la forteresse de la veille et de la raison. Bref, l'activité surréaliste s'est tellement identifiée à une approche du rêve que les tenants d'une autre approche de la vie onirique, les analystes, n'ont pu manquer de s'interroger sur les rapports des surréalistes et du rêve ², et de confronter leur propre point de vue à celui des « Présidents de la République du rêve » (S. Alexandrian).

Mais, paradoxalement, dans cette interrogation du surréalisme à partir de la question du rêve, on a peu examiné le texte de Breton, et plus particulièrement le texte automatique, comme une production qui mettrait en œuvre, par l'écriture elle-même, des processus analogues, un travail identique à celui du rêve.

Si tel était le cas, alors l'écriture automatique, loin de *représenter un rêve*, donnerait un texte qui « rêverait » devant nous, qui détiendrait le même pouvoir performatif que le rêve, qui deviendrait acte.

Parmi tous les poèmes en prose de *Poisson soluble*, un de ceux qui pourraient le mieux illustrer cette hypothèse est le *texte 22*, que je tiens pour l'un des plus inspirés.

Lancé d'une seule haleine dans une course, depuis *cette femme* qu'il place à sa tête comme point de mire inaugural, jusqu'à la flamme vacillante que sa propre fin va souffler, le texte glisse de proche en proche, par

contiguïté, d'image en image, dans une sorte de fondu-enchaîné où chaque nouveau terme est engendré par la zone de sens qu'il partage avec d'autres qui le précèdent.

Voici, avec toute la lourdeur et la démultiplication de l'analyse, comment pourrait se déplier sommairement le glissement progressif de ce *texte-rêve*, si dense dans ses connexions :

Une femme dans une vigne, l'une et l'autre (qu'on se réfère à la Bible) porteuses de fruits, de vie. Pour l'une une naissance se profile, pour l'autre les vendanges, ce qui nous mène au nid, au *couvent* que l'on entend alors comme le lieu où l'on couve, mais qui s'entend aussi comme le lieu où séjournent des femmes cloîtrées, cachées derrière leur voile et leur habit noir. Cette occultation suggère alors sans doute au texte, par antinomie, le lieu par excellence de l'ostentation, le *théâtre*. où le rideau de scène vient alors se substituer au voile, dans l'attente d'une révélation. Porteuse de vie, la femme devient aussi porteuse de mort : elle est en deuil ; elle porte le voile que, par contagion, le couvent lui a passé. Deuil qui s'étend jusqu'aux fruits de la vigne, raisins noirs, « grelots de nuit ». Quant à l'enceinte (le mot fait mouche ici) du couvent, elle va se prolonger dans l'enveloppement du *manteau*, du *voile* du regard où se dit pris le narrateur (« C'était comme si [...] je fusse demeuré muré dans ce regard »), puis dans la boucle de *l'abat-jour* qui clôt le texte.

Puis l'écriture continue à lier femme et vigne en revêtant la première d'un *habit de feuilles rouges*, et en laissant imaginer qu'entre le mollet et la route se trouve le pied de la femme, de la vigne, cette collusion préparant d'ailleurs l'ébriété sensuelle que la suite du texte va développer. C'est ce pied suggéré dans l'intervalle qui va apparaître plus loin, déplacé, avec celui du narrateur-marcheur qui se pose sur le coin du voile pour entraver la fuite de la femme, déjà *veuve*, et soudain devenue, grâce à l'homonymie, oiseau. Cette métamorphose, le texte l'avait déjà ménagée par le nid de jeunes corbeaux noirs attendant leur envol, par ce manteau entrouvert tel une paire d'aile et découvrant une nudité « plus ensorcelante que les oiseaux ». Ainsi surdéterminée, rien d'étonnant à ce que cette nouvelle figure féminine soit celle de la veuve dont la longue queue vient à son tour se superposer au voile qui devient alors traîne (« son long voile traînant à terre alors qu'elle s'élevait »), puis cette ombre (« J'avais jeté sur moi cette ombre impalpable ») déjà largement présente depuis le début du texte et que l'on retrouve dans un dernier avatar, comme étant celle de la *femme* disparue, évoquée comme en surimpression avec l'ombre grandissant autour de la *flamme* qui s'éteint (« l'ombre en retard d'une lampe à abat-jour que j'avais oublié d'éteindre »).

Voilà donc déplié devant nous l'un des écheveaux possibles, dont la densité et les pouvoirs de ramification étonnent. Comment ne pas penser, dans ces dérives associatives ponctuées d'étoilements de sens, à ce que Freud décrit comme étant la *condensation* et le *déplacement*? Pour ce qui est de la condensation, la lenteur et la longueur de l'analyse³ montrent suffisamment combien certains points nodaux sont largement surdéterminés. Citons pour mémoire le *couvent* autour et à partir duquel rayonnent, soit par le signifiant, soit par le signifié, au moins trois isotopies: celle de la fécondité et de la naissance, celle de la clôture du voilement, et enfin, connexe par le voile, celle du veuvage, du deuil et de sa couleur. Citons encore la *veuve* qui permet de mettre en relation tout ce qui est de l'ordre du deuil, déjà présenté, et de l'associer à une nouvelle dimension aérienne et volatile à développer, qui permet encore, par la configuration du plumage de l'oiseau, de mettre le voile en position de traîne, ouvrant la voie au *manteau*, à la *tunique*. Je m'arrête un instant, encore, sur le mot « veuve ». La langue, en transférant la notion de deuil sur un oiseau, n'a-t-elle pas opéré un premier geste métaphorique? Ce n'est sans doute pas un hasard si le texte choisit, pour condenser, un mot déjà travaillé par la métaphore; car on se souvient en effet que Jakobson et Lacan à sa suite ont identifié le processus métaphorique au processus freudien de la condensation. Or, ici, le texte ne fait bien que prolonger, redoubler le travail métaphorique, lorsqu'il établit, par condensation, l'équivalence entre le voile et la traîne (femme-veuve => voile, oiseau-veuve => longue traîne de plumes : voile = traîne).

.Reconnaître maintenant, dans l'avancée du texte par juxtaposition d'éléments lui permettant un passage, le processus du déplacement, est peut-être plus malaisé. Tant qu'on en reste à l'hypothèse économique générale qui sous-tend le déplacement, telle que l'énoncent Laplanche et Pontalis dans leur *Vocabulaire*, l'adéquation semble parfaite: « La théorie psychanalytique du déplacement fait appel à l'hypothèse économique d'une énergie d'investissement, susceptible de se détacher des représentations et de glisser le long des voies associatives. » Et ils ajoutent: « le libre déplacement de cette énergie est l'un des caractères majeurs du processus primaire tel qu'il régit le fonctionnement du système inconscient » (article « Déplacement »). Mais les choses paraissent se compliquer quand on voit l'application que Freud fait de cette hypothèse dans le cas concret du rêve.

D'abord, il semble mettre l'accent sur le mouvement de l'affect davantage que sur celui de la représentation: ce serait le passage de cette énergie psychique (affect) d'une représentation du rêve à une autre qui aurait pour effet une accentuation de certaines représentations au détriment d'autres qui auraient été désinvesties. On le voit, il n'est guère question ici du glissement d'une représentation à une autre qu'en fonction du mouvement d'un affect. Mais, si Freud se penche particulièrement sur le

problème du transfert d'affect d'une représentation à une autre, c'est qu'il n'envisage jamais le rêve sans son interprétation, qu'il traque le refoulé et déjoue les ruses de la censure. Or, l'un des tours les plus courants du gibier qu'il poursuit consiste justement à faire passer aux oubliettes une représentation qui a été désinvestie en collant son affect à une autre représentation qui prend ainsi la vedette et fourvoie l'interprète. Freud s'intéresse donc, pour le rendement de l'interprétation, aux stratégies de ces transferts d'accent sans trop se préoccuper des conditions pratiques nécessaires à ces transferts. C'est qu'il veut davantage percer le secret du rêve (latent) que de découvrir comment le spectacle onirique (le rêve manifeste) règle l'enchaînement de ses images.

Mais cela peut aisément se déduire de ce qui a été avancé plus haut. Si l'énergie non liée de l'affect peut glisser le long de chaînes associatives et passer d'une représentation à une autre, il faut bien qu'entre ces représentations un lien puisse se créer, qu'une contiguïté métonymique existe qui assure le continuum du spectacle onirique. Ce qui motive le lien entre deux représentations - motivation éminamment subjective et ne valant que pour chaque rêveur, voire chaque rêve - c'est leur(s) pointes) d'accrochage possible(s), soit sur la face du signifiant, soit sur celle du signifié. Par ailleurs Laplanche et Pontalis dans leur article, affirment du déplacement qu'« il favorise la condensation dans la mesure où le déplacement le long de deux chaînes associatives aboutit à des représentations ou à des expressions verbales qui constituent des carrefours ». Pour que le carrefour de la condensation existe, il faut bien d'abord que les chaînes associatives se déroulent (par déplacement, glissement métonymique) et qu'ensuite, par la face *Sa* (expression verbale) deux courants associatifs se nouent (veuve = femme et oiseau), ou que par la face *Sé* (représentation), ils puissent être co-actualisés (couvent = veuvage (voile + célibat + habit noir) *et* voir/ne pas voir (clôture + enfermement + voile). On retrouve là, dans ce processus d'engendrement de la condensation par le déplacement, un autre processus étrangement similaire, celui que repère Jakobson quand il remarque que la métaphore est le produit de deux courants métonymiques: le comparant et le comparé sont rassemblés, superposés, par l'intermédiaire des courants de sens (d'aucuns diraient des *sèmes*) qu'ils peuvent partager. Il ne fait pas de doute que c'est bien cette hypothèse jakobsonienne que Lacan retient et extrapole au fonctionnement des processus primaires, et que Laplanche et Pontalis semblent avaliser: « c'est ainsi qu'il [Jakobson] a rapproché le déplacement de la métonymie où c'est la liaison de contiguïté qui est en cause, tandis que ce serait le symbolisme qui correspondrait à la dimension métaphorique où règne l'association par ressemblance. Jacques Lacan, reprenant et développant ces indications, assimile le déplacement à la métonymie et la condensation à la métaphore. »

Cela dit, le travail du rêve, et d'une manière générale, le mode de fonctionnement des processus primaires sont de l'ordre de l'insaisissable en dehors de leurs effets. Et c'est bien là que ces hypothèses sont opératoires: elles comblent une absence et rendent compte de phénomènes non-immédiatement observables, parmi lesquels on trouve, au premier chef, le rêve. Or, tout se passe comme si le texte opérait devant nous la validation de ces hypothèses en les mettant en acte, comme s'il déroulait par le fil de l'écriture, le mouvement de ce travail. En effet, nous n'avons pas affaire au texte d'un rêve raconté, mais bien plutôt à quelque chose comme la mise en écriture d'un rêve en train de se faire par elle. Il nous dévoile les relais associatifs de sa progression et nous porte dans son mouvement arborescent où les branches croissent par déplacement et se divisent au lieu des condensations. Mais l'arbre est entier; il n'est pas besoin de reconstituer dans l'après-coup les parties manquantes ou les liens rompus puisque nous sommes nous-mêmes engagés par la lecture dans sa croissance.

Il ne s'agit donc plus d'un récit, d'un rêve au second degré, mais du *moment de l'énonciation* du rêve. Nous sommes nous-mêmes promus co-rêveurs é(mer)veillés par la grâce de la lecture, ce qui nous dispense peut-être (faisant de nécessité vertu) d'avoir recours aux associations libres que le rêveur produit dans l'après-coup pour reconstituer le texte lacunaire de son rêve, et nous encourage plutôt à interroger le tissu associatif du texte resté intact, en faisant l'hypothèse que le texte (tout texte *littéraire* ?), par sa densité, présente quelque chose comme un réseau associatif homogène, qu'il constitue un équivalent du rêve apporté par l'analysant auquel on ajouterait les associations libres qu'il produit, à condition d'accepter, bien sûr, comme préalable, qu'il n'y a pas de différence de nature entre les associations de l'analysant sur son rêve, et le matériau du rêve lui-même. En d'autres termes, cela signifie qu'en écoutant le texte-rêve et en prêtant mes propres associations à celles qu'il me suggère, quelque chose comme une interprétation peut avoir lieu qui ne soit pas une herméneutique, mais un engagement intersubjectif entre moi-même et la force d'énonciation du texte restée vive. Autrement dit: une opération de type *transférentiel*.

*

**

Arrivé à ce point de mon travail et avant d'engager mon interprétation, il est impossible de taire davantage qu'un spectre pèse sur lui, depuis le début, et qu'il est maintenant temps de convoquer. Il s'agit de l'analyse - incontournable - de Michel Riffaterre, consacrée à ce même texte ²² ⁴, et centrée d'une manière générale sur l'écriture automatique et sur les métaphores surréalistes ⁵.

Son approche récusant - *a priori* - tout recours au travail de l'inconscient, une confrontation s'impose donc. « L'écriture automatique des surréalistes [dit-il] se dérobe à l'interprétation, mais ce n'est que parce

que ses exégètes font de la psychologie au lieu de s'en tenir au texte [...] » (p. 235). « En parlant de dictée du subconscient, il est vrai, André Breton donnait à penser que l'analyse psychologique était pertinente. Mais en pratique elle aboutit à une impasse: une fois qu'on a catalogué Breton selon des catégories psychologiques, il reste à expliquer comment des traits communs à toute activité mentale ont produit une forme spécifique au texte. A supposer qu'on y arrive un jour, on n'aura encore expliqué que la genèse du texte, et non le produit fini» (*ibid.*).

Et à partir de là, Michel Riffaterre démonte l'écriture automatique en faisant observer qu'elle obéit à une « logique » spécifique, « un code spécial », celui qui est à l'œuvre dans la métaphore filée, mais décroché, dans les textes surréalistes⁶, de toute préoccupation d'acceptabilité sémantique, de tout souci de ressemblance, décroché, donc, de la fonction référentielle.

D'autre part, et surtout pour le *texte 22*, il a recours à l'intertextualité pour démontrer que ce qui résiste au sens, dans le texte, et ne ressortit pas à la métaphore filée, est constitué par des « restes visuels » issus d'un intertexte latent.

Revenons maintenant à la récusation de l'approche psychologisante que Riffaterre mettait en exergue à sa propre analyse. Si elle vise — et c'est ce qu'il me semble — toute approche tendant à expliquer le texte par la psyché de Breton [« on a catalogué Breton selon des catégories psychologiques »], j'y souscris totalement, car le texte est alors le pigeon que l'interprétation aura plumé. En revanche, s'il s'agit de se mettre à l'écoute du travail des processus inconscients dans le texte, il me semble qu'alors ce type d'approche est tout à fait fécond et qu'il rejoint, voire prolonge, — ne lui en déplaise? — celle de Riffaterre.

En effet, il est impossible de ne pas remarquer à quel point son analyse de la métaphore filée appliquée à la concaténation des images surréalistes dans l'écriture automatique converge avec ma propre analyse des processus d'accrochage et d'enchaînement des représentations du *texte 22*. Ce qui peut nous servir de point de passage, c'est la reconnaissance commune du travail conjoint de la métaphore et de la métonymie dans l'élaboration des images, du travail de la métonymie permettant la réalisation de la métaphore. Riffaterre écrit: « Le séquence verbale occupée par la métaphore filée se forme par le déroulement parallèle de deux *systèmes* associatifs. L'un composé de mots apparentés au véhicule primaire (synonymes; mot ayant avec lui un rapport métonymique; mots exprimant diverses modalités de son signifié), l'autre composé de mots semblablement apparentés à la teneur primaire » (p. 220). En extrapolant cette analyse au travail du rêve, ne retrouve-t-on pas en écho cette affirmation, déjà citée, des auteurs du *Vocabulaire* (voir *supra*) selon laquelle le déplacement « [...] favorise la condensation dans la mesure où le déplacement le long de deux chaînes associatives aboutit à des représentations ou à des expressions

verbales qui constituent des carrefours. » ?

De là, donc, à dire que la métaphore filée et que le travail du rêve mettent en œuvre des procédés homologues, que la métaphore surréaliste et l'écriture automatique prennent pour modèle le travail du rêve, il n'y a qu'un pas que Riffaterre aurait pu franchir, car lui qui tenait tant à expliquer « le produit fini » textuel aurait ainsi pu, par la confrontation avec le rêve, serrer au plus près le *texte 22*.

Or, paradoxalement, il ne reprend que partiellement, pour ce texte, le modèle de l'analyse de la métaphore filée (p. 245), et lui préfère, pour l'essentiel, le recours à l'intertextualité qui, bien que très convaincante, n'explique en fait que le premier paragraphe d'un texte dont la suite, qui n'est pas citée, passe aux oubliettes. Il faudra, bien entendu, poursuivre sur ce point le dialogue avec le travail de Riffaterre, mais pour le rendre fécond, il importe d'abord de faire avancer ma propre lecture.

« Cette femme ... » : tout le texte semble lancé dans sa course depuis ce déictique. Par le démonstratif, la femme se profile comme point de mire de la visée du récit, mais en même temps, elle échappe, elle est insaisissable car elle semble renvoyer à un précédent, un hors-texte manquant où elle aurait été identifiée. Dès lors, le texte, fondé sur ce retard, marche dans son ombre (Cf: « l'ombre en retard d'une lampe... »), engage à la poursuite, à la découverte de cette femme connue et à connaître. C'est sur le mode oculaire que la chasse s'engage: elle se place sous le signe du regard, de ce qu'il peut voir, ne peut pas voir, de ce qui se montre ou se cache, sous le signe, aussi, de la révélation et de l'aveuglement. La figure du *voile* fait pivot pour toute cette problématique en ce qu'il manifeste ce qui se cache, le laisse paraître à demi, le recouvre tout en lançant son injonction: *vois-le!*

Autrement dit, quelle mise en scène (puisqu'il s'agit bien aussi de théâtre et de rideau de scène) s'opère au moyen du voile? *Qu'est-ce ? Qui est-ce* qui est caché? Une femme que le texte pose comme initiale, comme matrice des lignes qu'il engendre. Cette figure que je déclare d'entrée de jeu *maternelle*, est largement insistante et ce n'est rien forcer que d'en faire un peu abruptement le point de départ d'un réseau associatif. Elle est d'abord liée à la vigne (symbole de vie), lieu d'une possible *vie antérieure*, « quelques jours avant la vendange ». Par la vi(gn)e, la narrateur vient à la vie — « je l'ai suivie » — mais en laissant bien entendre qu'elle vient à sa suite, qu'elle procède de la vie de sa génitrice, le mot tombant fort bien si l'on latinise un brin: sui vie, de sa vie. Une fois sortis de *l'enceinte*, on tourne autour du *couvent* (où loge une *mère* supérieure), ce qui nous mène prestement au *nid*. Notons encore que le signifiant *vie* insiste à titre de paragramme dans nombre de mots liées à « cette femme » : la vi(gn)e, la vi(II)e, le vi(sag)e, et le v(o)i(1)e dont le texte nous dira ensuite qu'il tentait de lui « conférer une apparence de vie ».

fine mère, donc, mais de géniteur point, de père, encore moins. Sur la comédie règne sans partage une veuve qui, sans nier l'image paternelle, a au moins su lui donner le rôle du mort et faire de sa loi - tout au moins en partie - *lettre morte*, pour mieux, on l'imagine, entreprendre la séduction de celui que le texte met alors en position de fils. Elle semble jouer le jeu de la provocation par les œillades qu'elle lui lance et qui le laissent *interdit* (« je me sentais incapable de résister à ce nid de corbeaux que m'avait figuré l'éclair de son visage»), par l'ostentation de son insoutenable nudité (« [elle] me découvrit sa nudité plus ensorcelante que les oiseaux »), mais elle se fait aussi interdictrice, reprenant à son compte et de manière ambivalente l'interdit qu'aucune instance paternelle n'est là pour énoncer: « Elle s'était arrêtée et m'éloignait de la main comme s'il se fût agi pour moi de gagner des cimes inconnues, des neiges trop hautes. »

Il me semble que le texte nous invite à sa manière à réactiver en nous ce qu'il en est de l'économie du désir de l'enfant au point qui peut devenir celui d'ancrage d'une structure perverse. Quittons un instant notre texte et tentons de broser à grands traits, en laissant la parole à un homme de l'art " l'évolution du désir de l'enfant jusqu'à ce point de bascule:

L'identification pré-génitale - écrit Joël Dor - est avant tout identification phallique dans la mesure où elle est identification au phallus maternel. Il s'agit ici d'un vécu identificatoire pré-oedipien de l'enfant, où la dynamique de son désir le conduit à s'instituer comme seul et unique objet possible du désir de sa mère. [...] Le désir de l'enfant se fera ainsi volontier désir du désir de l'Autre vécu d'abord comme Autre tout puissant et ensuite comme Autre manquant [= à qui il manque]. Le fondement de l'identification pré-oedipienne en tant qu'elle est identification phallique est donc identification à l'objet qui comble le désir de l'Autre (pp. 133, 134).

Joël Dor explique ensuite que l'enfant est bientôt confronté à un soupçon: sa mère connaît un désir *autre* que celui qu'elle nourrit à son endroit. Il va alors lutter contre la présence de ce désir - qui trahit le fait que la mère est manquante et qu'elle n'est en rien comblée par lui *seul*- et va imaginativement trouver une parade en s'instaurant comme seul objet susceptible de combler ce manque.

Toutefois, cette identification phallique va être ébranlée, battue en brèche par la présence, fondamentale, du père, figure qui manifeste un univers de jouissance nouveau auquel est conviée la mère, mais qui reste interdit à l'enfant puisqu'il en est exclu. La fonction du père est donc de faire déchoir de cette identification phallique l'enfant qui, du même coup, voit dans son père un phallus rival qui aurait la préférence de la mère.

Ce moment, poursuit Joël Dor, est crucial puisque l'enfant y découvre que le désir de la mère n'est pas exclusivement lié à sa personne propre, qu'elle n'est en rien comblée par lui identifié au phallus, qu'elle est soumise

au manque. C'est alors que se joue son possible accès à une étape ultérieure : *l'assomption de la castration* :

{...f ce point bascule inaugure toujours ce qui va faire signifiant du manque dans l'autre. La sensibilisation de l'enfant à la dimension du père symbolique prend, en effet, appui sur un « pré-sentiment » psychique auquel l'enfant va devoir s'affronter pour abdiquer sa représentation du père imaginaire. Or ce père ne peut pas être dessaisi de son investiture de rival phallique sans l'intercession de ce signifiant du manque dans l'Autre qui invite l'enfant à abandonner le registre de l'être (être le phallus) au bénéfice du registre de l'avoir (avoir le phallus). Le passage de l'être à l'avoir ne s'effectue donc que dans la mesure où le père apparaît à l'enfant comme celui qui est supposé détenir le phallus que la mère désire.

Mais si l'ambiguïté du discours maternel permet une équivoque quant à la nature de l'objet de son désir et qu'elle maintienne une « complicité libidinale », un « appel séducteur auprès de l'enfant », et si d'autre part le père se retranche dans une complaisance silencieuse, alors l'enfant se trouve capturé « à la frontière de la dialectique de l'être et de l'avoir » et risque de basculer « de l'identification phallique au profit de l'identification perverse ». Cet « appel séducteur de la mère », Dor montre qu'il s'organise - et nous commençons à nous rapprocher de notre texte - sur le mode du donner à voir, à entendre, à toucher. Corrélativement à cet appel de l'enfant à la jouissance, la mère reste le plus souvent muette sur le sens de la présence paternelle et sur le désir qui lui est lié.

Quand, d'aventure, elle se réfère à cette instance paternelle, pour médiatiser le trop fort investissement érotique qu'elle perçoit chez l'enfant, elle le fait généralement sur le mode de la dérision pour en signifier l'inconsistance. Il y a donc souvent chez le père une complaisance corrélative qui autorise la mère à se faire l'entremetteuse de sa parole et qui place l'enfant devant l'alternative insoluble d'une mère *bifrons* : d'une part mère interdictrice et porte-parole du père, et simultanément mère séductrice qui tourne en dérision « la signification structurante de la loi du père ». Et Joël Dor de conclure :

L'aliénation de l'enfant à l'intrigue de la séduction maternelle et à l'incurie symbolique paternelle a pour conséquence essentielle d'inviter l'enfant à conforter le fantasme d'une mère toute puissante qui est à proprement parler la mère phallique à laquelle il ne reconquera pas (p. 158). Toute représentation de la femme réactualise nécessairement chez le pervers une série de stigmates inconscients inscrits comme les vestiges de son assujettissement à la double fantasmagorie de la mère non manquante ou castrée (p. 159).

N'est-ce pas de tout cela que rêve le texte devant nous? De cette mère *bifrons* qui semble promettre à son suiveur « qui m'aime me suive ») plus de jouissance dans des retrouvailles, et qui fait « volte-face » pour devenir soudain, par un geste d'arrêt de la main, celle qui éloigne et interdit au nom de ce père défunt⁸ ; de cette mère dont le visage foudroie (« l'éclair de son visage») car tout à la fois porteur des insignes de la castration et de sa négation: un nid, mais un nid plein d'oiseaux croassants qui font de ce beau corps (voir son retournement inquiétant en *corbeaux*) une énigme soutenable; de cette mère dont la nudité «plus ensorcelante que les oiseaux » fait crucialement question. En effet, depuis le début du texte, la question de son sexe est posée: le voir *et* ne pas le voir. La feuille que suggère la vigne (*Cf.*, aussi, « les vêtements de feuilles rouges ») est le premier instrument - et le plus simple appareil vestimentaire qui convoque ici Adam, Eve, et Noé - de cette partie de cache-cache, puis le voile qui enjoint, tout en masquant, vois-le! N'est-ce pas cette étrange mise en scène, où l'aveuglement est de rigueur « l'éclair de son visage », « le brusque luisant de son mollet », « l'éblouissement de cet instant ») que convoque le texte « à l'emplacement du théâtre » ?

Mais cette mère impossible, idéalisée et inaccessible (« des neiges trop hautes... ») monte au ciel, devenant ainsi un objet hors d'atteinte et interdit. Elle se métamorphose en « veuve » et laisse là, intact, tout le halo de questions qui l'entoure. Veuve phallique triomphante, tel l'oiseau à la longue queue, elle monte au ciel. Mais veuve éplorée, elle souffre un manque et fait resurgir les stigmates de la castration. Veuve, enfin, et dispensatrice d'un lugubre spectacle, elle laisse surgir une troisième image qui achève de faire perdre la tête: « la veuve », la guillotine. D'elle donc, par glissement métonymique, il ne reste que l'essentiel, c'est-à-dire un voile sur lequel va se déplacer toute sa dualité: « les mailles extérieures en étaient noires, tandis que les mailles qui avaient été tournées vers la chair en avaient gardé la couleur ». Le voile à son tour semble donc fonctionner sous le régime de la duplicité, de la cohabitation de deux motions contradictoires telles que le fétiche conçu par le pervers les rassemble. Ce déni de la castration qui se superpose à la perception de la réalité anatomique de la femme, Freud, avec un vocabulaire qui ne manque pas de saveur pour nous, l'énonce ainsi:

On sait comment ils les petits garçons se réagissent aux premières impressions provoquées par le manque de pénis. Ils nient ce manque et croient voir malgré tout un membre, ils jettent un voile sur la contradiction entre observation et préjugé⁹ . .. 1

On connaît le bon mot selon lequel le fétichiste languirait pour une bottine alors qu'il devrait se contenter d'une femme. Ici, le texte confirme la boutade et se fait plus expéditif car il évacue sans autre forme de procès la

femme et ne garde que son voile avec lequel le narrateur s'octroie « des voluptés durables » que lui offrent « ses troublantes propriétés ». En effet, le garantissant contre l'angoisse de castration, le fétiche permet, bon gré mal gré, la jouissance du pervers.

Mais la disparition de la femme doit nous inviter à dépasser la position fétichique que semble introduire le voile et sur laquelle je me suis arrêté un instant. Derrière le voile du théâtre, la femme a disparu, et ce qui réapparaît soudain à sa faveur, c'est bien plus qu'un phallus imaginaire qui permettrait de maintenir l'attribution phallique à la mère, c'est le sujet lui-même qui vient figurer *dans le voile* ce phallus que la mère devrait avoir; c'est le sujet qui vient représenter cette mère non-manquante et qui fait du voile son enveloppe charnelle qu'il aurait revêtue: « le rire de la femme la plus désirable chantait en moi - était-ce dans le voile, était-ce dans ma mémoire? Toujours est-il que, dégagée de son enveloppe, elle avait aussitôt disparu et que je résolus de ne pas accorder plus longtemps une attention décevante au miracle de la vigne pour *appartenir tout entier* au manteau réel admirable » (je souligne). La suite du texte est d'ailleurs encore plus explicite: « J'avais jeté sur mes épaules cette ombre impalpable à laquelle seules les sensations les plus douces que j'éprouvais conféraient une apparence de vie. » Voilà donc une fantasmatique transvestiste qui déborde celle du fétiche et qui la suit « logiquement » dans cette nécessité croissante de ne pas déchoir de cette identification au phallus de la mère:

Si le fétichiste - écrit encore J. Dor - [...] dénie l'attribution phallique du père, au point de maintenir l'assignation du phallus à la mère et à la femme par l'intermédiaire de l'objet fétiche, le travesti va encore plus loin dans la récusation de cette attribution phallique. Il s'institue, lui-même, comme une représentation fantasmatique de ce que la mère - et la femme - doit avoir. [II] met en scène le voile derrière lequel il tend à se désigner lui-même, non comme une femme, mais comme le phallus qu'elle devrait avoir (p. 233).

Et avec la mise en scène transvestiste, c'est bien, dans la foulée, le fantasme de retrouvailles fusionnelles entre une mère toute puissante et son enfant-phallus que le texte installe: « Le rire de la femme la plus désirable chantait en moi - était-ce dans le voile, était-ce dans ma mémoire? » Le narrateur fait corps avec le voile et se met à la place de la femme tandis que celle-ci occupe sa mémoire comme une terre conquise où serait inscrite de longue date cette fusion originelle de la *mère* et du *moi*: mé(moi)re. Et tout semble bien indiquer que, dans cette identification imaginaire de l'enfant au phallus de la mère, ce qui fait lien, c'est essentiellement le regard. D'une part, il est invoqué et donné par le texte comme l'instrument de cette captation par la mère. L'enfant a tant été couvé des yeux qu'il devient leur

otage: « C'était comme si une femme eût jeté sur moi un regard empreint de toutes les promesses et que je fusse demeuré muré dans ce regard. » Tout se passe donc là comme si occuper la dépouille de la mère équivalait à réintégrer son regard, à la combler en s'/lui offrant ce qui lui manque, en se/lui créant une vision sans manque de sa complétude. D'autre part, le regard est donné dans le premier paragraphe du texte comme le moyen de la filature - [filiation ?] - que le narrateur tente pour restaurer cette identification phallique défaillante. C'est par une poursuite oculaire qu'il essaie de réintégrer et de combler cette mère manquante, c'est par là qu'il tente d'accrocher son regard et qu'il se trouve soudain confronté à lui, à « l'éclair de son visage » qui le somme, tout en le lui interdisant, de rentrer au nid, de redevenir cet oiseau qui restaurerait son beau corps. Devant cette posture maternelle d'une ambivalence irréductible, le narrateur reste sans voix, aveuglé, ébranlé dans son identité, dans son identification phallique: « [je] n'arrivai plus qu'à articuler les mots qu'entendent les merveilles lorsqu'on attende à sa propre vie ou encore lorsqu'on juge qu'il n'est plus temps de s'attendre soi-même. »

C'est alors que le rêve, butant contre cet impossible, expédie la femme au ciel et tente de conjurer ce regard médusant, mortifère, dans lequel « grand deuil » (« elle était en grand deuil ») semble indissolublement rimer avec *grand œil*, pour mieux le réinstaller dans un jeu de voiles et de mises en scène. Mais la question que la femme laisse irrésolue se déplace sur la dépouille que le narrateur endosse: il reprend à son compte l'ambiguïté maternelle, il répète à l'envi la mise en scène de cette question au prix d'une jouissance certes « mille fois plus belle que celle de l'amour », mais aussi au prix d'un épuisement dans ce voile impossible à combler, qui se vide peu à peu alors qu'il s'efforce à y paraître, qui se vide à la manière de l'ombre circulaire de cette lampe où se boucle le texte: une *flamme*, une *femme* y vacille, présente-absente, comblée-manquante, qui s'éclipse, laissant là le rêveur, face à l'énigme de son rire, qui se réveille d'un « sommeil auroral » (horroral ?) et lâche pour un temps la plume... de la veuve.

Entre la femme et la flamme, il y aura eu le battement d'un 1, d'une aile, d'une elle ^{HI}. Battement d'une lettre que le texte nous donne à entendre (« le loisir d'entendre les derniers soubresauts de la flamme ») après s'être épuisé à nous la faire voir. L'écriture aura poursuivi dans son glissement cette femme inaccessible dont on ne connaîtra jamais la vérité; elle l'aura *filée* dans un enchaînement d'images aux « ondulations pareilles à celle d'une rivière » ; elle sera devenue, au fil des lignes (des « vignes » ?) *texte*, *tissu*, *voile*, et elle aura recouvert ce qu'elle se proposait d'éclairer, elle en sera devenue *l'ombre*, l'ombre de la femme dont elle procède: cette ombre qui cache, mais aussi celle qui se détache de la silhouette, qui lui est contiguë et - qui sait? - enlance la course métonymique où l'on ne cesse

de lâcher la proie pour l'ombre. De la femme à son voile, à son ombre, la même question circule et devient texte.

*

**

Voici pour le texte. Voyons maintenant l'intertexte que convoque M. Riffaterre. Là encore, la confrontation s'impose car l'hypothèse intertextuelle est présentée comme exclusive: pour la plus grande part, le non-sens à l'œuvre dans l'écriture automatique du *texte 22* s'éclairerait aussitôt qu'il serait confronté à son intertexte hugolien (essentiellement, des *Misérables*, les livres 5, 6, 7 et 8 de la II^e partie). Sans nier la pertinence ni le rendement de l'analyse ainsi permise, il reste cependant au moins trois questions à soulever. D'une part, ces « restes visuels » empruntés à Hugo ne permettent de rendre compte, tout au plus, que du premier paragraphe. D'autre part, dans l'analyse de ce paragraphe, comme si l'hypothèse intertextuelle n'était pas suffisante, l'auteur veut nous convaincre que le texte actualise un « fantasme érotique très répandu » (p. 245), comme si le fait qu'il soit répandu (?) suffisait pour affirmer qu'on le retrouve bien dans le texte. Cela l'amène à y lire ce qui, littéralement, n'y est pas. J'en donne juste un exemple: Riffaterre interprète dangereusement le texte lorsqu'il le résume ainsi: « Parfois, la belle inconnue se déshabille en marchant sans pour autant se laisser rejoindre », et il assimile la séquence à « un strip-tease ambulante ». Or, à aucun moment, le texte ne nous montre explicitement une telle scène.

Enfin, concernant les « restes visuels » empruntés à l'intertexte, il reste à se demander pourquoi le texte actualise ceux-là et pas n'importe quels autres, car on imagine bien que Breton, qui était un grand lecteur, avait plus d'une réminiscence dans son sac. L'analyse intertextuelle me paraît incomplète si elle ne répond pas à une telle question. Or, me semble-t-il, la textanalyse peut tenter une réponse. D'abord, en envisageant le texte comme un « texte-rêve », elle peut faire de ces « restes visuels » des « restes diurnes » où il aurait puisé pour l'élaboration de son travail. D'autre part, l'analyse doit pouvoir montrer qu'il y a inévitablement un lien associatif ou thématique entre ces restes et les idées latentes que le « rêve » entend mettre en scène.

Il n'est pas possible, ici, de montrer toutes les connivences, connexions, que le *texte 22* entretient secrètement avec/es *Misérables*. Elles sont bien plus nombreuses en effet que les quelques-unes, manifestes, que relève, parfois d'ailleurs en en méusant ", Riffaterre. Il s'agit simplement de montrer qu'une relance de l'analyse s'ouvre là.

De quoi s'agit-il chez Hugo? D'un couvent de femmes *hors-la-loi*, dont la nouvelle mère supérieure viole toutes les dispositions légales en enterrant en secret feu leur mère supérieure dans la chapelle du couvent au lieu de l'inhumer, comme il conviendrait, au cimetière Vaugirard. Dans son

cercueil qui devait d'abord être rempli de terre pour donner le change aux autorités (masculines), le jardinier imagine de faire sortir Jean Valjean qui occupe donc, de fait, la place de la mère défunte. Le forçat qui est d'ailleurs, lui aussi, hors-la-loi - de la différence de sexes? -, devient donc ainsi complice des sœurs dans sa transgression. Qui plus est, ce héros présente toutes les ambiguïtés d'un père défaillant, soumis à la loi de la mère ou du moins incapable d'instaurer un ordre symbolique dont le premier signifiant serait son nom: c'est le Père *Madeleine*, maire de Montreuil-sur-mer. Le texte dit donc assez le caractère ambivalent de ce père.

Quant à l'autre homme qui peut séjourner, toléré, au couvent, c'est le Père Fauchelevant, dont on peut lire la possible castration dans le patronyme, et l'ambiguïté dans ce grelot (viril) qu'il arbore - mais qu'il retire aussi - en *boitant*. Par ailleurs, Hugo semble en rajouter en indiquant que cette clochette lui était accrochée « comme à un bélier ou à un *bœuf* » (je souligne).

D'autre part, le texte hugolien, dans sa présentation des religieuses, semble bien présenter les mêmes stigmates inconscientes que le texte de Breton. Pour échapper à la question cruciale de la différence des sexes, les sœurs semblent vouloir échapper à la sexuation, prétendre à un « hors-sexe ¹² ». Elles sont d'abord comparées à un « chœur d'anges qui s'approchait dans l'ombre » (p. 26), puis le texte remarque plus loin (p. 54) que « pour l'office des morts, elles prennent le ton si bas que c'est à peine si des voix de femmes peuvent descendre jusque-là ». Le tourniquet infernal castration/déni de la castration lui aussi est à l'œuvre: dans sa méditation sur l'utilité des couvents, Hugo pose brutalement l'équation, calée entre deux points: « Clausturation, castration » (p. 82).

Ailleurs, on apprend que les sœurs sont soumises chacune à leur tour à la Réparation (p. 52) [des péchés des *coupables*], et qu'alors, elles sont « au poteau », couchées face contre terre devant un emblème phallique, devant « un poteau au haut duquel brûle le cierge », en présence du Saint-Sacrement (auquel elles vouent une adoration perpétuelle), Saint-Sacrement dont on voit bien ce qu'il peut représenter quand on sait que ce scénario de réparation a été inventé par Martin *Verga*, lequel sort directement de l'imagination de Hugo.

Enfin, pour clore le tableau, il faut signaler que tout ce petit monde marche à la baguette sous les ordres d'une mère supérieure à laquelle les sœurs sont soumises « d'une soumission absolue et passive », « comme la lime dans la main de l'ouvrier » (p. 51). Rien d'étonnant, alors, à ce que cette mère phallique soit « plutôt bénédictin que bénédictine » (p. 69), et qu'elle ne jure et ne règne que par des noms d'hommes (de robe) (p. 111) sur cet univers de créatures qui ont renoncé à porter le nom de leur père.

Voilà donc, me semble-t-il, de quoi stimuler la lecture intertextuelle, de quoi montrer que le *texte 22* a bien un ombilic intertextuel et qu'il ne l'a

pas choisi à l'aveuglette (ou alors à la manière de ces aveugles à qui la *vox populi* prête des dons de voyance). voilà enfin de quoi donner sa pleine mesure à la question lancée en son début par le texte: « Que me rappelait cette vigne s'élevant au centre d'une ville [...] ? »

NOTES

1. Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le Rêve*, Gallimard, coll. «Connaissance de l'inconscient ». 1974.

2. J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard 1977; *N.R.F.*, «Les Vases non communicants », n° 302, 1978 ; Jean Guillaumin, *le Rêve et le Moi*, PUF, 1979.

3. Lenteur et longueur toutes comparables à celles que souligne Freud lorsqu'il fait remarquer combien le texte du rêve latent, tel que l'analyse le révèle, est plus long que celui du texte manifeste.

4. «Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », in *la Production du texte*, Seuil, 1979.

5. Voir « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *ibid.*, p. 217.

6. Se reporter plus particulièrement aux pages 217 à 220.

7. Je m'appuie ici sur le lumineux et récent travail de Joël Dor, *Structure et Perversion*, Denoël, 1987.

8. Nous sommes dans les vignes d'un couvent; alors, « dans les vignes du seigneur » ? Ainsi se trouvent convoqués le père absent (qui est au ciel, *ad patres*, et le registre de l'ivresse et de la jouissance qui baignent le texte. Voir aussi les vignes de Noé qui, ivre, déchoit un temps de sa fonction de Père, cela d'autant plus qu'il va être question de nudité.

9. Freud, *la Vie sexuelle*, PUF, 1969, p. 115.

10. Ce jeu sur la lettre est en outre autorisé par le début du texte: « Cette femme je l'ai rencontrée... » où la lettre l est mise pour représenter la femme.

11. Par exemple, il affirme qu'« on ne comprend rien à l'ascension »chez Breton si on ne se réfère pas à l'ascension des conduits de gouttière, chez Hugo. (qui« imitaient ces vieux ceps de vigne dépouillés qui se tordent [...J») conduits qui auraient permis à Jean Valjean d'échapper à ses poursuivants. Or Rifaterre - comme s'il se laissait piéger par la fantasmagorie du *texte 22* - commet une erreur en nous laissant croire que l'ascension a lieu sous cet angle (voir p. 247). En fait, le forçat et sa protégée montent par un pan de mur *nu* et mieux dissimulé. (Voir Hugo, p. 19, coll. « Folio »). Il s'agit même d'un « pan coupé» [J].

12. Pour reprendre l'expression de Catherine Millot dans son livre *Hors-sexe (Essai sur le transsexualisme)*, Points hors-ligne. 1983).

UNE CONTRIBUTION SURREALISTE À LA PSYCHANALYSE : L'Immaculée Conception D'ELUARD ET BRETON

Paolo SCOPELLITI

à Berenice

1. La recherche sur les rapports qui unissent le surréalisme et la psychanalyse semble avoir négligé jusqu'à présent *l'Immaculée Conception* d'Eluard et Breton, parue en 1930 aux Editions Surréalistes ¹. Pourtant, il se dégage de ce texte une idée de l'automatisme qui n'était pas caractérisée, comme d'habitude, par la *passivité* face aux manifestations de l'inconscient : les auteurs soutenaient, au contraire, qu'à cette occasion de telles manifestations avaient été *provoquées* et *dirigées*. L'automatisme se chargeait ici d'une référence tout à fait originale à la maladie mentale ; qui plus est, les termes *d'activité* et *maladie mentale* semblaient anticiper en quelque sorte les fondements de cette méthode paranoïaque-critique, que Dali développait dans le groupe surréaliste à cette même époque. Se pouvait-il que l'intérêt pour la paranoïa montré par la suite par Lacan eût tiré de là son origine ? Toujours est-il que Lacan, à l'époque, fréquentait les surréalistes. De simples coïncidences chronologiques, ou fallait-il supposer que la psychanalyse, après avoir tellement influencé le Surréalisme, avait été influencée à son tour par lui ?

L'Immaculée Conception devenait donc, de manière inattendue, un élément possible pour compléter avec les noms de Dali et de Lacan la chaîne qui unit ceux de Freud et de Breton. Mais aux alentours de 1930, alors que viennent de paraître deux œuvres majeures du surréalisme, *le Paysan de Paris* et *Nadja*, récupérant entièrement la dimension de la littérature, les simulations des « POSSESSIONS », qui semblent proposer un renouveau de la pratique désormais dépassée de l'automatisme, ont de quoi nous surprendre. D'ailleurs, l'automatisme dépourvu de toute volonté

de simulation et celui des essais ne se côtoient pas qu'à l'intérieur du *corpus* surréaliste, mais jusque dans *l'Immaculée Conception* elle-même (« L'HOMME »/« LES POSSESSIONS »).

2. Les auteurs, dans l'introduction à leurs cinq essais, leur donnent pour source « l'esprit, dressé *poétiquement* chez l'homme normal ² » : cette expression semble faire allusion à cette pratique, alternative à l'automatisme, dont Breton avait implicitement souhaité l'avènement dans le *Second Manifeste* ¹.

On sait que Breton, dans les *Entretiens*, lie ses premières expériences directes des « procédés d'investigation de la psychanalyse, en particulier l'enregistrement aux fins d'interprétation des rêves et des associations d'idées incontrôlées », à 1916, la période de la guerre qui le voit affecté comme assistant au Centre psychiatrique de la 2^e Armée à Saint-Dizier. Sa connaissance de la doctrine freudienne doit s'être formée petit à petit, et, comme il ne maîtrisait pas l'allemand, d'après les exposés plus ou moins fidèles qu'il pouvait en trouver en français. Parmi les sources possibles *avant* la guerre il faut citer un long article de Régis et Hesnard, « La doctrine de Freud et son école », consigné dans les numéros d'avril, mai et juin 1913 de *l'Encéphale*, où Breton pouvait déjà trouver exposés, de façon assez précise, les points majeurs de la doctrine freudienne et les méthodes qu'il affirme avoir employées pour la première fois à Saint-Dizier. Fort probablement, c'est la *méthode associative* qui a servi de trait d'union, pour Breton, entre la psychiatrie préfreudienne et Freud: l'article de Régis et Hesnard rappelait que Krapelin avait déjà exploité « depuis quelques années (...) l'exploration des associations d'idées, chez les gens normaux ou chez les malades ⁴ », et c'est bien le nom de Krapelin que l'on trouve significativement joint à celui de Freud dans une lettre que Breton envoya le 4 avril 1919 à Tzara ⁵. Peut-être faut-il chercher là l'explication de la curieuse affirmation de Breton, déjà rapportée, selon laquelle il aurait été en mesure *d'appliquer* en 1916 les méthodes d'une théorie, *qu'il venait juste de connaître* - à moins qu'il n'eût connu la méthode associative, d'ailleurs déjà employée par Jung, d'après l'exposé en français qu'en avaient donné en 1911 Ley et Menzerath ⁶. « On la met en pratique, écrivaient Régis et Hesnard, chaque fois qu'au cours de l'interrogatoire psychiatrique d'un malade on tente de faire l'histoire psychologique d'un symptôme ⁷ ». Dans son article *Some Sidelights on Free Associations*, G. Zilboorg précise la différence entre les *associations induites*, que Freud abandonna assez tôt, et les *associations libres*: « in every ASSOCIATION EXPERIMENT () the stimulus is provided from without », « FREE ASSOCIATIONS () are free from this arbitrary imposition of a will from without ⁸ ». De son côté, Breton sera partagé entre le conseil, qu'il donne parmi les « secrets de l'art magique surréaliste » dans le premier *Manifeste*, d'écrire « sans sujet préconçu », et l'aveu, qu'il fera en glosant pour René Gaffé le premier

exemplaire sur chine des *Champs magnétiques*, de la compatibilité entre la grande vitesse de l'écriture et «l'adoption *a priori* d'un sujet ». Les conditions préalables aux associations libres, que G. Zilboorg résume en « *déliberate weakening [] of that conscious part of the ego which deals with the outside world [] also [...] the attenuation of [the] super-ego* »⁹, se retrouvent telles quelles parmi les « secrets de l'art magique surréaliste », mais transformées en amorces pour l'écriture automatique. De toute façon, cette ancienne forme associative - monologue du malade *provoqué* par le médecin, ou suite de questions et de réponses entre les deux - entrera elle aussi parmi les techniques surréalistes: qu'il me suffise de citer « *Sujet* », un texte que Breton a fait paraître en avril 1918 dans *Nord-Sud*, calqué sur l'interrogatoire médical de ce soldat, hospitalisé à Saint-Dizier, qui s'était persuadé que la guerre n'était en fait qu'une représentation - et, encore, « *Bocaux Dada* ». Une intention semblable pourrait avoir présidé à la parution de la « *Dispute entre Pépin, second fils de Charlemagne, et son maître Alcuin* », et à la création du jeu du dialogue, « *Le jeu du dialogue en 1928* »¹⁰: ces deux textes se laissent aisément confronter à « *Bocaux Dada* ».

3. Mais la transposition d'une technique médicale dans un domaine non-médical se fait en perdant la dimension interprétative, que Breton était pourtant loin de méconnaître. Il semble donc que l'absence de toute interprétation étant volontaire, elle doive être elle-même significative: elle permet de saisir une différence fondamentale entre la psychanalyse telle que Freud l'emploie et telle que Breton l'entend. Pour Freud, elle est traduction d'un langage, déformé par le travail onirique ou par la folie, dans un autre; selon Breton, en revanche, ce langage-là serait censuré par une interprétation, qui finit par lui enlever la richesse de sa spécificité, et il faut plutôt l'intégrer à l'autre, pour recomposer un discours intégral qui rendra l'homme à sa totalité. Car cette fracture entre le discours de l'inconscient et celui de la conscience, qui *crée* ces deux discours plutôt qu'elle ne les sépare, Breton la conçoit comme déterminée historiquement, et pertant réversible.

Il est difficile que les surréalistes aient perçu d'emblée cette différence; l'amélioration de la connaissance de la *lettre* de la doctrine freudienne à la suite de la diffusion des nombreuses traductions françaises de Freud paraissant durant les Années Vingt se fait au prix d'un éloignement de *l'esprit* de cette doctrine; le surréalisme finit par séparer les techniques freudiennes de la théorie, leur donnant une valeur autonome. *L'Immaculée Conception* se situe à la frontière de ces deux mouvements, *d'emploi* et de *détournement* du freudisme: on y retrouve aisément les traces du *Traumatisme de naissance* d'Otto Rank, traduit en français en 1928, et celles des *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* freudiens, parus en 1923. Mais l'emploi des concepts vise des fins non freudiennes, ce que la

comparaison avec d'autres textes aide à saisir plus aisément: le thème de la vie intra-utérine, par exemple, paraît à cette même époque sous la plume de Frois-Wittman ¹¹ et dans *la Femme visible* de Dali parce qu'elle réalise *naturellement* une équivalence autoréférentielle entre l'intérieur et l'extérieur qui remet en cause le dédoublement sujet-objet et les fondements de la pensée discursive: ce thème répond donc très bien au souci d'intervention sur la réalité, qui domine l'évolution hégélienne et marxiste du Surréalisme durant les Années Trente.

4. Cette évolution s'accompagne d'un renouvellement des moyens expressifs: en 1932, André Rolland de Renéville constatait le « rajeunissement de l'écriture automatique [...] cette fois-ci dirigée dans un sens préalablement choisi ¹² dans « LES POSSESSIONS » : en réalité, cette innovation se trouvait déjà dans la prépublication de « L'HOMME » dans le n° 2 du *S.A.S.D.L.R.* - ou, en d'autres termes, elle n'était pas intrinsèque à la simulation. A la différence des titres des *Champs magnétiques*, ceux de *l'Immaculée Conception* s'accordent avec le contenu des chapitres qu'ils précèdent: on en déduit que le fonctionnement de l'association d'idées, moteur de l'écriture automatique, n'est pas libre, et qu'un mot stimulateur induit de l'extérieur la maintient dans un secteur bien défini. Il s'agit donc ici d'associations non plus libres, mais induites: s'il y a lieu de parler de rajeunissement d'une méthode d'écriture, ce sera en relation à des textes comme « Sujet » et « Bocaux Dada » plutôt qu'aux *Champs*. Avec ceux-ci, d'ailleurs, deux autres différences subsistent en ce qui concerne la *vitesse* et le *mode* de l'écriture:

- l'adoption d'une délimitation préalable du champ sémantique avait rendu obsolète ce changement de vitesse qui, dans les *Champs*, entraînait le changement de sujet. En 1933 Breton déclare, à propos de *l'Immaculée Conception*: « We wrote [..], Eluard and myself, [..] *always at top speed* ¹³ », ce qui amène à conclure en faveur de l'abandon de toute expérimentation de différentes vitesses d'écriture;

- les *Champs magnétiques* avaient été structurés comme une alternance de *monologues*, car Breton et Soupault avaient établi entre eux un roulement selon l'ordre des chapitres: seul « Barrières » avait été composé comme un dialogue d'automatismes. Ce deuxième mode de composition s'impose dans *l'Immaculée Conception*, entièrement structurée comme une alternance de *dialogues*: par conséquent, s'il était impossible d'attribuer à l'automatisme, en 1930, ce caractère d'innovation radicale de la pratique de l'écriture, dont il se prévalait en 1919, il n'en faut pas moins conclure que les auteurs reprenaient dans *l'Immaculée Conception* un point qu'une expérimentation datant de dix ans n'avait fait qu'effleurer.

L'originalité de ces choix ressort de l'arrière-plan hégélien de *l'Immaculée Conception*, dont l'inconscient ne se veut pas individuel, mais dialectique ¹⁴. Cette « dialectisation » mime, fondamentalement, la struc-

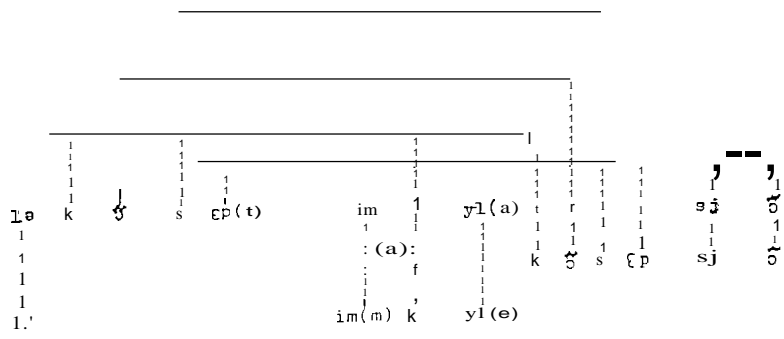
ture du délire paranoïaque, qui s'impose avec une grande force d'évidence à celui qui en est atteint, lequel peut à son tour transmettre à d'autres cette évidence, les impliquer dans son propre délire: de même, tour à tour, chacun des deux auteurs induit l'automatisme de l'autre à se développer en accord avec le sien propre (chaque unité sert de « titre » pour l'unité suivante). D'ailleurs, l'abondant recours au collage des « MEDITATIONS » et du « JUGEMENT ORIGINEL » peut être rapporté à une exigence d'interaction textuelle, qui est « dialectique » et « paranoïaque » aussi, dans la mesure où le *collé* force le *collant* ¹⁵, comme l'un des auteurs le faisait avec l'autre, à jouer son propre jeu.

Le *choix* des collants mérite un bref commentaire. A deux reprises, les collages remplacent des amorces automatiques abandonnées: cette opération est surprenante, puisque l'effet de réel induit par les collages est antithétique au dérangement de la mimésis provoqué inévitablement par l'asémantisme des textes automatiques. Cette constatation pousse à chercher les raisons du choix des collants en comparant les chapitres « automatiques » aux chapitres « à collages » : on se rend compte qu'ils présentent tous un schéma *binaire*, qui met en opposition un système descriptif du réel et un modèle de réalité inadmissible, correspondant à la conception surréaliste de l'existence. Les médiations auxquelles le titre fait allusion se laisseraient donc découvrir jusque dans la structuration de chaque chapitre de cette partie. Les chapitres « automatiques » évoquent et perturbent le réel *d'un seul mouvement*, cette perturbation du réel se rattachant au mode asémantique de son évocation. Dans les chapitres « à collages », au contraire, le mouvement est double: l'effet de réel est confié aux collants, et celui d'asémantisme, aux règles de réécriture, qui accompagnent leur insertion dans le collé. Tous ces textes ont un caractère de catalogue en commun, qui ne semble pas étranger aux amorces automatiques non plus. Le choix des collants s'est donc fait sur la base d'une *affinité structurale* avec les chapitres « automatiques ». Le même principe a été suivi pour la composition du « JUGEMENT ORIGINEL », sur lequel semblent ouvrir les maximes qu'on peut identifier et dégager de « L'idée du devenir ». Henri Béhar a indiqué ici, comme avant-texte possible, *les Nourritures terrestres* d'André Gide ¹⁶. On ne peut s'empêcher de reconnaître à cet ouvrage un caractère de prescription (qui se manifeste par des maximes et des sentences) et d'énumération passionnée; et faudra-t-il rappeler qu'un principe d'alternance binaire organise toute l'œuvre de Gide?

5. Restent les cinq essais de simulation, la grande nouveauté de *l'Immaculée Conception*. En 1931, René Baranger y apercevait la « [...] preuve de la toute-puissance de la pensée ¹⁷ » ; une façon de les expliquer, en portant son attention sur leur contenu « symptomatique », complémentaire à celle de Rolland de Renéville qui, on l'a vu, privilégiait leur mode de

production. Toutefois, aucune différence d'écriture ne caractérise ces essais par rapport aux autres parties « automatiques » de *l'Immaculée Conception*, si ce n'est l'exceptionnelle longueur de la première unité: celle-ci tient lieu du titre, ce dernier étant remplacé par le nom de la maladie à simuler, et en joue le rôle inducteur. Une fois l'induction précisée, les unités suivantes sont à nouveau de longueur moyenne: c'est donc sur le sens de cette option psychopathologique qu'il faut se concentrer. Le choix de l'automatisme est fonctionnel à l'exploration d'états mentaux avec lesquels il présente une affinité profonde. En plus, si le passage des associations libres aux associations induites dans l'expérimentation surréaliste de l'automatisme était fonctionnel à la décision de se prévaloir désormais de ce minimum de détermination dont l'écriture automatique ne parvenait pas à se défaire, le choix du « [...] groupe de symptômes définis à ce jour pathognomonique de telle ou telle maladie mentale ¹⁸ » à cette fin chargeait « LES POSSESSIONS » d'une valeur de *provocation*, qui manquait dans « L'HOMME » et, à plus forte raison, dans *les Champs magnétiques*. Ce choix est dialectique aussi, puisqu'il se propose une synthèse; « réduire l'antinomie de la raison et de la déraison ^r ». La présence d'une finalité oblige à considérer la « spontanéité » des textes de simulation, affirmée à plusieurs reprises dans l'« Introduction », non comme absence d'artifice, mais comme présence d'artifice zéro, fonctionnellement homologable aux moyens rhétoriques (jeux de mots, collages) mis en œuvre aussi dans *l'Immaculée Conception*: la non-textualité que l'apparence de messages aberrants des essais induisait pour eux cède la place à cette même anti-textualité qu'on reconnaît sans peine aux trois autres parties. L'« Introduction » opère dans ce même sens: les auteurs la font interagir avec les essais pour connoter un texte (simulé) comme appartenant à un genre (documentaire) et à un contexte (extra-culturel); pour déplacer ensuite la première réception du texte, le rapportant à un genre (poétique) et à un contexte (culturel) autres que les originaux; pour étendre finalement à *l'Immaculée Conception* entière le discours induit d'abord pour les seules « POSSESSIONS ». Cette mise en rapport du culturel à l'extra-culturel amorce la critique des catégories psychanalytiques modernes: le jeu des surréalistes consiste ici à prôner la lisibilité des essais comme un *symptôme* pour détruire tout de suite après ce même symptôme en l'employant contre le référent culturel d'où il tire son origine. Eluard et Breton peuvent s'être inspirés d'auteurs pré-freudiens, comme le docteur Baillarger, qui, en 1856, avait traité des ressemblances entre la monomanie et le rêve, et exposé la théorie de l'automatisme engendrant les délires; ou Kriipelin, qui avait noté les analogies entre la production onirique et le langage dans la démence précoce; ou Bleuler, qui en 1911 posait les troubles associatifs non *en conséquence*, mais à *l'origine* des troubles de la pensée chez les schizophrènes. Le progrès qu'ils accomplissaient par rapport à Freud consistait à mettre l'accent sur la *verbalisation* du symptôme et à

revaloriser, dans un cadre conceptuel hégélien, « les catégories libres de la pensée culminant dans l'aliénation mentale ³⁰ »: l'intervention dans le monde passait par la récupération de ce qui en est refoulé. L'« Introduction » et le *prière d'insérer* anonyme posent à la base de *l'Immaculée Conception*, respectivement, « le concept de simulation » et « la volonté originale de *simulation* ». Or, on a déjà remarqué qu'il n'existe aucune fracture entre les titres des chapitres et leur contenu: dès lors, pourquoi le titre de l'ouvrage entier ferait-il exception? En le soumettant à des transformations analogues à celles que Leiris faisait subir aux mots dans son *Glossaire*, et qui se retrouvent employées dans les dernières unités de l'« Essai de simulation de la démence précoce », on lira, à travers une *permutation en chiasme*,



le concept SIMULATION/ = *l'Immaculée Conception*: un glyphe approprié pour une opération visant, comme celle de Leiris, la destruction du dictionnaire en tant que répertoire d'équations entre signifiés.

6. L'allusion au « temps de guerre » à la fin de l'« Introduction » garantit l'ancienneté de ce thème dans le surréalisme. Comme c'est Breton qui a rédigé à lui seul l'« Introduction », on peut mettre en relation la volonté de simulation déployée dans «LES POSSESSIONS» à la rencontre, qu'il fit en 1916 à Saint-Dizier, de ce soldat pour qui, selon les *Entretiens*, « la prétendue guerre n'était qu'un simulacre ». A remarquer que Breton, en rapportant ce cas (reconnaisable à ses caractéristiques comme un délire paranoïaque), n'emploie plus le terme d'« associations d'idées incontrôlées », mais celui d'« interrogatoire » : simulation, paranoïa et associations induites se liaient donc entre elles, pour Breton, bien avant *l'Immaculée Conception*. Il faut ajouter que l'expérimentation surréaliste sur la simulation était suivie avec intérêt par Hesnard, à qui on doit, on s'en souvient, le premier ouvrage en français sur la psychanalyse. Hesnard s'était intéressé, tout comme Breton en 1916, aux simulations mentales en rapport aux névroses de guerre. Il était lecteur de *la*

Révolution surréaliste et annotait *Une vague de rêves* d'Aragon, soulignait certains passages: « il n'y a pas de pensée hors des mots ». En 1928, Breton lui dédicacera *Nadja* ²¹. La paranoïa-critique de Dali naît dans ce contexte - et, même, de ce contexte. En 1933, dans le n° 1 de *Minotaure*, Dali lui-même refait l'historique de sa méthode, qui remonte à 1929, « dans les débuts encore incertains de *la Femme visible* » ; mais la possibilité de provoquer volontairement certains phénomènes psychiques et de les finaliser à une gnoséologie non-cartésienne s'était déjà manifestée dans la réflexion surréaliste sur la peinture ²². Breton et Eluard écrivent le *prière d'insérer* pour *la Femme visible*, et, ce faisant, ils en forcent la lecture dans le sens, partiellement arbitraire, de la mise en valeur des potentialités subversives d'une conciliation d'hégélisme et de freudisme: on serait tenté de dire qu'ils *révèlent* Dali à lui-même.

La Femme visible paraît en volume aux Editions Surréalistes en 1930, comme *l'Immaculée Conception* ²³. Or, Dali est bien plus présent dans *l'Immaculée Conception* qu'il ne paraît de prime abord: pour la prépublication de « L'HOMME » dans *le S.A.S.D. L.R.*, l'apparence naïve des 22 dessins de Dali qui s'entrelacent au texte aide à lui garantir ce caractère non-littéraire que l'analyse a démontré inexistant; pour la publication en volume, on n'oubliera pas que l'une des trois sentences ajoutées au « JUGEMENT ORIGINEL » durant l'impression décrit l'eau-forte que Dali exécuta pour le frontispice de l'édition de luxe - ce qui achève la circularité des relations entre signes verbaux et iconiques dans le texte. Encore plus frappant est l'examen des métatextes qui entourent *l'Immaculée Conception*: ainsi que l'analyse des manuscrits a démontré que l'« Introduction » se doit au seul Breton, de même la « Note sur une collaboration » signée par Breton et Eluard en 1935 dans le n° 5-6 des *Cahiers d'art* ne se doit qu'à ce dernier, et le *prière d'insérer*, malgré son anonymat, vraisemblablement au seul Dali. Cette situation n'est pas sans rappeler celle de *la Femme visible*, et renforce l'idée d'une période de stricte collaboration entre Breton, Dali et Eluard, qui engendre les deux ouvrages. Et, même si la « Note » fait explicitement allusion à une production *à deux*, la « Lettre à A. Rolland de Renéville », écrite par Breton en février 1932 dans *la N.R.F.*, contient une apologie de la production *à trois* très représentative d'un certain « climat », rapportée qu'elle est à *Ralentir travaux*, également paru en 1930.

7. Selon l'étiologie courante à l'époque, le symptôme paranoïaque se serait laissé décrire comme une hypertrophie des facultés de jugement sur de fausses prémisses unie à rigidité psychique: Breton et Eluard y voient plutôt une projection du *désir* (ou de l'esprit) qui investit le monde de ses représentations. Dans sa « Lettre à A. Rolland de Renéville », Breton ironise justement sur cette prétendue « hypertrophie », à laquelle s'oppose la conception surréaliste de *l'immédiateté* de l'expression. Dali met en

relation le processus de caractère paranoïaque et celui de la pensée avec l'automatisme et d'autres états passifs: il indique le point de contact entre sa nouvelle méthode et les manifestations les plus poussées des états passifs (il se réfère par là à l'automatisme expérimenté dans *l'Immaculée Conception*) dans la présence larvaire du fait systématique. Les idées délirantes ne sont pas systématisées *après coup* par l'interprétation, mais s'expriment *immédiatement* structurées, comme dans l'hypothèse bretonienne - et c'est à un degré plus haut de systématisme qu'il revient de différencier la nouvelle méthode d'avec l'automatisme². Dali remonte à l'idée de folie, marquée d'hégélisme, de l'« Introduction », lorsqu'il donne une description du mécanisme paranoïaque comme force et pouvoir agissant à la base même du phénomène de la personnalité - et puise une confirmation à son idée dans la thèse de Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*²⁵.

Lacan avait sollicité une rencontre avec Dali en 1930. Sarane Alexandrian remarque qu'« il est stupéfiant de constater qu'aucun des biographes de Lacan, pas même Anika Rifflet-Lemaire, ne souligne l'importance sur sa formation de son appartenance au milieu surréaliste. Or, quand il a rédigé sa thèse, Lacan était lecteur du *S.A.S.D.L.R.*, où l'on étudiait depuis 1930 les liens de la paranoïa avec la création poétique²⁶. » Il n'est pas à exclure que son approche de la paranoïa doive beaucoup aux surréalistes: jusqu'à 1930, par exemple, sa bibliographie ne comporte que deux articles sur l'une des pathologies simulées dans *l'Immaculée Conception*²⁷. mais déjà l'année suivante il publie une « Structure des psychoses paranoïaques » et « Troubles du langage écrit chez une paranoïaque, etc. », résumé de sa communication parue sous le titre « Ecrits inspirés: schizographie »²⁸.

Les surréalistes invitèrent donc Lacan dans leur groupe, où il fut parrainé par Crevel et Dali. Il collabora à *Minotaure*, avec « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience » et « Motifs du crime paranoïaque »²⁹, où il souligne la constance de structure des délires paranoïaques. Qu'ils soient caractérisés par une *structure* entraîne, évidemment, que le symptôme ne doit plus s'interpréter comme signifié, mais, désormais, comme signifiant; de façon imprécise et interrogative, le surréalisme n'en avait pas moins déjà pressenti ce point, car Reverdy avait écrit, en décembre 1924 : « Je ne sais pas si le surréalisme doit être considéré comme une simple dictée automatique de la pensée [...]. Ma pensée ne me dicte pas puisqu'elle est elle-même cette fonction de l'esprit qui a besoin pour prendre corps de se préciser en mots, de s'organiser en phrases³⁰. »

8. A l'automatisme de sa période hégelo-marxiste le surréalisme demande la fondation d'une attitude nouvelle. Il fallait qu'une valeur intrinsèque fût reconnue à l'écriture automatique, autonome même de ses

fonctions de captation de signes (ou symptômes) et de projection de contenus transgressifs : il en avait été ainsi pour la méthode associative dans la constitution de la doctrine freudienne". La voie surréaliste diverge ici de celle de Freud, pour lequel *l'Umweg* de l'inconscient devait mener à son terme le «mouvement de "désinhérence" du sujet d'avec son propre vécu³³ », et allait donc dans le sens de la rationalité cartésienne; les surréalistes, à rebours d'un processus de sécularisation qui avait déplacé *dans* le monde, en doublant la vérité du réel par celle du discours s'y rapportant, la sécurité transcendantale du sujet métaphysique inéliminé, se servent de la psychanalyse pour assumer le négatif et réintégrer le flux du devenir pétrifié en loi ". Dans une conférence tenue le 18 septembre 1931, Crevel fait justement allusion au sens matérialiste-dialectique de *l'Immaculée Conception*: il cite *l'Anti-Dühring* d'Engels - « l'habitude d'envisager les objets, non dans leur mouvement mais dans leur repos, [...] a produit l'étroussure spécifique des siècles passés, la méthode métaphysique» - , et s'empresse d'ajouter: « Etroussure spécifique de ce siècle encore, mais à quoi s'attaque le Irréalisme, des toutes manières (écriture automatique, [...] simulation de délires nettement caractérisés. - Dali, ses tableaux, *la Femme visible*, Breton et Eluard : *l'Immaculée Conception*). Parti de Hegel comme Marx et Engels, bien que par d'autres voies, le surréalisme aboutit au matérialisme dialectique³⁴. » D'ailleurs, ce processus de sécularisation étant inscrit dans l'histoire, les surréalistes lui découvrent des traces matérielles. Tzara, en décembre 1931, écrit: «pendant une longue période, la civilisation matérielle se manifeste par une évolution minime et lente des objets fabriqués peu différenciés. La forme de penser dominant est [...] le *non-dirigé* (contenant en germe le penser dit *dirigé*). Arrivé au terme d'une évolution, qui pourrait être la prise de conscience du penser *dirigé*, provoquée par de nouveaux rapports économiques, un élan brusque se produit [...] Ce phénomène de "rupture" se constate, à des époques différentes, partout où les fouilles systématiques ont décelé l'existence d'une culture préhistorique [...] » Tout ceci implique qu'on ne peut plus identifier à l'homme réel et concret, à la « racine » de l'homme, un homme « historique ». Mais la dialectisation du processus en suppose un achèvement « synthétique» : le communisme mettant au service de l'humanité les produits de l'époque moderne, « un nouveau mode de penser dit *non-dirigé* naîtra de cette négation de la négation, qui ne sera pas uniquement le penser non-dirigé préhistorique ». Avec lui, un nouveau sujet se formera nécessairement, l'unité du sujet présent n'étant pas essentielle, mais fonctionnelle au besoin de la pensée logique d'un objet auquel pouvoir se rapporter pour se constituer . Ce nouveau sujet sera« synthétique» aussi, il ne pourrait pas en être autrement: « Le conscient, thèse. L'inconscient, antithèse. A quand la synthèse'? », a écrit Crevel³⁵.

9. Quant à l'espoir que les surréalistes mettaient en Lacan pour une refondation matérialiste de la psychanalyse, qui la débarrasserait de son fond mécaniste, il fut déçu. Parti d'un inconscient surtout linguistique, comme les surréalistes et peut-être grâce à eux, Lacan finit par étayer sa psychanalyse par la linguistique: pour lui, le sens revient dans la dimension du symptôme et de la vérité qui en surgit spontanément, car cette vérité qui articule la structuration du texte dont elle est absente substantialise aussi la contiguïté de condensation et poésie. Pour les surréalistes, par contre, les données du problème seraient renversées: «LES POSSESSIONS» déçoivent l'attente d'un symptôme *dans* la littérature, nous forçant à lire désormais la littérature *comme* un symptôme (linguistique). Il n'y a aucune téléologie *dans* le texte surréaliste, tandis que Lacan arrivera à nier jusqu'à la possibilité d'un métalangage. Un hiatus du même type se trouve dans sa théorie du sujet: Lacan déplace le décentrement du sujet, préexistant à ses déterminations sociales, dans une position non plus de simple antériorité, mais de prééminence, qui enlève toute sa valeur à la pratique humaine. Les surréalistes, eux, gardent en *présentation réciproque* l'homme et le réel, en situation de radicale hétérogénéité: cette position n'est pas sans rappeler Nietzsche. Il y a donc un parcours commun aux surréalistes et à Lacan, la divergence se faisant ensuite sur le caractère matérialiste de la psychanalyse. Avant et durant ce parcours, on peut parler d'influence surréaliste sur Lacan; mais ce thème dépasse celui de mon article, et je ne pouvais ici que l'esquisser.

Rome, décembre 1990

NOTES

1. Toutes les références au texte de *l'Immaculée Conception (I.C.)* seront faites d'après l'édition « Pléiade » des *Œuvres complètes* d'Eluard, Paris, N.R.F., 1968.
2. *L'I.C. op. cit.*, p. 316.
3. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, pp. 100-101 et 106-113 ; p. 111, n. 1.
4. Régis et Hesnard, art. cit., mai, p. 453.
5. Cf. M. Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, pp. 443-444.
6. « L'étude expérimentale des associations d'idées dans les maladies mentales », *Rapport au Congrès de Bruges*, sept.-oct. 1911.
7. Régis et Hesnard, art. cit., juin, p. 547.
8. *International Journal of Psycho-analysis*, n° 4, 1952, p. 490.
9. *Ibidem*.
10. Respectivement *Nord-Sud*, n° 14, avril 1918 ; *Littérature*, nouv. série, 3, 4 ; *Littérature*, première série, 11,6 ; *la Révolution surréaliste*, 11,7.
11. « Mobiles inconscients du suicide », *la Révolution surréaliste*, 12,41.
12. « Dernier état de la poésie surréaliste », *N.R.F.*, 1^{er} janv. 1932, p. 285.

13. S.A. Rhodes, « Candles for Isis II : The Moving Spirit of Surrealism. André Breton », *The Sewanee Review*, n° 41, 1933, p. 295 (je souligne).
14. Freud lui-même reconnaît, dans sa *Métopsychoanalyse*, que l'inconscient d'un homme peut dominer celui d'un autre, éludant son conscient (éd. Gallimard, p. 143).
15. La terminologie est d'après H. Béhar. « Le collage ou le pagurc de la modernité », *Cahiers du 20^e siècle*, n° 5, 1975, pp. 44-45.
16. Art. cil., p. 66.
17. « Le surréalisme en 1931 », *Gazette médicale de France*, mai 1931.
18. A. Breton, « Lettre à A. Rolland de Renéville », *N. R. F.*, févr. 1932.
19. L'expression est dans le 12^e des *Entretiens* de Breton.
20. S. Dalí (?), prière d'insérer pour *l'l.e.*, dans A. Breton, *Œuvres complètes*, Paris, « Pléiade », N.R.F., 1988, t. I., p. 1632.
21. Edith Hesnard-Félix, « Les débuts de la psychanalyse en France », *Europe*, mars 1974, pp. 77-79 et 83-84.
22. A. Breton. « Le surréalisme et la peinture », *la Révolution surréaliste*, 4 (1926) ; Max Ernst, « Comment on force l'inspiration », *le S.A.S.D.L.R.*, 6, 44. (1933).
23. L'achèvement d'imprimer de *l'l.e.* date du 24 nov. 1930; celui de *la Femme visible*, du 15 déc. 1930.
24. *Minotaure*. 1 (25 mai 1933). Cf. A. Harfaux et M. Henry, « A propos de l'expérience portant sur la connaissance irrationnelle des objets », *le S.A.S.D.L.R.*, 6, 23.
25. Ed. Le François, Paris, 1932 (réimpr. Seuil, Paris, 1975).
26. S. Alexandrian, *le Surréalisme et le Rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 67.
27. Hucyer et Lacan « Paralyse générale avec syndrome d'automatisme mental », *l'Encéphale*, 9, 1929 ; Targowla et Lacan. « Paralyse générale prolongée », *l'Encéphale*, 1, 1930.
28. Respectivement *Semaine des Hôpitaux de Paris*, juill. 1931, et *Annales médico-psychologiques*, t. II. 1931, pp. 407-408 et 508-522.
29. *Minotaure*, 1 et 3-4.
30. « Le rêveur parmi les murailles », *la Révolution surréaliste*, 1, 19.
31. Cf. G. Zilboorg, art. cil., p. 489 et p. 494.
32. F. Gil. « Strategie conoscitiva nella ricerca scientifica », *Sôenza e Tecnica* 76, Milan, Mondadori 1976 (je traduis l'original italien)
33. Cf. L. Distaso, « Osservazioni sul divenire e sulla secolarizzazione », *Philosophema*, n° 7, janv.-avr. 1989, p. 29.
34. « Résumé d'une conférence », *le S.A.S.D.L.R.*, 3, 35.
35. « Essai sur la situation de la poésie », *le S.A.S.D.L.R.*, 4, 15.
36. *Ibidem*.
37. Cf. H.-Ch. Puech, « Signification et représentation », *Minotaure*, 6, 52.
38. « Notes en vue d'une psycho-dialectique », *le S.A.S.D.L.R.*, 5, 48.

UNE SOURCE SECRÈTE DE *L'IMMACULÉE CONCEPTION*

Alain CHEVRIER

L'Immaculée Conception d'André Breton et Paul Eluard, parue en 1930, rappelle les textes inauguraux de 1919, *les Champs magnétiques*: c'est un ouvrage écrit en collaboration, composé de textes en prose résultant de l'« écriture automatique» surréaliste (6).

Dans ce recueil, la partie intitulée « Les possessions» a une position centrale, d'autant que ses textes sont précédés d'un manifeste théorique sur la caducité des formes fixes et l'exaltation des essais de simulation des maladies mentales. Devant ces cinq textes, on peut se poser ce type de questions:

1. Quelles différences entre ces textes et ceux qu'on observe dans les vraies maladies mentales?
2. Y a-t-il eu des sources médicales, psychiques, psychiatriques et, dans l'affirmative, lesquelles? Et comment s'est exercée leur influence ?
3. Pourquoi ce choix de cinq maladies mentales seulement, pourquoi ces cinq maladies précisément, et pourquoi dans cet ordre?

Ces questions, le Dr Rauzy aura eu le mérite de les poser dans sa thèse de médecine de 1975, mais les réponses qu'il a fournies ne sont pas satisfaisantes (24). Pour la partie historique, il s'était appuyé sur un ouvrage de seconde main sur les néologismes et les glossolalies, la synthèse de Jean Bobon (1952), et n'était pas retourné « aux textes mêmes» de l'époque, hormis en reprenant les ouvrages sur l'art et la folie, ou le langage et la folie, qui sont mentionnés dans les œuvres de Breton et d'Eluard, tels que ceux de Chaslin, Réja, Trénel, Cénac, Lacan (19)...

La découverte que nous avons faite des textes-sources rend caduque

cette tentative et permet enfin d'apporter des réponses à ces questions d'une manière nouvelle et avec un tout autre degré de certitude.

L'ouvrage qui a servi de base à Breton et Eluard pour écrire « Les possessions » n'est cité nulle part dans leurs œuvres complètes. Et pourtant, il s'agit d'un ouvrage de référence dans son genre: c'est le livre de Rogues de Fursac intitulé *les Ecrits et les Dessins des aliénés dans les maladies nerveuses et mentales*, paru en 1905 chez Alean (25). Le titre à lui seul ne pouvait qu'attirer l'attention des auteurs, et nous avons de très nombreuses raisons de penser que Breton a pratiqué cet ouvrage durant ses études de psychiatrie.

Ancien chef de clinique à la Faculté de Médecine de Paris, médecin des Asiles de la Seine, expert auprès des tribunaux, Rogues de Fursac était l'un des psychiatres les plus connus durant le premier quart du siècle. Son *Manuel de psychiatrie* (6^e éd. revue et augmentée, Félix Alean, 1923, 906 p.) faisait autorité. Outre son ouvrage de 1905, il avait publié un livre sur *Un mouvement mystique contemporain. Le Réveil religieux du Pays de Galles* (1907) et un autre livre sur *l'avarice* (1911). Avec Minkowski, introducteur du concept bleulérien de schizophrénie, et représentant en France du courant phénoménologique (bergsonien), il a laissé son nom à une forme particulière de « folie raisonnante » (« Contribution à l'étude de la pensée et de l'attitude autistes. Le rationalisme morbide », in *l'Encéphale*, n° 4, avril 1923, 1. 1, pp. 217-220).

Son livre sur les écrits et les dessins des aliénés est un des tous premiers ouvrages sur l'« art des fous (12) », et les historiens de l'art pathologique citent volontiers cet ouvrage pionnier (avec celui de Marcel Réja), paru bien avant celui de Hans Prinzhorn (1922), pour sa partie, il est vrai fort réduite, concernant les arts plastiques. Il illustre une tradition clinique française qui sera récapitulée dans la première édition du livre de Jean Vinchon sur *l'Art et la Folie* (1924).

L'essentiel de ce livre concerne les écrits des aliénés sous deux formes: ce qu'il appelle la « calligraphie », c'est-à-dire la forme matérielle de l'écriture (en quoi c'est aussi un ouvrage de graphologie pathologique, contemporain des travaux de Crépieux-Jamin et de Binet) et ce qu'il appelle la « psychographie », c'est-à-dire le contenu psychologique. Les écrits sont reproduits en *tac simile* souvent et de nombreux et longs extraits permettent d'illustrer la psychographie. Chaque texte est corrélé avec un diagnostic, et les traits recherchés sont ceux jugés symptomatiques des affections mentales de leurs scripteurs.

(Remarquons en passant que ces textes sont pour la plupart des textes de protestations et de demande de sortie de patients internés depuis longtemps, tristes témoins de la condition asilaire de l'époque, mais nous ferons abstraction de cette particularité comme l'ont fait les auteurs eux-mêmes.)

Dans le corpus très riche rassemblé dans ce livre, les textes-sources des

« possessions » - ce que Gérard Genette a appelé les « hypotextes » (22 bis) - peuvent être identifiés assez facilement. En effet, trois types d'indices nous permettent de les repérer, en une sorte de « tri croisé » lors de la lecture : 1. leurs idiosyncrasies de ponctuation et la typographie ; 2. leur étude stylistique (leurs écarts) ; 3. enfin, leurs titres.

Nous ne ferons qu'indiquer les grandes lignes de cette comparaison, ne pouvant, dans le cadre de cet essai, faire une étude exhaustive. (Dans le même souci d'économiser de la place, nous ne reproduirons pas de fragments des textes de Breton et Elard, et nous prions le lecteur qui ne les auraient pas à l'esprit de s'y reporter.) L'ordre d'exposition des textes ira du plus au moins évident :

COMPARAISON DES TEXTES

La « paralysie générale »

*Clairmon la Ferme le 7 février 1905 Ma petite femme chérie de mon cœur je t'aime d'amour extrême viens me voir. Oh ma chérie ma mignonne viens me rendre heureux Viens ma petite chérie de mon amour je t'aime d'amour à la Folie je t'en supplie de venir demain matin avec les enfants que je n'ai pas vu depuis plus d'un an fait moi ce plaisir Ma petite femme chérie car je t'aime d'amour extrême j'aurai pour toi bien des petits soins Viens me voir à Clermon la Ferme 5^e Réfectoire Viens ma belle femme viens ma mignonne viens me consoler car j'ai le cœur plain de larmes je t'aimes et je voudrais te voir arriver à la Ferme de Clermont viens petite adorée ma mignonne chérie de mon âme Oh je t'aime toujours pour toute la vie et toute l'éternité. Ma petite femme chérie je t'en supplie de venir me voir avec les enfants que je n'ai pas vus depuis plus d'un an.
Je t'en supplie ma petite femme.*

S - Charles Alfred
Mécanicien ajusteur.

*P.S. Ton petit mari qui t'aime pour toute la vie et toute l'éternité reçois ma petite femme chérie mes meilleurs souhaits de te voir arriver à la ferme oh petite fais moi le plaisir de me voir viens ma chérie ma Mignonne chérie viens soulager mon cœur viens ma belle chérie car je t'aime, je t'aimerai toujours pour pour toute l'éternité. A bientôt ma mignonne chérie ma belle femme chérie de mon amour pour la vie.
[Charles S., trente-six ans, mécanicien ajusteur. - Paralysie générale remontant à deux ans environ. - Écrit spontané](25, p. 126).*

L'absence de ponctuation faible entre les points séparant les phrases, et la présence de la signature et du «P.S. », sont deux indices typographiques qui nous mettent sur la voie.

L'absence de ponctuation, c'est-à-dire d'interruption dans le flux du discours, donnant l'impression d'un lyrisme à jet continu, peut être un artifice littéraire dans la ligne de Mallarmé et surtout d'Apollinaire avec *Alcools*. Mais ici cette absence résulte du modèle non littéraire de départ: de la même façon on sait que Joyce a pris comme modèle les lettres non ponctuées de sa femme pour le fameux monologue de Molly Bloom.

Cette lettre est présentée par Rogues de Fursac comme « caractéristique au point de vue de la monotonie ». Les auteurs en ont fait un chant d'amour, et de folie amoureuse. Ils reprennent quelques formules (« ma belle »), les répétitions, et le mouvement même de la demande exprimée dans la lettre (une lettre d'amour, et de protestation, de demande de liberté d'un interné).

Cette source, déterminante en dernière instance sur le plan formel, n'est pas forcément la seule. Pour le contenu thématique, les auteurs ont pu recourir à un autre texte, qu'on trouve au chapitre sur les «idées délirantes» du manuel de Philippe Chaslin, *Eléments de sémiologie et clinique mentales* (1912) :

Cha..., L. paralytique général, a trouvé plus de cent milliards de perles fines dans le Vésuve. « J'en ai un milliard de l'autre côté du mur, j'ai deux ours et des lions, une vingtaine pas plus, six hippopotames et des autruches qui pèsent 60 kilos. Avez-vous vu une fois en l'air trois ballons et un ballon dirigeable? Savez-vous combien on les a vendus ? Dix-huit cent millions », et hier, j'ai trouvé plus de deux milliards de fortune à travers les airs f. .j. J'ai des perles partout gardées par des lions qui tirent des coups de revolver avec leur trompe. (15, p. 151).

Ce manuel est un traité que Breton, là encore, a pratiqué.

Cet essai de simulation de la paralysie générale (dite aussi PG) a été reconnu tout de suite comme un des plus beaux poèmes d'amour: « - peut-être le plus bel hymne qui ait été inspiré par l'amour dans la poésie française », a écrit Francis de Miomandre (20, p. 1426). On peut s'étonner que Péret ne l'ait pas recueilli dans son *Anthologie de l'amour sublime*, mais il est heureusement en bonne place dans *l'Anthologie de la poésie surréaliste* de Jean-Louis Bédouin (3). La catégorie traditionnelle de la «folie amoureuse », de l'« amour fou» («*amantes: amentes*») que Breton reprend dans son poème comme il le fera dans un livre ultérieur peut être considérée comme compatible d'un point de vue clinique avec le délire des grandeurs de la PG réelle, mais en aucun cas avec sa dégradation mentale. Et soulignons le paradoxe qui consiste à faire dire un poème d'amour à un

patient affligé de la maladie qui était alors vécue comme son poison ou sa sanction, la syphilis. Le *treponema pallidum* étant en effet la cause de cette « paralysie générale » des facultés, qui fut la maladie mentale par excellence dans le paradigme psychiatrique de cette époque. (A notre connaissance, il n'existe pas d'autre texte littéraire qui simule la PG, à l'exception d'un sonnet humoristique de Georges Fourest, d'ailleurs manifestement inspiré des textes de fous authentiques.)

Le « délire d'interprétation »

Parmi les textes cités par Rogues de Fursac, il en est un qui retient l'attention par ses mots mis en italiques. En voici un extrait :

Ayant dit et écrit que Monsieur le *Ministre* de la justice serait un *Cicéron* ou un *Catilina* et que, de par la *Loi* et la *Logique* je vaincrais mes adversaires ou que je *mourrais* ; je vais démontrer que ces Messieurs sont bel et bien *vaincus* et que *Vaincus!* il faut s'ils ne veulent pas s'incliner devant la *Loi* et la *Vérité* que Monsieur le *Ministre* de la Justice devienne forcément le *Sauveur* de la *Patrie* ou le *Tyran* de la *République*, *l'Assassin* du *Peuple* et de la *Liberté*; attendu qu'il faut *aujourd'hui* m'accorder la *victoire* ou me donner la *mort* et *voilà* ! Monsieur le Docteur, ce que je vais vous prouver par la loi concernant les moyens d'assurer la *liberté individuelle*, contre les *détentions illégales* ou d'autres *actes arbitraires*. Chapitre III et articles 615 et suivants du code d'instruction criminelle - Par le mandat d'amener que Monsieur le Juge d'instruction J. décerna contre moi le *seize septembre 1902* et Monsieur par la *Logique*; aussi sans autre explication, j'aborde franchement l'article 615. 1. qui dit :

En exécution des articles 77, 78, 79, 80, 81 et 82 de l'acte du 13 décembre 1799, il faut - article 77 (10) du dit acte - pour que le mandat qui ordonne *l'arrestation* d'une *personne* puisse être excuté - 1. Qu'il exprime formellement le *motif* de *l'arrestation* et la *loi* en exécution de laquelle elle est ordonnée. - 2. Qu'il émane d'un *fonctionnaire* à qui la *loi* ait donné *formellement* ce pouvoir.

[Calixte H., soixante-quatre ans., cultivateur (s'étant instruit lui-même). - Persécuté-persécuteur. - Fragment de mémoire] (25, p.264).

En note, l'aliéniste a écrit : « Les mots en caractères romains sont soulignés dans le texte ». (Dans l'original le texte est en italique et les mots en caractères romains; ici, c'est l'inverse, pour faire correspondre sa typographie à celle du texte dérivé.)

Ce texte est issu d'un mémoire fort long d'un de ces « persécutés - persécuteurs processifs » (« quérulants » des auteurs allemands), qui se manifestent par leur « graphomanie ».

Nosologiquement, ce texte illustre le chapitre « *Psychopathie constitutionnelle (Dégénérescence mentale, déséquilibre mental)*, et plus précisément le sous-chapitre « *Le délire à forme interprétative (Folie raisonnante, délire des persécutés-persécuteurs, paranoïa vraie de Kriipelin)* ». Le titre « délire d'interprétation » du texte de Breton et Eluard a donc été apporté par Breton lui-même. Cette dénomination a été proposée dans un livre fondamental de Sérieux et Capgras (1909) qui est en effet immédiatement postérieur à celui de Rogues de Fursac, et qu'il a pratiqué dans ses années de formation.

Le goût des mots mis en italiques, conjoint à celui de la « réanimation » des métaphores usées, est bien connu chez Breton (et il a été repris par certains de ses disciples, comme Julien Gracq). L'art de souligner, de mettre en valeur les mots et d'en faire vibrer les connotations comme autant d'harmoniques transfigure ce qui n'est que le procédé répétitif d'un patient persécuté qui se plaint et qui souligne les mots-clés de sa revendication.

Quand au contenu du texte de Breton et Eluard, il n'a rien à voir avec le texte source. Les magnifiques pages à connotations oiselières écrites par Breton et Eluard n'ont pas de correspondance dans la réalité pathologique. Aussi serons-nous d'accord avec la deuxième partie de la phrase où Marguerite Bonnet rapporte l'opinion du Dr Rauzy :

Remarquons seulement pour conclure sur ce point qu'aux yeux du spécialiste ces essais de simulation paraissent au total convaincants. Seul le délire d'interprétation soulève en lui quelques réserves, Breton et Eluard ayant choisi pour leur malade une métamorphose en oiseau, délire exceptionnel (6, p. 1640).

Ce délire, que l'on peut rencontrer à la rigueur dans les faits divers et la littérature populaire, est tout à fait exceptionnel. C'est parce qu'il est rarissime qu'il a donné lieu à une publication tout récente (Cf. O.O. Rajna, E. Guilibert, H. Loô, Q. Debray : « A propos d'un cas de délire de métamorphose en oiseau chez un schizophrène bouddhiste », *Annales médico-psychologiques*, vol. 14, 1990, n° 5, pp. 532-542.) Et encore, le patient, d'origine vietnamienne, avait-il vu le film *Birdy* (1984, réal. A. Parker)...

La « démence précoce »

Deux caractères de ce texte sautent aux yeux: 1. l'« incohérence » (la « salade de mots » que les surréalistes prisait tant contre les aliénistes)

et 2. la désintégration verbale finale, avec un passage par des néologismes divers, à partir de « *Sous la férule des corrégidors...* ». Ces néologismes imitant les néologismes délirants, bien plus nombreux que ceux qu'on rencontre dans la poésie (Lewis Carroll et Jules Laforgue au premier chef).

« Souvent l'incohérence s'accroît à la fin de l'écrit », écrit l'aliéniste, à propos de la lettre d'un dément précoce qu'il donne en exemple (25, p. 160), mais qui ne comporte pas d'altérations verbales.

Surtout, on y trouve ce passage sur l'« incohérence » des textes de déments précoces :

Dans un certain nombre de cas les phrases sont régulièrement construites, bien que complètement incohérentes, comme dans le fragment de lettre suivant:

Je vous écris de la maison des aliénées femmes pour reconsidérer au gré du Seigneur, pour rechercher Gaston et Alfred l'un 1^{er} est une grand-mère l'autre 2^e est aimé par 2 normaliennes du cours de dessins. Ces jeunes filles désirent néant pour leur mari. Cela veut dire que Madame R. a cramponné treize ou douze enfants natifs de son corps et que Christine pleurera à la station du train lugubre, parce que Fifi ma petite chienne a aimé et brodé 322 petits veaux du firmament sépulcral et qui nous dit que l'éternité n'est pas faite avec des œufs d'autruche? [Laurence G., vingt-deux ans, modiste. *Démence précoce à forme délirante. - Ecrit spontané.*]

D'autres fois les mots sont entassés, sans même constituer des phrases. Tel est le cas du spécimen suivant:

inventé que les tramways de paris soient avec des ressorts en fours avec longueur et largeur les plusieurs ressorts donnant la force sur le même essieu Avec les roux des essieux donnant la force ensemble roux à crans Avec des plus gros ressorts à la preuve de lesseyé invente la poudre acier dans leau de seltz entre sont sont arrime des tiques du gaz comme les pigeons qui mange les grains meuniers Brique et fer rafraîchissante. [Louis M., trente-trois ans, cultivateur. - *Démence précoce à forme catatonique. - Ecrit spontané.*]

Enfin, dans ce troisième exemple, l'incohérence se complique de néologismes nombreux :

La France,
Fût l'heure Quant au guerre qu'aucune heure prémative apbret,
qu'a chonorée ces faits en terre; Les poudris des sauveurs
qu'abdmiraient leurs courage sont toujours les premières qui ont

vainques les gloires les plus hautes qui ont étonnées les voies des Cielles qu'on observait à propo qu'an adverbe m'aurai l'errive qu'o societte territoire des Mondes Européen des peupleude des houirs des spharis et Jenaris Langues Chinoise Des Chrétiens Barbares qu'opposaint Leur sentiment nevalleraient qu'hé Sommet des Fonds de vertus que L'air des bans pas n'affraient à elle pour remédier tous mot qu'on les sources divine n'obtenait qu'en ses premiers peuple Epherique qu'apbrouve les terres des Mondes dans les Oassie des Lumières des voûtes des cieux de la vigilance richesse des muets qu'alombe qu'à l'Etat abrute les tirelle de leur plume Sage ne se faisaient que l'histme. [Jacques L., vingt-sept ans, peintre en bâtiments. - *Démence précoce à forme délirante.*] (25, p. 158).

Nous faisons l'hypothèse que Breton et Eluard ont repris l'ordre de ces trois textes pour composer le leur. De la sorte, ils retrouvent un schéma qui est celui du « journal d'un fou » de Gogol, où les dates deviennent de plus en plus fantaisistes... Le texte, à l'image de son producteur, devient lui-même de plus en plus « fou ». Dans la réalité clinique, en fait, un délire ne peut évoluer ainsi que sur plusieurs mois ou années, et non lors de l'émission d'un seul discours.

Rogues de Fursac a pu retenir l'attention des auteurs, non plus par les textes cités, mais par les exemples donnés dans sa partie théorique, au chapitre IV : « *Le déficit de l'attention. L'automatisme mental* ».

La paralysie psychique aura donc une double conséquence: d'abord un affaiblissement plus ou moins marqué de l'attention, ensuite une exaltation de l'automatisme mental, ou, si l'on préfère, elle se présentera sous deux aspects, l'un négatif: l'affaiblissement ou le déficit de l'attention, l'autre positif: l'exaltation de l'automatisme mental (25, p. 41).

Deux remarques en passant: on voit que De Clérambault n'a pas inventé le terme d'« automatisme mental ». Et que chez Rogues de Fursac comme chez les autres psychiatres et neurologues de l'époque, l'« automatisme psychique » est un terme strictement équivalent de l'« automatisme mental » ou de l'« automatisme psychologique » (cf. 5, p. 106).

Avec ce schéma explicatif (dont s'est inspiré Henri Ey pour son « organo-dynamisme »), Rogues de Fursac recense et ordonne avec beaucoup de finesse les altérations verbales des discours des malades mentaux (psychotiques mais aussi aphasiques), sur des écrits tantôt spontanés, tantôt résultant de la copie ou de la dictée :

- a) D'un côté, le déficit de l'attention est responsable d'« omissions ».
- b) De l'autre, les principales formes sous lesquelles se manifestent l'automatisme psychique sont, au point de vue graphique: les substitu-

tions ; les transpositions; les additions; l'incohérence graphique; l'écho-graphie; la stéréotypie; l'impulsion graphique. » (cf. 25, p. 49).

La substitution consiste à remplacer au cours d'un écrit, par exemple d'une copie, une image graphique par une autre présentant avec la première une plus ou moins grande analogie. Nous avons de la sorte des substitutions de lettres (« brendre » pour « prendre ») .. de mots (« prévenir » pour « prémunir », « éternuer » pour « éternité ») .. des groupes de mots et de membres de phrases (« il se fracassa le crâne », pour « il se brisa la jambe », (25, 49-50).

1. Les substitutions peuvent se produire suivant plusieurs mécanismes : a) par identité auditivo-motrice : *filoxéra* pour *phylloxéra*, *pair* pour *père*; b) par analogie auditivo-motrice : *venir* pour *tenir*, *vendre* pour *fendre*, etc. autrement dit les *lapsus linguæ* ; c) par analogie graphique: les *lapsus calami* ; d) par analogie de sens : « *Souvent la substitution résulte d'une association préétablie qui, grâce à l'exaltation de l'automatisme psychique, prévaut sur l'association présente. Un maniaque auquel on dicte: « J'ai l'honneur de vous servir de guide », écrit: « J'ai l'honneur de vous saluer », et corrige seulement après qu'on lui a répété la phrase* » .. e) par anticipation: *inamolibilité*; f) par répétition: *transforfation*; g) par transmission ou transpositions (substitutions réciproques) portant les lettres (*inamobilivité*), sur les mots (*il prit son chien et emmena son fusil* au lieu de (*Il prit son fusil et emmena son chien*) : H) par inversion: *répatrir* pour *répartir*.)

2. Les additions peuvent se produire: a) par répétitions et par anticipation: *songger* pour *songer*; *il brisa brisa le verre* (c'est là que se place la persévération) ; b) par anticipation: *antituconstitutionnellement* ; c) par association: association phonétique préétablie (*clacher* pour *caler*) ; assonances: *en ce sens que c'est le sang*; associations d'idées préétablies.

3. L'incohérence graphique: « *Nous réservons le nom d'incohérence graphique aux cas où les images graphiques se succèdent sans lien entre elles. Comme dans l'incohérence verbale il y a dans l'incohérence graphique juxtaposition, mais non association d'images.*

L'incohérence graphique se montre surtout dans les écrits spontanés où le malade est complètement livré à lui-même. Elle comporte tous les degrés depuis l'incohérence de l'ensemble où les phrases sont construites régulièrement et, prises d'une façon individuelle, présentent un sens, l'incohérence n'apparaissant que dans leur groupement, jusqu'à l'incohérence élémentaire où les lettres se succèdent sans même constituer des mots» (25, p. 58). Et il renvoie essentiellement aux écrits de la démence précoce.

4. La stéréotypie graphique. Par exemple: *J'irai vous voir demain*, répété 8 fois à la ligne, qui évoque certaines « scies » d'Aragon dans ses premières œuvres.

5. L'échographie et 6. L'impulsion graphique, «forme spécialisée d'hallucination motrice», qu'on trouve chez certains malades mentaux, mais surtout chez les médiums: et il cite le cas d'Hélène Smith de Flournoy.

A partir des « associations » et les « images graphiques » (dérivées de l'étude de l'aphasie), l'aliéniste du début de ce siècle donne donc une analyse formaliste qui préfigure les descriptions structuralistes. Ses « omissions », « adjonctions » et « transpositions » recourent le tableau périodique de la « rhétorique générale » du groupe de Liège (17), ou certaines analyses sur le corpus des « fous littéraires » ou des « écrits bruts »¹⁶.

Il est plus que probable que les deux auteurs ont lu ces exemples avec plaisir, et ont poursuivi le jeu (à commencer par l'exergue : *Prenons le Boulevard Bonne-Nouvelle et montrons-le*, les permutations de lettres comme *raisonssiason*, et les néologismes du texte sur la démence précoce).

La première phrase du texte sur la démence précoce, très longue et sans ponctuation, donne l'impression de la plus grande incohérence syntaxique (mais la suite du texte reviendra à l'orthodoxie syntaxique). Un néologisme apparaît dans la seconde phrase (« boulangéant », en rapport avec le « général » qui suit). Puis la translation d'un substantif en verbe: « J'ablette » (du type de ceux qu'avait créés Desnos dans *Idéal maîtresse*). Ensuite, la répétition de « maisons ». Mais le reste est peu différent des autres textes, sinon peut-être par son caractère très décousu. Son originalité commence à partir de « *Sous la férule des corrigédors...* » (où l'on peut entendre « ceux qui corrigent »), avec le langage qui se dégrade progressivement en passant par une véritable glossolalie.

Là encore, l'orthographe est respectée (sauf pour *equivage*). On peut d'ailleurs noter que les autres textes du recueil, ceux qui précèdent ou suivent « Les possessions », sont absolument dépourvus d'écarts de ponctuation, de syntaxe ou de vocabulaire.

Pour terminer, une précision nosologique : le terme de « démence précoce », d'origine kraepelinienne, témoigne d'un état antérieur de la psychiatrie. Au cours des éditions du manuel de Rogues de Fursac, par exemple, « démence précoce » est supprimé en 1923, au profit d'« hébéphréno-catatonie ». Surtout, la « schizophrénie » de Bleuler (1911), qui lui succède, est déjà largement introduite en France à la fin des années 1920 : par exemple le livre *la Schizophrénie* de Minkowski (1927) était déjà paru. Si Breton et Eluard reprennent le terme de « démence précoce », c'est parce qu'il s'appuie sur le texte-source de 1905, et parce que ce diagnostic était très familier pour Breton.

Par manie aiguë, Breton entend l'entité clinique de la folie maniaque-dépressive, avec sa « fuite des idées », son euphorie, etc., et non l'acceptation traditionnelle, celle de la folie en général.

En fait, le texte de Breton et Eluard est peu différent de celui sur la démence précoce. Sinon par les « jeux de mots » et calembours du type allitération, qu'on trouve effectivement dans la manie. Citons: *famille/famine, cocorico/coquettes, février/fève, masseur/massue, mariage/marie*, etc. On peut continuer.

Mais ils forcent la note. L'exaltation de l'humeur est mal rendue. Le discours d'un « vrai » maniaque est différent, beaucoup moins diffluent, et beaucoup moins systématique dans l'emploi des calembours.

Breton, dans ses *Entretiens* radiophoniques de 1952, précise bien à propos de cette entité les moyens qu'ils ont employés, ou les buts qu'ils ont poursuivis :

Nous partions de l'ensemble des symptômes qui permettent de cataloguer la maladie - disons par exemple, pour la manie aiguë, de la fuite des idées associée à la volubilité, à l'euphorie, à l'érotomanie, et ainsi de suite (13, p. 162).

Dans sa notice sur le manuscrit du Musée Picasso (10, p. 1654), Marguerite Bonnet signale que les chapitres sont numérotés en chiffres romains: or c'est sous cette forme que sont numérotés les chapitres du livre-source. Plus important: dans ce manuscrit, Breton a remplacé le titre du deuxième essai, « psychose maniaco-dépressive », par « manie aiguë ». Or dans le livre-source, la manie ne constitue pas un chapitre en soi, mais se trouve dans celui sur « *La folie maniaque dépressive* ».

Pour en terminer avec les considérations nosologiques, expliquons l'absence de la mélancolie: le chapitre correspondant, « La mélancolique affective », ne donne, conformément à la réalité pathologique, que des textes courts et pauvres... Dans sa thèse, le Dr Rauzy a avancé que ce sont les caractères « imaginaire », « passionnel », « hyperthymique » des quatre psychoses qui les ont fait retenir par Breton et Eluard. Il n'avait pas tort. Mais précisons : ce sont les textes-sources qui ont été retenus en fonction de ce critère « créatif », à quoi l'on peut subsumer ces trois critères. L'absence de la « psychose fantastique », qu'on peut dire d'allure « surréaliste », dont il s'étonne à juste titre, s'explique aussi par son absence dans le livre-source. Car sans parler de la nosologie kraepelinienne (« paraphrénie »), les « délires d'imagination » n'ont été décrits que postérieurement (par Dupré, en 1910).

Il existe dans l'ouvrage de Rogues de Fursac un chapitre intitulé « Les arriérés », qui ne contient pas de texte-source proprement dit. Mais le thème, ou du moins l'ouverture du texte, provient peut-être d'un extrait du *fac simile* d'un écrit spontané:

mercredi 27 octobre 1904

*mon chaire commandant de récullement du premier régiment dans
paris seïne je suis pour mangager je demande a être un soldat caporal
pour être libre jai dix neufans je nest plus de mère je nest plus que
mon père et jai encor deux sœur je suis à cept enfants mais jen est deux
de morte et encore deux frère qui sont mort il y a longtemps que je suis
dans la maison daliéné a lasile de claire mont oise de pui cept ans ji
suis arriver au mois de janvier en mil huit sant quatre vingt dix huit je
est transféré de la colonie de vocluse*

[Fig. 202. - Eugène F., 19 ans. - Imbécilité. - Ecrit spontané. - Lignes ondulées, d'abord horizontale, puis de plus en plus descendantes. Ecriture irrégulière, enfantine. - Fautes d'orthographe de toute sorte. Caractère enfantin des idées exprimées.] (25, fig. 202, p. 243).

Nosologiquement, il nous semble évident qu'intervient ici aussi à titre de source secondaire le manuel de Chaslin. La « débilité mentale » - c'est le titre choisi par Breton - est en effet une notion qui a été séparée par Chaslin de « l'arriération », notion qu'utilise Rogues de Fursac dans son livre.

Pour Chaslin, l'arriération est une affection de cause organique, avec détérioration mentale (25, p. 490), et il la distingue de la « débilité mentale », de la « sottise », dont il donne un portrait caractérologique. Selon lui, elle se caractérise par un trouble de jugement, la vanité satisfaite, le ton emphatique, l'obséquiosité, la crédulité extrême (il donne comme exemple les dévots et dévotes...) (25, p. 539-544). Si son manuel ne fournit pas un texte-source, en revanche Breton et Eluard lui empruntent le début et quelques thèmes dans cette déclaration d'un vaniteux, qui parle aussi de ses inventions.

Bien sûr, les auteurs ne reproduisent pas les fautes d'orthographe, pas plus que dans leurs autres textes « automatiques ».

En fait ce texte, mis au premier rang, est le moins « incohérent » des cinq, et le plus satirique de tous, avec sa critique du conformisme et ses attaques contre le sabre et le goupillon (ce qui est un des leitmotiv de *l'Immaculée Conception*).

RECTIFICATION D'UNE IDÉE REÇUE

Dans sa biographie d'André Breton, Henri Béhar présente une idée reçue dans la critique et le monde littéraire:

Au dire des psychiatres, l'essai est convaincant. Cependant, il s'agirait plutôt, pour les auteurs, de détecter l'origine de la parole, d'abolir la frontière entre le réel et le fantasme, de mettre en cause les catégories établies par les aliénistes (4, p. 237).

Passons sur la dernière partie de sa phase qui témoigne d'une vision des années 1920 à travers le prisme de l'antipsychiatrie des années 1970. La contestation antinosologique n'était pas au premier rang des préoccupations de ces antipsychiatres avant la lettre que furent aussi, assurément, les surréalistes: nous avons vu que Breton et Eluard suivaient dans ce livre les formes traditionnelles des maladies mentales qu'ils avaient choisies. Les « catégories orgueilleuses » qu'on applique aux fous, dénoncées dans le texte théorique, ne paraissent pas être celles de la nosographie psychiatrique, mais les catégories plus générales de la raison raisonnable (sur le modèle de la table des antinomies de la *Critique de la raison pure*). Les *Entretiens* de Breton de 1952 le montrent:

A travers le préambule de ma main qui ouvre « Les Possessions », on découvre sans peine que la préoccupation majeure est de réduire l'antinomie de la raison et de la déraison, qui, parmi d'autres, a été une des ambitions permanentes du surréalisme (13, p. 162-163).

Surtout, le caractère « convaincant » de ces essais de simulation semble une reprise de l'opinion du Dr Rauzy dans sa thèse, opinion qu'on trouve dans l'édition de la Pléiade. Or, cette affirmation demande à être corrigée. Il est évident que sont convaincus ceux qui ne demandent qu'à l'être, tel un compagnon de route comme le Dr Gaston Ferdière qui déclarait: « A la lecture de leurs propres textes, un aliéniste pourrait se tromper » (22, p. 80). Cependant, il existe une interprétation absolument opposée, qui exige d'être rappelée.

Ainsi, en 1947, dans une conférence qui a fait date, *La psychiatrie devant le surréalisme*, Henri Ey faisait le point sur l'art et la folie. (Le titre évidemment faisait écho à l'article de Breton, « La médecine mentale devant le surréalisme (11) », lui-même un rappel probable de *la Poésie décadente devant la médecine mentale*, du Docteur Emile Laurent...). Son auteur, qui était alors le porte-parole de la psychiatrie française, et un contemporain de Breton et des surréalistes, y opposait ces essais de simulation aux textes rapportés par Queneau dans *les Enfants du limon*.

simuler tel ou tel délire apparaît dans le déroulement d'un mécanisme de pensée correspondant au délire adopté. Nous assistons à un rajeunissement de l'écriture automatique, mais cette fois-ci dirigée dans un sens préalablement choisi, ce qui laisse matière à réflexions... [..].

Sans méconnaître le singulier intérêt de la tentative de Breton et d'Eluard, je persiste à penser que ces pages de l'Immaculée Conception n'ont pu être obtenues que par l'effort de chercheurs très avertis des formes verbales que produisent les divers délires mentaux, et qui décidèrent de simuler délibérément le discours correspondant à ces délires. Je ne crois pas que ces chercheurs puissent prétendre nous apporter de cette manière une lueur authentique sur les lieux provisoirement condamnés de l'esprit humain (20, pp. 1426-1427).

C'est au nom de sa propre voie mystique, celle du Grand Jeu, que l'auteur de *Rimbaud le voyant* (1928) a pu être sensible à ces contradictions (et peut-être aussi à cause de la fréquentation quotidienne de la folie vraie de son épouse). Il conclut d'ailleurs en prônant l'« expérience mystique » comme susceptible, plutôt que la folie, de dépasser nos limites spirituelles, sur le modèle de « la Yoga », de l'« illumination ». (Il existe une troisième voie, celle de la drogue...)

Breton prendra la peine de répondre à ces « objections » dans sa « Lettre à A. Rolland de Renéville » pour préciser le rôle de l'automatisme surréaliste.

« L'automatisme psychique, comme on pouvait le prévoir, est venu remplir avec une force extraordinaire le cadre que nous lui avons fixé. [...] A l'exception de l'« Essai de simulation du Délire d'interprétation », délire d'hypertrophie des facultés raisonnantes que cette seule particularité nous empêcha valablement de reproduire, nous croyons, hors de tout pastiche, être arrivés sans aucune peine à présenter des monologues d'aspect clinique acceptable. Quant à éprouver chemin faisant les états de conscience correspondants, nous n'y prétendions pas. L'intérêt principal de l'expérience tenait au fait qu'interrogés nous eussions sans doute pu fournir, partant des textes ainsi obtenus, des éclaircissements originaux sur le mécanisme de certaines altérations graphiques qu'on y relève et dont la psychiatrie, toujours hypnotisée par le contenu manifeste des élucubrations de malades, n'a guère entrepris jusqu'à ce jour que le classement (8, p.97).

La réserve de Breton sur le « délire d'interprétation » peut s'entendre de deux façons: soit ce délire est une « folie raisonnante », et ils ne peuvent s'y abandonner, le poème devant être, comme ils le diront en 1936, une

« débâcle de l'intellect » (18, p. 474). Soit leur aversion pour la raison est telle qu'ils ne veulent pas la simuler, même dans son hypertrophie.

En tous cas, il donne leur « expérience » comme une forme de connaissance scientifique. Et en passant il critique probablement le genre de classification des troubles du langage que nous avons vu chez Rogues de Fursac (et non la nosologie), car il s'agit pour lui d'une séméiologie superficielle et non des mécanismes profonds, en quoi il rejoignait les psychiatres et psychanalystes d'avant-garde de la décennie.

Il cite favorablement le travail d'un jeune psychiatre, Jacques Lacan, à propos des « textes inspirés » de sa patiente (qui étaient du type « un mot pour un autre ») :

Les expériences faites par certains écrivains sur un mode d'écriture qu'ils ont appelé surréaliste, et dont ils ont décrit très scientifiquement la méthode, montrent à quel degré d'économie remarquable peuvent atteindre les automatismes graphiques en dehors de toute hypnose. Or, dans ces productions, certains cadres peuvent être fixés d'avance, tel un rythme d'ensemble, une forme sentencieuse, sans que diminue pour cela le caractère violemment disparate des images qui viennent s'y couler (8, p. 98).

Dans l'article original, le jeune Lacan orthographiait ainsi le mot « surréaliste » : « *sur-réaliste* », et il citait en note « *Le Manifeste de 1924* » pour illustrer « la méthode », et « *les 152 proverbes et Corps et biens de Desnos* » pour « une forme sentencieuse ». C'est donc aussi un juste retour à l'envoyeur.

RÉÉVALUATION DU « TOURNANT »

Après 1^o « écriture automatique », les récits de rêves, voire la résurgence spirite d'« Entrée des médiums », sans parler des divers « jeux surréalistes », la simulation des maladies mentales a pu passer pour un tournant. Rolland de Renéville l'avait pris ainsi.

Les auteurs l'avaient proclamé dans la « Prière d'insérer » :

La volonté originale de simulation de délires systématisés ou non aura non seulement pour avantage appréciable de faire apparaître d'imprévues et de toutes nouvelles formes poétiques mais encore pour effet transcendant de consacrer, d'une manière exemplairement didactique, les catégories libres de la pensée culminant dans l'aliénation mentale (7, p. 163).

C'est surtout la conclusion de la préface théorique:

Enfin, nous déclarons nous être plu, très spécialement, à cet exercice nouveau de notre pensée. Nous y avons pris conscience, en nous, de ressources jusqu'alors insoupçonnables. Sans préjudice des conquêtes qu'il présage sous le rapport de la liberté la plus haute, nous le tenons, au point de vue de la poésie moderne, pour un remarquable critérium. C'est assez dire que nous en proposerions fort bien la généralisation et qu'à nos yeux l'« essai de simulation » de maladies qu'on enferme remplacerait avantageusement la ballade, le sonnet, l'épopée, le poème sans queue ni tête et autres genres caducs. (7, p.64).

On sait que, chez Breton, la « folie qu'on enferme », c'est toujours la folie vraie, la folie référentielle. On a vu qu'il ne s'agissait pas de celle-ci. Ce passage au ton mi-sérieux mi-pontifiant et ironique veut suggérer un tournant par rapport à l'écriture automatique, et un dépassement de celle-ci. Ce qui, joint à l'apparition de l'« activité paranoïaque critique » de Dali, a donné l'impression (fausse, à notre sens) d'une plongée plus avant du surréalisme dans la folie (1).

En fait, il nous paraît qu'ici les auteurs font référence à de nouveaux genres, au sens des « formes fixes ». Il nous semble même qu'ils parodient lointainement *la Défense et Illustration de la langue française* (bien connue d'Eluard) au chapitre «Quels genres de poèmes doit élire le poète français », où Du Bellay rejette les « vieilles poésies françaises » comme «rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres telles épiceries »... Parmi les formes fixes de leur temps : le sonnet, mais aussi le « poème sans queue ni tête », qui désigne probablement par antiphrase les poèmes réguliers, à leurs yeux « gratuits », plutôt que le poème dadaïste en mots tirés d'un chapeau prôné et illustré dans *Littérature*.

En conclusion, on n'assiste donc pas un renoncement à l'automatisme, mais à sa continuation « sous une autre forme », « dans un autre cadre ». La teneur en minerais inconscient des textes de *l'Immaculée Conception* est égale à celle du texte inaugural, les *Champs magnétiques*, écrit également en collaboration et avec la plus grande rapidité. Avec *Poisson soluble*, ce sont les trois efflorescences majeures de l'« écriture automatique ». Mais ces textes en sont le chant le cygne.

D'OU VIENT LE TITRE: « LES POSSESSIONS » ?

Terminons par un éclaircissement. Quand on se réfère à l'histoire de la folie, telle que Breton en a pris connaissance dans ses années de formation médicale, le titre ne fait pas mystère: il est synonyme de «folie» et d'« hystérie ».

L'histoire de la possession ne se limite pas à la Bible et à ses cas dans les sociétés primitives. Le livre d'Oesterreich, *les Possédés*, traduit par René Sudre (1927) venait de paraître. Le film suédois *la Sorcellerie à travers les âges* de Christensen, 1922, encensé par Breton et Aragon, avait laissé des traces. Dans *la Sorcière*, de Michelet, fort prisée par Breton, il n'est question que de possessions (cf. les chapitres sur les possédées de Loudun, les possédées de Louviers, le procès du P. Girard et de la Cadière...)

Toute l'école de Charcot en parle (Regnard, Gilles de la Tourette, Pitres, Mesnet, etc.), à commencer par le maître de la Salpêtrière lui-même dans *les Démoniaques dans l'art*. La «Bibliothèque diabolique» de Bourneville avait édité les principaux textes des procès de sorcellerie. Pierre Janet - qu'on lui accorde au moins ce mérite d'avoir été l'un de ceux qui exposèrent le mieux les idées de Charcot - a écrit dans *Névroses et Idées fixes* tout un chapitre (le X.) sur « un cas de possession et l'exorcisme moderne », et surtout, il a donné pour titre d'un des derniers chapitres de *l'Automatisme psychologique* (qui résume l'histoire du spiritisme) : « Les possessions ».

Le terme de « possession » au temps des études de Breton et encore entre 1920 et 30 était courant: ainsi son ancien maître le Dr Raoul Leroy a présenté le cas d'Aline à la séance du 27 octobre 1930 à la « Société médico-psychologique» (Leroy et C. Pottier: «Délire systématisé de persécution et de possession démoniaque consécutif à des pratiques spirites », *Annales médico-psychologiques*, 1930, pp. 217-232).

Il serait tashdieux d'aligner les travaux de psychiatrie qui de René Artur (*De la possession démoniaque. Etude clinique*, thèse de Bordeaux, 1910) à la thèse de Louis Gayral (*Les délires de possession diaboliques*, 1940) ont parlé de la possession ou plutôt des « délires de possession », par un démon, ou par un animal.

C'est dire qu'il est inutile et même confusionnant de faire appel au « syndrome de dépossession» décrit par Lévy-Valensi, comme l'a fait le Dr Rauzy dont l'opinion est reprise par Marguerite Bonnet (10, p. 1638).

Enfin, il nous suffira de rappeler cette remarque de Breton lui-même, dans sa préface quasi-confraternelle au livre d'un homme de l'art, *le Miroir du merveilleux*, à propos du «déferlement des forces primitives» des cérémonies vaudou :

Si j'en ai souvent devisé avec Pierre Mabilie, dont je ne doutais pas qu'à cet égard il en sût bien plus long que moi, c'est presque toujours par le biais, en l'occurrence sous l'angle des « possessions » dont nous connaissions l'un et l'autre (par la Salpêtrière) les antécédents cliniques (14, p. 2(0).

Il s'agit bien pour Breton d'une « maladie », et il confond même « antécédents cliniques » et « historiques ». Plus loin il parle de la trace du « mesmérisme » dans le « style » de ces possessions.

Ajoutons à propos du mesmérisme que cet autre titre : « Les champs magnétiques », n'a bien sûr rien à voir, sinon par le biais du jeu de mot, avec la moderne Fée Electricité. Si le terme de « chants » rappelle ceux de Maldoror, celui de « champs » renforce la métaphore électro-magnétique, d'autant plus que le projet de titre, les « précipités » (pour la vitesse) y incitait, avec son sens « chimique » (3 et 5). Mais l'électricité et le magnétisme évoquent surtout Messmer et sa suite : la révélation magnétique de Poe, les passes magnétiques, l'histoire du magnétisme qui fut un moment capital dans l'histoire de l'hystérie et de la psychiatrie : le magnétisme de Messmer et de Puységur fut l'ancêtre des recherches sur le somnambulisme et l'hypnotisme, qui sont *via* les recherches de Charcot sur l'hystérie (et sa reproduction par les aimants...), de Luys et de Richet, de Bernheim, de Janet, et Freud, de Myers et de Flournoy, etc. à l'origine d'une des composantes de l'« automatisme surréaliste ». Cette histoire était bien connue par Breton. Cela pour boucler la boucle.

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

Ainsi, la conception de *l'Immaculée Conception* n'est pas si immaculée qu'on le croyait, ou que les auteurs l'ont laissé croire. Là où l'on attendait une « génération spontanée », d'autant plus importante qu'à l'« écriture automatique » s'ajoutait le primitivisme supposé de la folie, on s'aperçoit qu'un ouvrage scientifique et ancien - le livre du Dr Rogues de Fursac : *les Ecrits et les Dessins dans les maladies nerveuses et mentales* (1905) avait servi de base à la partie centrale et essentielle du recueil, « Les possessions ». Il était transparent que le *Kama-Soutra* était l'architecture du texte sur *l'Amour*, et l'on a appris, d'après le dossier accompagnant le manuscrit du musée Picasso, que la revue *la Nature* a alimenté d'autres parties du livre.

Il n'est donc pas possible de parler de « possession » des auteurs, puisqu'il s'agit d'une transposition de textes. Ces textes-sources permettent de mieux faire apprécier ces proses souvent négligées car souvent jugées assez hermétiques. Il en existe sûrement d'autres.

La découverte des textes-sources qui inspirent la majeure partie des « possessions » entraîne deux conséquences. La première est d'épargner aux psychiatres l'effort de faire des analyses cliniques rétrospectives sur ces textes comme s'il s'agissait de textes de malades mentaux réels, ou sinon, de leur permettre de le faire en toute connaissance de cause. La seconde concerne le champ littéraire : les lecteurs et les critiques peuvent être mieux à même désormais de mesurer le degré de transfiguration poétique auxquels Breton et Eluard ont fait parvenir leurs textes poétiques, à partir des textes de la « folie vraie », parfois ingrats, mais le plus souvent inspirants. La compréhension de leur œuvre ne peut qu'y gagner.

BIBLIOGRAPHIE

1. Amossy (R.), « Délire paranoïaque et poésie. Breton et Dali: le tournant des années trente », pp. 40-53, in *Europe*, mars 1991, n° 743. (Numéro spécial André Breton).
2. Audoin (P.), Préface à Breton (A.) et Soupault (P.), *les Champs magnétiques*, « Poésie/Gallimard », 1971, 182 p.
3. Bédouin (J.-L.), *Anthologie de la poésie surréaliste*, Seghers, 1964, 356 p.
4. Béhar (H.), *André Breton. Le grand indésirable. Biographie*. Calmann-Lévy, 1990, 475 p.
5. Bonnet (M.), *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Librairie José Corti, 1988, [1975], 460 p.
6. Breton (A.) et Eluard (P.), *l'Immaculée Conception*, Editions surréalistes, à Paris, chez José Corti, Librairie, 6, rue de Clichy, 1930, 125 p.
7. Breton (A.) et Eluard (P.), *l'Immaculée Conception*, présentation par Marguerite Bonnet et Etienne-Alain Hubert, Editions surréalistes, José Corti, 1991, 174 p. + annexes.
8. Breton (A.), « Lettre à A. Rolland de Renévillle » in *Point du jour*, Gallimard, 1977, 189 p.
9. Breton (A.), « Le message automatique » in *Point du jour*, *op. cit.*.
10. Breton (A.), « Œuvres complètes », 1. 1, (éd. M. Bonnet et coll.), Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1798 p.
11. Breton (A.), « La médecine mentale devant le surréalisme » in *Point du jour*, *op. cit.*, pp. 88-93.
12. Breton (A.), « L'an des fous, la clé des champs », pp. 349-354, in *la Clé des champs*, U.G.E., « 10/18 », 1973, 440 p.
13. Breton (A.), *Entretiens*. Gallimard, NRF, « Idées », 1973, 312 p.
14. Breton (A.), « Pont-levis » in *Perspective cavalière*, Gallimard, NRF, 244 p.

15. Chaslin (Dr P.), *Eléments de sémiologie et clinique mentales*, Paris, Asselin et Houzeau, 1912, 956 p.
16. Delacampagne (C.), «L'écriture en folie », pp. 160-175, *Poétique*, n° 18, 1974.
17. Dubois (J.) et coll., *Rhétorique générale*, Larousse, 1973, 206 p.
18. Eluard (P.), *Œuvres complètes*, t. 1, (éd. M.-C. Dumas et L. Scheler). Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 1505 p.
19. Eluard (P.), *Poésie intentionnelle et Poésie involontaire*, Seghers, 1989, 70 p. (cf. pp. 52.56).
20. Eluard (P.), *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1968, 1663 p.
21. Ey (Dr. H.), « La psychiatrie devant le surréalisme », (Conférence du 27 juin 1947), *L'Evolution psychiatrique*, 1948, pp. 4-52.
22. Ferdière (Dr G.), *les Mauvaises Fréquentations*, 1978, 299 p., (p. 80).
- 22 bis. Genette (G.), *Palimpsestes*, Le Seuil, « Poétique », 1982, 467 p.
23. Lévy-Valensi (J.), Migault (P.) et Lacan (J.), «Ecrits inspirés: Schizographie », *Annales médico-psychologiques*, n° 5, déc. 1931. (Repris, pp. 365-382, in Lacan (J.), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* suivi de *Premiers écrits sur la paranoïa*, Le Seuil, 1975, 412 p.)
24. Rauzy (Dr. H.), *A propos de « L'Immaculée Conception » d'André Breton et Paul Eluard. Contribution à l'étude des rapports du surréalisme et de la psychiatrie*, thèse de Paris, 1970, 95 p.
25. Rogues de Fursac (Dr J.), *les Ecrits et les Dessins dans les maladies nerveuses et mentales (Essai clinique)*, Paris, Masson et C^e, 1905, 306 p. (232 fig.).

DALI OU LES PARODIES DE SUBLIMATION

Janine MESAGLIO-NEVERS

*Etant encore au berceau, un vautour vint à moi,
m'ouvrit la bouche avec sa queue et plusieurs
fois me frappa avec cette queue entre les lèvres.*

S. Freud, Un souvenir d'enfance de Léonard de
Vinci'

*On trouverait à l'origine de cette terreur (de
l'acte sexuel) un incident traumatique décisif,
d'une exceptionnelle sauvagerie, survenu dans
ma première enfance et se rattachant directement
au complexe d'Oedipe. Il s'agit en l'espèce, d'un
souvenir ou « faux-souvenir » de ma mère
suçant, dévorant mon pénis.*

S. Dali, le Mythe tragique de l'Angélu de
Millet

A partir de 1929 et de son entrée dans le mouvement surréaliste, la grande originalité de Dali est de faire de sa peinture un « document freudien » en ce sens qu'il va transposer dans son œuvre ce qu'il a appris ou compris du monde de Freud. Plus encore que Max Ernst, écrit Pierre Courthion, Dali est « le commentateur visuel du freudisme ». C'est sans doute dans son interprétation paranoïaque-critique de *l'Angélu* de Millet, où Dali utilise à sa manière l'analyse comme élément du processus de création, que l'emprunt est le plus flagrant et concerté.

Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* " paru en 1920, ouvrage que Dali a pu lire et méditer, Freud, à partir du tableau *la Vierge, l'Enfant et sainte Anne*, tente une analyse du processus de sublimation chez Léonard, à la lumière d'un fragile matériel biographique disponible et de la fameuse anecdote du vautour citée en exergue, fantasme rétrospectif plutôt que véritable souvenir de l'artiste, selon le psychanalyste.

Les contours du vautour, formes cachées dans les plis du manteau de Marie, « image-devinette inconsciente » a lui révélée par le pasteur Oscar Pfister, auteur de cette découverte, oriente l'analyse de Freud qui va procéder d'indice en indice, faisant basculer un tableau à sujet religieux, paisible, non provocateur, en une œuvre dont la symbolisation apparaît avant tout comme le prolongement de la sexualité fantasmatique de l'artiste. En effet, Freud voit dans l'anecdote du vautour un fantasme élaboré plus tard par Léonard, évoquant à la fois la fellation (fantasme d'homosexuel passif ou de femme) et la transposition d'un souvenir de succion infantile, conduisant à l'érotisme de l'enfant à la fois embrassé et nourri par le mère, le vautour étant aussi symbole maternel, l'oiseau femelle des Egyptiens se reproduisant tout seul.

Selon Freud, l'auto-érotisme issu de l'adoration pour la mère conduit Léonard à sublimer son homosexualité latente par un art où la confusion des identités sexuelles se retrouve dans le sourire ambigu de tous les personnages féminins après sa rencontre avec Mona Lisa, sourire qui est aussi celui de sainte Anne dans le tableau étudié.

A la manière de Freud, Dali tente sa propre approche de *l'Angélu*s en revendiquant le caractère paranoïaque de la peinture de Millet. Sans avoir une démarche scientifique et au gré de quelques turbulences théoriques, Dali s'implique entièrement dans cette création à travers laquelle il peut exprimer ses propres fantasmes et à son tour produire des œuvres en intégrant les symbolisations mêmes de Millet suivant une sorte de processus de sublimation parodique ou « à côté ».

L'image de *l'Angélu*s, stéréotype de la religiosité, devient pour Dali un simulacre « obsessionnel », énigmatique et menaçant, un « monstrueux exemple d'agression sexuelle déguisée ». Pour faire valoir l'idée obsédante, Dali insère dans son essai, « L'interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante de l'Angélus de Millet » qui paraît dans le premier numéro de *Minotaure* en 1933, des illustrations, reproductions de *l'Angélu*s et d'autres peintures de Millet représentant des moissonneurs et des paysans au travail ainsi qu'une reproduction de l'œuvre de Léonard de Vinci, *la Vierge, l'Enfant et sainte Anne* avec le commentaire suivant :

*Comment l'image de l'Angélu*s, sublime hypocrisie, obsession des foules, peut-elle échapper à la flagrante furie érotique de l'inconscient ?

Dali bouscule la normalité, la platitude de l'image pieuse qui s'impose à lui d'emblée comme une image chargée: « sous le simulacre quelque chose se passe ». Il voit dans les deux personnages figés dans une attitude de prière, deux individus (la mère, le fils) cachant leur passion érotique coupable. Le pieux Angélus devient un modèle d'agressivité sexuelle caractérisée notamment par l'attitude « spectrale », « expectante » de la

femme, comparée à la mante religieuse prête à dévorer le mâle dans un accouplement mortel. Cette image obsédante devient selon la dialectique paranoïaque de Dali, le « phénomène délirant initial ». Il précise qu'il ne rêve pas de *l'Angélu*s mais que celui-ci est le sujet de rêves éveillés, rêves diurnes et fantaisies. Dali décrit les associations d'idées, « phénomènes délirants secondaires» qui viennent alimenter le phénomène délirant initial. Bien que ce dernier surgisse tout systématisé, pour bien faire valoir le drame délirant et le faire vérifier, il recourt aux systèmes associatifs que constituent les images de souvenirs précis, les associations diverses qui se cristallisent autour du thème obsédant.

Dans son ouvrage *le Mythe tragique de l'Angélu*s de Millet ³, Dali se rappelle comment, jouant avec deux galets de la plage et s'appliquant à les faire coïncider, ceux-ci sont immédiatement identifiés au couple de *l'Angélu*s, qui lui apparaît d'autres fois, taillé dans les rochers érodés du cap de Creus ou sous l'aspect de deux menhirs. A ces prédilections géologiques, propices à faire surgir *l'Angélu*s, s'ajoutent les faits de hasard objectif comme la découverte dans une vitrine lors d'une promenade en voiture, d'un service à café décoré avec des motifs de *l'Angélu*s qui lui rappelle une scène maternelle: la cafetière et les tasses, par leur forme et leur disposition, lui font l'effet d'une poule entourée de ses poussins. Cette impression de scène maternelle est encore aggravée par le rapport contenant-contenu qui existe entre ces objets. Autre phénomène troublant : l'image de *l'Angélu*s reproduite sur une carte postale qui sert de repère à Dali pour son étude est un instant confondu par celui-ci avec un fragment de chromo représentant des cerises, éléments comestibles qui dans l'imagerie populaire se trouvent chargés d'une valeur sexuelle. Exerçant son activité paranoïaque-critique sur les phénomènes délirants secondaires, Dali associe tasses et cerises à des stéréotypies du fils soumis au cannibalisme latent de la mère. *L'Angélu*s de Millet est, dit-il, « la variante maternelle du mythe immense et atroce de Saturne, d'Abraham, du Père Eternel avec Jésus-Christ et de Guillaume Tell lui-même dévorant leur propre fils ».

Après avoir avancé cette thèse de la mort du fils, Dali énumère les faits qui lui permettent de vérifier et confirmer son interprétation. Une radiographie aux rayons X de la partie inférieure de la toile exécutée au musée du Louvre, permet de signaler sous le repentir qui se trouve dans le coin droit du tableau, une masse sombre que Dali interprète aussitôt comme étant le cercueil du fils. Par ailleurs, Dali qui a formulé ses spéculations sur la nature du tableau, sans rien connaître de la vie de son auteur, découvre au moment de publier *le Mythe tragique*, des dessins de Millet dont le caractère sexuel est évident dans une édition italienne de Bradley Smith présentant *l'Art érotique des grands maîtres*. Ainsi Dali, à travers l'analyse d'une œuvre de Millet, vérifie à son profit la théorie de Freud à propos de Léonard :

Possédant maintenant, de par la technique psychanalytique d'excellents moyens de ramener à la lumière le matériel enseveli, nous pourrions essayer de remplir les lacunes existant dans la biographie de Léonard, grâce à l'analyse de son fantasme d'enfance ⁴.

Dans son essai sur Léonard, Freud voit dans le travail de l'artiste l'exemple d'une sublimation authentique mais en même temps, il considère sa peinture comme une répétition de ses « complexes primitifs ». Si l'amour excessif de la mère condamne Léonard à une activité fantasmatique intense, l'absence du père dans sa petite enfance se marque par une instabilité, une tendance à laisser ses travaux inachevés. Il n'est pas étonnant que cette révélation ait orienté l'interprétation de Dali qui se fonde en partie sur un jeu à quatre personnages: le couple Léonard peintre-Freud psychanalyste et le couple Millet peintre-Dali peintre ayant lu Freud et partageant les expériences traumatiques de Léonard (amour excessif pour la mère, peur de l'acte sexuel révélée par le fantasme d'enfance de la mère dévorant son pénis).

A ce sujet, il faut retenir le point de vue de Stephen S. Kayser, qui, faisant allusion à la fois à l'analyse de Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* et à l'article de 1933, où Dali décrit ses obsessions du thème de *l'Angélu*s, déclare:

*Il y a une différence considérable entre la méthode de Freud et la réaction de Dali devant le tableau de Millet. Loin d'être une analyse dans le strict sens du terme, son étude sur l'Angélu*s reflète les propres obsessions de Dali, et au lieu d'être analytique, elle fournit elle-même un intéressant matériel pour une analyse ⁵.

En effet, le travail que fait Dali ne se présente pas comme une analyse, il le reconnaît lui-même qui demande l'opinion des psychanalystes. Cependant, si l'on se réfère aux études de Ernst Kris ou de lise Barande, l'analyse que fait Freud à travers l'œuvre de Léonard de Vinci, s'appuyant sur le fait que le peintre, à qui l'image du père, très jeune avait manqué, avait eu avec sa mère Caterina, des rapports « dépassant ce que l'on peut appeler la norme » est elle aussi sujette à interprétation. D'après Freud lui-même, rappelle Ernst Kris, «souvent le biographe est étrangement attaché à son sujet qu'en idéalisant il s'efforce d'intégrer à ses modèles infantiles'». lise Barande de son côté, dans son ouvrage *le Maternel Singulier*, analyse les motifs qui suscitent l'intérêt de Freud pour Léonard. A travers les inhibitions du peintre étudiées par le psychanalyste, lise Barande découvre les propres inhibitions de Freud:

Plus sûrement qu'à Caterina, mère de Léonard, la Joconde et la Santa Ana Metterza nous conduisent à Amalia, mère de Freud ⁷.

Il Y a par conséquent une sorte de « filiation » dans la démarche de Dali par rapport à celle de Freud. Finalement le tableau de Millet est l'objet intermédiaire à partir duquel le discours psychanalytique peut être vulgarisé. Le tableau parle de pulsions refoulées et sublimées mais il constitue aussi un leurre. Il permet à Dali d'y réinvestir ou d'y déplacer sa propre énergie pulsionnelle. Ce n'est pas par hasard que Dali a ponctué son texte d'illustrations comme celle de *la Vierge, l'Enfant et sainte Anne* et que, dans *Minotaure*, l'article de Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », suit immédiatement le sien, venant apporter une théorisation au délire et reconnaître dans les fantasmes obsessionnels une des conditions de la « typification créatrice du style »⁸. En effet, c'est en termes psychiques plus que picturaux que s'exprime dans le cas de *l'Angélu* la productivité délirante du peintre.

L'Angélu devient pour Dali un sujet au pouvoir révélateur qu'il exploite dès 1929 où il apparaît déjà dans sa toile *Monument impérial à la femme-enfant*, associé à *la Joconde* et à Napoléon. A partir de 1933, Dali interprète le thème et le transforme en drame délirant se déroulant au crépuscule dans un « paysage mortel ». Dans de nombreux tableaux, les personnages, l'homme (à la fois le père et le fils condensés en une même personne) et la femme (la mère) sont alors souvent métamorphosés en formes fossiles déformées par les caprices géologiques. Dans le paysage immuable qui est celui de l'enfance du peintre, un autre couple stupéfiant de normalité celui-là (Dali enfant et son père) est placé comme témoin de la scène, comme c'est le cas dans *Souvenirs ataviques après la pluie* ou dans *Réminiscence archéologiques de l'Angélu de Millet*. Au gré des fantaisies de Dali, resurgit toute la gamme de souvenirs (réminiscences, faux-souvenirs, souvenirs ataviques) produisant un sentiment de déjà vu et venant alimenter le délire d'interprétation.

Il est à noter que, lorsqu'il peint ces tableaux en 1933 et 1934, Dali n'est pas sans connaître la thèse de Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* publiée en 1932. Il est difficile de ne pas voir dans sa prédilection à voir réapparaître dans *l'Angélu* tous les atavismes (« atavismes du crépuscule », « vestiges ataviques après la pluie ») une référence à Lacan qui, dans sa thèse, examine l'hypothèse des relations pouvant exister entre la pensée paranoïaque et les modes dits prélogiques du jugement dont on peut discuter, écrit-il, « s'ils sont des retours ataviques à la pensée primitive », hypothèse déjà avancée dans le *Traité des maladies mentales* de Tanzi et Lugaro dont il cite en note un passage:

*Les paranoïaques sont des anachronismes vivants. L'atavisme se révèle encore plus nettement dans la paranoïa que dans l'immoralité constitutionnelle parce que les idées changent d'une façon plus précise et plus visible que les sentiments*¹⁰.

Si l'interprétation que fait Dali repose toujours sur ses propres conflits vitaux, toujours les mêmes, les images variées qui constituent le fondement de son raisonnement sont apparemment sans rapport et témoignent de réalités aussi éloignées que possible les unes des autres. Déjà Breton et les surréalistes avaient revendiqué le pouvoir confondant exercé par le rapprochement de deux images de nature absolument différente. Nulle autre phrase ne pouvait mieux servir la dialectique paranoïaque de Dali que celle de Lautréamont dans le 6^e Chant, rendue célèbre par les surréalistes et que Dali transpose dans son article en 1934, lorsqu'il entreprend l'illustration des *Chants de Maldoror* :

L'Angélu de Millet beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie u.

Pour illustrer les *Chants de Maldoror*, ouvrage violent, hallucinatoire, Dali utilise dans plusieurs de ses gravures à l'eau forte *L'Angélu de Millet* qui s'impose à lui comme l'équivalent pictural du texte poétique. *L'Angélu* sert de base à une série de variations où interviennent comme dans les Chants toutes sortes de pulsions obscures. Dali transpose la machine à coudre et le parapluie en figure féminine et masculine et compare la terre labourée du paysage de Millet à « la table de dissection la mieux servie » où s'enfonce la fourche « avec cette intentionnalité gourmande de fécondité propre aux incisions délectables du bistouri ».

Dali incorpore l'image de *L'Angélu* désormais explicitement érotisée, s'en sert comme d'un médium dans le sens pictural du terme, qu'il peut travailler au gré de ses fantaisies.

Comme dans *la Vierge, l'Enfant et sainte Anne*, le tableau de Millet représente une situation absente et ouvre un espace scénique capable d'accueillir tous les débordements et d'accomplir les produits du désir.

Dali emprunte largement à Freud pour qui la sublimation serait coextensive à la sexualité. Mais sa démarche est avant tout surréaliste, provocatrice. Contrairement à Freud, qui à travers l'analyse de l'œuvre fait l'analyse de son créateur et conclut à une tendance chez Léonard à une névrose obsessionnelle « dépassée » par l'Art, Dali applique sa méthode paranoïaque-critique, procédant par une série d'associations interprétatives et systématiques, le tout reposant sur l'accumulation de hasards objectifs, pour « forcer le mur de la propriété » (Roland Barthes) de l'œuvre d'un autre et y glisser ses propres énigmes.

NOTES

1. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1982.
2. S. Dali, «Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante de l'Angélu de Millet », *Minotaure*, n° 1, Paris, mai 1933. Dali rappelle dans *le Mythe tragique de l'Angélu de Millet* publié plus tard que *l'Angélu* est un tableau qui « dérange » et qu'il est l'objet de nombreuses agressions de la part de névropathes au même titre que *la Joconde* dont Freud a mis en évidence l'attraction incestueuse.
3. S. Dali, *le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, J.-J. Pauvert, 1963.
4. S. Freud, *Un souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 53.
5. Stephen S. Kayser, « S. Dali search for Heaven », *Pacific Art Review*, vol. 2, 1943, p. 105.
6. Ernst Kris, *Psychanalyse de l'Art*, PUF, 1978. p. 78.
7. Ilse Barande, *le Maternel singulier, Freud et Léonard de Vinci*, Aubier-Montaigne, 1977, p. 132.
8. J. Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », *Minotaure* n° 1, mai 1933.
9. S. Dali, Préface à l'exposition, galerie des 4 chemins, Paris. 1934.
10. Tanzi et Lugaro, *Trallato delle malattie mentale*, cité par Lacan dans sa thèse, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Le Seuil, Paris, 1980, p. 26.
11. S. Dali. préface à l'exposition. galerie des 4 Chemins. 1934.

LA CONCEPTION DU REVE CHEZ TRISTAN TZARA

Akira HAMADA

Grâce au surréalisme, après une longue traversée souterraine durant le XIX^e siècle, le rêve apparaît au début du XX^e siècle comme la source essentielle des activités créatrices. Le surréalisme, succédant aux recherches du domaine chimérique telles que les avaient menées le romantisme de la deuxième période et le surnaturalisme ou supernaturalisme ¹, a réuni la science et la parapsychologie, pour forger sa propre conception du rêve, dans un climat général favorisant, tant en philosophie qu'en littérature, l'intérêt pour l'inconscient ou subconscient.

Dans ce contexte, en théorie comme en pratique, le surréalisme emprunte considérablement à la doctrine de Freud. On sait qu'au moment où André Breton, interne, commença à pratiquer l'écriture automatique, il était très préoccupé par les écrits de Freud ²; après la fondation du mouvement surréaliste, il continua à l'admirer ³.

La conception du rêve chez Tristan Tzara est à replacer certes dans le cadre du surréalisme; elle appartient aussi au canon théorique de l'école freudienne, donc au canon « freudiste » selon la terminologie proposée par Henri Béhar ⁴. En effet, Tzara emprunte à Freud quelques notions fondamentales comme transfert, refoulement, libido, sublimation, etc. Mais la particularité de Tzara tient à ce qu'il a avancé des formules poético-psychanalytiques plus organiques que celles du surréalisme, adoptant des concepts beaucoup plus de C.G. Jung que de Freud; ce qui confère à la poétique de Tzara une position insolite ou hétérodoxe dans l'ensemble du surréalisme.

Pour mieux comprendre la conception du rêve chez Tzara, il nous faudrait donc l'interpréter suivant la stipulation conceptuelle de Jung. Cela

permettrait d'éclairer quelque peu le mécanisme de sa création poétique d'une part et son attitude foncière à l'égard du monde réel d'autre part.

*
**

Le rêve est le générateur central de la création poétique chez Tzara, comme le montrent ces lignes célèbres :

*je pense à la chaleur que tisse la parole
autour de son noyau le rêve qu'on appelle nous* 5

Ces vers expriment le monde spécifique du poète, monde du rêve, en même temps qu'ils décèlent le mécanisme ou le processus de sa génération poétique. Il va sans dire qu'ici « la chaleur que tisse la parole » correspond à la poésie et le « noyau » de cette parole, à savoir le « rêve », signifie le générateur inhérent au poète. Ces facteurs connus, on peut établir un schéma sommaire de la genèse chez Tzara :

[schéma 1] noyau (rêve-désir) → parole → poésie

Or, ce processus de la création poétique, on le constatera, est analogue à celui de la formation onirique dans la doctrine freudienne. D'après celle-ci 6, le rêve est en général l'accomplissement de désirs insatisfaits de la veille. Dans ce cas, on peut suivre les étapes de la formation onirique comme ci : 1. le contenu de désirs est refoulé pendant la journée au fond de l'inconscient [ics] ; 2. les représentations de ce contenu, ne pouvant entrer elles-mêmes dans le préconscient [pcs] à cause de la censure, se transfèrent sur des représentations toutes neuves ou indifférentes qui appartiennent au pcs, pour se cacher derrière elles ; 3. ces éléments ou représentations forment des liaisons associatives suivant la pulsion refoulée. Il faut noter qu'ici, dans la représentation pcs, « vient s'ajouter la connexion avec des représentations de mots 7 » ; 4. ainsi le rêve est constitué par cette libre connexion associative dans les domaines ics et pcs. Ces observations nous permettent de dresser le schéma suivant:

[schéma 2] [refoulé] → transfert { représentations } → [élargissement et] → mise en image
 (contenu) aux { indifférentes ou } → [organsatlon des] → = rêve
 du désir { toutes neuves } représentations associatives

Il n'est pas certain que Tzara ait eu connaissance, pour l'élaboration de sa poésie, de ce processus hypothétique du rêve. Mais on ne peut dénier une certaine similitude formelle entre ces deux mécanismes génétiques du rêve et de la poésie. Outre ce problème, Tzara a beaucoup utilisé, pour

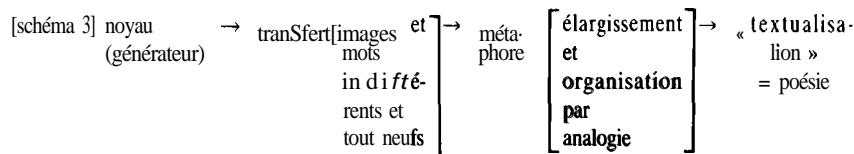
l'élaboration de sa théorie synthétisant le rêve et la poésie, les termes freudiens concernant le rêve comme l'indique Henri Béhar⁸. Ici, nous citons quelques formules poétiques de Tzara correspondant à celles oniriques de Freud: rêve-poésie, transfert-métaphore, représentation-image (symbole), etc.

1. *La poésie objet-sujet de désir, extrait du rêve sujet-objet de désir, matière suffisante à une compensation par sublimation et obtiendrait, à un titre analogue à celui du rêve, un rôle organique dans le comportement de l'homme*⁹.

2. *Comme le transfert, la métaphore exige deux termes qui se présentent, s'affrontent et s'opposent et qu'on réunit, reflétant sur l'un les propriétés de l'autre. [...] Grâce à l'économie de style et au processus elliptique qui président à cette opération, on assiste à la naissance de l'image*¹⁰.

3. *Elles (= les positions de Tzara pour définir les relations entre la poésie et le rêve) consisteraient à démontrer que le symbole onirique, se concentrant en un point sur une ligne donnée par la limite entre le conscient et l'inconscient, tire sa substance des faits refoulés, de la profondeur du subconscient, de leur masse, en les faisant converger vers ce point dont le processus d'éclosion en pleine conscience (dans les régions limitrophes) constitue le symbole perceptible, tandis que le symbole poétique, prenant naissance sur la même frontière et figuré aussi par un point (qui serait le processus de sa prise de conscience à travers les images, les métaphores, etc.) projette sur le monde extérieur, par divergence et sous une forme supérieure, des faits correspondants à ceux qui gisent à l'état latent sur les fonds du monde intérieur*¹¹.

A cette étape, et synthétisant les schémas 1, 2 et les données ci-dessus, nous pouvons fixer un troisième schéma retraçant la genèse poétique de Tzara:



C'est là l'interprétation structurale de la génération poétique de Tzara suivant la théorie freudienne. Dans ce schéma, nous pouvons reconnaître une certaine correspondance formelle entre la formation de la poésie et

celle du rêve. Cependant les écrits théoriques de Tzara laissent percevoir également une différence conceptuelle avec Freud, concernant quelques vocables, tels que libido, désir, symbole et même rêve.

La conception de la libido chez Tzara semble bien analogue à celle de Freud, laquelle est désignée, dans la plupart des cas, comme « l'énergie [...] de ces pulsions qui ont affaire avec tout ce que nous résumons sous le nom d'amour [...] l'amour entre les sexes, avec pour but l'union sexuelle ¹² ». Tzara reconnaît aussi « la prédominance de la libido dans notre vie affective ¹³ ». Mais il élargit cette notion de libido pour attribuer à l'action de celle-ci, par exemple, la puissance formative des symboles poétiques ou des langues primitives. Ici, Tzara se rapproche de Jung, qui définit la libido comme énergie psychique générale ¹⁴.

De façon semblable, le terme « désir », qui chez Freud correspond presque exclusivement au plaisir sexuel, s'approfondit jusqu'à signifier une aspiration à des événements sociaux pour connoter finalement un espoir de changer le monde actuel.

Et les symboles freudiens, c'est-à-dire les symboles oniriques, sont aussi érocentriques, parce que « l'analyse ramène la plupart des rêves faits par les adultes à des désirs érotiques ¹⁵ ». Dans ce cas, les symboles sont donnés comme substitutions des objets désirés ou comme leur « signe » selon la conception de Jung ¹⁶. En revanche, les symboles poétiques de Tzara n'ont rien d'objets préalablement fixés pour être évoqués par eux. Ils sont créés spontanément suivant le « perpétuel échange métaphorique ¹⁷ », pour créer à leur tour les nouveaux contenus du domaine psychique ou poétique. Donc ils sont création en même temps que créateur. Il n'est pas inutile, ici, de rappeler la définition de Jung :

à côté de processus qui ne sont que de simples conséquences, des symptômes dénués de sens particulier, il y en a d'autres qui en recèlent un, qui ont non seulement une origine profonde, mais tendent à la réalisation de l'inconnu: ceux-là sont de véritables symboles. [...] Le symbole vivant ne peut apparaître dans un esprit obtus et peu développé, car celui-ci se contentera du symbole déjà existant, tel que lui offre le traditionnel. Seule la passion d'un esprit hautement développé, pour qui le symbole offert n'est plus l'expression unique de l'union suprême, peut créer un symbole nouveau ¹⁸.

Cette définition de Jung dépasse un peu le cadre de la présente discussion; le mot symbole s'y présenterait en majuscule, exposant quelque grande idée « d'un esprit hautement développé », au lieu de refléter simplement des faits psychiques au cours du rêve. Cette définition, nous la retenons jusqu'à ce que nous puissions traiter ultérieurement de ce que nous appellerions alors le monde imaginaire de Tzara ou son royaume du rêve.

Comme nous l'avons observé brièvement, malgré la ressemblance formelle entre les processus de la genèse poétique de Tzara et de la formation onirique de Freud, une différence conceptuelle s'affirme dans quelques-uns de leurs thèmes principaux. La pensée de Tzara étant proche de celle de Jung, cela nous ramène à une interprétation jungienne de sa poétique. D'autre part, comme on le perçoit généralement, le surréalisme de Breton relève, dans sa référence psychanalytique, de la théorie freudienne. Ainsi pouvons-nous distinguer deux couples corrélatifs poético-psychanalytiques: Breton-Freud et Tzara-Jung. La relation entre ces deux derniers remonte d'ailleurs à l'époque dada de Zurich, après quoi Tzara adopta les idées majeures de Jung ainsi que celles de Lucien Lévy-Bruhl, d'Engels, de Marx, etc ¹⁹.

Or, la conception du rêve se divise *grosso modo* en deux tendances quant aux domaines de recherches poético-psychanalytiques : celle qui se limite principalement au rêve durant le sommeil et celle qui s'élargit jusqu'aux pensées subconscientes, voire conscientes, autrement dit celle qui correspond aux expressions « rêve de la veille », « pensée non dirigée ». Cette dichotomie, pour grossière qu'elle soit, permet de mettre en relief la conception du rêve, donc celle de la poétique, chez Tzara.

La conception de Freud représente le point de vue communément accepté, selon lequel le rêve est l'accomplissement d'un désir, désir sexuel dans la plupart des cas. Il faut noter qu'ici la notion du rêve, bien que ce soit très rarement le cas, s'étend aussi aux rêves éveillés ou aux fantaisies diurnes, le propre des poètes. Selon Freud, les poètes sont des rêveurs éveillés et les œuvres poétiques des rêves de la veille. Le rêve du surréalisme s'insérerait dans cette grande ligne conceptuelle; thèse que soutiennent des chercheurs comme Sarane Alexandrian ²⁰ et Ferdinand Alquie ²¹.

La deuxième conception du rêve, celle de Tzara, suit dans ses éléments constitutifs centraux la pensée de Jung. C'est ce que perçoit bien Pascaline Mourier-Casile :

Le même Tzara a manifesté de serzeuses réticences envers la psychanalyse freudienne, à laquelle il préfère ouvertement l'approche jungienne des phénomènes de l'inconscient. Ce en quoi, d'ailleurs, il se distingue de la plupart des surréalistes, dont Breton lui-même ²².

Le rêve chez Tzara comprend ces deux aspects - de sommeil et d'éveil - qui sont intégrés dans la notion du « penser non dirigé ». C'est un état psychique pur de l'homme, dont « la mentalité primitive » est tenue pour un archétype. Ici, le rêve se fond avec l'état de veille. D'après Lévy-Bruhl, dans la mentalité primitive, « le rêve n'est pas un fait assez rare pour

contraster avec l'expérience ordinaire» et « ce qui est vu en rêve, en principe, est véritable ²³ ». Partant de cette considération, Tzara définit le rêve de la vie primitive comme « moyen de connaissance et d'expression ». Ainsi Tzara, en appliquant ce point de vue au rêve moderne et en adoptant le concept jungien de « pensée non dirigée », veut-il récupérer cette qualité originaire du rêve. Il assigne, pour son résultat naturel, beaucoup plus d'importance au rêve éveillé qu'à celui de sommeil.

Le rêve freudien était l'accomplissement du désir, désir le plus souvent sexuel, en fait une compensation de la vie réelle, par là même un rêve à la qualité passive, statique et phénoménale. En revanche, le rêve de Tzara est présumé positif, dynamique et même créateur. Sa fonction se mue, dans la figure la mieux réalisée, en source de création poétique.

Le rêve est qualité d'un mouvement psychique donné, d'un dégagement de forces qui, sous l'action d'un levier pour l'instant inconnu, est capable de faire passer d'un état à l'autre certains phénomènes en vue d'une synthèse qui est un acte de connaissance, qui est quantité et que nous désignons sous le nom de poésie ²⁴.

Cette dynamique, cette créativité du rêve vont s'opposer naturellement à l'automatisme, qui ne reflète qu'un côté statique et phénoménal du rêve. Il est intéressant de superposer ici: 1. la critique de l'automatisme par Tzara; 2. la définition de « l'imagination passive », qui est une sorte de rêve, par Jung.

1. Mais, l'automatisme psychique ne représentant qu'un seul des aspects du problème aussi bien pour ce qui est de l'aliénation mentale que de la poésie, par rapport au rêve, démontre nettement l'insuffisance de cette méthode ²⁵.

2. Les secondes - les imaginations passives - surgissent d'emblée sous forme d'images, sans attitude intuitive antérieure ou simultanée du sujet connaissant qui reste absolument passif. Elles font partie des « automatisme psychologiques » (Janet). Des phénomènes de cet ordre ne peuvent naturellement se présenter que lors d'une relative dissociation de la psyché, car leur apparition présuppose qu'une quantité assez considérable d'énergie s'est débordée au contrôle du conscient pour s'attacher à des matériaux inconscients ²⁶.

D'après Tzara, le rêve est devenu à l'époque moderne objet de désir et de refoulement, contrairement au rêve primitif. Celui-là ne sert que de compensation à la frustration; sa nature est foncièrement passive. Et l'automatisme, représentation directe de phénomènes oniriques dans la plupart des cas, adopte, dans un aspect de son activité d'expression, un caractère passif et répétitif. Cela donne aux textes surréalistes un côté

stéréotypé : nous pouvons souvent constater dans les récits de rêves la répétition d'images semblables. Pour assigner au rêve sa fonction créatrice, Tzara pense qu'il faut « le *libérer* de tout automatisme inhérent au subconscient du poète ²⁷ ». Ce faisant, « ce qui est relativement statique est transformé en relativement dynamique et les facultés inhibitoires du rêve se transmutent en facultés exhibitoires de la poésie ²⁸ ».

*
**

Le rêve et la poésie ont « le même pivot » sur des plans différents ; ils possèdent le même générateur: le « penser non dirigé ». Ils sont tous les deux créateurs, l'un muni d'un vecteur inhibitoire, l'autre exhibitoire.

Mais que créent-ils, ou veulent-ils créer? C'est la question fondamentale de la poétique de Tzara. Ici, il nous faut rappeler la formule de Freud: le rêve est l'accomplissement d'un désir. Elle pourrait s'appliquer aussi au rêve de Tzara. Mais son rêve n'est pratiquement pas érocentrique. Il prend plutôt un caractère métaphysique. Comme nous l'avons remarqué, ce serait sémantiquement une aspiration. Aspiration à quoi? à un autre monde, si l'on veut. Un monde autre que l'actuel. Aussi le rêve ou la poésie de Tzara tendent-ils toujours à la création d'un monde imaginaire. Dans ce sens seulement, Micheline Tison-Braun aurait pu regarder l'image de « l'homme approximatif » comme le résultat de « l'invention d'un homme nouveau ».

Depuis l'époque de Dada, la qualité intrinsèque de la poésie de Tzara consiste dans sa volonté profonde et intransigeante de refuser la société actuelle ainsi que la littérature traditionnelle. Ce refus conduit naturellement à la création d'un quelconque monde nouveau ou imaginaire sans aucune idée d'amélioration ou de modification. Breton apparaît comme le grand successeur-réformateur de la littérature du XIX^e siècle tournée vers la nuit et le subconscient. Il l'a transformée en une littérature du jour et du conscient; il l'a haussée jusqu'à l'institution légale dans la société bourgeoise et l'a nommée surréalisme. En revanche, la poésie de Tzara appelle la création perpétuelle, parce que « toute fixation de mode de penser dans des contours rigides, d'apparences immuables, caractérise les états morbides des névrotiques ²⁹ ». Refuser et renouveler toujours, c'est son unique principe. Aussi le vocable « littérupture », dans son sens strict, ne peut-il s'appliquer qu'à sa littérature. (Si l'on nous permettait d'employer ici une terminologie technologique, nous pourrions stipuler le mode de penser de Breton comme « analogue » et celui de Tzara comme « digital », vu leur méthode de constitution textuelle et leur vision du monde idéal.)

Cette particularité de Tzara découle, semble-t-il, de la différence fondamentale, dans l'attitude adoptée vis-à-vis du monde, entre lui et les autres surréalistes. Le mot « attitude », nous l'empruntons encore une fois à Jung.

L'attitude est pour nous, une disposition de la psyché à agir ou à réagir dans une certaine direction. *Son importance est grande précisément pour la psychologie des phénomènes complexes de l'âme, car elle énonce ce fait psychologique curieux que, dans certaines circonstances, parfois certains stimulus font une forte impression, alors que dans d'autres, ils n'en font qu'une faible, ou n'en font pas du tout. [...] le choix que fait l'attitude est déjà donné a priori et se fait automatiquement. Dans la pratique toutefois on distingue entre l'attitude consciente et l'attitude inconsciente*¹⁰.

L'attitude jungienne est donc le vecteur de la psyché, conscient ou inconscient, *a priori* donné. Dans le cas de Tzara, ce vecteur tend à la négation du monde présent et à la création d'un monde idéal. Et la source de cette énergie psychique résiderait dans son génie de créateur trop perspicace; elle pourrait être, d'un point de vue étriqué, son « angoisse provenant du passé singulier de l'homme »¹¹. Tzara a toujours poursuivi son monde idéal tant dans la réalité que dans l'imaginaire. Il l'a atteint temporairement à Zurich, à Barcelone et à Souillac: le mouvement dada, la guerre civile d'Espagne et la résistance lui ont certainement permis de connaître une communauté idéale forgée par la solidarité humaine dans la lutte. Mais cette communauté était le fruit précaire et accidentel de circonstances particulières. Après cette exaltation extraordinaire, et revenant à la société ordinaire - mais anormale pour lui —, Tzara a dû poursuivre son monde imaginaire, son royaume de « rêve ».

Tzara, en élaborant ce monde, remonte au temps primitif pour adopter le « penser non dirigé » comme générateur central de sa création de poésie-rêve. Historiquement, il incorpore ses prédécesseurs « poètes maudits » à son « clan de poètes ». Ce faisant, il s'efforce de construire sa propre symbolique; chaque symbole se forme par l'union d'images ou de mots individuels (parce qu'un mot fait une image). Concernant la construction de symboles, nous pouvons établir, d'après Tzara¹², le schéma suivant:

- unité 1. mot' (mot' + mot' ... + mot') → image
- unité 2. image' (image' + image' ... + image') → symbole (symb.)
- unité 3. symb. ' (symb. ' + symb. ' ... + symb. ') → grand symb. (G.S.)
- unité 4. G.S. ' (G.S. ' + G.S. ' ... + G.S. ') → vision poétique = thème synthétique

Or, parmi ces grands symboles, ou visions poétiques, nous pouvons compter en effet ceux de « l'homme approximatif » ou « lycanthrope ». Ceux-ci constituent aussi le thème central de la poésie de Tzara ou une conception importante dans sa poursuite de l'idée métaphysique de la vie

humaine. Ici, pour la dernière fois, il conviendrait d'interpréter ces symboles à l'aide de la définition de Jung.

*Le symbole [...] étant l'expression la meilleure qu'une époque puisse trouver pour exprimer ce qui est encore inconnu, doit avoir sa source dans ce qu'il y a de plus différencié et de plus complexe dans l'atmosphère spirituelle du moment. [...] Le symbole vivant ne peut apparaître dans un esprit obtus et peu développé, car celui-ci se contentera du symbole déjà existant, tel que le lui offre le traditionnel. Seule la passion d'un esprit hautement développé, pour qui le symbole offert n'est plus l'expression unique de l'union suprême, peut créer un symbole*³¹.

D'après Jung, les processus formatifs de cette sorte de symbole, qui implique « thèse et antithèse », se réalisent lors de « l'initiation des fondateurs de religion » ou de la formation des grandes idées littéraires des écrivains. Ce sont, par exemple, le diable de Jésus, Mara de Bouddha, Méphisto ou Zarathoustra³⁴.

Il n'est pas juste, certes, de surestimer le geste poétique de Tzara. Mais il nous faut reconnaître que sa poétique est créatrice dans le sens authentique du mot, tant en son organisation linguistique qu'en sa génération d'une vision du monde idéal. C'est cette créativité qui nous conduit à admirer le monde poétique de Tzara. Reconnaissons aussi que, dans la profondeur de ce monde, est présente, comme générateur, sa conception du rêve.

Université de Shizuoka

NOTES

1. Voir Henri Lemaître. *Du romantisme au symbolisme*, Paris. Bordas, 1982, pp. 469-471 ; André Breton, *les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 34 ; « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, édition complète, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 34, etc. Quant à la relation entre les visions littéraires et artistiques du surréalisme et celles de la fin du XIX^e siècle, Pascaline Mourier-Casile l'étudie dans son livre *De la chimère à la merveille*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.

2. André Breton, « Manifeste du surréalisme », *op. cit.*, p. 32.

3. André Breton, « Manifeste du surréalisme », *ibid.*, pp. 21 et 22 ; « Second manifeste du surréalisme », *ibid.*, p. 165 ; *la Clé des champs*, Paris. Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 19, etc.

4. Henri Béhar, « Le vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans *Grains et Issues* », *Mélusine* n° V, 1983, pp. 101 et 102.

5. Tristan Tzara, *l'Homme approximatif, Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Flammarion, 1977, p. 82.

6. Voir Sigmund Freud, *Interprétation du rêve* (traduit en français par I. Meyerson), Paris, P.U.F., 1967, chapitres III et VII; *Sur le rêve* (traduit en français par C Heim), Paris, Gallimard, 1988, chapitre III ; « Le moi et le ça », *Essais de psychanalyse* (traduit en français par A. Bourguignon et autres), Paris, Payot, chapitre II.
7. Sigmund Freud, « Le moi et le ça », *op. cit.*, p. 231.
8. Henri Béhar, « Le vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans *Grains et Issues* », *op. cit.*, pp. 104-105.
9. Tristan Tzara, *Grains et Issues, Œuvres complètes*, tome 3, *op. cit.*, p. 131.
10. *Ibid.*, p. 120.
11. *Ibid.*, p. 130.
12. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 150.
13. Tristan Tzara, *Grains et Issues*, *op. cit.*, p. 125.
14. C.G. Jung, *Types psychologiques* (traduit en français par Y. Le Lay), Genève, Georg Editeur, 1986, p. 456, etc. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (traduit en français par Y. Le Lay), Genève, Georg Editeur, 1989, pp. 238-240.
15. Sigmund Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 133.
16. C.G. Jung, *Types psychologiques*, *op. cit.*, pp. 468,472, etc.
17. Tristan Tzara, *Grains et Issues*, *op. cit.*, p. 121.
18. C.G. Jung, *Types psychologiques*, *op. cit.*, p. 473.
19. Voir Tristan Tzara, *Essai sur la situation de la poésie*, *Œuvres complètes*, tome 5, pp. 16-27, etc.
20. Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le Rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 69.
21. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, p. 137.
22. Pascaline Mourier-Casile, *De la chimère à la merveille*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986, p. 250.
23. Lucien Lévy-Bruhl, *la Mentalité primitive*, Paris, Félix Alcan, 1922, pp. 96 et 99.
24. Tristan Tzara, *Grains et Issues*, *op. cit.*, p. 102.
25. *Ibid.*, p. 128.
26. C.G. Jung, *Types psychologiques*, p. 441.
27. Tristan Tzara, *Grains et Issues*, p. 103.
28. *Ibid.*, p. 130.
29. *Ibid.*, p. 121.
30. C.G. Jung, *Types psychologiques*, pp. 413 et 414.
31. Tristan Tzara, *Grains et Issues*, p. 112.
32. Tristan Tzara, *Gestes, ponctuation et langage poétique*, *Œuvres complètes*, tome 5, *op. cit.*, pp. 242 et 243.
33. C.G. Jung, *Types psychologiques*, pp. 472 et 473.
34. *Ibid.*, p. 475.

CREVEL SUR LE DIVAN

Michel CARASSOU

Mais pourquoi diable Crevel a-t-il entrepris une analyse?

Ce n'est certes pas un désintérêt de sa part pour l'œuvre de Freud qui conduit à poser une telle question. Dès le début des années vingt, il a lu ses premiers écrits traduits en français. En 1923, pour le défendre, il a publié dans *Paris-Journal* une lettre ouverte à Georges Gabory qui s'en était pris à la psychanalyse ¹. L'année suivante, il écrivait pour *le Disque vert* un article dense et documenté, « Freud, de l'alchimiste à l'hygiéniste ² », dans lequel il développait des idées qui pour l'essentiel resteraient les siennes sa vie durant.

Dans cet article, avant d'exprimer les craintes et les espoirs que lui inspire la psychanalyse, il avoue combien celle-ci l'a influencé, comme nombre de ses contemporains, le dotant de cette « manie » de reconnaître l'instinct sexuel « à chaque coin de phrase ». Ce qui l'effraie dans la méthode d'investigation freudienne réside dans le risque qu'elle tue la spontanéité: l'homme qui parviendrait à s'expliquer totalement « soi-même à soi-même » serait-il encore capable de sentiment ou de désir? se demande-t-il. Mais en même temps cette analyse d'âme le tente et Crevel se réjouit que Freud ait montré qu'il n'existe pas de normale absolue, et qu'il ne faut pas meurtrir cette normale qui change avec chaque individu. La psychanalyse lui semble donc permettre « aux plus audacieux » de se connaître et de trouver une morale individuelle, en réalité « moins une morale qu'une hygiène d'âme ».

Aucun doute ne peut subsister lorsque l'on lit *Détours* ³, le roman écrit à cette époque: Crevel a déjà fait sienne la méthode d'investigation

freudienne. Il ne lui est pas facile de surmonter les traumatismes nés à la fin de son enfance : la mort volontaire de son père a engendré une fascination pour le suicide; la haine qui s'est instaurée entre sa mère et lui l'a rendu indifférent au sexe féminin. Dans *Détours*, son premier livre, il apparaît déjà capable de régler ses comptes avec ses proches. Pour ce faire, il inverse les rôles: c'est la mère qui se tue par la faute du père, et le fils qui inocule au père l'idée du suicide. L'écriture ne tient pas lieu d'analyse - cela risquerait de donner la pire littérature - , mais elle l'accompagne, porte témoignage du travail accompli. Elle rend compte des premiers pas de Crevel dans l'acceptation de sa différence - qu'il ne reconnaîtra vraiment que dans ses livres suivants. Sans doute n'a-t-il pas totalement renoncé à l'idée de s'en guérir. Mais il sait désormais, grâce à Freud, qu'il n'existe pas de normale absolue et que les plus audacieux se doivent de trouver une morale individuelle.

Ses lectures, sa réflexion et, surtout, son expérience intime permettent donc à Crevel, en 1924, de porter sur la méthode d'investigation freudienne un jugement des plus positifs. Cependant, dès cette époque, il ne reconnaît aucun intérêt, aucun caractère sérieux, à la cure analytique: « Je ne parle point de sa thérapeutique, véritable pastiche ⁴ », écrit-il, ne jugeant pas même nécessaire de justifier son assertion.

Pourquoi donc, deux ans plus tard, Crevel se retrouve-t-il sur le divan ⁵ du docteur Allendy ?

Son désarroi, en cette fin de l'année 1926, en fournit peut-être la raison. Quelques mois auparavant, sa mère est morte; il a assisté à son agonie, longue et douloureuse, qui lui a fait éprouver pour la première fois un peu de compassion envers cette femme. Mais la haine est-elle pour autant oubliée? Après les obsèques, il a beaucoup voyagé, sur la Côte d'Azur, puis en Angleterre. Maintenant, il est revenu dans l'appartement familial de la rue de la Muette où viennent l'assaillir tous les souvenirs d'enfance dont il avait pensé que la mort de sa mère allait le libérer. Et puis il vient de rompre avec son amant, cet Eugene Mac Cown qu'il a aimé passionnément, qui lui a procuré des joies intenses et de profonds accès de désespoir. Il se retrouve donc seul. Seul et malade. Depuis la fin de l'été, il est atteint par la tuberculose. Si, jusque-là, il a voulu ignorer sa maladie, son état de fatigue devient tel qu'il doit maintenant envisager un traitement qui l'obligera pendant de longs mois à vivre loin de Paris.

Crevel, désespéré, ne sait de quel côté trouver de l'aide. Il est prêt à s'accrocher à la moindre lueur d'espoir. A d'autres moments de sa vie, il ira consulter des cartomanciennes. Quand sa maladie lui semblera sans remèdes, il se tournera vers les thérapeutiques les plus extravagantes, de l'ingestion de sang de tortue aux rayons dans la rate. Alors pourquoi pas une analyse? Et pourquoi pas avec ce docteur Allendy qui s'intéresse aux recherches du mouvement surréaliste? Sans doute Crevel est-il prêt à

revenir sur le jugement qu'il a porté si l'expérience lui montre qu'il a eu tort?

Mais cette cure se révèle bientôt un désastre. Dans *Etes-vous fous?*, Crevel raconte sur le mode ironique une séance avec un analyste. Celui-ci n'est pas nommé. Comme tous les autres personnages du livre, il est décrit à traits forcés qui le tirent vers la caricature. Toutefois l'épisode de l'analyse s'insère dans une trame romanesque qui ne s'écarte guère des faits et gestes de la vie de Crevel entre 1926 et 1928, des débuts de sa maladie à son séjour en Allemagne. Pourquoi la séance d'analyse ne serait-elle pas aussi la transposition d'une expérience personnelle? La confirmation en est donnée dans *le Clavecin de Diderot*: cette fois, il ne s'agit plus d'un roman, mais d'un essai, étayé par des souvenirs intimes, et Crevel y met dans la bouche du docteur Allendy de semblables propos.

Racontée dans *Etes-vous fous?*, la cure de Crevel se résume en une seule séance: l'échange entre l'analyste et l'analysé n'en paraît que plus saisissant. Fut-elle beaucoup plus longue dans la réalité? Cela semble peu probable puisqu'elle peut être resituée assez précisément entre le retour d'Angleterre de Crevel, à la fin novembre, et son départ pour Morzine, dans les premiers jours de janvier. Il ne put y avoir un grand nombre de séances. L'explication en est donnée par le récit: l'échange tourne vite à la confrontation et à la dispute.

Que reproche donc Crevel à son analyste? En premier lieu, semble-t-il, de faire son travail d'analyste. Dans le roman, le héros, Vagualame, s'insurge au moment où celui-ci, installé derrière lui, lui demande d'énoncer sans aucun contrôle tout ce qui lui passe par la tête:

- Inutile, docteur. Je n'ai jamais rien pu dire, même de fort composé, à qui n'était point dans le champ de mon regard. Le subconscient n'est point petite fille autruche. Une présence lui arracherait, peut-être, son secret. Une embuscade, jamais 6.

Crevel refuse le principe même de la cure, la méthode utilisée pour traquer l'inconscient qu'il juge absolument inopérante. De façon comparable, quelques années plus tôt, alors qu'il hésitait à rejoindre le groupe surréaliste, il émettait les critiques les plus sévères à l'encontre de l'écriture automatique :

[Un état premier] se subit et n'a d'autre expression qu'un chant affectif interne et sans syllabes. Ainsi, une page écrite à plume abattue, sans contrôle apparent de ces facultés domestiques, la raison, la conscience auxquelles nous préférons les fauves, sera, malgré tout, l'aboïement argotique et roublard, mais non le cri assez inattendu pour déchirer l'espace. Les mots appris sont les agents d'une police intellectuelle, d'une Rousse dont il ne nous est point possible d'abolir les effets 7.

Le jugement porté par Crevel quant à la méthode utilisée par les analystes pour faire émerger à la conscience ce qui était enfoui dans l'inconscient n'a donc rien pour surprendre: il s'inscrit dans une réflexion développée depuis plusieurs années. Qu'il s'agisse de parole ou d'écriture, Crevel demeure persuadé que l'on ne peut faire surgir l'inconscient par une démarche volontaire.

A cette critique de fond s'en ajoute une autre, plus circonstancielle, qui tient à l'interprétation que donne René Allendy du cas Crevel-Vagualame :

- Tout s'explique et fort simplement. Nous nous trouvons en présence d'un banal complexe d'Œdipe.

Les arguments avancés par l'analyste paraissent des plus simplistes: Vagualame a rendu visite à une femme plus vieille que lui, sa mère lui manque; il déteste les morpions, il en veut aux plus jeunes que lui venus lui ravir l'affection maternelle; il s'abuse lui-même et il abuse les autres quand il prétend préférer ses sœurs puînées à son frère aîné⁹. Tous ces arguments apparaissent tellement dépourvus de sérieux que l'on pourrait les croire inventés pour les besoins de la satire. Il n'en est rien, du moins en ce qui concerne le dernier, le plus décisif pour l'interprétation. Dans *le Clavecin de Diderot*, où Crevel ne cherche pas de la même façon à grossir le trait, il rapporte des propos identiques :

...rien ne m'avait, au cours des séances de psychanalyse, révolté, comme de m'entendre dire que je cachais ma pensée intime, lorsque je prétendais avoir préféré à mon frère aîné les sœurs qui m'étaient puînées¹⁰.

Pour faire rentrer Crevel dans la normalité du complexe d'Œdipe, l'analyste veut à tout prix qu'il haïsse ses sœurs qui seraient venues lui ravir l'affection maternelle. Crevel ne parvient pas à faire admettre par l'homme de science qu'à cette affection il avait renoncé depuis longtemps parce que ne lui « avait pas semblé assez féminine » celle à qui il aurait dû la vouer. Pour avoir expérimenté sur lui-même la méthode freudienne, il sait à quoi s'en tenir:

Je suis affligé non du classique complexe d'Œdipe, mais du simplexe anti-Œdipe¹¹.

Quelques années plus tard, dans *le Clavecin de Diderot*, il donnera une interprétation un peu différente de son histoire personnelle, montrant ainsi qu'il n'aura pas cessé de pratiquer l'investigation freudienne. Du simplexe anti-Œdipe, il sera passé au complexe d'Oreste:

Aux psychanalystes professionnels, j'offre ce lapsus, qui, l'automne dernier, plusieurs fois, me valut d'écrire, de dire Oreste au lieu d'Œdipe ¹².

Dans ce complexe d'Oreste, il voit une substitution de la sœur à la mère. En retrouvant la trace d'Electre, sa sœur, Oreste retrouve la trace de Clytemnestre, la mère assassinée. Posant son pied sur la trace du pied d'Electre, il substitue l'inceste à l'inversion et retrouve son équilibre. Pour ne point avoir aimé ses sœurs jusqu'à l'inceste, Crevel en reste à l'inversion. Mais, en reconnaissant l'inversion comme sa norme, en l'acceptant, voire en la revendiquant, il retrouve lui aussi son équilibre.

Ses séances avec le docteur Allendy ne l'auront guère aidé dans cette voie. La théorie de Freud l'a séduit parce qu'elle nie l'existence d'une normalité absolue. Or, son analyste ne fait rien d'autre que ramener son cas d'espèce à la norme du complexe d'Œdipe. On comprend la déception du jeune homme qui se traduit dans un mouvement de colère. Colère que l'analyste interprète aussitôt comme un classique phénomène de résistance. Cela ne fait qu'accroître l'irritation de Crevel qui perçoit là une nouvelle application purement mécanique des schémas de la situation analytique :

... quoi qu'en ose prétendre tel soi-disant psychanalyste, la réaction coléreuse de qui se soumet à son examen n'est pas simple réflexe d'un refoulé qui défend son refoulement. Le psychanalysé libre de psychanalyser son psychanalyste a, dès la première question, constaté que la psychiatrie donnée pour médecine de l'âme est en train de tourner à la médecine de l'amour ¹³.

Si Crevel persiste à croire en l'esprit libérateur et révolutionnaire du freudisme, cette science lui semble bien mal servie par ceux qui font profession de l'appliquer. Et Vagualame ne se gêne pas pour le dire à son analyste:

...Et pourquoi faut-il que, la très haute parole, un nain prétende s'en saisir, se croie plus grand qu'elle ¹⁴.

Certes, il met en doute la compétence de l'analyste, mais, déjà, il suppose une utilisation du freudisme à des fins réactionnaires et il envisage que cette théorie pourrait avoir une tout autre portée, une « effective valeur », dans un contexte social différent,

le jour où la foule, la tourbe, la canaille [en aura] dépossédé les snobs et l'égrillarderie théorie des rationalistes conservateurs qui singent l'audace ¹⁵.

Les hypothèses libératrices dont la psychanalyse paraît porteuse ne pourront donc se vérifier qu'après la révolution. Déjà Crevel éprouve le besoin de rapprocher Marx et Freud. Quelques années plus tard, il s'y emploiera de façon explicite dans *le Clavecin de Diderot*:

Marx, dans sa définition de l'essence humaine, a fait place à l'ensemble des rapports sociaux, et Freud prouvé que ladite essence ne saurait, en aucun cas, se trouver confondue avec la conscience qui en est prise, avec l'idée qu'en peuvent donner les placages de la raison sur les apparences ¹⁶.

Mais n'est-ce pas justement à quoi s'emploie aussi le docteur Allendy qui vient de publier un livre intitulé *Capitalisme et Sexualité*. Cette fois Crevel n'hésite pas à le nommer pour lui reprocher de faire « comme s'il combattait les préjugés » et il l'épingle pour des propos particulièrement malheureux à l'encontre des femmes:

... les femmes se sont adaptées à un rôle de parasitisme économique et sont liées au capital. La femme n'est pas seulement, comme le symbolisme poétique, la coupe qui reçoit la semence et la conserve. Elle est aussi la tirelire qui retient les sous ¹⁷.

L'occasion est trop belle pour ne pas aborder la question de l'argent dans la cure analytique:

Selon lui [il s'agit toujours du docteur Allendy], si j'ai bonne mémoire, la cure, pour porter ses fruits, doit imposer au patient, entre autres sacrifices, un sacrifice d'argent. On voit d'ici le soigneur qui, par probité scientifique, dit au soigné: « Vous avez deux mille francs par mois. Si vous voulez que je vous guérisse, donnez m'en mille. » L'humour reprend ses droits qu'il n'avait, d'ailleurs, jamais perdus. Ubu fait monter la psychanalyse dans le voiturin à phynances !

Et Crevel enfonce le clou :

Alors, j'y vais de ma petite question: comment le D'Allendy conçoit-il l'exercice de sa psychanalyse après l'édification du socialisme ¹⁹ ?

Lorsque tous les soins seront devenus gratuits, faudra-t-il faire une exception pour la cure analytique? En soulevant ce problème, Crevel revient au sujet qui lui paraît essentiel: la possible relation entre le socialisme et la psychanalyse. Il ne fait encore que constater la nécessité d'un rapprochement. Celui-ci exigerait le développement d'une théorie, la mise en œuvre d'une pratique.

Mais, avant cela, ne convient-il pas de dénoncer toutes les utilisations de la psychanalyse pour étayer des préjugés qu'il serait légitime de penser qu'elle allait les réduire à néant. Une occasion en est donnée à Crevel par le bibliographe de la *Revue de Psychanalyse* qui écrit, à propos de l'analyse d'un Noir:

elle tend (sic) à prouver que les conflits sont les mêmes dans la race blanche et la race noire. Le cas n'est d'ailleurs pas probant (se hâtait-il d'ajouter) car il est à peine question de conflits inconscients ²⁰.

La phrase est pour le moins ambiguë; elle témoigne, sinon d'un racisme manifeste, du moins d'un racisme inconscient. Crevel saisit la balle au bond: si, dans l'analyse commentée, on trouve peu de conflits inconscients, cela supposerait que l'inconscient du Noir n'est pas de même nature que celui du Blanc. L'inconscient serait donc variable selon les races. « Je vous baptise si toutefois vous avez une âme », déclaraient certains missionnaires au début du siècle. La relève, constate Crevel, est assurée par les psychanalystes :

Ce nègre, [...] on n'est pas sûr, dans les milieux ecclésiastiques, en 1905, qu'il ait une âme, et, en 1931, dans une revue de médecine mentale spécialisée, que son inconscient soit susceptible de conflits aussi distingués que ceux du modèle courant, aux comptoirs psychanalytiques de la maison mère [...] ²¹.

Jusqu'ici, Crevel s'en est pris seulement aux disciples, reconnaissant toujours dans la pensée du maître une occasion de bond révolutionnaire. En 1933, dans un article intitulé « Notes en vue d'une psycho-dialectique », il n'hésite pas à attaquer Freud lui-même à propos de sa correspondance avec Einstein qui vient d'être publiée et qui contient des déclarations comme celle-ci: « Tout ce qui travaille au développement de la culture travaille aussi contre la guerre ²². » Crevel voit percer là « la sourde oreille d'âne de l'idéalisme ». Il lui semble, au contraire, que tout ce que Freud entend par culture et civilisation n'a fait que travailler à la préparation de la guerre. Il reproche en outre au père de la psychanalyse son absence complète de culture marxiste et ses prises de position sur le bolchevisme, perçu comme une illusion. Aussi conclut-il à une incroyable déperdition d'énergie de la pensée chez Freud.

Ces jugements ne remettent pas en question les acquis de la psychanalyse « qui a réglé son compte à l'homme normal », mais permettent d'appréhender « l'incapacité dialectique de la quasi-totalité des analystes qui n'ont pas su aller du particulier au général et du général au particulier » et qui, ajoute-t-il, font « du complexe le plus complexe un

uniforme pour mannequin abstrait ²³ ». Une fois encore, cette allusion fait écho à son expérience personnelle sur le divan du docteur Allendy, expérience qui n'a fait que le conforter dans ses convictions quant à l'inanité de la cure et l'incompétence des analystes. Mais désormais il perçoit aussi clairement les limites de la théorie analytique dans son incapacité dialectique à surmonter le dualisme entre l'individu et l'espèce. Aussi se prononce-t-il pour la constitution d'une psycho-dialectique, synthèse du marxisme et de la psychanalyse. Il propose comme exemple allant dans ce sens les recherches du docteur Lacan dont rend compte sa thèse de doctorat: « De la psychose paranoïaque ». En étudiant le cas d'Aimée, cas type de paranoïa d'auto-punition, Jacques Lacan met en évidence l'interdépendance des phénomènes internes et externes, du subjectivement éprouvé et de l'objectivement constaté. En outre, il s'attache, dans la situation du malade, au rapport entre l'individu et la société. Pour Crevel, il s'agit bien là d'une de ces « monographies détaillées, précises, complètes » dont a besoin la science matérialiste pour élaborer une psycho-dialectique.

Ce docteur Lacan dont Crevel vante les mérites, il l'a rencontré par l'intermédiaire de Salvador Dali, et il l'a introduit dans le groupe surréaliste. C'est à lui, bien sûr, qu'il pense, à la fin de son article, quand, après avoir constaté la sénilité de Freud et la médiocrité de la plupart de ses disciples, pour une régénération de la psychanalyse, il lance cet appel: « Mais quel jeune psychanalyste prendra la parole ²⁴ ? »

Crevel ne vivra plus assez longtemps pour connaître l'évolution du docteur Lacan. Il n'ignore pas toutefois que la situation n'est guère propice pour un rapprochement du marxisme et du freudisme. Si, d'un côté, les psychanalystes ne s'illustrent pas par leur ouverture d'esprit, de l'autre, les communistes d'URSS interdisent la pratique de l'analyse freudienne et leurs émules français s'emploient à la dénigrer. A la fin de sa vie, Crevel est certes convaincu que la menace nazie impose de lutter aux côtés des communistes, il n'est pas prêt pour autant à accepter toutes les injonctions de la bureaucratie stalinienne. Dans ses dernières lettres à Klaus Mann, il se montre inquiet de la répression dont sont victimes les homosexuels d'URSS. Le puritanisme triomphant lui semble un danger pour la révolution elle-même. A la veille de sa mort, il entend se consacrer à cette question des rapports entre sexualité et révolution ²⁵. Marx n'a-t-il pas aussi quelque chose à apprendre de Freud ?

Par son suicide, Crevel témoigne encore de la difficulté des obstacles à surmonter. Jusqu'à la fin, il aura fait preuve d'une lucidité peu commune, lucidité dont il était sans doute redevable à Freud autant qu'à Marx, en aucun cas à son passage sur le divan.

NOTES

1. Lettre ouverte à M. Georges Gabory, *Paris-Journal*, n° 2470, samedi 16 juin 1923, p. 4.
2. «Freud de l'alchimiste à l'hygiéniste », *le Disque vert*, 2^e année, 3^e série, 1924, pp. 86-94 ; réimp. in *Mon corps et moi*, Paris, Pauvert, 1974.
3. *Détours* (1924), Paris, Pauvert, 1985.
4. «Freud de l'alchimiste à l'hygiéniste », in *Mon corps et moi. op. cil.*, p. 239.
5. En réalité, les patients du docteur Allendy sont à cette époque installés sur une chaise longue.
6. *Etes-vous fous?*, Paris, Gallimard, 1929, p. 118.
7. «Révolution, surréalisme, spontanéité », *les Cahiers du mois*, n° 8, janvier 1925 ; réimp. in *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Paris, Pauvert, 1986, pp. 25-26.
8. *Etes-vous fous ? op. cit.*, p. 117.
9. *Id.*
10. *Le Clavecin de Diderot*, Paris, Pauvert, 1966, p. 120.
11. *Etes-vous fous ? op. cit.*, p. 118.
12. *Le Clavecin de Diderot, op. cil.*, p. 119.
13. *Id.*, p. 163.
14. *Etes-vous fous ? op. cit.*, p. 120.
15. *Id.*, p. 122.
16. *Le Clavecin de Diderot. op. cil.*, p. 102.
17. René Allendy, cité dans *le Clavecin de Diderot, op. cit.*, p. 163.
18. *Le Clavecin de Diderot, op. cil.*, p. 164.
19. *Id.*
20. *Id.*, p. 97.
21. *Id.*, p. 103.
22. « Notes en vue d'une psycho-dialectique », *le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, mai 1933 ; réimp. in *L'Esprit contre la raison.... op. cil.*, p. 289.
24. *Id.*, p. 293.
25. Lettre à klaus Mann, début 1935, in *Europe*, n° 679-680, nov.-déc. 1985, p. 78.

CREVEL: REVOLTE POETIQUE ET PSYCHANALYSE

Jean-Michel DEVESA

A plusieurs reprises, René Crevel s'est plu à mettre en scène dans ses fictions des psychiatres dont il entendait railler férocement l'attitude. Ces pochades, l'écrivain les a échafaudées autour de quelques traits suffisamment bien cernés pour lui permettre de rédiger pour ainsi dire le portrait-robot de tous ces médecins de l'âme, psy-castres ¹ vautrés dans le contentement de soi et la contemplation de leurs honoraires. Ce qu'il leur reprochait aussi véhémentement, c'était en fait de se comporter en zélés auxiliaires de la Justice et de l'Etat bourgeois:

Ainsi, à l'abri des prétextes expérimentaux, derrière la soi-disant expérience et les prétendues expertises, les spécialistes de la science, de la médecine mentale et de la justice décident impunément de la liberté ou de la réclusion, de la vie ou de la mort.

Il n'est pas de tribunal capitaliste qui ne trouve à s'associer un psychiatre digne de lui, pour affirmer la responsabilité sinon entière du moins atténuée du pauvre bougre à écrasante hérédité ².

C'est ainsi que, dans trois de ses principaux romans, Crevel a dénoncé la collusion de ces praticiens avec un régime non seulement fait d'oppression et d'iniquité mais aussi source des frustrations les plus diverses.

Dans *Babylone*, Crevel a voulu moquer l'impuissance d'un vieux savant, autour d'une fumeuse théorie concernant les actes-champignons, à

gérer les problèmes affectifs des siens et à aider efficacement sa fille dans l'éducation d'une enfant éclatante d'intelligence et de perspicacité. L'incapacité de ce personnage à comprendre son gendre et sa petite-fille contraste vivement avec la compétence scientifique dont il se targue. La superbe avec laquelle il égrene ses truismes confine bien sûr à la caricature. Mais elle n'a d'égale que l'insignifiance d'une ambition qui confond les nécessités d'une carrière avec celles du bonheur terrestre, de ses joies matérielles et de ses indicibles jouissances.

Avec *Etes-vous fous?*, Crevel n'a pas hésité non plus à plaisanter abondamment sur le compte du professeur berlinois Magnus Hirschfeld qu'il a croqué sous le masque bouffon d'Optimus Cerf-Mayer. Pour le moins réservé à l'égard des travaux de Hirschfeld, Crevel a tenu dans son livre à marquer sa distance en veillant à ce que son héros, Vagualame, soit « le seul à ne pas applaudir' », lors de la séance d'éonisme, au discours de remerciements de Dame de la mer, ravie que le scalpel du directeur de ce singulier institut sexuel lui ait ôté ovaires et lobes mammaires.

Dans *les Pieds dans le plat* enfin, le romancier a de nouveau épinglé un autre de ces hygiénistes, « titulaire de la chaire de médecine mentale à la Faculté de Paris⁴ ». Le narrateur lui fait un sort en le précipitant dans la folie et la mort: meurtrier de la poétesse Synovie qu'il a épousée, ce candide gardien de l'ordre moral se suicide au terme d'une violente bouffée délirante.

Crevel ne s'est pas cependant contenté de flétrir tout assujettissement de la psychologie et de la psychanalyse aux besoins immédiats de la société. Il refusait aussi de voir ces disciplines se transformer en de simples techniques curatives cherchant à aligner l'individu souffrant sur les habitudes collectives.

Un rapport poétique à l'existence

Dès 1924, dans un article publié dans *le Disque vert* et intitulé « Freud, de l'alchimiste à l'hygiéniste », Crevel avait eu soin, à une époque où le public français commençait juste à découvrir les thèses freudiennes dans les traductions de Jankélévitch et de Marie Bonaparte, de poser avec force que, selon lui, la psychanalyse n'avait aucune visée normative. Convaincu que son intérêt résidait moins dans son aptitude à constituer une thérapeutique et un instrument de conservation sociale que dans sa faculté à mettre en cause, à partir d'une expérience clinique, la notion de normalité, Crevel ne lui a jamais assigné la moindre fin régulatrice.

La psychanalyse ainsi n'a pas pour lui fonction de « cadrer» l'individu « déviant» et de le réinsérer dans la société; elle est plutôt un puissant moyen de connaissance de soi qui permet au sujet d'agir comme s'il était « son propre médecin⁵ ». Ce faisant, elle respecte en les réhabilitant les tendances profondes de l'être.

C'est la même logique qui a conduit Crevel à refuser et à condamner l'enfermement asilaire et l'exclusion sociale des malades mentaux :

De tous ses bagnes, l'Etat bourgeois nie la personne humaine, l'individu dont il se réclame. Ses asiles valent ses casernes, ses usines et autres geôles ⁶.

Sensible aux conditions matérielles, au terreau social des névroses et des psychoses, Crevel évoquant en 1935, dans *Commune*, la trajectoire d'une jeune femme internée somme toute arbitrairement à Sainte-Anne, soulignait qu'elle était « la victime particulière d'un ordre ou plutôt d'un désordre général ⁷ ».

Deux ans auparavant, dans une intervention confiée au *Surréalisme au service de la révolution* et rendant compte en particulier de la thèse de Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Crevel avait suggéré à propos du cas d'Aimée que le trouble et la fureur dont elle était atteinte étaient de même nature que ceux à l'œuvre dans la création artistique :

[...] *la verve, la grande et subtile allure de ses écrits témoignent d'une valeur poétique assez intransigeante pour que ne puisse qu'aller s'exagérant le désaccord initial entre la créature et le monde qu'elle juge assez détestable pour vouloir le recréer* ⁸.

Mais à la différence des faiseurs, nul mobile de réussite ne l'animait. La gratuité de la production d'Aimée allait de pair avec la scandaleuse innocence de son regard :

On sait en quels profits d'argent et de succès les littérateurs professionnels convertissent ce désaccord initial, indispensable à la moindre inspiration. Aimée ne s'arrête pas, ne s'arrange pas en chemin ⁹.

Voilà ce qui apparentait Aimée aux poètes insurgés au nombre desquels René Crevel rangeait implicitement les surréalistes et quelques-uns de leurs prédécesseurs.

Banissant dès lors l'humanisme compatissant des âmes charitables, Crevel récusait tout jugement moral au profit d'une appréciation esthétique qui n'était pas sans renvoyer à la définition de la beauté selon André Breton :

Elle [Aimée] va jusqu'à un admirable état convulsifaffolé, affolant ¹⁰.

Fidèle en cela à l'esprit ayant présidé à la fondation du groupe surréaliste, Crevel a toujours envisagé la poésie sur un mode passionnel, davantage en

référence à une attitude de vie que comme une activité étroitement circonscrite aux sphères de la culture légitime. S'il lui est apparu que la production des fous et des aliénés était intrinsèquement poétique, c'est parce qu'il estimait qu'elle relevait d'une démarche analogue à celle des artistes de son temps qui, dans la révolte, s'efforçaient de promouvoir non pas un style mais un nouveau rapport au monde.

Il est à noter enfin que Crevel n'a pas cessé d'un texte à l'autre de réaffirmer cette méfiance vis-à-vis des professionnels du traitement social du psychisme. Celle-ci renvoie sans doute aussi au ressentiment qu'il éprouvait plus généralement à l'encontre du personnel soignant auquel il était contraint lui-même de se confier durant ses nombreux séjours en sanatorium. Nul doute qu'en fustigeant de la sorte la gent médicale, René Crevel entendait prendre sa revanche sur tous ceux qui, d'ordinaire, ne le regardaient que comme un malade, c'est-à-dire un être amoindri qu'on prétend sauver sans pour autant reconnaître l'intégrité de sa personne.

On comprend mieux dès lors les raisons de l'échec de l'analyse entreprise aux alentours de 1926 sous la direction du Dr Allendy dont il condamna la pratique parce qu'à son avis « liée au capital » et procédant d'une « psychanalyse primaire, intransigeante ¹² ».

Une œuvre à hauteur de ventre

René Crevel n'a pas dissimulé cet épisode de sa vie. Il s'en est au contraire expliqué dans *Etes-vous fous?* et dans *le Clavecin de Diderot*. Crevel pensait que le Dr Allendy en restait à des rudiments de psychanalyse. Faute d'une écoute suffisante, le médecin se serait satisfait de le confronter à un complexe d'Œdipe sommairement écrit. Prisonnier d'un certain dogmatisme, Allendy aurait eu par conséquent tendance à plaquer des schémas explicatifs préétablis sur des réalités psychiques exigeant plus de finesse. Crevel qui, de surcroît, n'accordait guère d'importance au fait que son analyste ait bénéficié d'une formation médicale initiale, ne pouvait que s'emporter contre un homme assimilant, lui semblait-il, son anxiété et sa difficulté d'être à une formule stéréotypée. S'il jugea très vite préférable de faire l'économie de cette analyse, c'est sans doute parce qu'il eut le sentiment que le Dr Allendy n'était pas à même d'éclairer sa quête. Par ailleurs, ses livres lui fournissaient tout à la fois matière à alimenter sa propre réflexion et moyen, pour une part, d'exorciser ses angoisses. Aussi René Crevel s'est-il senti en mesure de produire une interprétation infiniment plus pertinente que celle que le Dr Allendy avait proposée de son malaise.

Toutefois, les réajustements, les glissements voire les révisions auxquels Crevel a soumis sa pensée incitent à appréhender les éléments d'analyse qu'il a livrés à ses lecteurs comme des matériaux résistants, dépositaires certes de sa vérité mais se refusant, peut-être pour toujours, à

en exhiber le spectre. Voilà pourquoi la vérité de René Crevel n'est pas réductible à l'une ou l'autre de ses déclarations: il convient plutôt de la cerner dans les hésitations et le va-et-vient réflexif d'un sujet que ne pouvait combler la moindre approximation.

Dans *Etes-vous fous?*, Crevel commence ainsi par crier sa haine d'une mère qui n'aurait pas su être femme. Et s'il nie, un peu hâtivement, avoir souffert du complexe d'Œdipe, c'est essentiellement pour récuser tout préjugé normatif. L'introspection s'évanouit alors devant la polémique contre l'hygiénisme. Mais, sans attendre *le Clavecin de Diderot*, le romancier nuance ses admonestations en faisant porter sur la société la responsabilité de façonner des êtres immatures.

Cependant, c'est dans *le Clavecin de Diderot* que René Crevel est allé le plus loin dans l'exploration de la relation ambivalente qu'il eut avec sa mère. L'évocation, « à titre d'exemple » écrit-il¹³, de son enfance s'ouvre sur l'affirmation d'un incontournable attachement à la femme qui l'a mis au monde.

Cette fixation à la mère surmontera les épreuves engendrées par un évident manque de féminité, des idéaux et un modèle de vie trempés dans la stricte observance des convenances. Assez tôt, le jeune Crevel trouva quelque substitut à cette mère décidément trop austère. En fait, il suppléait aux carences affectives par une sorte de « roman familial ».

Au fil du raisonnement, les clameurs vindicatives de *Etes-vous fous?* sont oubliées. Il admet désormais que sa mère n'est pas la femme dont il espérait qu'elle exauce ses vœux les plus chers. Retraçant son évolution psychologique, celle d'un enfant se comportant avant l'âge en adulte désemparé, Crevel dégage le lien fantasmatique qui le tient, depuis toujours, rivé à sa mère:

La joie entière de m'écraser le nez contre le corsage mystérieux, de caresser un velours, longtemps, je continuai à ne vouloir m'en saouler qu'à l'ombre de celle qui, justement, ne pouvait me l'offrir, puisque ces corsages n'étaient de mystère, ni de velours, ses jupes /4.

L'hétérodoxe complexe d'Orreste par lequel Crevel a songé devoir saisir ce qui tramait la part inconsciente de son psychisme, se différencie moins qu'il n'y paraît de l'Œdipe. Crevel concède d'ailleurs qu'ils puissent tous deux s'organiser autour du même objet. En réalité, Crevel y a eu recours pour se démarquer des tenants d'une psychanalyse institutionnalisée et d'un analyste qui doutait de la sincérité de ses pensées et de ses élaborations. Crevel s'est plus cabré contre la vision péremptoire d'un praticien pour lequel la tendresse témoignée à ses sœurs n'était que de la haine déguisée que contre un modèle œdipien qu'il ne conteste guère.

Le drame de René Crevel s'est donc joué à hauteur de ventre: il aurait tant voulu que sa mère corresponde à un certain archétype de la féminité et

de la séduction, mais hélas ! elle se complaisait dans le rôle ingrat de la petite bourgeoise vertueuse en charge d'âmes à nourrir et à éduquer. Il ne pouvait néanmoins concevoir d'en aimer une autre... Ses premières émotions érotiques, Crevel les a vécues à la sauvette, comme autant de trahisons et sans jamais atteindre à la plénitude du plaisir. Car ces brefs moments d'extase, au lieu de fixer sa libido sur un autre objet de désir, renforçaient sa déception et sa douleur de ne pas les goûter avec sa mère. Aussi, ses vitupérations sont tout autant dirigées contre elle que contre le monde qu'elle accepte et qui fait d'elle une espèce de *Mater dolorosa*, non pas ainsi que le baroque l'eût représentée, exhubérante de bonheur et de jouissance mystique, mais comme la III^e République et ses Eglises affectionnaient les saintes, c'est-à-dire expiatrices en diable, prêchant à satiété le pardon des offenses et se résignant à vivre à l'aune du sacrifice. Ses tirades les plus violentes superposent au regret de n'avoir pas grandi aux côtés d'une mère aguichante et câline la dénonciation de la bourgeoisie respectueuse des valeurs sociales. Crevel l'avait en fait suggéré dès *Etes-vous fous?* :

Pour un petit bourgeois français, une mère, c'est un meuble, au même titre que le buffet Henri II, le Pleyel du salon, ou le grand lit faux Louis XVI des parents ¹⁵.

Bien qu'il rejetât catégoriquement la morale et le code de conduite auxquels sa mère désirait qu'il s'identifiât, Crevel ne s'est jamais résolu à rompre, dans sa tête et dans son cœur, les liens du sang.

Il semble bien en effet que ses réquisitoires fonctionnent sur le mode de la dénégation. Ils ont valeur de symptôme et il serait sans doute aléatoire d'en avaliser le propos en excluant qu'ils puissent véhiculer un autre contenu que celui, manifeste, par lequel un fils clouait sa mère au pilori de son ressentiment.

Crevel recherchait en chacune des créatures sur lesquelles se portait sa libido comme un parfum d'enfance et de sécurité. Il ne désirait pas ses partenaires féminines pour ce qu'elles étaient mais pour ce qu'elles représentaient de chaleur maternelle. Bien que voulant de toutes ses forces en faire son deuil, Crevel retombait sans fin dans la triangulation œdipienne. Pour ne plus porter sa croix et se départir de tout sentiment de culpabilité, René Crevel a tenté de regarder les femmes différemment: il vit alors en elles des sœurs. C'était une manière de déssexualiser la relation, de la rendre moins sulfureuse puisqu'en apparence elle ne se nourrissait plus du poison de l'inceste. Mais cette parade conduisait à l'adoration du Même. D'autant que les rencontres dont il espérait une intensité telle que les protagonistes eussent pu croire ne former plus qu'un être, lui apparaissaient invariablement comme le pâle reflet de cette fusion, de cette osmose intra-utérine par laquelle toute vie a commencé et dont chacun

conserve au plus profond de sa mémoire l'empreinte indélébile. L'homosexualité de René Crevel a donc puisé vraisemblablement l'essentiel de ses motivations moins dans une éventuelle idéalisation du père que dans un narcissisme exacerbé dont très certainement participe cette fascination à la mère. Sa soif de vérité et de communion avec les hommes visait naturellement à l'absolu. Cependant cette attente ne l'empêchait pas d'avoir une claire conscience de sa finitude. Aussi n'a-t-il pas écrit pour se détourner de la vie, de ses clameurs, de ses plaisirs et de ses naufrages. Les histoires qui se sont imposées à lui ont donné un corps et une silhouette à quelques-uns des fantômes avec lesquels il partageait ses jours et ses nuits. En les objectivant dans des fictions, Crevel ne s'en est peut-être pas délivré. Il est simplement parvenu à se les rendre plus familiers. L'auteur de *Mon Corps et moi* ne s'est pas consacré à la littérature pour fuir la réalité mais pour tenir à distance la mort qui le dévorait au creux de sa poitrine. Ses livres lui ont ainsi communiqué la force et l'énergie de surmonter les épreuves que lui infligeait la tuberculose. C'est parce qu'il était un écrivain, et non pas un littérateur, qu'il n'a abdicqué ni devant la maladie qui de jour en jour l'affaiblissait ni devant la mort sociale dont il n'a jamais été le chantre. Le mal qui le minait a avivé sa perception d'une mort qui prolifère dans le grouillement de la vie. Et c'est parce qu'il n'aimait guère fabuler à son sujet qu'il a usé de l'écriture comme pour conjurer dans l'ordre du symbolique le sort auquel il se savait, comme tous les hommes, destiné.

Le droit de la pensée à la paranoïa

L'écriture a permis à Crevel de poursuivre, à l'âge d'homme, les histoires et les rêves qui, petit, l'avait gardé éveillé. Empruntant précisément à l'enfance sa vision du monde, la production littéraire de René Crevel fait figure de *littérature parlée* :

*Alors comme un discours, un soliloque plutôt, pour toi seul, encore une fois, tu parles*¹⁶.

C'est ce soliloque, ce monologue de soi à soi qu'il voulut flamboyant d'un bout à l'autre de l'existence, qui l'autorisa à se passer des services du Dr Allendy et de ses confrères. Crevel n'avait pas besoin d'oreilles tarifées et de divan frappé au coin de l'orthodoxie freudienne car ses fantasmes, il savait pouvoir les précipiter dans l'écriture.

Cette littérature du miroir se distingue bien sûr du roman psychologique traditionnel et n'a pas fourni à son auteur l'occasion d'un quelconque roman de formation. L'écriture conserve ici une indépendance qui condamne par avance toute transposition romanesque. Les ouvrages de Crevel ne sont donc pas des romans à clefs et il serait vain de les déchiffrer

dans l'espoir de reconstituer la biographie de l'écrivain. Ce qui ne signifie pas qu'ils ne disent rien de sa vie. De même que c'est en « parlant le monde » que l'enfant de *Babylone* parvenait à affirmer son identité, c'est en écrivant des fictions que Crevel essayait de comprendre qui il était. Si bien que *Babylone* par exemple est sans doute au roman ce que *Nadja* est au récit: *un roman de vie* où le scripteur coagule dans une même relation des anecdotes réellement survenues et l'ambiance dans laquelle elles ont pris corps.

A bien des égards, l'écriture de René Crevel pourrait relever du déchiffrement d'un discours jailli des profondeurs du mental. S'en trouveraient ainsi expliqués les manquements et les entorses aux règles académiques de la narration mais aussi l'attitude absolument rétive d'un romancier peu disposé à obéir aux injonctions d'une avant-garde artistique menacée de sclérose et de récupération (le mouvement surréaliste) ou aux exigences d'une bureaucratie en plein épanouissement (le P.C.F., l'A.E.A.R.). D'un texte à l'autre, chaque mot, chaque phrase, chaque page que reprend Crevel renvoie à une auto-analyse menée sans la moindre complaisance et avec la passion d'aboutir. Ces incessants retours laissent entrevoir un questionnement permanent de soi.

Ces reprises touchent à la fois à des épisodes à coloration autobiographique et à des formules plus ou moins développées (un mot qui fait image, une phrase qui sonne particulièrement bien, une page qui lui paraît des plus heureuses), qui seront, selon les circonstances, mis à contribution dans un contexte fictionnel, au sein d'une démarche analytique ou pour la rédaction d'un pamphlet.

Si ces séquences revenaient avec tant d'entêtement sous sa plume, c'est que René Crevel leur attachait vraisemblablement une importance insigne. Il avait peut-être à cœur, et à corps, d'y recourir pour exprimer les traits saillants de sa pensée. Toutefois, elles s'imposaient aussi à lui, à son insu, ou sans qu'il le veuille vraiment, attendu que vivant ses livres autant qu'il les écrivait, il allait dans la vie la tête pleine de mots et de maux sans qu'il lui soit toujours possible de les distinguer. Faits de langue. scènes rapportées ou inventées se mêlent inextricablement. Les voici emportés au gré du courant. Comme happés. Saisis par un mouvement qui imite, dans ses calligraphies tourmentées, celui de l'existence. La machine textuelle de René Crevel se confond avec l'élan vital. Elle est une machine à écrire la vie, une machine à broyer les textes, à malaxer les mots, les sentiments et les impressions, à restituer dans des ouvrages la patine tremblée du monde. D'un monde qui est là. Et qui restera là de toute éternité. D'un monde qui ne vit que parce qu'il est éclairé par la conscience contingente - l'esprit - d'un corps qui se sent mourir, qui d'instinct se sait condamné et que l'intelligence - la raison - ne peut consoler. Si bien que son écriture, en affirmant la continuité d'une expérience, se faisait l'écho de la permanence d'une pensée, rendait compte de ses avancées et de ses errements. Voire de

ses balbutiements. Sa production, «ligne sismographique d'une pensée toujours en marche ¹⁷ », épouse par conséquent les contradictions du vivant. des syntagmes essaient, diffusent ici et là, se répandent, s'insinuent, s'engendrent dans la dépense et la gratuité pour éclore isolément ou en bouquets, parfois après de longues périodes de latence (nécessaire maturation des mots et germination des idées) ou bien de manière plus impérieuse, imprimant de leur griffe, pendant quelques mois, chacun de ses écrits. Au bout du compte, les ouvrages de René Crevel affichent comme un air de famille. en fait, ils relèvent d'une même semence. C'est bien le même père qui les a portés, qui les a acouchés au forceps *d'une écriture hystérique*. Voilà pourquoi le commentaire enthousiaste dont Crevel gratifia l'œuvre et la méthode paranoïa-critique de Salvador Dali peut être opportunément retourné pour décrire les procédés d'écriture qui étaient les siens:

Alors, les images, en toute liberté, joueront et pas à la marelle, car le verbe jouer sera devenu autre chose que le doublet parent pauvre du verbe jouir.

Au temps des sommeils, Breton écrivait: « Les mots, les mots enfin font l'amour. »Aujourd'hui, s'il est affirmé que les objets bandent, ce n'est point caprice métaphorique. Et ils ne bandent pas dans le vide. Ils se caressent, se sucent, s'enfilent, ils font l'amour, quoi ¹⁸ !

Se prolongeant dans l'écriture comme on fait un enfant, Crevel considérait les mots comme des organismes vivants. Il les façonnait, les ouvrait, les heurtait, les pliait à sa quête et à ses inquiétudes. Et d'un geste fébrile prenait forme une littérature en marge des conventions et des nombres du temps. A chaque publication, la vie seule affirmait ses droits. Avec bonheur et insolence.

Dali a sans doute énoncé la théorie et la méthode sur lesquelles Crevel fondait, en aveugle, sa production.

Loin d'être circonstancielle ou de pure forme, l'adhésion de Crevel aux thèses de son ami catalan résulte de sa conviction que l'individu se mutile en se cantonnant au seul exercice de ses facultés conscientes. Soumis au diktat de la raison, le sujet s'enferme dans une perception étroite de la réalité. D'une réalité en fait fragmentaire et figée. En reconnaissant, à l'instar de Dali, « le droit de la pensée à la paranoïa ¹⁹ », Crevel préconisait une sorte de réappropriation de toutes les potentialités de l'être. Il s'agissait non pas de renoncer à la réalité mais au contraire d'accéder à la « réalité rendue à son devenir», à «la réalité se dépassant elle-même et destinée à se dépasser sans cesse elle-même ²⁰ ». Il est par conséquent probable que la dynamique d'écriture ayant permis la rédaction des livres de René Crevel se confonde avec *une production itérative de texte*, apparentée à cette tendance que Lacan juge caractéristique de la paranoïa et dont il a observé, en la désignant du terme d'identification itérative de l'objet, qu'elle est proche

des « processus très constants de la création poétique ²¹ ».

Regardant la littérature comme partie prenante de la vie, Crevel a donc contribué à la mort d'un roman conçu le plus souvent comme un précieux divertissement de l'âme. Si bien que ses livres roulent dans leur exubérance la protestation d'un sujet incapable de s'arranger du quotidien et de ses promesses. Cela étant, Crevel s'inscrivait dans une problématique d'époque, celle d'un roman iconolaste exposant non seulement ses procédés d'écriture mais proclamant jusque dans sa langue l'impossibilité de conter désormais de belles et édifiantes histoires. Comme l'a précisé ultérieurement Louis Aragon ¹², le roman contemporain, à moins de cultiver une rhétorique désuète, ne pouvait que forger un style moulé dans les vicissitudes d'un XX^e siècle en route vers son destin.

Crevel qui n'a pas fait de sa fronde avec l'art et la pensée bourgeoise une stratégie pour le pouvoir symbolique, s'est orienté vers un roman redoublant le discours polyphonique d'une Histoire cachant son procès sans fin dans le drapé de la téléologie et de la croyance. Crevel apportait ainsi sa pierre à l'édifice d'un roman brisant tendanciellement le romanesque et ses artifices, pour mieux exprimer la vérité d'une espèce habillant son dénuement dans les réalisations de la culture et le prestige des civilisations.

NOTES

1. *cf* Alphonse Soudard, *L'Hôpital, une hostobiographie* (1972), Paris, Le Livre de Poche, n° 6258, 1986, p. 14.
2. René Crevel, *les Pieds dans le plat*, Paris, J.-J. Pauvert, 1974, pp. 257-258.
3. René Crevel, *Etes-vous fous ?*, coll. « L'Imaginaire », Paris, Gallimard, 1984, p. 153.
4. René Crevel, *les Pieds dans le plat*, p. 166.
5. René Crevel, « Freud, de l'alchimiste à l'hygiéniste », in *Mon Corps et moi*, Paris, J.-J. Pauvert, 1974, p. 241.
6. René Crevel, « Un Cas social à Sainte-Anne », in *le Roman cassé*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1989, p. 130.
7. René Crevel, *art. cit.*, in *le Roman cassé*, p. 130.
8. René Crevel, « Notes pour une psycho-dialectique », in *L'Esprit contre la raison*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1986, p. 286.
9. René Crevel, *art. cit.*, in *L'Esprit contre la raison*, p. 286.
10. *Ibidem*.
11. René Crevel, *le Clavecin de Diderot*, coll. « Libertés », Paris, J.-J. Pauvert, 1966, pp. 163-164.
12. René Crevel, *op. cit.*, p. 120.
13. *Cf* L'intitulé de la séquence (pp. 72-75) du *Clavecin de Diderot* où Crevel relate son enfance et brosse le portrait d'une mère indifférente aux élans du corps.
14. René Crevel, *le Clavecin de Diderot*, p. 73.
15. René Crevel, *Etes-vous fous ?*, p. 115.
16. René Crevel, *op. cit.*, p. 114.
17. René Crevel, *les Pieds dans le plat*, p. 243.
18. René Crevel, « Dali ou l'anti-obscurantisme », in *L'Esprit contre la raison*, p. 125.

19. René Crevel, *op. cit.*, in *l'Esprit contre la raison*, p. 125.
20. René Crevel. « Nouvelles vues sur Dali et l'obscurantisme », in *l'Esprit contre la raison*, p.326.
21. Cf. Jacques Lacan, « Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience ». *Minotaure*, n° 1, 1933.
22. Cf Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*. (1969), Paris, Gallimard, 1980. pp. 12-13.

RAYMOND QUENEAU ET L'INTERIEUR

Pascal HERLEM

Je m'intéresse à l'œuvre de Raymond Queneau depuis un certain temps et, dans mon entourage, ça commence à se savoir. Certains de mes amis, qui ne connaissaient pas Queneau, ont été curieux de lire une œuvre de cet auteur suscitant de ma part un tel intérêt: leur avis, après lecture, ne fut rien moins qu'ambivalent, mitigé, hésitant, incertain - tout comme le fut et l'est encore le mien.

Raymond Queneau n'a certes pas la réputation d'un auteur « facile » racontant une histoire simple, mais il raconte aussi des histoires simples qui sont en même temps déroutantes. L'image du roman quenien structuré comme un oignon, c'est-à-dire comportant une pelure visible recouvrant d'autres pelures qui en masquent d'autres etc... est assez juste, à condition de concevoir un « oignon de Moebius » : un oignon, oui, mais un oignon dont le centre est absent.

Je pense qu'un lecteur de Queneau, mettons un lecteur innocent, ne peut pas ne pas ressentir intuitivement que ce qu'il lit dispose d'un intérieur et, simultanément, que cet intérieur est dépourvu de centre ou bien, au contraire, en possède un nombre indéterminé. D'où, à mon sens, la réaction mêlée d'attraction et de rejet laissant le lecteur sur un sentiment que quelque chose se dérobe à sa connaissance, à sa vue, à sa lecture - quelque chose de non-connu. Cela fait aussi que l'œuvre de Raymond Queneau régénère constamment l'innocence du lecteur qui, s'il le désire, peut chercher à en savoir plus quant à ce qui se trouve à l'intérieur. Encore faut-il que ce désir naisse et que la crainte suscitée par l'inconnu ne l'empêche pas de se développer. Il est cependant possible de lire un roman

quenien comme s'il était plat mais, en ce cas, la richesse des contenus disparaît avec l'inquiétude.

D'une façon générale, les êtres humains n'aiment pas les intérieurs qu'ils supposent remplis d'objets hostiles, à l'image de leur hostilité pour les intérieurs qu'ils supposent remplis d'objets hostiles. A l'amour des surfaces planes correspond la haine des volumes clos et seule la curiosité, associée à la tolérance de l'incertitude et de la culpabilité, permet de sortir du cercle vicieux: il faut entrer voir dedans, chercher à connaître, ne saisissant un centre que pour y renoncer l'instant d'après puisque l'intuition perçoit l'existence d'autres centres un peu plus loin. C'est pourquoi la façon dont l'œuvre de Raymond Queneau est construite se prête bien à une approche psychanalytique dans la mesure où celle-ci procède de présomption d'intériorité en connaissance de contenus.

La fondation de la psychanalyse par Freud repose sur la découverte de l'existence d'un intérieur, intérieur du rêve et intérieur de l'hystérie, qui recèlent des contenus, d'infinies significations. La découverte se fait conjointement: rêve et hystérie sont ensemble l'objet de la même présomption, que tous deux représentent une réalisation de désir (« Ce n'est pas seulement le rêve qui est une réalisation de désir, mais aussi l'accès hystérique ».) Freud n'a bien entendu pas l'exclusivité de cette notion d'une « autre scène », mais il a celle d'avoir été le premier à aller y voir avec sa boîte à outils scientifiques : « C'est le vieux Fechner, dans sa noble simplicité, qui a énoncé la seule idée sensée en disant que le processus onirique se joue sur un terrain psychique différent. Je vais dessiner grossièrement la première carte de ce terrain... », dit-il ³. Mais avant d'y parvenir, Freud traverse des moments fort pénibles liés à l'exploration elle-même et à l'organisation de ce qu'il trouve sur ce « terrain psychique différent » en quoi consiste le rêve: « La tension due à l'incertitude provoque un état d'inconfort affreux que l'on ressent presque physiquement ⁴... ».

En 1900, paraît *l'Interprétation des rêves*, dont le chapitre VI, intitulé « Le travail du rêve », commence par un résumé lumineux de la conception du rêve par Freud: c'est cette conception, absolument nouvelle, qui lui permet d'aller au-delà de l'apparence d'une surface plane et d'explorer l'intérieur du rêve, le « différent ». Il dit: « Toutes les tentatives faites jusqu'à présent pour élucider les problèmes du rêve s'attachaient à son contenu manifeste, tel que nous le livre le souvenir, et s'efforçaient d'interpréter ce contenu manifeste... Nous sommes seul à avoir tenu compte de quelque chose d'autre: pour nous, entre le contenu du rêve et les résultats auxquels parvient notre étude, il faut insérer un nouveau matériel psychique, le contenu *latent* ou les pensées du rêve, que met en évidence notre procédé d'analyse. C'est à partir de ces pensées latentes et non à partir du contenu manifeste que nous cherchons la solution' ». La

distinction entre le manifeste et le latent constitue la condition d'une recherche: l'œuvre de Raymond Queneau porte à un haut degré le travail littéraire, dans la mesure où la plupart des romans sont le fruit d'une construction sophistiquée dont n'apparaît qu'une façade manifeste. Freud poursuit: « Le contenu du rêve nous est donné sous forme d'hiéroglyphes, dont les signes doivent être successivement traduits dans la langue des pensées du rêve. On se trompera évidemment si on veut lire ces signes comme des images et non selon leur signification conventionnelle... Le rêve est un rébus, nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter en tant que dessin. C'est pourquoi il leur a paru absurde et sans valeur ⁶. »

Et ici se rattache peut-être le sentiment que souvent font éprouver les romans de Raymond Queneau, sentiment d'être dérouté, sentiment sinon d'absence de valeur du moins de quelque absurde. C'est par où ce sentiment parvient à être suscité qui, à mes yeux, constitue une originalité de l'œuvre de Raymond Queneau, à l'instar du rêve, mais il ne s'agit pas d'un rêve, puisque le rêve est naturel alors que l'œuvre littéraire est une construction artificielle.

Dans le cas de Raymond Queneau, certains de ses romans pourraient être comparés à des rêves artificiels, c'est-à-dire comportant un contenu manifeste ou bien, pour reprendre la métaphore de Freud, présentant le dessin d'une histoire et, au-delà, un contenu latent appelant d'abord à une présomption d'existence, ensuite à une recherche des pensées du roman, pensées recélées à l'intérieur.

Il n'est peut-être pas tout à fait hasardeux que Freud ait utilisé les images des hiéroglyphes et du rébus pour exprimer le pas qu'il franchit et qui le fait pénétrer à l'intérieur du rêve: hiéroglyphes et rébus sont directement associés à la notion d'écriture et, partant, à celle de lecture. Dans son « Histoire de l'écriture », James Février constate que « le rébus conduit presque inévitablement à l'écriture phonétique ⁷ » et Marcel Cohen remarque que, lors de l'accès au phonétisme, « le procédé psychologique a changé: de la reconnaissance de l'objet dans le dessin, on est passé à la connaissance et à la reconnaissance d'un signe convenu: le dessin est devenu signe d'écriture ⁸ ». On trouve un point commun entre l'œuvre de Raymond Queneau, la lecture du rêve par Freud et l'invention de l'écriture et de la lecture, à savoir la conception de l'intériorité abstraite - une histoire plate, le souvenir d'un rêve, les dessins d'un rébus ou ceux des hiéroglyphes demandant alors à être lus et non plus seulement vus. Or, pour lire, il faut apprendre à lire et désirer le faire: aussitôt qu'est admise la présence d'une intériorité mais, en l'occurrence, une intériorité abstraite, dérobée au seul sens de la vue, alors est sollicitée auprès de la conscience une capacité de recherche et d'investigation. Il est fort possible que cette sollicitation, particulièrement sensible à la lecture des romans de Raymond Queneau, soit précisément à l'origine du sentiment ambivalent que le lecteur innocent est amené à ressentir. Le non-connu est facilement assimilé

à l'absurde, au non-sens. S'agissant de littérature, l'ambivalence tient probablement à une situation plus complexe.

Etant donné un roman de Raymond Queneau - *Un rude hiver* (1939) par exemple —, on peut lire une histoire qui se déroule comme une histoire, avec des personnages, des dialogues, une narration, de l'action et une fin. Et l'intuition que tout cela cache quelque chose, l'intuition étant en elle-même ce qui permet à chacun de percevoir l'existence d'une profondeur, d'une intériorité. Ici peut se situer une bifurcation: soit le lecteur s'en tient à une lecture plane et ressent le roman bizarrement simple, un peu absurde, source d'une espèce de malaise, car il a l'intuition d'un dedans qui lui échappe, de quelque chose qui ne colle pas, soit, pour cette même raison-ci, il se met à chercher et peut éventuellement trouver des formes significatives insoupçonnées à première vue. Ainsi « Un rude hiver » peut, au-delà d'une tranche de vie de Bernard Lehoucq, receler le récit d'une cure psychanalytique, ce dont Raymond Queneau a eu une considérable expérience, ou bien le profil de la «Phénoménologie de l'Esprit» de Hegel - et probablement d'autres choses encore -, les « objets » contenus trouvant à s'étayer de manière précise et logique sur le matériel manifeste du roman, après qu'une recherche eût été nécessaire. Apparaissent alors après-coup les richesses masquées et contenues à l'intérieur du roman: au sentiment d'absurde, à la fois attirant et repoussant, se substitue un intense plaisir qui, par la suite, laisse de nouveau place à d'autres sentiments ambivalents, puisque la recherche n'a pas de fin. C'est l'oignon de Möbius dont la façade, toujours, se reconstitue.

Un psychanalyste anglais, Donald Meltzer, a élaboré un modèle de compréhension de l'émotion esthétique qui, me semble-t-il, rend bien compte du conflit dont cette émotion s'accompagne. Alors que la psychanalyse avait surtout développé ses recherches dans le domaine des effets liés à l'absence de l'objet, à la séparation d'avec l'objet, Meltzer tente d'étudier les effets dûs à la présence de l'objet. A l'origine, le premier objet que tout un chacun a à connaître est représenté par la mère. Or, Meltzer donne quelques repères permettant de penser l'expérience originelle en quoi consiste la relation mère-nourrisson, en termes de conflit esthétique: il s'est en effet rendu compte que, pour chacun, il ne faisait aucun doute que la mère était « belle ». Ceci étant, le conflit esthétique fondé sur cette émotion princeps appelée «beauté» se développe et donne lieu à la question: est-ce aussi beau à l'intérieur? A cette question, nulle réponse certaine et, de là, la nécessité de l'intuition comme forme de la pensée aux fins exploratoires, à la condition que l'incertitude puisse être suffisamment tolérée. Sinon, le conflit lui-même, représenté par la question concernant la cohérence entre le dedans et le dehors, a tendance à être évacué et, avec lui, la source de la curiosité, du désir de savoir et du désir de chercher à savoir⁹.

Naturellement, Raymond Queneau est à plus d'un titre très proche de ces questions: elles peuvent s'exprimer dans le domaine psychanalytique et en termes de concepts, elles peuvent s'exprimer dans le domaine littéraire et en termes de recherche littéraire, elles concernent, à mon sens, le même objet, c'est-à-dire ce qui se trouve à l'intérieur. Car, non seulement Queneau a lui-même et de manière absolument authentique et personnelle fait l'expérience d'une cure psychanalytique dépassant de loin le cadre d'une mode intellectuelle affectant un milieu et une époque, mais il a aussi montré par son œuvre et par les champs d'intérêts investis par lui, que la question du dedans et de sa cohérence avec le dehors était au cœur de sa démarche. Il suffit de se référer à ses manifestations les plus publiques, telles la fondation de l'OULIPO ou la direction de l'Encyclopédie de la Pléiade. Mais il y a aussi l'œuvre qui, en chacun de ses éléments, et en particulier *le Chiendent* (1933) - dont l'intérieur a été si bellement visité par Claude Simonnet ¹⁰ - met en acte, si l'on peut dire, la question fondamentale à laquelle se heurte et dont se nourrit quiconque a du chercheur en lui.

On peut ici en revenir au « pas facile» ou à l'« étrange» de Queneau suscitant des sentiments mélangés de la part du lecteur: cela tient à la reconstruction, par Queneau, des conditions élémentaires auxquelles se pose la question du conflit esthétique et qui tient à la congruence problématique entre le dehors et le dedans, la beauté extérieure du visage de la mère et ce que son intérieur contient d'autre, d'émotions non-belles, de pensées pas forcément positives. Queneau recrée donc dans le domaine littéraire les conditions de l'incertitude envers laquelle j'homme moderne, spécialement, a à faire preuve de tolérance dans la mesure où les réponses traditionnelles - religieuses - ou les réponses idéalisantes - scientistes - ne suffisent plus à colmater l'angoisse liée à l'incertitude et où sa lecture l'engage à faire preuve d'intuition. Il est très probable que l'émotion esthétique ne fait que s'amplifier au rythme des découvertes confirmant une congruence entre l'aspect extérieur et les pensées, les émotions contenues à l'intérieur.

En ce sens, le lecteur de Queneau qui cherche et supporte de le faire est amené à éprouver des satisfactions comparables à celles qu'éprouve celui qui sait lire ou celui qui saisit une signification d'un de ses rêves. Mais le roman, comme le rêve, et même comme l'écriture, ne fait que permettre, lors du franchissement de son au-dehors, l'accès à l'exercice de la recherche et non la capture définitive d'un seul sens. Car c'est bien le désir de savoir et de chercher qui est ainsi stimulé et le désir, par définition, demeure vivant au prix du refus qui lui est fait de se voir comblé une fois pour toutes. Le rêve a son ombilic (Freud), il ne peut être épuisé quant à ses connexions infinies: le roman quénien, du fait de sa construction à la fois savante et humaine, c'est-à-dire régulièrement mais obscurément auto-biographique, posséderait, lui aussi, au moins un ombilic.

A l'opposé de cet état d'esprit et telle une démonstration a contrario, deux personnages de fiction illustrent on ne peut mieux la problématique du désir de savoir: ce sont naturellement les célèbres enquêteurs Dupont et Dupond créés par Hergé. Sans s'étendre outre mesure, il suffit de citer l'une de leurs attitudes face au mystère, car elle est tout à fait représentative de leur fonctionnement. Ça se passe dans *le Crabe aux pinces d'or* : Tintin est sur le point de démasquer le chef d'un réseau de trafic d'opium en la personne d'Omar Ben Salaad et il a confié ses soupçons aux Dupondt qui mènent leur enquête. Ceux-ci rencontrent le suspect et lui posent la question (p. 56) : « - Un de nos amis, un jeune homme nommé Tintin, vous soupçonne de vous livrer au trafic des stupéfiants. » « - Est-ce exact Monsieur Salade ? .. » La réaction de ce dernier est bien sûr assez vive : « - Par la barbe du prophète!... Oser soupçonner Omar Ben Salaad ! Hors d'ici, chiens d'infidèles! Hors d'ici tout de suite! Ou je vous fais écorcher tout vifs! » Peu de temps après, Tintin a obtenu la preuve de la culpabilité d'Omar Ben Salaad mais, ne sachant pas qui il est, il demande aux Dupondt qui est cet homme assommé étendu par terre (p. 57) : « - Omar Ben Salaad !... Nous venions précisément de l'interroger et il nous avais assuré de sa complète innocence!... » Tintin leur dit alors: « - Innocent, lui? Je viens de retrouver les boîtes d'opium dans ses caves... ». Omar Ben Salaad était « l'homme le plus respecté de toute la ville de Bagghar », et la police n'en croit pas ses oreilles, avant de se rendre à l'évidence, évidence que les Dupondt reprennent à leur compte en tant que « détectives diplômés ».

L'attitude des Dupondt face à l'énigme est constante: ils s'attendent toujours à ce que la clé leur en soit donnée sur simple demande et sont dans l'incapacité de concevoir qu'elle exige d'eux une recherche au-delà de l'apparence. Dépourvus de la moindre intuition, ils semblent se déplacer dans un univers plat, dans un monde pris au pied de la lettre, un monde de paroles à l'extérieur desquelles ils se tiennent résolument, se gardant bien d'imaginer quelque dedans, quelque sens caché que ce soit. De ce fait, les Dupondt n'acquièrent jamais aucune expérience et demeurent diplômés, plats comme le papier qui les fait détectives. Eux-mêmes n'ont que très peu de vie intérieure personnelle puisque le destin les a unis dans une gémellité d'apparence telle que l'un représente l'autre dans le réel et réciproquement. Le fameux « je dirai même plus » ne conduit qu'à la répétition de la même chose avec, au mieux, un lapsus comme seule différence. Les Dupondt font rire, bien sûr, car ils sont apparemment bêtes. Mais ils sont aussi très touchants car, à travers eux, s'exprime la grande difficulté que tout un chacun rencontre face au monde et à l'infinité des énigmes qu'il recèle en son sein. Qui n'aurait rêvé un jour à l'idéal manifesté par les Dupondt de n'avoir à poser qu'une question et de ne s'en tenir qu'à la réponse obtenue prise pour l'ultime vérité? C'est une satisfaction que le roman quenien ne

refuse pas, non plus, parce qu'il peut aussi se laisser lire à la Dupondt : le roman répond qu'il est innocent et ne recèle rien dans ses caves, et quelles caves d'abord? Car lorsque les Dupondt se risquent à la forme interrogative, il leur est répondu « Hors d'ici tout de suite! » : ils s'en satisfont et ne se le font pas dire deux fois.

Comme quoi il n'est guère facile de poser les questions, guère évident de s'exposer à la défense du contenant, défense rejetante et culpabilisante. Les Dupondt sont sommés de sortir de là où ils ont osé entrer avec leur question et, peureux, s'identifient aussitôt à celui qui a proféré le jugement. C'est pourquoi le roman quenien demande au lecteur d'avoir à tolérer non seulement l'incertitude mais encore la culpabilité, il lui demande d'abandonner l'idée d'un livre qui serait sacré et l'invite, si possible, à entrer au-delà de l'apparence respectable, à l'intérieur.

Annecy, juin 1990

NOTES

1. Paul Braffort, cité par Jacques Duchateau, in *la Colonne d'air*, Paris, Ramsay, p. 239.
2. Freud, lettre à Fliess du 19.02.1899, in *Naissance de la Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1969, p.246.
3. Freud, lettre à Fliess du 9.02.1898, *op. cil.*, p. 217.
4. Freud, lettre à Fliess du 9.02.1898, *op. cil.*, p. 226.
5. Freud, *l'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1973, p. 241.
6. Freud, *op. cil.*, pp. 241 et 242.
7. James Février, *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1984, p. 107.
8. Marcel Cohen, « Les peuples et l'écriture », *Archéologia*, n° 12, 1966, p. 6.
9. Donald Metzger, « Le conflit esthétique: son rôle dans le processus de développement psychique », *Psychanalyse à L'Université*, n° 49, janvier 1988, Paris, Ed. AUREPP-Réplique.
10. Claude Simonnet, *Queneau déchiffré*, Paris, Slatkine, 1962.
11. Hergé, *le Crabe aux pinces d'or*, Casterman 1981.

HANTISES DE GIORGIO DE CHIRICO

Pierre BARUCCO

A présenter l'œuvre de De Chirico selon les formulations intentionnelles de sa poétique, à caractériser le peintre selon le statut revendiqué de « philosophe », nous pourrions nous laisser abuser et croire que l'œuvre ne relèverait que de l'intellect et de la volonté, et son approche du seul entendement. Cette œuvre est pourtant fortement marquée de l'affect. Bien entendu De Chirico, quoiqu'il s'en soit défendu, a un inconscient et du désir. La bizarrerie de ses compositions et la hantise de certaines images l'ont souvent fait passer pour un peintre « fou » auprès du grand public. L'onirisme de son imaginaire aurait dû dès lors multiplier les lectures freudiennes à son endroit. Pourtant celles-ci sont demeurées rares. M. David en 1966 cite sans commentaire une seule tentative d'interprétation psychanalytique, celle de H.C. Geyer ¹. En 1978 C. Costantini, à l'occasion des quatre vingt-dix ans du peintre, n'en comptait que trois, auxquelles nous ajouterons la sienne de trois pages ². Nous rapportons ici son propre compte rendu. C. Costantini s'interroge dans son livre-interview sur les raisons du rejet sans nuance de la psychanalyse par De Chirico. Il constate l'absence paradoxale d'études systématiques sur le sujet. Il note cependant la signalisation de la part de James Soby en 1941 d'un essai du peintre Gordon Onslow Ford qui s'était proposé de repérer le progrès psychique de l'artiste à partir du décodage d'un certain nombre d'objets figuratifs. Les doigts de pied en plâtre auraient représenté l'enfance; les tours, la virilité adulte; la croix de Saint André, l'aspiration à la foi; cependant que l'œuf aurait révélé le renoncement et la fuite de la réalité. L'essai n'eut pas de succès. Soby ne cacha pas son scepticisme à son

encontre et entreprit lui-même une analyse de l'œuvre selon le point de vue pathographique. Il y souligna la mélancolie précoce de De Chirico, à la limite du trouble clinique, signalée d'ailleurs par ses amis et ses ennemis, et il centra principalement ses observations sur le tableau devenu fameux en raison de l'intérêt des surréalistes, *le Cerveau de l'enfant* (1914). Rappelant (l'intensité de la relation au père et l'autoritarisme de celui-ci, il considérait que sur le tableau, le père gardait les yeux fermés parce que le fils n'aurait jamais osé vérifier s'ils étaient ouverts ou fermés. Surtout Soby examine l'image du livre et du signet qui se trouve introduit dans les pages, pour y déchiffrer le désir du père et le consentement de la mère ; interprétation autorisée à son avis par la position du signet contre le corps du père. De plus Soby note le malaise freudien de l'ensemble du tableau et la redondance du symbole phallique encore présent dans l'image de la cheminée rouge.

Claudio Bruni Sakraischik relève pour sa part les impacts traumatisants des nombreux voyages et déménagements de la famille, alors que Giorgio était encore très jeune et les rapports parentaux un peu particuliers: la mort prématurée du père, et l'attachement conséquent à la mère renforcé. Celle-ci allait devenir une figure proprement mythique, attestée par de nombreux portraits d'une fascination définitive. La disparition du père et la fixation à la mère auraient provoqué une inclination au silence et une obsession du vide, inclination et obsession causées par une béance intérieure associée à l'angoisse. L'œuvre picturale aurait été alors l'occasion salubre d'un épanchement cathartique du complexe affectif. Le syndrome est patent selon Sakraischik, quand l'on confronte les portraits de la mère, tous traités selon le mode réaliste avec le portrait « psychologique » du père (*le Cerveau de l'enfant*) qui est en fait une confession consécutive à cinq années d'introspection. Les ruptures cycliques (?) de son œuvre enfin seraient les symptômes des crises de son histoire psychique, cependant que les *Muses inquiétantes* (pourtant de 1917-1918) seraient l'étape terminale de son voyage mental.

Costantini éprouve quelque doute sur la scientificité de ces diverses interventions et se risque lui-même à un croquis cependant plus psychiatrique qu'analytique. Après avoir noté la propension du peintre à se représenter dans ses auto-portraits sous le masque aventureux et glorieux de forban, de corsaire ou d'explorateur, alors qu'il ne souhaite surtout ne voyager que dans sa chambre, Costantini pose carrément le diagnostic d'un syndrome de « folie » et plus précisément celui de la schizophrénie.

Il en veut pour preuve la mégalomanie chronique du peintre, associée à des revendications de surdoué de l'intelligence et de la sensibilité, dont de nombreux écrits de sa propre main font la célébration récidiviste. Cette excellence elle est mise en valeur de contraste par la dénonciation de l'irrbécilité générale de son entourage culturel, son épouse Isabella Far exceptée. Nous extrayons de la pittoresque anthologie de citations

rassemblée par Costantini, le jugement d'ensemble porté sur les Surréalistes, ses anciens compagnons de laboratoire :

Peu après être arrivé à Paris je trouvais une forte opposition de la part de ce groupe de dégénérés, de délinquants, de fils à papa, de bons à rien, d'onanistes et d'abouliques qui s'étaient pompeusement auto-baptisés surréalistes et parlaient même de révolution surréaliste et de mouvement surréaliste. Ce groupe d'individus peu recommandables était dirigé par un soi-disant poète répondant au nom d'André Breton, lequel avait comme aide de camp un autre pseudo-poète du nom de Paul Eluard, qui était un gros jeune homme terne et banal, au nez tordu et au visage qui tenait de l'onaniste et du crétin mystique ³.

En outre, à lire d'autres pages de De Chirico, il semblerait qu'il se soit de bonne foi identifié tour à tour à saint Pierre et au Christ.

Ces traits délirants seraient les symptômes d'un sentiment de vide, d'une crise d'identité, d'une «insécurité ontologique primaire», pour employer avec Costantini une formulation théorique de R. Laing utilisé dans *le Moi divisé*.

Mais De Chirico serait parvenu jusqu'à la fin à compenser miraculeusement par des mécanismes de défense ce creux identitaire, dans la mesure où il réussit à entretenir une équivalence entre ce qu'il disait être et ce qu'il était (à être en somme le surhomme qu'il croyait être !).

C'est la raison qui explique, selon Costantini, les résistances de De Chirico à l'entreprise psychanalytique, qui dans son cas aurait menacé son système défensif, suffisamment opératoire pour soi, en même temps qu'elle aurait tari sa créativité artistique.

Avant de repérer à notre tour dans la vie du peintre et dans son œuvre quelques traits affleurés de l'inconscient, nous rappellerons en guise d'avertissement méthodologique, la méprise entêtée d'André Breton auprès de Freud, qu'il s'efforça de convaincre de participer à un congrès sur l'interprétation des rêves et le refus sans recours du psychanalyste, qui arguait de l'impossibilité théorique et pratique d'interpréter quoi que ce soit, et les rêves tout particulièrement, sans les références aux associations du rêveur. Les observations auxquelles nous nous risquerons maintenant seront donc tout au plus des hypothèses interprétatives et voudront moins être pathographiques que thématiques. Nous aurons principalement retenu à cet effet le soulignement des thèmes (c'est ainsi que nous voudrions les désigner) du vide et du silence.

Du point de vue psychobiographique De Chirico après la mort de son père en 1905, quitte la Grèce. Il rejoint ensuite Milan en 1910 accompagné de sa mère, cependant que s'aggrave son état dépressif que lui-même associera dans ses Mémoires à une maladie intestinale et au deuil de son père. Le premier séjour à Paris de 1911 à 1912 est traumatique. Il y souffre de mélancolie et de symptômes intestinaux qui persistent et le contraignent

à l'inactivité pendant une année. Lors de l'entrée en guerre de l'Italie en 1915, De Chirico s'engage et rejoint son pays. Incorporé comme fantassin, il est très vite dirigé sur Ferrare où il est rejoint par son frère Savinio, puis par sa mère qui loue sur place un logement. De 1915 à 1916 il est soigné dans un hôpital neurologique militaire local. L'épisode pourrait être simplement versé au dossier clinique, si le séjour, trop hospitalier, n'avait été l'occasion d'une intense activité artistique en compagnie d'autres militaires devenus des peintres tout aussi célèbres: Carrà et De Pisis, l'un et l'autre représentants associés de la « peinture métaphysique », qui naît donc à cette époque à l'hôpital militaire. Dans un article bienveillant sur la question L. Scardino ne doute pas un instant de la bonne santé de l'équipe tout entière, qui semble avoir trouvé là une planque confortable:

le but était la rééducation des militaires au psychisme labile, surtout de ceux qui avaient subi des traumatismes et des commotions dans les tranchées du Carso. Mais les mailles de la sélection étaient plutôt larges de sorte que dans l'Hôpital Neurologique de Aguscello se « planquèrent » différents artistes, « névrosés » peut-être, mais sûrement pas « traumatisés » .. parmi eux Mario Pozzati, les deux frères De Chirico, et Carlo Carrà. Les peintres se partageaient chambres, infirmeries, billards, salons de thé, un parc, une bibliothèque, un petit théâtre et des « ateliers » improvisés '.

De Chirico s'était pourtant, à ce qu'il semble, porté volontaire. Retenons simplement que s'il n'était pas traumatisé, il pouvait bien être « névrosé ».

De 1920 à 1921 il continue à vivre avec sa mère dont il exécute plusieurs portraits. En 1935-1936 il fait un séjour à New York dont il dira « qu'il reste dans sa mémoire comme un des pires souvenirs de sa vie ». Peut-être en raison de la traversée rendu pour lui redoutable par sa phobie des voyages en général et de l'eau en particulier. C'est ce dont on a l'attestation à l'occasion de sa collaboration à *Mythologies* de Cocteau, pour lequel il produit dix lithographies où la menace de l'eau y est neutralisée par sa représentation sous la forme et la consistance de « lames » de parquet.

Quant à sa répulsion pour les voyages elle aura été transfigurée dans le motif répétitif des chambres closes aux plafonds bas, qu'il affectionne comme un havre sécurisant, ainsi qu'il le confie dans une page de *Hebdomeros* :

Il aurait voulu lui dire qu'il avait horreur des panoramas et qu'il n'aimait que les chambres, les bonnes chambres, où l'on s'enferme, rideaux baissés et portes closes, et surtout les coins de chambre et les plafonds bas ⁵.

C'est dans cet espace fortement marqué de l'affect que paradoxalement le peintre confinerà gladiateurs et auriges. On pourra y soupçonner une nostalgie régressive, repérable plus explicitement encore dans les mannequins au ventre débordant de meubles, comme à la suite d'une incorporation réparatrice des déménagements et évacuations que De Chirico enfant avait dû subir depuis l'exil primordial de la naissance. La maison ainsi, l'espace domestique, son mobilier, les fauteuils tout particulièrement, sont le sanctuaire maternel dont il devient le pèlerin assidu. Le motif des *Meubles dans la vallée* témoignera de la sorte d'une blessure et d'une souffrance, celles de l'expropriation et de l'expulsion, pansées sinon cicatrisées par le motif inversé compensatoire des *Intérieurs métaphysiques*, lequel développe le thème involutif du retour matriciel. Ainsi au plan théorique, la poétique de la « dislocation », d'inspiration rimbaldienne, aura-t-elle été engendrée plus profondément par le trauma du déménagement (le « *trasloco* » en italien) ; sublimation à ce seuil métaphysique, de la spatialité absolue, de l'abolition de la distinction entre le dedans et le dehors, typique de la condition fusionnelle régressive. Cela pour l'établissement de l'imaginaire dans la perfection de l'infini, dont « le centre est partout et le circonférence nulle part », selon ce qui se constate depuis Nicolas de Cusa, métaphysicien de la finitude, comme on sait, mais à propos d'un infini dont nous voulons ici repérer l'expérience originelle dans la niche de l'inconscient.

C'est ce qui est à peu près explicité par De Chirico lui-même, lorsqu'il évoque les circonstances de son inspiration quant au motif des *Meubles dans la vallée* et sa nostalgie du refuge matriciel. L'artiste a donc raconté comment la série iconographique sur le sujet lui était venue à l'esprit un après-midi à Paris, au quartier Saint-Germain, entre la rue du Dragon et la rue du Vieux Colombier. L'exposition en plein air de meubles sur un trottoir avait réveillé des sentiments et des sensations qui remontaient à sa lointaine enfance et donnaient à ce mobilier « un aspect solennel, tragique et même mystérieux. » Au milieu du bruit de la rue, du va et vient des passions et de la fièvre « ces meubles solitaires formaient une sorte d'enclave réservée, de *loculus*, de zone inviolable ».

Ainsi la peinture de De Chirico loin de n'être que la mise en images a posteriori d'une idée, comme il lui a été quelquefois reproché, ni non plus l'énonciation sous forme de rébus d'une philosophie abstruse, se livre ici comme la satisfaction symbolique d'un désir archaïque du retour à l'origine; de la régression à la mère protectrice primordiale.

Il n'est jusqu'à la dramaturgie de l'Œdipe qui ne soit signalée par l'image avant une rétraction incomplète. Nous faisons allusion au tableau *Œdipe et le Sphinx* de 1920, symptomatiquement camouflé ensuite sous le second titre de *Temple d'Apollon*. N'empêche l'image en soi reste suffisamment explicite et tragique avec Œdipe au premier plan qui reste identifiable, et le sphinx en retrait à l'arrière-plan, convenus l'un et l'autre

au carrefour de l'interpellation funeste stigmatisée par les débris macabres de victimes dévorées. La censure du titre quelques mois après l'achèvement du tableau est l'aveu par dénégation de l'embarras provoqué par une problématique trop personnelle et non liquidée dans les années 20, si l'artiste en 1968 encore devra surmonter sa réticence et livrer un autre *Œdipe et le Sphinx* où, ainsi que le remarque Fagiolo dell'Arco, le personnage d'Œdipe est représenté selon la même pose mélancolique qui accablait De Chirico lui-même dans un auto-portrait, désigné en outre à l'attention par une devise qui s'avère être une hantise: « *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* » La figure d'Œdipe était donc aussi un auto-portrait. Le rapprochement des deux œuvres autorise une identification du peintre à Œdipe, et la cristallisation de la thématique latente dans toute l'œuvre; celle du sphinx, de l'énigme œdipienne et de la mélancolie. Le peintre s'interrogea de la sorte en un face à face avec soi-même dans une série de portrait investigateurs, emphatiques, tristes ou tragiques depuis les années de jeunesse jusqu'au terme de sa vie, presque centenaire. De même aura-t-il interrogé presque aussi longtemps le visage de sa mère, quelquefois redoutable comme le masque du sphinx. Dans le *Portrait de l'artiste avec sa mère* de 1921-1922, portrait balaféré au cours d'une exposition par un visiteur rendu furieux et dont le peintre voudra faire une réplique; une « imago » de la mère inquiétante, sinon de la « mère mauvaise » de la psychologie kleinienne, à s'en rapporter aussi au portrait prédateur exécuté par son frère Savinio en 1934 (*Portrait de sa mère*), et que De Chirico, comme pour l'authentification de ce point de vue, comparera en raison de son expressivité aux œuvres de Dürer ⁷.

C'est la fixation à la mère sans doute qui expliquera la hantise dans l'œuvre, du thème complémentaire du fils prodigue. Dans *Hebdomeros* où l'auteur nous dit que « rien n'est plus émouvant qu'un tel retour » et quand le fils est accueilli comme « un revenant » ressurgi d'entre les morts peut-être ⁸. La dénomination de « revenant » est d'autant plus remarquable que c'est du même terme que De Chirico a souvent désigné ses mannequins hallucinants. Le thème du fils prodigue est repris plusieurs fois au cours de l'œuvre, en 1917, 1919, 1922, 1924 et 1926. On y remarque plus particulièrement le pathétique hiératique de la rencontre et surtout la minéralité du père statufié à la manière d'un monument funéraire ou d'un Commandeur. L'effigie est la réplique plastique d'une vision décrite dans *Hebdomeros* :

Il habitait un appartement modeste au-dessus des portiques qui encadraient la place principale de la ville. De la fenêtre il pouvait voir de dos la statue de son père qui s'élevait sur un socle bas au milieu de la place ⁹.

L'évocation rend compte du cadrage même des tableaux sur le sujet où le personnage du père figé par la pétrification sculpturale garde malgré son accablement une autorité glaciale. De même pourra-t-on considérer comme des réapparitions de la figure du père, ces ombres monumentales qui s'annoncent redoutables aux angles des avenues métaphysiques ou qui se dressent sur les places.

Le motif, récidiviste, est à rapprocher de ce point de vue du thème de la culpabilité, de la fréquence également du motif de la tête de Zeus, présent dans la série des *Places* et qui réapparaît dans *les Luthériens* de 1925 :

comme présence tranquillisante mais aussi comme cauchemar. C'est le Zeus omniprésent de l'œuvre de Savinio [...] qui persécute sa vie durant le « fils de l'ingénieur »¹⁰.

Le père de De Chirico avait été ingénieur des chemins de fer en Grèce. L'image du train ainsi, fréquente dans la période «métaphysique» évoquera le père par métonymie (*l'Incertitude du poète, Chant d'amour, l'Angoisse du départ, Mélancolie du départ, la Conquête du philosophe*) en même temps qu'elle désigne l'idée du départ, plutôt que celle de l'arrivée, à se rapporter aux titres cités. Elle connote aussi l'imago du père associée plus généralement dans l'imaginaire de l'artiste à la séparation, à la faute et à l'expiation. Ainsi qu'il est confié dans une page de *Hebdomeros* :

L'heure de la séparation sonne. Un domestique aux lignes giottesques dut traîner Hebdomeros comme une loque jusqu'à une voiture de seconde classe du train omnibus de deux heures [...]. Aucune autre solution ne se présentait, il le fallait! Il le faut ma chère, c'est l'expiation¹¹.

Il n'était pas indifférent au regard de l'histoire personnelle de l'artiste qu'il représentât obsessionnellement ces locomotives fumantes qui traversent ses horizons, et ces horloges aux façades des gares qui inscrivent les heures implacables et sans recours. On se souvient de l'affection du peintre pour le motif lors de son premier séjour à Paris, qui avait convaincu Picasso de le caractériser comme « peintre de gares ».

Le retour contrit et triste du fils prodigue dans les bras du père était nécessaire et conséquent à la séparation maternelle. Il apparaît de la sorte, bien que De Chirico se défendît d'être un peintre onirique, que l'incongruence figurative de l'imagerie de son œuvre a au plan psychologique une cohérence secrète qui expliquerait peut-être la fascination fabuleuse de sa peinture, quand on la considère dans son ensemble et sa continuité narrative.

De même les éléments apparemment hétéroclites et gratuits qui occupent le champ de l'image ont une résonance symbolique. Les fauteuils

entre autres, dont nous avons dit plus haut de quelle façon réconfortante ils occupent l'espace du « loculus » originel, et que Savinio pour sa part, désignait fraternellement comme des « poltromamme », des « fauteuilsmans ». Ces fauteuils seraient pour De Chirico, à l'écouter, le dernier refuge d'Oreste poursuivi par les Furies; un répit à sa culpabilité.

il se laisserait choir sur ce vieux fauteuil Louis Philippe pour y goûter enfin un repos bien mérité, tandis que les Furies comme retenues par une main invisible et toute puissante s'arrêteraient écumantes de rage, au seuil de cet étrange sanctuaire ¹².

Les figures encore sont tout aussi chargées de sens à l'image de *L'Auto-portrait avec sa mère* (1921-1922). Elles seraient selon l'enseignement du Nietzsche de *l'Ecce homo* les emblèmes de l'esprit, mais le peintre avoue en outre dans une page de *Hebdomeros*, qu'elles sont « les plus immoraux des fruits ¹³ ». Ce que le langage populaire italien savait depuis longtemps, au moins depuis le Moyen-Age, si Dante utilise l'image comme une obscénité. Il n'est jusqu'aux arcades des portiques des décors « métaphysiques » qui ne démentent les justificatifs des spéculations empruntées par De Chirico à Weininger :

L'arc de cercle comme ornement peut-être beau, il ne signifie pas le parfait accomplissement, qui ne prête plus le flanc à la critique comme le serpent de Midgard qui ceint le monde. Dans l'arc de cercle il reste quelque chose d'inachevé, qui a besoin et qui est capable d'accomplissement. Il laisse encore pressentir. C'est pourquoi l'anneau est toujours symbole de quelque chose de non moral ou d'anti-moral.

Cette pensée éclaira pour moi l'impression éminemment métaphysique que m'ont toujours faite les portiques et les ouvertures en arcade en général ¹⁴.

Sinon que W.-S. Rubin a signalé, quoiqu'avec scepticisme, « la signification érotique (de) ceux qui voyaient des vagins dans presque chaque arcade ¹⁵ », cependant qu'il admettait que les artichauts et les tours des tableaux de 1911 à 1917 « d'une sexualité sublimée - en grande partie passive » (?) étaient des symboles à connotation vaginale et phallique. Des artichauts et une flute, cette fois, agrémentent respectivement les tableaux *Mélancolie de l'après-midi* (1913) et *Composition métaphysique* (1914) à propos desquels Fagiolo dell'Arco cite plus innocemment Jean Clair qui fut

*le premier à relier les artichauts au tyrsa des Ménades, cependant que la flute est un autre rappel du cortège de ce Dionysos destiné à consoler Ariane abandonnée par Thésée à la sortie du labyrinthe *sic*.*

Où l'on voit toutefois sans malice excessive que la signification emblématique n'est pas contradictoire de la signification symbolique érotique; que celle-ci de toute façon peut s'adjoindre.

Vraisemblablement ce ne sera pas le hasard, contrairement aux allégations de l'auteur, qui aura fait repérer dans les vitrines des boutiques de Ferrare, les objets divers - gâteaux et biscuits entre autres rassemblés ensuite dans les collections des *Intérieurs métaphysiques* ou agglomérés dans la série des *Trophées*.

Il n'y aura plus lieu non plus de se méprendre sur l'idéalité des figures et des instruments géométriques dont le peintre a dit la fascination exercée sur son esprit d'une façon obsédante, sans qu'il puisse cependant s'en donner la raison.

On a souvent vu, écrit-il, dans les figures géométriques, des symboles d'une réalité supérieure. Le triangle par exemple a servi depuis l'antiquité et sert encore aujourd'hui dans la doctrine théosophique comme symbole mystique et magique, et certainement il évoque souvent chez celui qui le regarde, même s'il ne connaît pas cette tradition, un sentiment d'inquiétude et presque de peur. De même les équerres ont obsédé et obsèdent encore mon esprit, je les voyais toujours pointées comme des astres mystérieux derrière chacune de mes représentations picturales ¹⁷.

Ce n'est guère solliciter le texte une fois de plus dans le sens freudien, que d'interpréter les érections des *Trophées* selon le lexique phallique suggéré par le commentaire même de l'auteur, qui leur sert d'appui associatif:

Ainsi surgissaient au milieu des chambres et des salons des échaffaudages curieux, sévères et amusants à la fois, joie et réjouissance des hôtes et des enfants. Constructions qui prenaient la forme des montagnes car comme les montagnes elles étaient nées sous l'action d'un feu intérieur !" J'elles attestaient par leur équilibre tourmenté la poussée ardente qui avait provoqué leur apparition, par cela même elles étaient pyrophiles, c'est-à-dire qu'elles aimaient le feu ¹⁸.

Notre propos n'est cependant pas d'entreprendre une interprétation psychanalytique de l'œuvre de De Chirico à l'occasion des repérages fragmentaires d'une symbolique de l'inconscient. Nous l'avons dit dans notre mise en garde initiale, les associations livrées par l'auteur sont trop rares pour autoriser une lecture exhaustive systématique. De toute façon notre détermination est de considérer que le sens résolutif est celui atteint par la transcription artistique qui constitue l'image dans son émancipation

absolue, par dessus ses substrats psychiques circonstanciels. Ce qu'il importe ici de pratiquer, plutôt que la transcription, à notre jugement impossible, du «mythe personnel» de De Chirico, indéniable mais secondaire à nos yeux, c'est le repérage de la poussée de l'affect dans l'entreprise « philosophique » qui fut la sienne, vérifiée donc dans ces relevés ponctuels de l'ambivalence sémantique du vocabulaire du peintre. Il s'agit aussi d'attester le pathétique de l'itinéraire mental accompli; de soupçonner plus précisément un syndrome mélancolique. Non pas que nous serions enclins à poser indument un diagnostic pathographique, mais parce qu'à notre sentiment, c'est le symptôme de mélancolie qui rend compte de la tonalité de la peinture de De Chirico, par delà son sens et lui assure son statut poétique.

Le thème mélancolique est signalé dès les débuts et inscrit graphiquement au socle de la statue d'Ariane dans le tableau *Melanconia* de 1912. Ce thème est dès lors récurrent dans la série sur Ariane dont l'abandon mythologique évoque d'emblée on ne peut plus directement l'angoisse de la dérélition¹⁹. L'attitude de la gisante par ailleurs, selon l'iconographie de De Chirico, manifeste une prostration sidérale repérable également dans la torpeur des *Gladiateurs* d'une série plus tardive, dont les visages évoqueraient le faciès dépressif grave, et le regard stuporeux l'étrangeté au réel. Ainsi que le remarque Waldemar George dès 1930 :

*Ces personnages costumés en guerriers de la Rome impériale agissent sans conviction. Ce sont de piètres acteurs qui ont cessé de croire aux rôles qu'ils interprètent. Leur pantomime ne correspond jamais aux jeux insolites de leurs physionomies f... Ils ne semblent prendre qu'un intérêt médiocre à l'action incongrue qu'ils suscitent. Ils restent étrangers à ces péripéties. Leur pensée est ailleurs*²⁰.

Le fantôme de la figure allégorique de la *Mélancolie* de Dürer ressurgira tout au long de l'œuvre dans les attitudes mimétiques des différents personnages, à *l'Auto-portrait avec son frère André* de 1924 ; ou dans la série des *Mannequins* qui succombent eux aussi à la pose, inclinant la tête exténuée, le coude en appui las sur la cuisse. Il ne sera peut-être pas artificieux de reconnaître dans la panoplie des objets géométriques des *Intérieurs métaphysiques* et dans les ventres des *Mannequins* des renvois métonymiques à la gravure de Dürer où l'allégorie était abondamment pourvue elle aussi d'instruments de mesure géométrique, règles entre autres au milieu des compas, clepsydre et carré magique... Il n'y aurait cependant là de la part du peintre qu'un jeu culturel de citations, qui ferait fonctionner ces règles et ces équerres comme les connecteurs d'une intertextualité iconographique, inspirée par la fascination du thème mélancolique, mais qui resterait maîtrisée. Alors que les amalgames érigés des *Trophées* relèveraient davantage d'une élaboration inconsciente de

défense, s'il est vrai, selon l'estimation de la psychanalyse, que la construction fantasmatique de formes agglomérantes s'efforcera à la restauration thérapeutique du corps, morcelé par la régression dépressive. Il resterait entendu par ailleurs, qu'à son terme, toute l'entreprise artistique en général, toujours selon la psychanalyse, viserait à la restructuration du « bon objet », le corps maternel, préalablement désintégré par les investissements sadiques des pulsions primaires repérées par l'analyse thématique ²¹.

Le projet artistique de De Chirico vise ainsi fondamentalement à la consolation, dont l'auteur se reconforte dans une page de *Hebdomeros* ; à la quête de l'amour perdu ou saccagé; assisté par les secours d'une infirmière assidue :

Assise sur un tronçon de colonne brisée, elle lui appuya doucement une main sur l'épaule et avec l'autre elle pressa la droite du héros-Hebdomeros - Le coude appuyé sur la ruine et le menton sur la main, ne pensait plus ²².

De semblables débris architecturaux jonchent aussi les paysages helléniques des tableaux. Cet accablement, il est aussi la gestuelle chronique des « revenants » de l'œuvre picturale, dont *Le consolateur* de 1929 est comme la condensation; ainsi que le fait remarquer Fagiolo dell'Arco :

Main sur le poignet, pose mélancolique, main sur l'épaule, les deux personnages révèlent les diverses thématiques (Oreste, Electre, le poète et sa muse, le fils prodigue) et superposent les états d'âme (du « soliloque enchanté » aux « tendresses cruelles » ²³.

La cécité qui afflige les visages de ses personnages enfin, quand la face ne s'est pas elle-même tout entière résorbée à la surface des crânes lissés, semble être aussi l'indice d'une introversion parvenue à la limite du retrait autistique. Ses chevaux sur les plages attiques n'ont pas d'yeux la plupart du temps (*Chevaux cabrés sur la plage*, 1926), les statues habituellement ont des orbites vides (Apollon dans *Chant d'amour* de 1914 ; et dans *Apollon et les roses* de 1974) ; les visages des hommes des portraits sont cruellement aveugles parfois (*le Songe du poète*; le *Portrait de Guillaume Apollinaire*). A. Jouffroy se convaincrait alors que leur regard s'est retourné sur soi pour une investigation périlleuse au seuil de la mort :

Plus j'enquête sur l'œuvre globale de Giorgio De Chirico plus je me demande s'il n'a pas voulu se situer du côté de la mort parallèlement à celui de la vie ²⁴.

Cette cécité serait alors celle d'un homme qui aurait tourné le dos au monde pour explorer l'Hadès de son regard intérieur. En d'autres termes il y aurait eu un assentiment aux attraits de Thanatos qui ne serait pas allé sans défaillance, ni assentiment. Un retrait mortifère sur soi qui suggérerait l'acheminement comme d'une « *introspection mourante* »²⁵.

Université de Nice

NOTES

1. H.C. 'Geyer, *The mystic of light*, Amer Imago, vol. 10. 1948, pp. 207-208.
2. C. Costantini, *Il pittore glorioso*, Milano, Sugar, 1978, pp. 43-63.
3. Cité par C. Costantini, *op. cit.*, p. 121.
4. L. Scardino, «Dove passo la metafisica dei nevrotici di guerra» in *2.000 Incontri*, Bologna, Murri, 1988, pp. 34-45.
5. G. De Chirico, *Hebdomeros*, Flammarion, 1964, p. 53.
6. Cité par M. Fagiolo Dell'Arco, « Il periodo di Parigi », in *De Chirico, gli anni venti*, Mazotta, 1987, p. 141.
7. Cf. C. Costantini, *op. cit.*, p. 128.
8. G. De Chirico, *Hebdomeros. op. cit.*, pp. 152-154.
9. *Ibid.*, p. 90.
10. M. Fagiolo Dell'Arco, *op. cit.*, p. 180.
11. G. De Chirico, *op. cit.*, p. 55.
12. Cité par M. Fagiolo Dell'Arco, *op. cit.* p. 140.
13. Cité par M. Fagiolo Dell'Arco, « Perchi l'enigma con tinui », in *De Chirico gli anni venti, op. cit.*, p. 224.
14. G. De Chirico, « Valori plastici », in *Il meccanismo dei pensiero*, Torino, Einaudi, 1985, p. 86.
15. W.S. Rubbin, *l'Art dada et surréaliste*, Seghers, p. 132.
16. Cité par M. Fagiolo Dell'Arco, « Postmetafisica », in *De Chirico gli anni venti. op. cit.*, p.72.
17. *Ibid.*, p. 92.
18. G. De Chirico, *Hebdomeros, op. cit.*, p. 77.
19. Cf. Elisabeth Manzone, *l'Evolution de la pensée métaphysique de G. De Chirico*, mémoire de maîtrise, faculté des Lettres, Nice. 19R7-1988.
20. Cité par M. Fagiolo Dell'Arco, « Il periodo di Parigi », *op. cit.*, p. 168.
21. Ce dont ne tient pas compte la Psychocritique qui en reste dans ses portraits d'auteur à l'analyse des thèmes.
22. G. De Chirico, *Hebdomeros. op. cit.* p. 236.
23. M. Fagiolo Dell'Arco, « Il periodo di Parigi », *op. cit.* p. 122.
24. A. Jouffroy, « La metafisica di Giorgio de Chirico », in *Conoscere de Chirico*, Milano, Mondadori, 1979, p. 81.
25. Pour évoquer la mystique d'un Jean de Ruysbroek. Il resterait alors à examiner les signes d'un syndrome de mutisme mélancolique comme propédeutique à une métaphysique du silence. C'est l'objet d'un article à paraître sur « La nature morte dans l'œuvre de De Chirico ».

ANALYSES ROUSSELLIENNES

Sjef HÛPPERMANS

« *Ne t'inquiète pas* »

R. Roussel, 13-7-1933 ¹

Dans ses « *Documents pour servir de canevas* » (dernière section de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, l'ultime publication posthume) Raymond Roussel reprend en vrac, schématiquement, dans l'intention de les élaborer un jour, la plupart des motifs et des thèmes de ses principaux textes achevés.

Ainsi ne manque pas de se présenter à plusieurs reprises la donnée-clé de l'imaginaire roussellien qu'est l'étoile au front, la marque indiscutable et indélébile de l'élu à la grandeur. Le sixième document (p. 305) nous montre par exemple « *L'Etoile du Civisme*, que reçut, sous la forme d'une cicatrice faite sur la tempe droite au fer rouge, quiconque s'était signalé de la façon voulue ». Un autre cas, plus significatif encore, est exposé dans le cinquième document, p. 298. Celui-ci raconte comment un certain Armand Vage ne trouve le magot qu'il hérite d'une sœur aînée qu'en parcourant à l'aide d'une grille la bibliothèque de cette dernière. Cette quête nous donne vingt fragments à méditer avant l'ultime indication décisive. Le seizième vaut la peine de s'y arrêter un moment: « L'utilisation argumentatrice faite par l'égalitaire Geordot du bonheur conjugal des frères Arthur et Bertrand d'Ûclode, qui, en tant que descendants de Marcel d'Ûclode le *Zélé*, avaient tous deux au front une curieuse marque. Cinq siècles avant, l'héroïque défense triomphante d'une porte de ville avait laissé à Marcel d'Ûclode, entre beaucoup d'autres, une cicatrice frontale en forme d'étoile, due à plusieurs bottes qu'un ennemi s'était acharné à lui porter au même endroit. Pour que ne s'obscurcît jamais ce trait si glorieux pour leur maison, à tous les d'Ûclode nouveau-nés on avait fait dès lors sur le front une écorchure

astrale, génératrice d'une indélébile cicatrice commémorative. Or, visiblement nobles entre tous, mais exempts de préjugés, Arthur et Bertrand, n'écoulant que leur cœur, avaient épousé en même temps deux exquises paysannes - et fait coup nul un an après par suite d'une double atteinte de maximum, quant à un pari dont le gagnant devait être le frère à la plus heureuse page (p. 304). »

Ce qui paraît se tramer sur ce canevas serait la plus heureuse des totalisations sous l'effet du coup d'épée. La botte proposée porte. « Remplir la plus heureuse page », c'est le succès conjugal où l'autre double se dessine en coulisses: la gloire dans le page (i.e. « le pageot»). Le miracle serait donc qu'un coup nul équivaut à un coup double. La page permettra, peut-on espérer, un peu-beaucoup «d'épanouissement posthume ² ».

Si les 21 *étapes* ont un rapport avec les tarots où la dernière carte (« le monde ») signifie la réussite totale, le 16 renvoie à la Maison-Dieu. Traditionnellement, elle est figurée comme suit: « une tour, couleur chair, dont le couronnement, soulevé par la foudre, bascule vers la gauche ³... » Cette castration au fond du texte, menace indicible, devra être effacée par tous les moyens possibles, par tous les doubles en débandade qui pourtant, malgré leur prolifération, risquent à tout instant de faire coup nul. Le 16 aussi d'ailleurs se doublera chez Roussel à la même époque pour former les 32 cases de son caveau projeté, ou encore pour donner les pièces du jeu d'échecs qui procure, au-delà de tout échec, la formule de la cédille, invention roussellienne pour éviter tout coup nul. La construction chez Roussel sert à colmater toutes les brèches existentielles qui pourtant ne cessent de se rouvrir insidieusement.

N'est-ce pas ainsi qu'il faut lire une autre affirmation de notre auteur : « Chez moi l'imagination est tout » ? Dans un article intitulé « Miroir d'outre-tombe », M. van Montfrans écrit: « Par-delà les jeux de mots son œuvre semble s'enraciner dans une réalité bien concrète à laquelle le langage fait écran, qu'il dissimule, transforme et disloque, mais dont on peut entrevoir parfois des fragments ⁴ », et elle apporte des preuves fort intéressantes. D'autre part un Michel Foucault; a pu avancer que tout l'imaginaire roussellien était fondamentalement structuré selon la fascination exercée par le langage. L'imagination ainsi paraît s'évanouir entre la réalité et les mots pour le dire-cacher.

Pourtant on peut aussi bien prendre ces mots de Roussel au pied de la lettre en y voyant un point d'aboutissement: l'inéluctable contrainte du réel et l'inacceptable arbitraire du langage se transforment selon les désirs de l'imaginaire pour constituer le règne de l'imagination triomphante (mais cela jamais sans laisser de traces inquiétantes).

La psychanalyse a-t-elle un discours à tenir sur ce cas? Ou est-ce plutôt l'inverse? Freud, mal à l'aise, fait des écrivains ses « prédécesseurs » ; ne seraient-ils pas plutôt des « processeurs », metteurs en scène du procédé

psychanalytique qui est de plier le symbolique selon l'insistance du désir imaginaire? C'est de ce procédé que Roussel part explicitement dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, qui devient un discours de métapsychologie, c'est-à-dire encore de littérature.

Mais regardons d'abord de plus près le contact le plus apparent que Roussel a eu avec la psychiatrie. Il s'agit de sa relation avec Pierre Janet, le directeur de la Salpêtrière, qui l'a soigné pendant de longues années à partir de 1897. Janet a proposé Roussel en exemple dans le premier volume de son ouvrage *De l'angoisse à l'extase* publié en 1926 sous le nom de Martial. Roussel à son tour se sert du passage en question pour en nourrir ses « Citations documentaires » dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Dans ces pages, il est question des sentiments de gloire inaltérables que Martial possède depuis l'écriture de son premier livre, *la Doublure*. Cette sensation de gloire n'a jamais diminué même si le livre en question, par son insuccès incompréhensible, provoqua une grave crise de nerfs. Roussel n'hésite pas à citer des affirmations comme: «[...] si on met à part quelques initiés qui s'y intéressent, elles [ses œuvres] sont considérées comme insignifiantes», «[...] la conviction de Martial se présente d'une manière anormale», «[...] il attribue à ses ouvrages une importance démesurée... » Pour Janet, les livres de Roussel ne sont que la retombée d'événements qui les précèdent. Pour Roussel, cette différence doit être absurde, car ce n'est que ce qu'il écrit qui peut être. Il se met en scène non comme un auteur parmi d'autres, mais comme l'archétype de l'écrivain romantique (en passant par le mythe Hugo") pour qui, par définition, l'écriture illumine et crée la vie. Il répète: « Je sentais ce que Tannhauser rêvait au Venusberg » et « Je suis Tannhauser regrettant le Venusberg », s'identifiant à celui qui, par excellence, était devenu sa propre légende. Et c'est pour cela même que la citation documentaire fonctionne: elle redouble le dit de la vie et fait de ce regret — du Venusberg et de toutes les Vénus — une possession inaliénable (tous les aliénés rousselliens, en abyme, se ressaisissent par le moyen de telles constructions). Un tel être est un ressuscité, un fantôme donc; à ses propres yeux il s'identifie avec l'état qui selon Janet est le prolongement du sien: « [...] une vie de Dieu ». Ce n'est pas pour rien qu'à cet endroit-là seulement Roussel termine la citation. D'ailleurs, il n'est pas moins significatif qu'un autre passage du même livre qui était consacré également à Martial n'ait pas été repris. Pages 459-460 on lit en effet : « Martial parle de la gloire comme les mystiques parlent de Dieu; la certitude qu'il possède la gloire ne tolère aucun doute, quoiqu'elle ne se fonde sur aucune raison: C'est une inspiration vraie, c'est plus vrai qu'une perception, c'est une sorte de perception lumineuse, car cette gloire éclate, se manifeste par des rayons lumineux qui sortent de sa plume, de son papier, de toute sa personne. » Tout cela est en parfait unisson avec le passage cité des pages 132-137, mais Janet continue: « Cette gloire invraisemblable est d'ailleurs très peu logique, elle est

partout, en lui et hors de lui, elle est une idée et elle est un être, comme il est lui-même Napoléon, Victor Hugo, tout en étant toujours lui-même. » Ce qui doit être absolument insupportable pour Roussel, c'est de reprendre les mots « très peu logique » : pour lui son univers est la logique même, il *doit* n'être rien que logique, logos d'une rigueur parfaite, sans la moindre trace d'arbitraire. N'a-t-il pas écrit dans *Comment j'ai écrit...* (p. 23) : « C'était d'ailleurs le propre du procédé de faire surgir des sortes *d'équations de faits* [...] qu'il s'agissait de résoudre *logiquement*. (On a fait beaucoup de jeux de mots sur *Locus Solus* [...] Il Yen a un qui manque et qui, il me semble, méritait d'être fait, c'est *Logicus Solus*). »

Si donc Janet s'est dans un sens servi de Roussel, celui-ci tient peut-être à le remercier aussi en le citant parce que d'autre part il a largement puisé dans tous les matériaux que la clinique a pu lui suggérer.

Dans les grands livres de Roussel on rencontre en effet régulièrement des fous dont le traitement et l'éventuelle guérison ressemblent fort aux pratiques de Janet. Celui-ci, ancien élève de Charcot, était parti des mêmes préambules que Freud et il considérait avoir découvert avant celui-ci l'action pathogène des souvenirs oubliés et la nécessité de les faire retrouver aux malades en les mettant dans un état de somnambulisme. Bientôt il va prendre ses distances à l'égard de l'école de Vienne en refusant notamment de donner toute leur place aux considérations freudiennes sur la sexualité, les fantasmes et le refoulement ⁷. De façon indirecte, Roussel va nous en apprendre davantage sur ces derniers points, car son procédé sous-jacent l'amène à donner à ses histoires un tour qui tient compte de la position structurante du langage dans l'inconscient.

Choisis parmi beaucoup d'autres, nous étudierons trois cas exemplaires pour illustrer les avatars de la thérapeutique roussellienne : le traitement-choc dans l'histoire de Séil-Kor, la vertu des plantes dans le récit sur Duhl-Séroul, et, dans une synthèse majeure, l'ergothérapie expérimentée avec succès sur la personne de Lucius Egroizard.

Sur ces différentes façons de traiter les malades, on trouve bien des exemples chez Janet, notamment dans ses textes publiés entre 1919 et 1928 sous le titre *les Médications psychologiques* ⁸. Il faut souligner bien sûr que la ressemblance avec les méthodes de Janet concerne essentiellement le contenu « clichématique » des histoires - Roussel puise à toutes les sources traditionnelles de la « Belle Epoque », souvent aux pires selon un point de vue esthétique moderne - , tandis que l'ouvrage connecté dans le monde des fantasmes et dans un traitement radical du signifiant langagier constitue sa véritable nouveauté.

Séil-Kor

Pour ce personnage des *Impressions d'Afrique* comme pour les autres nous assisterons d'abord à sa présentation au moment « actuel », « in

medias res », tandis que dans la deuxième partie du livre son passé sera raconté. On sait que Roussel, par crainte de ne pas être compris peut-on supposer, faisait insérer dans son livre un avis, précisant qu'on avait avantage à commencer la lecture par la deuxième partie. Pour le récit concernant Séil-Kor notamment, l'ordre proposé initialement paraît plus intéressant vu que l'anamnèse y précède les analepses et n'est pas ainsi rendu vraisemblable d'avance (pour le lecteur).

Il faut se rappeler que Séil-Kor est l'un des principaux adjuvants du roi africain Talou, chargé du transport comme otages des naufragés européens qui, avec leurs exhibitions, fournissent une grande partie du contenu du livre. Cela est donc raconté dans la deuxième partie où il livre aussi des souvenirs sur son passé. Il a notamment accompagné un explorateur en Europe et vécu une histoire d'amour avec la fille de ce dernier, Nina. Nina, hélas, est morte à cause d'un refroidissement et Séil-Kor, « fou de désespoir », rentre en Afrique muni de quelques souvenirs typiques pour y gagner un rang important⁹. Un jour son dévouement fait à l'ail est grièvement blessé par un prisonnier qu'il essaie de rattraper. Une « importante lésion du cerveau » lui fait perdre la mémoire. L'hypnotiseur « Darriand vit une occasion merveilleuse d'accomplir un miracle à l'aide de ses plantes hypnotiques » sous lesquelles il va projeter des scènes portant surtout sur l'idylle avec Nina. « Transporté auprès de son amie, qu'il croirait réellement présente à ses yeux, le jeune noir pourrait éprouver une émotion salutaire propre à lui rendre brusquement toutes ses facultés¹⁰. »

Et c'est cette scène de guérison proprement dite qui est narrée dans la première partie du livre. Douze tableaux se succèdent sous la « marquise à illusions » qui provoquent une intense émotion en Séil-Kor et amènent son parfait rétablissement. Sans entrer dans tous les détails, nous voulons montrer brièvement que ce succès réside avant tout en ceci que par le miracle des coïncidences langagières le fantasme peut se réaliser en tant qu'illusion et que c'est la frénésie paroxystique de la jouissance qui permet de combattre l'aliénation. Il faut que ce jeune homme d'une vingtaine d'années (à comparer avec l'âge de Roussel à l'époque de sa crise fondatrice), fonctionnaire responsable, reçoive ce coup de traître sur la tête pour qu'il puisse « vraiment » revenir en arrière - vers l'issue de l'enfance à douze ans - et quitter ainsi le règne de l'arbitraire pour retrouver le moment des rêves fantasmatiques. C'est là que l'aliénation, l'être-autre, disparaît pour permettre l'unité symbiotique des mêmes, selon la collusion des homonymes qui révèlent leur « vraie » identité. Ainsi la folie du jeune auteur est d'arrêter le temps par le moyen d'un court-circuit langagier, par une Doublure magique, et la gloire de ces moments-là peut toujours se retrouver (jusqu'à l'heure de la détresse où même le Sonéryl ne suffit plus).

Sur les circonstances entourant la guérison de Séil-Kor posons quelques repères pour étayer nos conclusions; d'abord c'est un des passages les mieux illustrés par le commentaire de *Comment j'ai écrit*

certaines de mes livres (pp. 18-19) où figurent les expressions à double sens suivantes: « marquise à illusions », « loup à griffes », « fraise à nature », « feuille à tremble », « marine à torpille », « boléro à remise », « tulle à pois », « martingale à tripoli », « mousse à avant », et « quinte à résolution ».

L'endroit où se passe la scène est prédestiné: « dans la clarté blafarde dix esclaves parurent, portant un lourd fardeau qu'ils déposèrent à l'endroit *même* où Djizmé venait d'expirer. » (nous soulignons). On se rappelle que Djizmé a expié ses feux coupables sur un lit qu'a frappé un coup de foudre. Répétition déjà qui ne peut que pousser à de nouvelles reprises (c'est aussi le cas pour Nair). Remarquons aussi que, d'une certaine façon, la multiplication de deux folies (l'actuelle « lésion du cerveau » et l'ancien état de Séil-Kor, « fou de douleur ») provoque le résultat final si positif: « L'expérience, *merveilleusement* réussie, avait rendu la raison au pauvre fou, plein de gratitude pour son sauveur ¹¹. » On peut penser aux deux étapes du procédé où dans un premier moment le langage est désarticulé (façon de travailler radicalisée d'ailleurs dans l'emploi évolué du procédé qui utilise des phrases disloquées pour les ré-arranger) pour mieux se prêter à une nouvelle disposition-insertion. De même Séil-Kor est présenté d'abord comme celui qui « en marchant, prononçait dans un français dénué de tout accent des paroles douces et incohérentes ¹². » Ce langage doux, en état de mollesse, échappe à ses fixations pour servir la cause du désir. Son comportement passera ensuite de la « placidité » du début à une violente « agitation » et ensuite au « délire » ; il tombe à genoux, « poussant des soupirs et des cris témoignant de son exaltation croissante » et enfin on lit ceci: « Pendant cette succession d'images, Séil-Kor, en proie à un trouble *inouï*, n'avait cessé de se démener avec ardeur, tendant les bras vers Nina, qu'il apostrophait tendrement. » Darriand l'entraîne, « car l'agitation du jeune nègre, arrivée à son paroxysme, pouvait faire craindre les funestes effets d'une station prolongée sous l'ensorcelante végétation ». Ayant à peine échappé à une « overdose » Séil-Kor balbutie ce qu'on peut considérer comme les trois mots-clé de toute la scène : « – Oh ! je me souviens, je me souviens... Nina, Tripoli... la Vallée d'Oo... » Trois noms propres donc, échappant par là dans un sens au commerce « vulgaire » de la langue, mais ayant ici avant tout un rôle d'emblème, et destinés à personnaliser des noms communs adjacents: ce sont les points de capiton, les trouées de la barre (du signe), les « métaphores » qui se dégagent symptomatiquement du flux langagier, fixant momentanément le glissement incessant du désir.

Nina est certainement un nom de prédilection car il provient de l'œuvre de Jules Verne, le « maître incomparable », *d'Hector Servadac*, où elle figure comme jeune héroïne-amante ¹³. M. Soriano en dit judicieusement: « Le prénom de la fillette contient, malgré tout, deux négations *ni(e)* et *n'a* ¹⁴. » A quoi s'ajoute la dimension fantomatique du titre vernien, « Servadac » étant l'anagramme de « cadavres ». Mais on a déjà vu pour

d'autres points que le redoublement des négations sur fond lugubre introduisait à l'extase.

N'est-ce pas encore ce que propose le dernier nom, *La Vallée d'Oo*, « paysage vert et profond » sur double zéro, vallée de Nina, vallée où, symboliquement, par l'intermédiaire d'un spectacle vu et rejoué, s'est consumé leur amour. Dans le jeu en question Nina montre « une ardeur étrange » et « mise en nage par la danse délirante et prolongée » qui en fait partie, elle est « prise d'un frisson terrible » qui provoquera finalement sa mort.

Au centre du trio onomastique, le nom qui est peut-être le plus significatif est « Tripoli ». *Comment j'ai écrit...* nous apprend l'origine du mot: « 1. Martingale (bande d'étoffe) à tripoli (substance à polir les boutons d'une martingale) ; 2. martingale (système de jeu) à Tripoli (ville) ; d'où la martingale dont use Séil-Kor au casino de Tripoli 15. » Ceci pour pouvoir offrir un cadeau à Nina, « un monstrueux gâteau de Savoie » (nous soulignons) et obtenir ainsi le droit de déposer « sur ses joues fraîches deux chastes baisers qui le laissèrent ivre et chancelant 16. » L'autre tripoli est donc une pierre à polir (dont le nom vient d'ailleurs d'une ville-sœur en Syrie), invitant à réfléchir sous le déguisement de théâtre au frottement de tel bouton 17. Mais cette explication n'est pas nécessairement terminée par la lumière que jette *Comment j'ai écrit...* ; cela pourrait être - comme probablement à maint endroit du texte posthume - une analyse-écran invitant à la perlaboration, poussant à biaiser. Or l'épisode « Tripoli » ne sert-il pas à cacher-exhiber, telle une lettre volée, un événement mineur qui précède l'épisode qu'on vient de relater ? C'est de sa disposition en anagramme qu'il s'agit, sorte d'anamorphose aussi, ou encore remise sur pied d'un signifiant boiteux. Le nom de Tripoli se voit superposer ainsi la torpille. « Un jour, debout sur une terrasse de l'hôtel baignée par la mer, Séil-Kor pêchait à la ligne avec son amie, ravissante dans une robe bleu marine qu'il chérissait passionnément. Tout à coup Nina poussa un cri de joie en apercevant au bout de son hameçon, qu'elle venait de soulever hors de l'eau, un poisson lourd et frétilant. Amenant à elle l'extrémité du fil, elle prit sa proie avec force afin de la décrocher. Mais au premier contact elle reçut une commotion soudaine et s'affala sans connaissance. Le poisson, sorte de *raie* d'apparence inoffensive, n'était autre qu'une *torpille*, dont la décharge électrique avait causé ce résultat inattendu. » Cette torpille est encore un « engin », précise *Comment*, dont se sert la marine. Toutes les commotions futures de Nina ne trouvent-elles pas leur origine dans ce coup bas porté par l'ingénieur Rai-mond ? La torpille frétilante ne serait-elle pas ici le signifiant central - donc décentralisé -, signifiant du désir ? Si on risque de ne pas l'avoir, il faut l'être, être torpille de Nina marine, sortir de la situation symbolique castratrice pour reconquérir la symbiose imaginaire. « Ses premières inquiétude dissipées, Séil-Kor bénit l'aventure qui, réalisant son rêve, lui avait permis d'êtreindre un moment sa bien-aimée compagne. »

Séil-Kor guérira donc, son *corps* sera *lisse* encore, mais c'est au-delà des figurants que les fantasmes rousselliens sont aux prises avec le langage dont il essaie de dominer les pièges jusqu'au bord de l'abîme pourtant inévitable. Il est clair qu'ainsi Roussel, par-delà toute diatribe entre Janet et Freud, rejoint nos préoccupations actuelles.

Duhl-Séroul

Le savant collectionneur Martial Canterel ¹⁸ promène ses visiteurs dans son parc à merveilles de Montmorency. La *première* de ses pièces qu'on admire est une statue représentant « le Fédéral à semen-contrà vu au cœur de Tombouctou par Ibn Batouta. » Et Canterel de raconter l'histoire derrière cet objet de collection. Une fédération de pays en Afrique avait comme emblème d'unité cette statue composée de petites quantités de terre fertile provenant des différentes régions. Arrive le règne de la reine Duhl-Séroul, « qui, à peine âgée de vingt ans, n'avait pas encore choisi d'époux. » Son règne est salutaire excepté pendant des crises d'aménorrhée, « d'où résultait une congestion qui, atteignant le cerveau, provoquait des accès de folie furieuse. » A ces moments-là, elle fait couler le sang de ses sujets et ordonne la destruction des récoltes. Lors d'une crise particulièrement grave, on supplie la statue, « le fétiche », de secourir le pays. Or, un « furieux ouragan » apporte une graine qui prend racine dans les mains de la statue; c'est un pied *d'artemisia maritima*, qui produit le semen-contrà, un emménagogue très actif qu'on administre à Duhl-Séroul qui guérit promptement. Echenoz, un autre explorateur et ami de Canterel, a retrouvé la statue et l'a rapportée à Locus Solus.

C'est encore un processus de réunion qui aboutit à la coïncidence miraculeuse: la folie furieuse de la jeune femme et le « fol enthousiasme » fanatique pour ce qui concerne la fédération et le Fédéral. Considéré comme fétiche actif, celui-ci en effet « fait des rôles »: « suivant la croyance unanime, l'omnipotent Fédéral avait lui-même déchaîné le cyclone, conduit la semence jusqu'à sa main et provoqué chaque onde germinatrice. » Ce qui manque à la vierge pour être réglée positivement, c'est la contre-semence, fruit d'une auto-fécondation du fétiche. Le tout constitue une sorte de « machine célibataire ». La terreur de celle qui n'a pas, de celle qui ne coule pas, d'un moi qui pourrait ne pas avoir, sera endiguée par la maritime fleur d'artémis, déesse de la lune, vierge vengeresse ¹⁹.

Le sens du sang s'est inversé: celui des victimes de la terreur est remplacé par le flot vivifiant et cela grâce à l'artémise, à « l'art qui y est mis ». Il saute aux yeux que ce nom de Duhl-Séroul anagrammatise celui de Roussel. C'est bien lui le jeune homme tourmenté qui se sent bloqué et à qui il arrive de se rouler par terre dans des crises de rage ²⁰ jusqu'au moment

où il trouve sa voie par les fameuses « combinaisons de mots ». Dans le « lieu solitaire » il arrive à combiner un moment non seulement les mots, mais, inséparablement liés à ceux-ci, les fragments de son fantasme ²¹. « Le voluptueux péché solitaire » dont il parle ailleurs et qui réunit des amants séparés dans l'espace ²² est encore infiniment plus efficace dans le scénario de « l'énigmatique Tombouctou ». La pharmacopée n'y est qu'un point de départ privilégié pour provoquer un flux langagier réglé avec précision qui permet de dire « le sentiment de gloire universelle ». Fantasmatiquement le jeu de mots remporte la victoire: les sexes se combinent, jeune homme et jeune femme forment une merveilleuse machine corporelle distributrice de prospérité. C'est ainsi que sexe et texte, délire féminin et voix du père se conjuguent. Plus que jamais se lit ainsi que le désir est textuel, mais aussi que le texte est fantasmatique.

Lucius Egroizard

Une des dernières curiosités de Locus Solus est une vaste pièce fermée par une grille à gonds d'or où Lucius travaille à l'instar de Léonard de Vinci pour réaliser des ouvrages combinant différentes expressions artistiques qui doivent amener sa guérison. C'est que pendant un séjour en Angleterre sa famille a été attaquée par le *Red-Gang*. Pour se défendre il a crevé l'œil du chef. Celui-ci se venge en faisant exécuter par ses bandits la petite fille de Lucius et de sa femme Florine, Gillette. C'est cet événement qui a rendu fou J'artiste. Canterel est persuadé qu'une reconstitution parfaite de ce qu'il a perdu rendra la raison à Egroizard. Si la répétition est parfaite, elle ne sera plus un simple simulacre, mais la nouvelle vérité, la seule vérité désormais. La répétition obsessionnelle s'exerce sur les éléments essentiels de la vie et de la mort de Gillette : la constitution de sa layette (par une couture chimique spéciale) ; le baptême ; la gigue qu'ont dansée les rôdeurs piétinant l'enfant - elle est reprise par des baudruches sur un morceau de reps actionnées par l'envoi astucieux de courants d'air chaud, ainsi que par une douzaine de cheveux se déplaçant rythmiquement sur le crâne chauve de l'inventeur; le son de sa voix retrouvé par la fabrication d'un enregistrement artistiquement calculé.

Tout le texte de Roussel nous dit qu'il y a quelque chose de perdu et que l'écriture permet, sinon de le retrouver - on n'assiste qu'aux préambules de la guérison de Lucius - du moins de l'entrevoir. On pourrait supposer que la layette que fabrique Lucius remplace le mot *trousseau* et que les éclats de ce terme enfoui gouvernent le récit alentour : les sauts (des baudruches, des cheveux, de la tige à coudre) et les trous (du crâne, de la couture, du disque, mais aussi le trou de la scène première, celui du bandit éborgné). Les sauts dans les trous font le tour et créent le trousseau. Lucius, homme de feu, de braise, d'éclats, de rayonnement (ces

termes connotant son nom propre sont nombreux dans le texte), se livre à tous ses travaux pour qu'ils servent à créer des substituts qui peuvent le sauver, qui seront capables de l'enlever hors de l'aire de la vision horripilante, celle de la castration; car c'est le trou d'un œil vide - celui du bandit éborgné - (n'est-ce pas aussi le sien propre: Gillette est sa pupille) qui cause la perte de l'enfant (et inversement c'est elle qui ouvre le trou avec son nom de rasoir; la perte et le perdu se confondent) lors des sauts sauvages de la gigue de Sir Roger de Coverley.

Sous le texte il y a ce trou du signifiant vide à conjurer et dont les substituts trouent de partout la texture du récit: ce n'est qu'en faisant le tour de ce trou qu'on réussira à passer outre sur la route de Locus Solus. Peut-être qu'à l'aide de l'art (une règle en lard ici) pourra s'accomplir le miracle, à savoir que la parole rende la vue: est-ce le sens de la dernière scène concernant Lucius qui retrouve la voix de Gillette dans ces mots chantés par Malvina: «O... Rebecca », à lire peut-être comme «O rebecca » ou le trou qui parle, qui s'égrène et se compense dans un texte avec tous ses replis où glisse le désir? Au fond, Lucius définit le répétitif, son enlisement dans la mort d'une part, sa façon de constituer la différence textuelle d'autre part.

Canterel a parfaitement compris comment il faut traiter son malade: « Pour ménager à Lucius un profond calme silencieux, il fit rapidement construire, en un point surélevé de son parc, une simple chambre à mobilier sommaire, sans nulle autre issue qu'une large grille dont les deux battants, formant façade, regardaient une vaste étendue de forêts, unique et reposant horizon grandiosement vert à perte de vue. » De façon subtile Lucius est mis sur la piste des associations permettant la réalisation de sa performance: la « grille » sera reprise, le « vert » jouera un rôle important, mais surtout, comme on a pu l'observer, la « perte de vue » formera le noyau de l'analyse. Canterel est un de ces fins lettrés que Lacan préférerait dans la profession.

On peut se demander si, malgré un tel « rayonnant sourire » (qui sert surtout, dirait-on, à mettre Lucius au diapason de tous les reps-raie-rayons etc, qui l'entourent, enluminant la reprise (répétition-couture), cette scène ne respire pas avant tout la terreur, de même que pour Duhl-Séroul et Séil-Kor. Laurent Jenny a fait une lecture judicieuse de Roussel dans cette perspective qui lui permet de conclure qu'au-delà de toute mise en abyme (spécularité finalement rassurante) le lecteur peut y déceler tout au fond un « point de défaillance absolue contre lequel la fiction a dû se constituer. Point parfaitement infigurable, quant à lui, et véritablement horrible. Au sens où l'horrible, c'est l'innommable. [...] L'œuvre cherchant à produire un équivalent de l'horreur, la dénature aussitôt en nécessité symbolique. [...] Ce qui est mis en scène, inlassablement, c'est cette scène originelle où le corps rêve son union avec le signe, se prend dans la rime idéale d'une signification". » Jenny a raison d'y voir une terreur des signes (et ainsi il

rejoint dans un sens le commentaire de Foucault). Pourtant, dans le processus de la lecture on ne saurait en rester là. Le trop peu de sens, selon le désir roussellien, doit être comblé pour que tout soit plein, complet, sans faille; pourtant le résultat n'en reste pas au stade d'un transfert sidérant, aveuglant, celui de la « prise » du lecteur: il y a (nécessairement) *trop* de sens, c'est là qu'il y a la « prime » pour le lecteur, prime esthétique qui n'est un supplément qu'en tant que partie constituante primaire: et c'est là que le contre-transfert accepte l'invitation du texte. Roussel profère: telles sont les règles et voici ce que cela donne; il n'est pas interdit cependant d'entendre une autre parole: « viens jouer avec moi! ²⁴ »

C'est peut-être au-delà de l'omniprésence des rimes une question de rythme aussi (qu'on pense à l'ardeur et à la frénésie dans les exemples traités ici). C'est ainsi que nous lisons encore l'ultime message écrit, les dernières lignes des *Documents pour servir de canevas* : « Les prestos de Furdet eurent l'adjuvant effet souhaité. Les assiégés tinrent - et l'ennemi, un beau jour, se retira bredouille. »

Il faut dépasser la terreur: « Ne t'inquiète pas ²⁵. »

Université de Leiden

NOTES

1. Selon François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Paris, Pauvert, 1972, p. 376.
2. *Comment j'ai écrit*, p. 35.
3. Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Laffont.
4. In *CRIN* 13, textes réunis par Leo H. Hoek, Groningen, 1985, pp. 54-69.
5. M. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963.
6. Comme le montre A.-M. Amiot in *Victor Hugo. les idéologies*, actes du colloque de Nice. 1985.
7. Cf. R. Jaccard e. a. *Histoire de la psychanalyse*, Hachette, 1982.
8. Voici en grandes lignes la division proposée par Janet:
A. 1. La recherche de l'action morale. II. L'utilisation de l'automatisme (Hypnotisme, suggestion).
B. Les économies psychologiques (les traitements par le repos, les traitements par l'isolement, les traitements par la liquidation morale).
C. Les acquisitions psychologiques (rééducations; aesthésiogénies ; traitements par l'excitation ; médications psycho-physiologiques; les directions morales).
9. Edition Pauvert, 1963, p. 163.
10. *Ibid.*, pp. 307-308.
11. *Impressions d'Afrique*, p. 106.
12. *Ibid.*, p. 105.
13. Et *Hector Servadac* est à l'apogée des romans de Verne cités par Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* pour dire que cet homme « d'incommensurable génie [...] s'est élevé aux plus hautes cimes que puisse atteindre le verbe humain » (p. 26).
14. M. Soriano, *Jules Verne*, Julliard, 1978, p. 351.

15. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 19.
16. *Impressions d'Afrique*, p. 156.
17. Bescherelle, le dictionnaire de chevet de Roussel, ajoute: « Il existe deux substances minérales de ce nom que plusieurs auteurs ont confondues [...]. »
18. De là le surnom donné par Janet. *Locus Solus*, p. 11 sqq.
19. Pour un prolongement sur Actéon, voir M. Bowie, *Freud, Proust and Lacan: theory as fiction*, Cambridge, 1987.
20. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 29.
21. Le règne de l'artémisia continue: l'artémisinine produite par l'artémisia annua promet d'être efficace (enfin) contre la plus insidieuse et la plus répandue des maladies, le malaria (recherches en cours du Laboratoire de Parasitologie de l'Université de Leiden).
22. Entre autres *Canevas*, n° 6.
23. L. Jenny, *la Terreur et les Signes*, Gallimard, 1982.
24. La critique roussellienne redouble souvent ce processus (et ici même...)
25. Selon la version française du livre de L. Sciascia, *Actes relatifs à la mort de Raymond Roussel*, Paris, L'Herne, 1972, p. 50 les dernières paroles prononcées par Roussel en réponse à Charlotte Dufrène (alias Fredez), ce soir du 13 juillet 1933 à Palerme auraient été: « Ne te préoccupe pas. » «Preoccuparsi» en italien signifie en effet «se préoccuper» ou bien « s'inquiéter» et le texte provient évidemment des archives policières italiennes. Les deux traducteurs en français ont dû se renvoyer la balle. Décidément...

LE GRAND JEU ET LA TRANSGRESSION DU PSY

Viviane BARRY

La vingt-troisième lettre de l'alphabet grec s'étant de plus en plus substituée, dans le langage moderne à toute notion se référant à l'âme humaine, ce phénomène si familier à nos contemporains n'en revêt pas moins, dans la conversation, une troublante polysémie. Tel a « rendez-vous chez son psy », telle suit une « cure psy », tel autre enfin a des « problèmes de psy ».

Bien que René Daumal ait fondé « les pouvoirs de la parole ¹ » sur la précision, nous jouerons de cette polysémie en parlant du Grand Jeu et de la transgression du psy. Transgression du psy(chologique), car c'est en tentant de dépasser les limites de l'âme par la modification des états de conscience que se joue le Grand Jeu et la « métaphysique expérimentale ». Mais aussi, et surtout, transgression du psy(chanalytique) car, contrairement à l'usage, ces modifications des états de conscience se passent hors de tout contrôle de psychanalyste. Nous verrons que le Grand Jeu, dans sa quête, s'avère parfois assez proche des motivations du psychanalyste et qu'il lui arrive d'utiliser des méthodes dignes d'une psychothérapie, mais qu'il transgresse vite ces intentions car le but de sa recherche ne se limite pas à l'exploration des profondeurs ignorées de la psyché mais réside dans le désir d'atteindre la Connaissance absolue, celle de l'Au-delà des limites humaines et terrestres, de l'Au-delà de la Mort.

On ne peut s'étonner de voir le Grand Jeu s'intéresser à la psychanalyse. Roger Gilbert-Lecomte écrit pour le numéro 4 de la revue, prévu pour l'automne 1932 mais qui ne verra jamais le jour ², un article intitulé «La psychanalyse et le Grand Jeu» qu'il avait initialement

prolongé par une étude sur « Freud et l'inconscient » et une autre sur « Le tabou sexuel », dans laquelle il se réfère souvent à *Totem et Tabou* de Freud. C'est également dans ce même numéro que Daumal se proposait de rendre compte, pour la première fois, d'une expérience qui lui permettait de transgresser les limites de la conscience et qu'il reprendra plus tard dans le texte publié sous le titre « Le souvenir déterminant ³. »

Dès le tout début de l'article « La psychanalyse et le Grand Jeu », Gilbert-Lecomte limite l'intérêt que le groupe porte à la psychanalyse.

Le seul but valable de la psychanalyse est de rendre conscient ce qui ne l'était pas. En cela elle est conforme à toute méthode d'ascèse, de progrès spirituel.

Dans ces deux premières phrases apparaissent à la fois les lignes de convergence entre le Grand Jeu et le psy, le souci de « rendre conscient ce qui ne l'était pas » pour accéder à la connaissance, et l'amorce ambiguë de la transgression car, sous la plume des membres du Grand Jeu, le progrès spirituel prend une connotation métaphysique que Freud ne lui donnait pas. C'est pour cette raison que dans l'article suivant « Freud et l'inconscient », Gilbert-Lecomte se livre à une critique de Freud s'appuyant surtout sur *Totem et Tabou*. Il lui reproche son « mode matérialiste de peser l'inconscient » qui, pour lui, n'est que « la source organique et fonctionnelle d'excitation psychique », et il lui oppose « celui, idéaliste, des yogas; la Mère éternelle où vont se nourrir d'universelles racines souterraines de l'être dont seuls, tiges, branches, feuilles, fleurs et fruits sont individuels ⁴. »

Le Grand Jeu se déclare beaucoup plus proche de Jung - dont Gilbert-Lecomte affirme: « je pense comme Jung. La libido est un plan de la psychologie des états » - que de Freud. Le groupe se proclamant dès son origine d'inspiration spiritualiste entièrement orienté vers une quête métaphysique ne pouvait que préférer à ce qu'il appelle « le scientisme matérialiste » de Freud, les théories de Jung et son rapport à la mystique ⁵. De plus, nous avons déjà longuement parlé dans les numéros précédents de *Mélusine*, de la fascination que l'Orient exerce sur les surréalistes et le Grand Jeu. Comment ce dernier ne serait-il pas attiré par un « psy » qui, de 1918 à 1927, dessinait des mandalas de façon quasi obsessionnelle et qui découvrit, en 1928, date de la publication du premier numéro du *Grand Jeu*, et par l'intermédiaire de Richard Wilhelm, le texte ancien chinois *le Mystère de la fleur d'or* qu'ils publièrent ensemble? Jung et Wilhelm écrivirent chacun un commentaire du texte chinois et celui de Jung a été récemment réédité ⁶. Les membres du Grand Jeu n'auraient-ils pu, s'ils avaient alors lu l'allemand, se reconnaître dans ces propos de Jung?

c'est justement l'Orient qui nous enseigne une autre manière de comprendre plus vaste, plus haute, la compréhension à l'aide de la vie ⁷. *Nous n'en avons plus à vrai dire que de pâles lueurs* ⁸.

Mais Jung apportait à l'enrichissement possible par l'Orient une limite que ni les surréalistes ni les membres du Grand Jeu ne pouvaient accepter:

Si nous parvenions à amener une seconde ou même une troisième fonction psychique à la dignité accordée à l'intellect, l'Occident pourrait espérer surpasser largement l'Orient. C'est pourquoi il est si lamentable de voir l'Européen se renier lui-même pour imiter et « affecter » l'Orient alors qu'il aurait de telles possibilités s'il restait lui-même ⁹.

Le but de Freud, de Jung et de tous les « psy » est d'apprendre au patient à se connaître en profondeur et à maîtriser la force considérable des contenus inconscients émergeant parfois, à l'insu de l'individu et motivant ses comportements. C'est en cela que le Grand Jeu admet l'importance du rôle du « psy ».

La méthode psychanalytique deviendra un instrument de premier ordre pour la connaissance de soi, à deux conditions:

- 1. Il faudra (ce que Jung a commencé à faire) étendre la notion de libido en l'identifiant à celle d'énergie psychique en général. [...]*
- 2. Par cela même la Libido devra toujours être saisie dans son mouvement dialectique. La psychanalyse ira toujours à l'aventure si elle ne devient pas une dialectique. [...]*

Une « psychanalyse » ainsi élargie, peut devenir le fondement d'une morale dynamique ¹⁰.

René Daumal fait de la connaissance de soi la première nécessité vitale :

cherche-toi. C'est-à-dire éveille-toi, trouve-toi: l'endroit où tu te trouves, c'est l'état actuel de ta conscience, prise avec la totalité de son contenu,. c'est d'ici que tu dois partir ¹¹.

Comme Camus plus tard, il est frappé très jeune par « l'évidence absurde ¹² ». Pour lui, les hommes végètent dans un état larvaire qu'il dénoncera avec une féroce ironie dans *la Grande Beuverie* et qu'il analyse dans des textes contemporains du premier numéro du Grand Jeu (mais publiés après sa mort par son frère ") en des termes qui préfigurent *le Mythe de Sisyphe* :

Tel homme s'éveille, le matin, dans son lit. A peine levé, il est déjà de nouveau endormi,. en se livrant à tous les automatismes qui font son corps s'habiller, sortir, marcher, aller à son travail, s'agiter selon la règle quotidienne, manger, bavarder, lire un journal, - car c'est en général le corps seul qui se charge de tout cela - ce faisant, il dort ¹³.

Mais pour lui seule la science suprême qu'il nomme la Métaphysique exprime:

la possibilité de l'éveil perpétuel de la conscience [...] la Métaphysique doit me donner prise sur tout le contenu concret de ma conscience, avec lequel je dois continuellement la confronter ¹⁴.

Ce contenu concret de la conscience ne peut s'éclairer qu'à la lumière du contenu inconscient. Or, pour le psy, - et Freud aussi bien que Jung l'ont suffisamment expliqué dans leurs écrits - , ce dernier ne peut émerger à la conscience qu'à une

certaine condition du côté du conscient. Celui-ci doit présenter un manque, sous forme d'une perte d'énergie ¹⁵.

Or, cette perte d'énergie du conscient est particulièrement manifeste dans le sommeil qui permet, par les rêves, cette émergence d'un autre monde inconscient que le malade cherche à refouler. Daumal, comme Gérard de Nerval dont il est nourri, éprouve très vite la nécessité de franchir « les portes d'ivoire et de corne », ce qui préfigure pour lui le franchissement des limites de la Vie.

Ne trouvant pas le moyen d'expérimenter directement sur la mort - sur ma mort - j'essayai d'étudier mon sommeil, supposant une analogie entre celui-ci et celle-là. Je tentai, par divers procédés, d'entrer éveillé dans l'état de sommeil. L'entreprise est moins rigoureusement absurde qu'elle ne semble.

Lorsque Daumal « essaie d'étudier le sommeil » et le monde au-delà de la conscience dans lequel il plonge le dormeur, sa démarche n'est-elle pas celle du psy ? Nous savons quelle place prépondérante celui-ci accorde au rêve. En cela encore, Daumal s'avère proche de lui:

Les plus anciens et les plus riches souvenirs des toutes premières années de ma vie sont des souvenirs de rêves. Depuis, c'est toujours dans le même Pays que me mènent, à certaines époques, mes sommeils, une fois dépassée la région intermédiaire des rêves légers, reflets, à l'endroit ou à l'envers, des événements, des préoccupations de l'état de veille, figurations mimées de malaises ou d'appétits. [...]

Le moindre geste parfois dans cette vie de rêve engage gravement le rêveur, pour son existence de fantôme et quelquefois pour son existence de chair ¹⁶.

Nous avons mis en évidence la connaissance qu'avait Daumal de la technique de l'hypnose ¹⁷, qu'il s'agisse de l'hypnose pratiquée sur son ami Pierre Minet, dont celui-ci rend compte dans *la Défaite* ¹⁸ ou de l'auto-hypnose qu'il utilise pour retrouver la Ville du Songe de Nerval le Nyctalope ¹⁶. Nous avons tenté de prouver que ces deux textes révèlent chez Daumal une réelle maîtrise de la technique hypnotique. Nous les avons confrontés à des ouvrages médicaux traitant de l'hypnose, aussi bien des ouvrages publiés à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e et que Daumal pouvait, par conséquent, connaître ¹⁹, qu'à l'ouvrage récent d'un praticien de la sophrologie, nouvelle appellation de l'hypnose, le docteur Rager ²⁰. Nous avons retrouvé, dans la pratique de Daumal, le respect des étapes du processus hypnotique analysées par le dr Rager, la mise en condition, par l'isolement sensoriel, c'est-à-dire la suppression progressive de la vue, de l'ouïe, du sens de l'orientation, qui conduisent Pierre Minet au bord d'un état de vertige propice à la modification de l'état de conscience, cela sous l'effet du *terpnos logos*, c'est-à-dire du rythme quasi incantatoire de la parole de Daumal. Le texte de Minet n'oublie même pas la dernière étape, le réveil ou retour étonné au champ de conscience initial.

Nous devons rappeler ici qu'à la fin du XIX^e siècle le dr Charcot fonda, dans le service de neuro-psychiatrie de la Salpêtrière, l'Ecole de Paris, qui traitait l'hystérie par l'hypnose, fille du vieux magnétisme de Mesmer à l'odeur trop sulfureuse. Ce changement d'appellation n'empêcha pas la naissance d'un débat mouvementé qui divisa longtemps le monde de la neuro-psychiatrie.

Lorsque Freud, dans ses *Etudes sur l'hystérie* ²¹ « pose (s)a main sur le front du patient, exerçant une pression et lui demande d'un ton tranquille à quoi il pense » dans le but de « détourner l'attention du malade de sa recherche et de ses réflexions conscientes, de toutes les choses qui pourraient traduire sa volonté », que fait-il d'autre que pratiquer une technique élémentaire d'hypnose, la même que celle que Daumal applique à Minet? N'oublions pas que Daumal connaissait aussi par ses lectures certaines techniques du yoga, ancêtre de l'hypnose:

Nous avons pour répondre à votre science amusante ²² *l'étude de tous les procédés de dépersonnalisation de transposition de conscience, de voyance, de médiumnité, nous avons le champ illimité (dans toutes les directions mentales possibles) des yogas hindoues* ²³.

Donc, la démarche de Daumal et des membres du Grand Jeu, désireux d'atteindre la Connaissance et partant pour cela de la connaissance de soi,

voulant élargir le champ de la conscience jusqu'aux contenus inconscients qui se manifestent dans le sommeil et les rêves et utilisant à cette fin une technique médicale, l'hypnose, véritable instrument de psychothérapie, s'avère très proche de celle du psy, Mais si nous parlons de transgression, c'est que les motivations sont bien différentes car le Grand Jeu veut aller au-delà de la connaissance de soi. Sa quête tend à la Connaissance Absolue, celle de l'Au-delà de toutes les limites humaines et terrestres, de l'Au-delà de la Mort. Daumal, dès l'âge de six ans, après la mort de son frère, est hanté par la mort, la Néante :

Vers l'âge de six ans, aucune croyance religieuse ne m'ayant été inculquée, le problème de la mort se présenta à moi dans toute sa nudité. Je passais des nuits atroces, griffé au ventre et pris à la gorge par l'angoisse du néant, du « plus rien du tout»²⁴.

S'il explore le monde du sommeil, c'est pour connaître celui de la mort dont il est voisin, pour acquérir une certitude, remède à ses angoisses:

Tout ce qui, de cette expérience, reste pensable et formulable dans mon état ordinaire, c'est ceci, - mais j'en donnerais ma tête à couper: j'ai la certitude de l'existence d'autre chose, d'un au-delà, d'un autre monde ou d'une autre sorte de connaissance, et, à ce moment-là, je connaissais directement, j'éprouvais cet au-delà dans sa réalité même²⁵.

C'est ce monde de la Mort qu'il retrouve dans ses rêves:

Je tiens pourtant à déclarer encore que j'ai vu, comme Nerval les vit : le Palais plein d'escaliers et de corridors où la Même nous attend [...]^f la Tour, le Château, et la Ville Mystérieuse des Morts²⁶ ..

ou dans des ouvrages traitant des rêves:

Le Livre des Morts égyptien, les livres sacrés de l'Inde, le Zohar, l'occultisme, le folk-lore, la « mentalité primitive» contiennent une science extraordinairement étendue et cohérente du monde des rêves²⁷.

La Quête métaphysique du Grand Jeu semble donc transgresser (dans le sens étymologique) celle du psy, Et pourtant, si nous livrions les relations que fait Daumal de ses rêves et de ses explorations des divers champs de conscience, à l'analyse des « psy", ne seraient-ils pas autorisés à ne retrouver là, au lieu du monde réel que Daumal croit découvrir, que la résurgence des contenus inconscients notamment celle des influences littéraires assimilées jusqu'à n'être plus conscientes?

Dans « Nerval le Nyctalope », Daumal précise qu'il n'a lu *Aurélia* qu'environ trois ans plus tard. Mais les visions engendrées chez Pierre Minet par le rêve hypnotique suscité par Daumal sont très voisines de celles de Rimbaud, en particulier des *Illuminations*: «la foule hideuse des assassins et des victimes s'[y] avance en gesticulant» pendant qu'on se délecte « du rôle des vierges délicieusement éventrées ».

La Violence et la Sexualité, Eros et Thanatos, c'est-à-dire les obsessions profondes et souvent refoulées de ces adolescents, se déploient sans contrainte dans cet état hypnotique dans lequel le conscient a subi cette perte d'énergie, condition première, pour Jung, de l'émergence du contenu inconscient.

Au terme de cette étude, nous pouvons nous demander si la transgression du psy a été effective ou si les tentatives des membres du Grand Jeu pour transgresser les limites de la vie humaine et connaître l'Au-delà ne se sont pas bornés à une exploration des profondeurs de la conscience et de leur contenu inconscient, toute proche de la pratique du psy. Cette interprétation paraît, certes, très réductrice car si les résultats de leur quête peuvent être analysés sur un plan purement psychanalytique, leurs motivations divergent profondément de celles du psy. La démarche de celui-ci est une démarche thérapeutique, et Jung insiste beaucoup sur ce terme. Elle a pour but de mieux adapter le comportement du patient à la vie réelle quotidienne ; elle se veut constructrice dans l'immédiat.

Au contraire, celle du Grand Jeu se définit, dès le départ, comme une « métaphysique expérimentale ». Pour lui, le monde de l'inconscient n'est qu'une préfiguration, une « correspondance » du monde de l'au-delà, seul monde réel à ses yeux, « plus vrai, plus beau, plus cohérent », que Daumal oppose dans la Préface du *Mont-Analogue* au « monde larvaire, illusoire » que les hommes appellent le monde réel. Loin de se proposer, comme le psy, d'adapter l'individu à la vie, il déstabilise souvent le quotidien en démontrant que la vraie vie n'existe qu'après la Mort. Le « progrès spirituel » dont parle Roger Gilbert-Lecomte, la progression de « l'homme éveillé » de Daumal, ne peuvent donc se faire que par la transgression de toutes les limites du psy.

Université de Bordeaux III

NOTES

1. Titre du deuxième tome des *Essais et Notes* de Daumal, Paris, Gallimard, 1972.
2. Cf. V. Couillard, « Une revue (presque) surréaliste: le *Grand Jeu* », *Mélusine*, n° IV.
3. *In les Pouvoirs de la parole*, *op. cit.*, p. 112.
4. Roger Gilbert-Lecomte, *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, 1974, p. 99.
5. Cf. P.L. Assoun, « Freud et la mystique », in *Résurgences et dérivés de la mystique, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 22, automne 1980, pp. 39-67, et Ch. Gaillard, « Jung et la mystique », pp. 105-139.
6. Ed. Albin Michel, 1979.
7. Souligné par l'auteur.
8. *Commentaire sur le Mystère de la fleur d'or*, *op. cit.*, introd., p. 22.
9. *Commentaire sur le Mystère de la fleur d'or*, *op. cit.*, introd., p. 25.
10. Roger Gilbert-Lecomte, « La psychanalyse et le Grand Jeu », *op. cit.*, pp. 96-97.
11. *Tu t'es toujours trompé*, textes édités par Jack Daumal, Mercure de France, 1970, p. 20.
12. Titre du tome 1 des *Essais et Notes*, *op. cit.*, et sujet de plusieurs articles de Daumal.
13. *Tu t'es toujours trompé*, *op. cit.*, p. 21.
14. *Id.*, p. 27.
15. c.G. Jung, *Psychologie du transfert*, Albin Michel, 1980, p. 33.
16. «Nerval le Nyctalope », in *Le Grand Jeu*, n° 3.
17. «René Daumal, technicien de l'hypnose ». à paraître in Dossier H sur René Daumal, Ed. L'Age d'Homme.
18. Editions Jacques Antoine, Bruxelles, 1973, pp. 146-151.
19. Entre autres: Nizet, *l'Hypnotisme*, éd. F. Alcan. 1893 ; dr Paul Azam, *Hypnotisme et Double Conscience*, éd. F. Alcan. 1893.
- P.c. Jagot, *Méthode scientifique moderne de magnétisme, hypnotisme, suggestion*, éd. Drouin, Paris, 1925. Cf. bibliographie complète de l'article in Dossier H cit.
20. Dr G.R. Rager, *Hypnose, Sophrologie et Médecine*, Fayard, « Recherches avancées », 1975.
21. *Etudes sur l'hystérie* (1893) 2^e édition, trad. A. Berman, Paris, 1967.
22. Celle des surréalistes.
23. « Lettre ouverte à André Breton », in *Lettre à ses amis*, Gallimard, 1958, p. 192, et publiée dans *le Grand Jeu* n° 3, automne 1930, éd. J.-M. Place, Paris, 1977, p. 79.
24. *Le Souvenir déterminant*, *op. cit.*, p. 112.
25. *Id.*, p. 114.
26. «Nerval le Nyctalope », *op. cit.*.

VISIONS DE LA FOLIE ET DE SES « SYMPATHISANTS » CHEZ ANDRE BRETON ET CHEZ ROBERT MUSIL

Philippe CHARDIN

Il Yaurait une longue étude à consacrer au « surréalisme » solitaire et implicite de Robert Musil qui, sans avoir aucunement participé au mouvement (il ne le mentionne même pas dans ses *Journaux* ni dans sa *Correspondance*, alors qu'il s'est intéressé de près aux courants qui l'ont précédé, au point d'écrire, en 1918-19, une curieuse farce d'inspiration typiquement dadaïste, *Prélude au mélodrame* « *Le Zodiaque* »), en semble pourtant étonnamment proche sur des points essentiels: par exemple, dans la vision surréelle de l'amour que donne tout le recueil *Trois Femmes*, publié la même année que le *Manifeste du surréalisme* (« il Ya peut-être un moyen de traverser le monde autrement qu'en suivant le fil du Réel ¹ », se demande d'ailleurs l'étudiant du récit *Tonka*), ainsi que de nombreux chapitres de *l'Homme sans qualités*, dont la lente genèse, durant l'entre-deux-guerres, est contemporaine de l'élaboration des principales œuvres surréalistes ; ou dans la quête utopique d'un « autre état » qui ne ferait intervenir aucune transcendance véritable; ou dans l'importance accordée à l'image en tant que moyen de connaissance, en particulier à un certain type d'image rapprochant des univers très éloignés les uns des autres qui correspondrait assez exactement à la célèbre définition qu'en donnait Reverdy ² ; ou encore dans la remise en cause anarchisante des principales institutions sur lesquelles repose l'ordre social existant. Il est frappant de constater aussi à quel point certaines des catégories qui passent généralement pour les plus spécifiques à la pensée de Musil, comme celle de « Possible », peuvent être présentes dans des textes importants du surréalisme. Ainsi, l'utopie qu'il intitule « Il y aura une fois » est formulée

par André Breton, dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution* en des termes, (« l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel ³ ») qui sont ceux-là mêmes dont Musil fait son principal leitmotiv dans ce véritable manifeste du Possible qui accompagne toute la narration de *L'Homme sans qualités*. Nous nous contenterons ici de tenter de mettre en lumière un certain nombre de convergences majeures entre Breton et Musil dans les représentations que l'un et l'autre ont données de la folie, dans les critiques qu'ils ont adressées à la Raison psychiatrique de leur époque et aussi dans la présence, au sein de leurs récits, d'une figure de médiateur qui oscille, dans son rapport à « la folie qu'on enferme », de la solidarité passionnée à la peur ou à l'indifférence.

La distinction même entre raison et folie se trouve remise en cause dans deux pensées qui ont été constamment à la recherche du point où se résorberait l'opposition entre les contraires, comme le rappelle Breton en résumant ce qu'aura été l'ambition essentielle du surréalisme dans *les Vases communicants* :

Je souhaite qu'il passe pour n'avoir tenté rien de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme et de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et pour la révolution ⁴.

Le plus souvent, la folie n'apparaîtra donc, chez Breton et chez Musil, que comme un point de vue parmi d'autres, comme une manière particulière de percevoir l'agencement du monde - on peut souligner à ce propos que la Théorie de la Forme, qui occupe une place importante dans les *Journaux* de Musil et que les surréalistes ont, eux aussi, découvert avec intérêt à partir des travaux de Guillaume, permet, tout autant que la psychanalyse dont les rapports avec les deux œuvres sont beaucoup mieux connus, de relativiser l'opposition entre raison et folie - :

Clarisse, pendant un temps, vit des choses qu'on ne voit pas d'ordinaire. Ulrich pouvait parfaitement l'expliquer. C'était peut-être de la folie. Mais un forestier qui se promène voit un autre monde qu'un botaniste ou un assassin. Une femme voit l'étoffe d'une robe où le peintre découvre une mer de couleurs fluides ⁵.

Il arrivera même fréquemment que la supériorité de ce «point de vue», de cette création originale, soit énergiquement affirmée, par Breton mais aussi, dans la mesure où le narrateur de *L'Homme sans qualités* semble sur ce thème assez largement solidaire des pensées de Clarisse, par Musil:

...la maladie mentale n'était pas une chute dans les ténèbres. Les aliénés lui semblaient des êtres installés au bord de la santé, un rien suffisait pour qu'ils fussent emportés. Il leur faut d'énormes efforts, à quoi les travaux des hommes sains ne se peuvent comparer, pour s'élever. Des êtres d'exception, Clarisse le sentait. Parler de maladie est une erreur contre quoi elle avait le devoir de se défendre, au nom d'une morale supérieure ».

De même, en célébrant « son cinquantenaire » dans *la Révolution surréaliste*, en 1928, Breton et Aragon « se refusent-ils à considérer » que l'hystérie, qui constitue selon eux « un suprême moyen d'expression »⁷, puisse être un phénomène pathologique. Breton comme Musil rappellent constamment la parenté, avec une certaine forme de folie, de quelques-uns des plus beaux délires des mystiques (la parenté de l'extase avec l'aliénation mentale⁸), des explorateurs (il est ainsi fait allusion dans le *Manifeste*, à propos de la folie, à Christophe Colomb et aux fous qui l'ont accompagné), des amants (le syntagme « l'amour fou » et ses nombreux équivalents n'étant certes pas non plus à prendre chez Musil pour une simple métaphore aimable) et bien entendu des artistes (Breton, qui voyait dans « l'art de tous ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie des malades mentaux un réservoir de santé morale »⁹, et Musil, qui fait méditer par plusieurs personnages de *l'Homme sans qualités* la présence à l'asile de grands peintres parfaitement schizophrènes, ont été parmi les premiers à s'intéresser à « l'art des fous »¹⁰, titre d'un des textes réunis dans *la Clef des champs*). L'un et l'autre invoquent fréquemment l'exemple d'autres civilisations et d'autres époques qui honorent ce qui est à présent et dans nos sociétés (auxquelles Breton affirmait se flatter de moins en moins d'appartenir, en 1946, dans son très bel hommage à Antonin Artaud) tenu pour pathologique.

Ne perdons pas de vue que sous d'autres ciels que le ciel vide d'Europe la parole sans cesse inspirée d'Antonin Artaud eût été reçue avec une extrême déférence, qu'elle eût été de nature à engager très loin la collectivité (j'ai en vue, particulièrement, l'accueil et le sort privilégiés qu'ont réservés à des témoins extraordinaires de sa trempe les populations indiennes) ».

L'essentiel, écrit Clarisse dans *l'Homme sans qualités*, est « qu'à cette époque un homme *qu'aujourd'hui nous fourrerions en sana avec la conscience pure* (saint François d'Assise) a pu vivre, prêcher et guider ses contemporains ! Que les meilleurs de ses contemporains l'ont considéré comme l'honneur et la lumière de son époque ! Qu'il fût un centre de civilisation »¹². » En sens inverse, l'ironie musilienne aimera souligner le peu d'originalité de la folie diagnostiquée par rapport à l'immense quantité de

folie ambiante qui se promène incognito dans le monde réputé normal. Ce vieux topos baroque reprend dans *l'Homme sans qualités* une vigueur nouvelle, lorsqu'il y est démontré par exemple que le réel scientifique lui-même est folie: « Qu'on se représente seulement notre situation. Des éons d'années suivent à une vitesse folle la même orbite autour du soleil. Et nous hochons la tête pour un enfant qui réussit à courir un quart d'heure autour d'un fauteuil»¹³, que le xx^e siècle est folie: « Ce qui bouillonne en Clarisse, ce sont des éléments de l'époque... Toutes les idées de Clarisse ont leur pendant raisonnable: il ne faut donc pas les développer en l'air, mais les décrire très rationnellement. (Un point culminant: l'asile d'aliénés considéré comme quasi normal¹⁴ »), que la sexualité ou que la musique, si intimement liées au cas Moosbrugger et au cas Clarisse, sont en elles-mêmes folie. Il arrive que Breton procède au même type d'inversion, en incriminant par exemple avec mépris les formes officielles de folie, protégées et encouragées par l'ordre social. « Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaise foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet, dès que la folie devient collective - ou se manifeste par le truchement de la collectivité - elle devient taboue¹⁵. » C'est d'ailleurs une spécificité importante, commune à la pensée de Breton et à celle de Musil, que cette répugnance à donner de la folie d'autres définitions que purement « behavioristes » et « policières » ; « folie » en somme, en effet, un certain nombre de manifestations socialement incongrues et policièrement réprimées, tout jugement normatif sur le fonctionnement d'une pensée, d'un langage, d'un imaginaire, étant en revanche tenu pour inepte. On reconnaît là, en particulier, l'orientation du passage qui est consacré à l'hypothèse de la folie dans le *Manifeste*:

« Reste la folie, "la folie qu'on enferme" a-t-on si bien dit. Celle-là ou l'autre... Chacun sait, en effet, que les fous ne doivent leur internement qu'à un petit nombre d'actes légalement répréhensibles et que, faute de ces actes, leur liberté (ce qu'on voit de leur liberté) ne saurait être en jeu¹⁶ » ; des lignes qui annoncent la nouvelle de l'internement de Nadja: « Or, je n'ai jamais supposé qu'elle pût perdre ou eût déjà perdu la *faveur* de cet instinct de conservation - auquel je me suis déjà référé - et qui fait qu'après tout mes amis et moi nous *tenons bien* - nous bornant à détourner la tête - sur le passage d'un drapeau, qu'en toute occasion nous ne prenons pas à partie qui bon nous semblerait, que nous ne nous donnons pas la joie sans pareille de commettre quelque beau "sacrilège", etc.¹⁷ » ; ou des réflexions qui viennent à l'esprit de Clarisse tout de suite avant son arrestation et son entrée à l'asile, consécutives à différentes « extravagances » : « ma folie tient simplement à ce que je n'entre pas dans l'ordre général, à ce que ma causalité n'est pas la sienne: ce n'est que le dérangement d'une fonction accessoire qu'ils surestiment... (Selon leurs

rapports de causalité, mes actes et mon comportement sont d'une malade: ils ne voient pas le reste.) IB» Breton et Musil se sont d'ailleurs également efforcés de fournir, par leur écriture même, une sorte de preuve expérimentale de ce que la limite entre le délire et la santé est incertaine et mobile ¹⁹ en procédant à un certain nombre de « simulations de délires mentaux» qui tendent à restituer le plus fidèlement possible, en véritable vision avec la folie, le paysage mental que l'on découvre lorsque l'on est passé « de l'autre côté» : pour Breton, non pas dans *Nadja*, pour lequel se trouve curieusement invoqué, malgré la violence des attaques contre la psychiatrie que contient la fin de ce livre, dans « L'avant-dire» de 1962, le modèle en parfaite extériorité de l'observation neuropsychiatrique, mais dans un des textes de *l'Immaculée conception*, intitulé « Les Possessions », entreprise qu'il mène à bien en 1930 en collaboration avec Eluard à partir d'une étude très précise des symptômes qui caractérisent les cinq grands délires retenus et à laquelle les auteurs confèrent précisément la portée suivante:

ils espèrent, d'une part, prouver que l'esprit, dressé poétiquement chez l'homme normal, est capable de reproduire dans ses grands traits les manifestations verbales les plus paradoxales, les plus excentriques, qu'il est au pouvoir de cet esprit de se soumettre à volonté les principales idées délirantes sans qu'il y aille pour lui d'un trouble durable, sans que cela soit susceptible de compromettre en rien sa faculté d'équilibre... C'en serait fait alors des catégories orgueilleuses dans lesquelles on s'amuse à faire entrer les hommes qui ont eu un compte à régler avec la raison humaine, cette même raison qui nous dénie quotidiennement le droit de nous exprimer par les moyens qui nous sont instinctifs ²⁰.

Musil, quant à lui, choisit dans *l'Homme sans qualités* un cas-limite, déconcertant pour des juristes convaincus qu'il ne saurait exister de « demi fous », afin d'évoquer, en une espèce de style indirect libre qui colle au plus près à la pensée délirante de Moosbrugger, dans leur force et en même temps dans leur banalité, la chaîne d'images et de raisonnements qui s'emparent par intermittences de l'esprit du charpentier et qui le conduisent infailliblement à commettre un nouveau meurtre :

Ce n'était nullement là des pensées folles ou extraordinaires. Simplement, les élastiques n'étaient plus là. Derrière chaque chose et chaque créature, quand elles voudraient se rapprocher vraiment d'une autre, il y a un élastique qui se tend. Sinon, les choses pourraient bien finir par s'embrouiller un peu trop. Et il y a dans chaque geste un élastique qui vous empêche de faire pleinement ce qu'on voudrait. Maintenant, tout à coup, il n'y avait plus d'élastique ²¹.

Mais la fascination que la folie exerce sur Breton et sur Musil repose aussi, plus spécifiquement, sur la conviction que leurs propres recherches, surréalisme ou « possibilisme », peuvent être elles-mêmes en quelque sorte considérées comme des entreprises de folie contrôlée et que le fou est simplement celui qui, à ses risques et périls, n'hésite pas à mener de telles recherches jusqu'au bout, qu'il s'agisse de la pensée irrationnelle, de la mystique d'un état « autre » ou du refus des contraintes imposées par l'ordre social. Moosbrugger, Clarisse ou Nadja savent en effet substituer spontanément, à la logique de la causalité, une pensée par images, par analogies, par affinités, et mettent ainsi en œuvre à tout moment les préceptes essentiels communs à l'esthétique de Breton et à celle de Musil (plusieurs études récentes²² rappellent d'ailleurs les origines psychiatriques de la notion d'« automatisme », phénomène pathologique ou simple méthode thérapeutique pour Janet et son école). Nadja invente d'admirables images surréalistes; Clarisse excelle dans ce qu'elle appelle la chimie des mots et expérimente en compagnie d'Ulrich toutes sortes de combinatoires, le commentaire du narrateur sur ces jeux constituent sans doute, d'ailleurs, la seule allusion aux surréalistes que l'on trouve dans *l'Homme sans qualités*, et précisément pour affirmer, en invoquant leur exemple, que de telles expérimentations ne relèvent pas nécessairement du domaine pathologique! « Quelques années plus tard, d'ailleurs, le jeu de Clarisse était devenu une mode fascinante chez les esprits les moins atteints²³ ». Moosbrugger conçoit avec la plus grande facilité des « écureuils-chats » et des « chats des chênes²⁴ ». Le « fou » apparaît aussi, chez Breton et chez Musil, comme celui qui est en permanence plongé dans un état-limite assez proche de ce qui est appelé « autre état » dans *l'Homme sans qualités*, ou « point sublime » dans *l'Amour fou* et qui se caractérise avant tout par l'abolition de toute frontière entre l'intériorité psychique et le monde extérieur. Mais, comme l'admettent à regret l'un et l'autre, cet état de « surréalité », aussi fascinant soit-il, est à terme destructeur et intenable: « Il n'y a que les fous, les dérangés, les gens à idées fixes qui puissent persévérer longtemps dans le feu de l'âme en extase; l'homme sain doit se contenter d'expliquer que la vie, sans une parcelle de ce feu mystérieux, ne lui paraîtrait pas digne d'être vécue²⁵ ». « J'ai parlé d'un certain point sublime dans la montagne. Il ne fut jamais question de l'établir à demeure en ce point²⁶ ». Nadja au contraire affirme à Breton vivre entièrement de cette façon, parole commentée en note par une phrase importante qui fait d'elle l'incarnation même du surréalisme: « Ne touche-t-on pas là au terme extrême de l'aspiration surréaliste, à sa plus forte *idée limite*²⁷ ? » Enfin Breton et Musil ont la même propension à transformer la folie en une sorte d'attitude anarchiste et à l'exalter, étant donné l'attrance que l'anarchie n'a cessé d'exercer sur eux, attrance bien connue dans le cas de Breton et lisible par exemple, chez Musil, dans l'initiale « A » qui devait être à l'origine la seule dénomination d'Ulrich ou

dans la somme de forfaits de grande envergure que devait alors commettre, à titre de démonstration « par le fait », ce personnage asocial. Le fou deviendra celui qui ne s'arrête pas en chemin, qui ne ménage pas les apparences, qui se refuse à « bien se tenir », concession que se résignent à faire, pour l'amour de la liberté intérieure, comme il est dit dans *L'Homme sans qualités* à partir d'une citation de Nietzsche²⁸, l'Ulrich de la version ultérieure du roman ou les amis de Breton évoqués à la fin de *Nadja* lorsque passe devant eux un défilé militaire. La folie meurtrière, en particulier, dont on a reproché à Breton de faire l'apologie dans le *Second Manifeste du surréalisme* (« l'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule²⁹ ») fascinera en tant que défi à l'ordre social, comme en témoignent par exemple l'intérêt passionné qu'on ne cesse de porter au cas Moosbrugger, meurtrier à grande échelle, dans *L'Homme sans qualités*, ou la ferveur avec laquelle les surréalistes se sont mobilisés, en 1933, en faveur de la parricide Violette Nozière.

Ces nombreuses connivences avec la folie ont pour corollaire, chez Musil et plus encore chez Breton, une critique virulente de tous ceux qui n'ont au contraire pour elle que mépris. Au cours de ses *Entretiens*, Breton souligne d'ailleurs que l'hostilité envers une certaine forme de « raison » ne s'est jamais démentie au sein du mouvement surréaliste et a constitué un des terrains d'entente les plus solides entre tous les membres du groupe. Dès *L'Introduction au discours sur le peu de réalité*, lui-même dénonçait avec force « le péril où nous met la raison³⁰ », en faisant précisément allusion pour finir à la menace de son bras séculier, « la chiourme des asiles et des bagnes³⁰ ». Sans se livrer à d'aussi furieuses invectives et en cherchant plutôt, quant à lui, dans toute une tradition germanique, à délimiter les sphères de validité respectives de ce qu'il appelle « le ratioïde » et le « non ratioïde », Musil invoque, à maintes reprises, dans *L'Homme sans qualités*, « le principe de raison insuffisante » et présente dans son roman une longue galerie satirique de rationalistes bornés: le père d'Ulrich, Tuzzi, Lindner, Hagauer... et, justement, dans une certaine mesure, les médecins aliénistes Siegmund et Freidenthal. On remarquera à cet égard que la critique de la raison psychiatrique contemporaine emprunte plusieurs voies parallèles chez Breton et chez Musil :

- Satire des diagnostics sommaires et des nosographies incohérentes :

il (Moosbrugger) avait passé tour à tour pour paralytique général, paranoïaque, épileptique, cyclothymique, jusqu'à ce dernier procès où deux médecins légistes particulièrement consciencieux lui avaient rendu la santé 31.

Si l'on tient compte, d'autre part, de l'évolution récente de la médecine mentale (cette Introduction au discours sur le peu de réalité

fut d'abord publiée en revue en 1925) et ceci du seul point de vue psychologique, on constate que sa démarche principale tient dans la dénonciation de plus en plus abusive de ce qui, à la suite de Bleuler, a été nommé l'autisme (égocentrisme), dénonciation bourgeoisement des plus commodes puisqu'elle permet de considérer comme pathologique tout ce qui n'est pas chez l'homme l'adaptation pure et simple aux conditions extérieures de la vie, puisqu'elle vise secrètement à épuiser tous les cas de refus, d'insoumission, de désertion qui paraissaient ou non jusqu'ici dignes d'égards (poésies, art, amour-passion, action révolutionnaire, etc.). Autistes, aujourd'hui, les surréalistes (pour M. Janet - et pour M. Claude sans doute). Autiste, hier, ce jeune agrégé de physique examiné au Val-de-Grâce parce qu'incorporé au même régiment d'aviation, il n'avait pas tardé à manifester son désintérêt pour l'armée et avait fait part à ses camarades de son horreur pour la guerre qui n'était, à ses yeux, qu'un assassinat organisé ³².

- Satire du cérémonial condescendant et répressif de l'interrogatoire du malade, au terme duquel, pour Breton comme pour Musil, c'est généralement « le fou » qui a le dernier mot; on pourra confronter sur ce point avec des pages célèbres de *Nadja* ou du *Manifeste* le compte-rendu des dialogues qui mettent aux prises Moosbrugger et ses psychiatres dans *l'Homme sans qualités*.

Et quelle curiosité chez les psychiatres quand ils présentaient à Moosbrugger le portrait d'un écureuil, et que celui-ci leur répondait : « Ça doit être un renard, ou peut-être bien un lièvre, ça peut être aussi un chat ou du pareil. » Alors, à chaque fois, ils lui demandaient très vite: « Combien font quatorze plus quatorze? » Et il leur répondait, circonspect: « Eh bien! Entre vingt-huit et quarante... » Cet « entre » leur créait des difficultés qui faisaient sourire Moosbrugger. C'est tout simple en effet, il sait bien, lui aussi, qu'on arrive à vingt-huit quand on va de quatorze en quatorze, mais qui dit qu'on doive s'y arrêter ³³ ?

- Condamnation du mépris dans lequel les psychiatres tiennent le contenu du délire, dans lequel ils ne discernent, comme on le constate à la lecture des livres de psychiatrie antérieurs ou contemporains qui traitent du cas des différents délires imités par Breton et par Eluard dans « les possessions », qu'incohérence, fuite des idées, « dépossession » précisément, alors que, par exemple, tous les passages consacrés à Clarisse dans *l'Homme sans qualités* insistent bien sur le fait que celle-ci « vivait sous les lois d'un autre monde, sans doute, mais d'un monde qui n'était pas sans lois ³⁴ ».

On ne trouve cependant chez Musil aucun équivalent des violentes attaques portées contre la psychiatrie de leur époque par Breton et par les surréalistes à la fin de *Nadja* ou dans la *Lettre ouverte aux médecins-chefs des asiles de fous* (sans doute inspirée par Artaud et rédigée par Desnos en 1925), ni cette condamnation radicale de l'internement asilaire en lui-même à laquelle aboutit, de *Nadja* à *L'Hommage à Antonin Artaud*, la réflexion de Breton sur la folie, même si le martyrologue du génie abusivement interné (« Ils ont enfermé Sade ; ils ont enfermé Nietzsche ; ils ont enfermé Baudelaire... »³⁵) semble aussi hanter de nombreuses pages de *L'Homme sans qualités* :

*Une idée qui la préoccupait souvent depuis quelque temps lui revint, que beaucoup de grands hommes, dans le cours de l'histoire, avaient été écartés ou tourmentés par leurs contemporains, que nombre d'entre eux, même, avaient disparu dans des asiles. « Ils n'ont pu ni se défendre ni s'expliquer, parce qu'ils n'avaient pour leur époque que du mépris! » pensa-t-elle. Elle se rappela Nietzsche qu'elle idolâtrait, avec sa grande moustache triste et ce mutisme qui s'était installé derrière »*³⁶.

Certains des jugements que le narrateur de *L'Homme sans qualités* porte sur le rôle des médecins aliénistes frappent au contraire par leur relative bienveillance :

*Un ordre analogue à celui des casernes ou de tout autre établissement communautaire, l'adoucissement de douleurs et de peines importunes, la prévention des aggravations évitables, quelques améliorations, de rares guérisons: tels étaient les éléments de son activité quotidienne »*³⁷.

On remarquera d'ailleurs que Musil présente à deux reprises, au cours de son roman, un tableau très complet de l'hôpital psychiatrique, dans son horreur mais aussi dans sa banalité et dans sa loufoquerie, alors que l'asile, auquel il est fait si souvent allusion avec fureur ou mépris chez Breton (et que celui-ci connaissait naturellement bien, de par sa formation durant les années de guerre) demeure néanmoins dans son œuvre, y compris dans *Nadja*, un lieu occulté.

Mais, en même temps, en retraçant l'histoire autobiographique ou autofictionnelle de personnages d'intellectuels ou d'artistes confrontés à la folie, Breton et Musil mettaient en lumière les difficultés d'un engagement véritable à ses côtés et, d'une certaine manière, jetaient eux-mêmes la suspicion sur le « sophisme » (ce mot surprenant vient à la plume de Breton à la fin de *Nadja*³⁸) qui voudrait que la distinction entre raison et folie n'eût

aucun sens. En effet, *Nadja* et *l'Homme sans qualités* évoquent d'abord, à travers le destin de deux femmes psychotiques, un processus de basculement dans la folie qu'un entourage pourtant « éclairé » se refuse pendant longtemps à admettre et montrent comment on peut demeurer aveugle à la maladie en ne la pensant qu'en termes de jeu, de plaisanterie, d'euphémisme (on dit de Clarisse depuis toujours qu'elle est « un peu folle », son frère Siegmund, pourtant médecin, se rassure en se disant que tout le monde après tout reçoit plus ou moins des signes, le général Stumm se réfugie dans la notion de métaphore, et les médecins de l'asile auquel Clarisse rend visite eux-mêmes, par sentiment des convenances et parce qu'il n'est pas d'usage de confondre les malades avec les honorables visiteurs qui viennent de la meilleure société, ne veulent pas voir...). *Nadja* et *l'Homme sans qualités* soulèvent d'autre part le problème de la « responsabilité restreinte » (on est tenté de détourner la fameuse expression qui, dans le roman de Musil, s'applique aux querelles entre experts et à la maladie mentale elle-même) que l'intellectuel « sympathisant » confronté à la folie est prêt à assumer; dans les deux cas, l'instinct de conservation³⁹ invoqué dans *Nadja* - le mot est exactement le même dans *l'Homme sans qualités*, « Selbsterhaltungstrieb⁴⁰ » - finira par l'emporter, ainsi qu'il l'a emporté, comme le souligne Henri Béhar, parmi les membres du groupe eux-mêmes, toujours amenés à poser des limites, à interrompre la dérive, lors de leurs premières expérimentations collectives, qui leur apparaissaient souvent comme des jeux dangereux autour de la folie⁴¹. De très belles esquisses évoquent de façon poignante, à la fin de *l'Homme sans qualités*, un dénouement assez comparable à celui de *Nadja*, qui aurait consisté en un abandon de Clarisse, internée et livrée à la solitude, par Walter; et Ulrich se désintéressera finalement de Moosbrugger, qui était pourtant dans les brouillons de l'œuvre au centre de sa pensée, et qu'il a eu pendant longtemps l'idée de faire évader (au lieu de se contenter d'imaginer, comme Breton, qui a déjà soulevé ainsi les protestations que l'on sait, ce qu'il ferait s'il était à la place d'un homme interné, afin d'être transféré dans un compartiment réservé aux agités...). En découleront, chez les intellectuels représentés dans ces récits, le sentiment diffus « de ne pas avoir été à la hauteur⁴² » et une mauvaise conscience à laquelle on a souvent rapporté l'apologétique embarrassée et les furieuses attaques des dernières pages de *Nadja* et à laquelle on pourrait rapporter aussi, dans la genèse de *l'Homme sans qualités*, l'énergie apparemment inutile avec laquelle Ulrich affirme à plusieurs reprises son indifférence désormais absolue envers le sort réservé à Moosbrugger.

D'autres éléments interviennent évidemment pour expliquer que cette distance entre raison et folie, dont Breton et Musil se sont efforcés de démontrer la relativité, tout en constatant dans leurs récits qu'elle subsistait néanmoins inéluctablement, soit perçue différemment chez l'un et chez

l'autre: le fait par exemple que *Nadja* se déroule dans un espace entièrement autobiographique ou que Breton ne parle pratiquement jamais de la folie que sur un ton d'exaltation lyrique et d'indignation passionnée alors que l'ironie critique de Musil se plaît au contraire à souligner impitoyablement, dans les chapitres consacrés à la démence de Moosbrugger ou à celle de Clarisse, le ridicule, la vanité, le snobisme dont sont entachées nombre des poses que prend la folie; c'est là en effet une des principales limites du « surréalisme » de Musil que ce droit qu'a chez lui la réalité la plus dérisoire de venir à tout moment railler les plus belles constructions de l'esprit, « comme pour lui montrer ce que c'était que le réel ⁴³ », était-il déjà dit laconiquement dans « Tonka »...

Université de Reims

NOTES

1. Robert Musil, « Tonka » dans *Trois femmes*, trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Points-Seuil, 1983, p. 114.
2. Pierre Reverdy, *le Gant de crin*, Plon, 1926, p. 32.
3. André Breton, « Il y aura une fois », *le Surréalisme au service de la révolution* n° 1, juillet 1930, Jean-Michel Place, 1976, p. 3.
4. André Breton, *les Vases communicants*, Gallimard, Idées, 1980, pp. 103-104.
5. Robert Musil, *l'Homme sans qualités*, trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet, Points-Seuil, 1982, II, pp. 959-60.
6. *Ibid.*, II, p. 946.
7. Louis Aragon, André Breton, «Le cinquantenaire de l'hystérie », *la Révolution surréaliste* n° 11, 15 mars 1928, Jean-Michel Place, 1975, p. 22.
8. *L'Homme sans qualités*, I, p. 364.
9. André Breton, « L'art des fous, la clef des champs », *la Clef des champs*, U.G.E., « 10-18 », 1967, p. 353.
10. *Ibid.*, p. 349.
11. André Breton, « Hommage à Antonin Artaud », *La Clef des champs*, p. 132.
12. *L'Homme sans qualités*, II, p. 943.
13. *Ibid.*, II, p. 969.
14. *Ibid.*, p. 973.
15. «L'art des fous, la clef des champs », *la Clef des champs*, p. 349.
16. André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes* 1 éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 312.
17. André Breton, *Nadja, Œuvres complètes* I, p. 741.
18. *L'Homme sans qualités*, II, p. 1000.
19. *L'Homme sans qualités*, II, p. 961.
20. André Breton, « Les possessions », *L'Immaculée conception, Œuvres complètes* I, p.848.
21. *L'Homme sans qualités*, I, p. 472.
22. Voir en particulier Christine Pouget, « La séduction de l'irrationnel », *André Breton ou le surréalisme, même*, textes réunis par Marc Saporta avec le concours d'Henri Béhar, L'Age d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », 1988, p. 163.

23. *L'Homme sans qualités*, **II** p. 971.
24. *L'Homme sans qualités*, **I**, p. 289.
25. *Ibid.*, **I**, p. 223.
26. André Breton, *l'Amour fou*, « Folio ». 1989, p. 171.
27. *Nadja*, p. 690.
28. *L'Homme sans qualités*, **II**, p. 149.
29. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, **I**, pp. 782-83.
30. André Breton « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, Gallimard, 1970, pp. 26-27.
31. *L'Homme sans qualités*, **I**, p. 292.
32. André Breton, « La médecine mentale devant le surréalisme », *Point du jour*, pp. 94-95.
33. *L'Homme sans qualités*, **I**, pp. 288-89.
34. *Ibid.*, **II**, p. 1002.
35. *Nadja*, p. 740.
36. *L'Homme sans qualités*, **II**, p. 580.
37. *Ibid.*, **II**, p. 361.
38. *Nadja*, p. 741.
39. *Ibid.*, p. 741.
40. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, 1978, **II**, p. 770.
41. Henri Béhar, *André Breton. Le grand indésirable*, biographie. Calmann-Lévy, 1990, p. 156.
42. *Nadja*, p. 735.
43. « Tonka », p. 118.

UN POINT DE VUE DE PSYCHIATRES SURREALISME ET « SCHIZOIDIE »

Eliane TüNNET-LACRÜIX

Le Premier *Manifeste du surréalisme* ne suscita pas des réactions seulement dans le monde littéraire. Dans le milieu médical aussi, certains commencèrent tout de suite à manifester de l'intérêt pour les théories exposées par Breton. En témoignent les quelques pages consacrées au *Manifeste* par les docteurs Adrien Borel et Gilbert Robin dans un livre paru en juin 1925 : *les Rêveurs éveillés*¹. Ces propos constituent vraisemblablement la première réaction de l'institution médicale aux thèses surréalistes. Ils nous permettent d'avoir un aperçu plus nuancé sur les rapports — qui ont été parfois difficiles — entre les surréalistes et les psychiatres.

Le surréalisme devant la médecine mentale

Les auteurs du livre s'intéressent à ceux qu'ils nomment les « rêveurs éveillés ». Partant du principe, qui se répand alors depuis un certain temps dans les milieux médicaux, qu'il n'y a pas de frontière absolue entre le normal et le pathologique et que l'étude de la maladie mentale et celle de la psychologie normale peuvent mutuellement s'enrichir, ils analysent une tendance, sans doute commune à tout le monde, qui consiste à se laisser distraire du réel par la rêverie. De ce fait chacun peut devenir à un moment ou à un autre un « rêveur éveillé ». mais certains individus méritent particulièrement cette appellation, car chez eux la part de l'imaginaire empiète très fortement sur la part de la réalité. Le « rêveur éveillé » spécifique sera donc un individu ayant, plus que la moyenne des autres

hommes, tendance à se laisser absorber par le monde de son imagination et à perdre contact avec la réalité:

[C'est] l'homme qui vit un peu plus qu'il n'est habituel dans le monde fictif de l'imaginaire, qui s'y complaît et le recherche 2.

Pour qualifier cette catégorie d'individus, les docteurs Borel et Robin se réfèrent à des notions, alors relativement récentes, mises au point par Bleuler et Kretschmer. En 1911 le psychiatre zurichois Bleuler élabore la notion de « schizophrénie », définie comme rupture de contact avec la réalité et dissociation des fonctions psychiques. C'est lui aussi qui distingue la pensée « réaliste », socialisée, cherchant à rester en prise avec l'action et la réalité et d'autre part la pensée « autiste », détachée du réel et de la logique, foncièrement subjective.

A partir de là, en 1921, le psychiatre allemand Kretschmer propose les termes de « schizoïde » et de « syntone ». Le « syntone » est celui qui, en accord avec la réalité ambiante, s'y adapte facilement, alors que le « schizoïde » est celui qui ne tient pas compte de la réalité extérieure pour au contraire se replier dans la vie intérieure et dans le monde de son imagination. Ces notions sont utilisées aussi par le professeur Henri Claude ³ qui définit une nouvelle psychose, la « schizomanie ». Nos deux auteurs se « réjouissent » (p. 171) d'être ses élèves et collaborateurs, et le livre lui est dédié.

C'est dans un chapitre consacré à « l'adulte rêveur », et avant d'en venir aux « rêveurs morbides », que les deux médecins vont évoquer le surréalisme, parmi d'ailleurs bien d'autres exemples puisés à la vie artistique et intellectuelle. Pour eux, en effet, la rêverie est un « phénomène constant » (p. 168) chez le poète comme chez le savant. Chez ces intellectuels, la tendance schizoïde se manifeste lorsque, à la poursuite d'une idée, ils sont amenés à s'abstraire du monde extérieur et à ne pas tenir compte de ses exigences. Ainsi « le savant, le philosophe, l'artiste et le poète sont des schizoïdes quand leur vie est tendue vers le même mobile intérieur » (p. 102). Ils citent l'exemple d'Archimède qui, absorbé par un problème, se laisse massacrer sans réagir lors du sac de Syracuse. Mais ce sont les exemples empruntés à la littérature qui sont les plus nombreux.

D'après nos auteurs, « il peut exister une forme intellectuelle de schizoïdie en quelque sorte transposée dans l'art » (p. 115), c'est-à-dire que certains artistes subliment « dans une œuvre leurs tendances prépondérantes à la vie intérieure, à la schizoïdie. » Ils en prennent comme exemples Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam ou bien Edmond Jaloux.

Après quoi ils en viennent au cas du mouvement surréaliste, qui leur semble toucher de près le sujet des « rêveurs éveillés ». Ils rappellent d'abord la définition du surréalisme donnée dans le *Manifeste*, comme « automatisme psychique pur [etc] », en précisant que ce procédé d'écriture

a déjà été appliqué dans *les Champs magnétiques*. On peut noter qu'ils ne veulent pas se placer sur le plan du jugement esthétique, qui ne leur semble pas pertinent à propos du surréalisme. Car ils reconnaissent en lui avant tout, et à juste titre, « un instrument de la connaissance » (p. 120). Et ils ajoutent :

Ce qui nous frappe dans cette école, c'est son grand mouvement d'aile qui précisément, nous arrache du sol habituel et nous ouvre un horizon de liberté et de poésie insoupçonné [...] si nous employons le terme poésie, ce n'est pas pour formuler un jugement, un compliment, c'est pour traduire l'impression d'évasion, de désintéressement que le mouvement surréaliste nous a rendu sensible.

Ils voient donc dans les surréalistes des êtres qui cherchent à « s'évader de la réalité, non qu'ils la méprisent, mais ils la veulent plus riche, brillante et constellée sous les cascades de leur imagination » (p. 121). A l'appui de cette analyse, ils citent les trois premiers paragraphes du *Manifeste* et ils les commentent ainsi : « ces lignes sont le poème de l'Évasion » (p. 124).

Leur ton est plein de bienveillance, de sympathie et même d'enthousiasme à l'égard de cette recherche d'une réalité cachée, celle des profondeurs de l'esprit, plus féconde que ce que l'on appelle couramment la réalité. Ils y voient un extraordinaire mouvement de libération des tendances profondes, puisque les surréalistes cherchent à noter les associations les plus relâchées et les suggestions du rêve.

Adoptant un point de vue assez proche de ceux des surréalistes eux-mêmes, ils abolissent les hiérarchies, voire les antinomies, entre raison et folie. Ils reconnaissent dans le texte « surréaliste », c'est-à-dire automatique, la démarche même de la « pensée autiste », insoumise à l'égard du réel :

Que font les surréalistes? Ecœurés par la pauvreté de la réalité intellectuelle et artistique couramment exploitée, ils se réfugient dans la féerie. Ils flétrissent à juste titre la haine du merveilleux et ils écoutent la voix confuse, houleuse du grand coquillage qui chante au fond de leur cœur (p. 128).

Puis nos deux auteurs rapprochent un extrait de *Poisson soluble* et un quatrain écrit par un malade. Il ne s'agit pas pour eux de déprécier ou de ridiculiser le texte surréaliste, mais de souligner la parenté existant entre ces deux types de production, surgies d'une source commune, celle de l'inconscient et traduisant en dehors de toute préoccupation pratique ou esthétique, les pulsions secrètes de la vie intérieure. Ils considèrent donc que la parole du fou est de nature lyrique, comme celle du poète. C'est pourquoi inversement la parole du poète, même s'il est parfaitement sain

d'esprit, peut faire songer à celle du fou. Dans une autre de ses œuvres, le docteur Robin parlera avec enthousiasme de la beauté des textes écrits par les fous, car ces textes nous délivrent des contraintes étroites de la raison:

Qu'ils sont beaux, quand on barre d'un trait sa raison, les propos des aliénés! Eux seuls nous livrent l'impossible. Des serrures à mystère ouvrent des portes sans loquet ⁴.

On remarque ici qu'il emploie l'image de la serrure avec laquelle, comme avec celle de la clé, les surréalistes eux-mêmes expriment souvent leur propre désir de connaissance intuitive de l'univers et leur aspiration à libérer l'esprit ⁵.

C'est en effet en tant que psychiatres, qui ont à cœur de mieux comprendre le fonctionnement de l'esprit humain, et pas seulement de réprimer la force antisociale que représente la folie, que Borel et Robin approuvent la démarche surréaliste :

Il n'y a plus d'artistes, il n'y a plus de fous: il n'y a que des évadés. Encore une fois il ne nous importe pas ici, au cours de ces quelques réflexions, que l'œuvre surréaliste ait une valeur esthétique, ou que l'aliéné soit antisocial. Arracher une parcelle de vérité, une parcelle d'inconnu, découvrir dans les ténèbres de l'esprit des phosphorescences lointaines, voilà qui servira à la beauté de demain et à la compréhension plus intelligente, c'est-à-dire moins logique de la folie (p. 126) ⁶.

Lorsqu'on connaît les propos hostiles ou injurieux échangés par la suite entre les surréalistes et les psychiatres, on ne peut qu'être agréablement surpris par l'intérêt et la compréhension manifestés par les docteurs Borel et Robin. Leur exemple montre bien, et sans diminuer pour autant l'originalité des surréalistes, que des affinités et des convergences existaient entre ces derniers et les psychiatres et que l'évolution des idées dans le domaine de la psychopathologie (et pas seulement avec l'apparition de la psychanalyse) constituait un terrain favorable à l'éclosion du surréalisme. Celui-ci apparaît donc bien comme un phénomène typique de son époque.

Du « mal du siècle » au « bien du siècle »

Nous ne savons pas si Breton a eu connaissance du texte de Borel et Robin ⁷. En tout cas, il ne semble pas y faire allusion. Mais on peut se demander si malgré le ton chaleureux des auteurs, il aurait apprécié entièrement leur analyse.

Dans «La médecine mentale devant le surréalisme», écrit pour protester contre les propos tenus par des psychiatres sur le surréalisme 8, Breton refuse précisément que l'on assimile la pensée surréaliste et la pensée « autiste ». Car il lui apparaît qu'on abuse des notions d'autisme ou de schizoïdie pour dénoncer comme pathologiques tous les cas d'anticonformisme ou d'insoumission :

Autistes aujourd'hui les surréalistes (pour M. Janet - et pour M. Claude sans doute). Autiste hier ce jeune agrégé de physique [...] parce que [...] il n'avait pas tardé à manifester son désintérêt pour l'armée [...] 9.

De fait, le point de vue des surréalistes est souvent incompatible avec ceux de beaucoup de psychiatres. Pour ces derniers la maladie mentale représente plutôt une entorse à la normalité, une anomalie qu'il faut essayer de corriger (c'est aussi le point de vue de Freud), alors que les surréalistes affirment la grandeur et la noblesse de la « folie ». Mais là encore les surréalistes vont dans le sens de certaines idées qui s'affirment de plus en plus et qui peuvent être exprimées par certains psychiatres eux-mêmes. Le dr Allendy pourra par exemple écrire en 1929 :

En établissant que la névrose est le négatif d'une perversion, Freud en quelque sorte réhabilita le malade dans sa valeur spirituelle. Sous ces symptômes qu'on voulait tenir pour simplement absurdes, voire risibles, il apprit à identifier les traces d'une lutte désespérée, d'un drame de l'inconscient, noir et profond comme la nuit 10.

Comme pourraient le montrer, dans la littérature de l'entre-deux-guerres, tant d'exemples de héros dont le cas relève plus ou moins de la pathologie mentale, Thérèse Desqueyroux chez Mauriac, le petit Boris chez Gide, Adrienne Mesurat chez Green, Moravagine chez Cendrars, Mouchette chez Bernanos, ou sur le plan de la réalité, Nadja chez Breton, le névrosé est devenu un personnage tragique auréolé de grandeur et de noblesse malgré ses déchéances, ses crimes ou ses absurdités.

Pour les surréalistes, non seulement il n'y a pas de frontière entre normal et pathologique, mais il n'y a même plus à proprement parler de « pathologique ». Ils ont tendance à refuser la notion de « maladie mentale ». Leur jugement sur l'hystérie, par exemple, est révélateur: elle n'est pas une maladie mais un « moyen suprême d'expression », « la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle 11 ». Breton n'a jamais voulu considérer Nadja comme une « malade ». C'est pourquoi dans l'article précédemment cité il n'admet pas qu'on puisse employer pour qualifier les surréalistes les mots d'« autistes » ou de « schizoïdes ». Mais le fait qu'il n'accepte pas ce vocabulaire ne signifie pas que celui-ci soit

dépourvu de toute pertinence. D'ailleurs la notion de « schizoïdie » a fait fortune dans le monde littéraire de l'entre-deux-guerres. C'est par ce terme que l'on qualifie souvent le « nouveau mal du siècle ». En 1931, Benjamin Crémieux par exemple écrit :

Le schizoïde restera le type fondamental expressif de la psychologie (ou de la psychose) d'après-guerre ¹².

Le même mot était déjà employé en 1927 par Duhamel à propos du rêveur et velléitaire Salavin — auquel Borel et Robin font allusion, mais en le classant comme « psychasthénique » plutôt que comme « schizoïde » (p. 209).

C'est le pasteur consulté par le héros, dans *Journal de Salavin*, qui lui déclare sans aménité: « Vous êtes un schizoïde ¹³. » Quant à Roger Martin du Gard, il évoquera vers 1935 ¹⁴ la distinction entre « schizoïdes » et « syntones », c'est-à-dire entre ceux qui sont en désaccord avec le monde et ceux qui sont en harmonie avec lui. Et par la bouche d'Antoine Thibault, il propose comme exemple de schizoïde son frère Jacques, révolté, chimérique et obsédé. Enfin, en 1937, dans *la Pêche miraculeuse* de G. de Pourtalès, un médecin déclare:

La guerre a développé la schizoïdie dans des proportions inattendues et cela se comprend, n'est-ce pas? Chez beaucoup de grands nerveux ce fut la fuite, le refuge dans la clinique et dans le songe pour échapper aux menaces du monde extérieur, une régression vers l'infantile ¹⁵.

Bien que le mot ne semble pas avoir été employé à leur propos, il pourrait qualifier les héros des *Enfants terribles*. En effet leur refus du monde adulte, leur tendance à ce qu'ils appellent « jouer le jeu », c'est-à-dire à se mettre volontairement dans un état de demi-conscience, ou « de rêve éveillé », en fait bien des sortes de « schizoïdes ».

A certains égards, les provocations et les absurdités dadaïstes, les jeux surréalistes pourraient correspondre aussi à ce diagnostic. L'indifférence, du moins apparente, à l'égard de la réalité, est une attitude souvent observée parmi les « enfants du siècle » et prônée notamment par Dada. C'est précisément un signe par lequel se manifeste la tendance schizoïde.

En effet par leur dégoût de la civilisation occidentale, par leur révolte contre les étroitesse de la raison, ou contre le dérisoire de la condition humaine, par leur goût de l'absolu, les surréalistes sont des représentants exemplaires de ce que l'on appela dans les années 20, le « nouveau mal du siècle ». En définissant l'homme comme « un rêveur définitif » et en dénonçant la croyance « à la vie réelle », Breton semble aller dans le sens des remarques de Borel et Robin. Le goût des « passages » où la réalité

devient facilement « fantasmagorique », manifeste aussi chez Aragon cette propension à laisser déborder l'imaginaire sur le réel, que l'on trouverait d'ailleurs chez un autre romancier cité par Borel et Robin, Edmond Jaloux, qui lui aussi se laisse fasciner par l'atmosphère irréelle des « passages ¹⁶ ».

Avec Artaud, chez lequel justement le dr Ferdière a diagnostiqué des tendances « schizoïdes ¹⁷ », on franchit le seuil du pathologique, on entre dans le vrai délire. Son malaise est provoqué par le sentiment de ne pas être maître de son esprit, par la dissociation de ses facultés mentales. Mais Artaud a conscience de ressentir un malaise qui est aussi celui de son temps, bien que par ailleurs il tienne à affirmer que, lui, il est vraiment malade et qu'il souffre. Ainsi, lorsqu'il parle de la « faiblesse physiologique » qui affecte son âme, il ajoute :

de cette faiblesse toute l'époque souffre. Ex. : Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy. Mais eux, leur âme n'est pas physiologiquement atteinte, elle ne l'est pas substantiellement ¹⁸.

Que l'on accepte ou non le terme de « schizoïdie », on peut du moins concevoir le « nouveau mal du siècle » dans son ensemble, comme une sorte de maladie du doute : doute à l'égard de la réalité et doute à l'égard du moi, doute dont Breton et ses amis sont atteints eux aussi.

Pourtant tout en pouvant être considérés comme des représentants de ce « nouveau mal du siècle », les surréalistes s'en écartent, ils le transforment ou le « subliment », selon le « mouvement ascendant » qui caractérise leur démarche. Ils métamorphosent le négatif en positif. Ils convertissent le « mal du siècle » en « bien du siècle ¹⁹ », selon la formule de Crevel, par laquelle celui-ci se refuse à considérer le mouvement surréaliste - dont il attend une rédemption - comme la simple expression d'un malaise. Ainsi, le surréalisme apparaît comme une résolution optimiste du « nouveau mal du siècle ».

En ce sens, malgré la sympathie dont Borel et Robin font preuve à l'égard des surréalistes, leur analyse pourrait paraître réductrice à ces derniers. Ils n'ont sans doute pas tort de voir dans les pages du *Manifeste* un « poème de l'Évasion », mais à condition de ne pas prendre le terme dans un sens trop banal et étroit. Pour les surréalistes « évasion » signifie surtout libération de l'esprit. Et cela n'implique pas qu'ils veuillent tourner le dos à la réalité, puisque au contraire ils veulent la transformer ²⁰. Ils cherchent la satisfaction du désir, mais dans le monde réel et non dans l'imaginaire. Ou plus exactement pour eux le monde du rêve et le monde du réel « communiquent » : ils ne font qu'un.

Breton en donne pour preuve dans *les Vases communicants*, ouvrage où il veut se laver du péché d'« idéalisme », cette espèce de « rêve éveillé » où il fut maintenu pendant plusieurs jours en raison d'un état d'angoisse provoqué par une déception amoureuse. Comme dans un vrai rêve, le désir

s'y exprimait de façon détournée mais les matériaux qu'il utilisait étaient ceux de la réalité dont l'esprit interprétait tous les éléments en fonction de ses hantises. Selon cette expérience, telle qu'elle est décrite par Breton, le « rêveur éveillé » ne s'abstrait donc pas du réel, il ne s'en évade pas, il l'intègre plutôt à sa subjectivité et il ne cesse d'en tenir compte. Breton refuse donc pour sa part le « procès intenté à la vie réelle ²¹ » par Pascal. Le surréalisme ne se veut pas une échappatoire à la réalité. Il ne constitue pas une simple « évasion ».

*

**

Quoi que l'on pense de la terminologie médicale employée par les docteurs Borel et Robin, leurs réflexions constituent un témoignage de l'intérêt profond suscité chez certains par le premier *Manifeste*, et pour des motifs autres que littéraires. Même si la notion d'« évasion » qu'ils utilisent peut paraître réductrice, les auteurs des *Rêveurs éveillés* ont compris cependant que le surréalisme n'était pas un mouvement artistique comme un autre mais une entreprise de connaissance et de libération de l'esprit.

Université de Paris III

NOTES

1. Le livre paraît aux éditions de la N.R.F. dans la collection des « Documents bleus » (n° 20). C'est dans la même collection que paraissent aussi certains livres de Freud: *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* (n° 1), *le Rêve et son interprétation* (n° 19) ou *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (n° 32). Le passage consacré au surréalisme se trouve aux pp. 119-129.

2. A. Borel et G. Robin, *les Rêveurs éveillés*, Paris, N.R.F., 1925, p. 63. Nous mettrons désormais dans le texte les références à ce livre.

3. Professeur à Sainte-Anne depuis 1922, il est mis en cause violemment par Breton dans *Nadia*.

4. Gil Robin, *Grandeur et Servitude médicales*, Paris, Flammarion, 1932, p.43. Dans « L'art des fous, la clé des champs », Breton verra dans les productions des aliénés « les mécanismes de la création artistique ... libérés de toute entrave » (*la Clé des champs*, Paris, J.-J. Pauvert, 1967, p. 274).

5. Breton intitule un de ses livres *la Clé des champs* et Aragon écrit: «Je ressentais vivement l'espoir de toucher à une serrure de l'univers: si le pêne allait tout à coup glisser» (*le Paysan de Paris*, Livre de Poche, 1966, p. 143).

6. Plus tard, le dr Ferdière, qui a soigné Artaud, rendra hommage aux surréalistes pour avoir contribué à jeter un autre regard sur la folie «< Surréalisme et aliénation mentale », *Entretiens sur le surréalisme*, Paris, Mouton, 1968).

7. Marguerite Bonnet nous apprend qu'il existe dans les archives de Breton une lettre du dr Gil Robin lui annonçant un mot d'introduction pour l'hôpital de Perray-Vaucluse où était internée Nadja. (A. Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Pléiade », p. 1515).

8. Ces propos seront repris en tête du *Second Manifeste*. Piaget, par exemple, avait dit : « Les surréalistes sont des obsédés et des douteurs. »
9. A. Breton, « La médecine mentale devant le surréalisme » (1930), *Point du jour* (1934), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 92.
10. R. Allendy, *Orientation des idées médicales*, Paris, Au Sans Pareil, 1929, p. 234.
11. Aragon, Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie » (1928), repris dans Breton, *O.C.*, t. 1, pp. 948-950.
12. B. Crémieux, *Inquiétude et Reconstruction*, Paris, Corrêa, 1931, p. 69.
13. G. Duhamel, *Journal de Salavin*, Paris, Livre de poche, 1963, p. 161.
14. Voir *les Thibault* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1955, t. 2, p. 301.
15. G. de Pourtalès, *la Pêche miraculeuse* (1937), Paris, Gallimard, « Folio », 1980, t. 2, p.310.
16. E. Jaloux, *l'Escalier d'or*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922, pp. 55-56 : « J'aime ces vieux passages de Paris à qui une voûte vitrée donne un air à la fois d'aquarium et d'établissement de bains. [...] Il est difficile de croire que les êtres qui y vivent soient réels [...] et le moindre étalage de fleurs naturelles, avec de minces violettes et des roses fantômes, posées sur des fougères, prend là-dedans une luxuriance de forêt vierge. » Dans *le Paysan de Paris* (p. 21) Aragon parle de la « lueur glauque, en quelque manière abyssale » de « ces aquariums humains ». Et dans *Anicet* (Livre de Poche, 1969, p. 31) le héros croit voir une forêt tropicale dans une vitrine.
17. G. Ferdière, « raï soigné Antonin Artaud », *la Tour de feu*, cahier 112, déc. 1971, p.27.
18. A. Artaud. *Correspondance avec Jacques Rivière*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 1,1956, p. 39.
19. R. Crevel, « Le Bien du siècle », *la Révolution surréaliste*, n° 6, mars 1926, pp. 27-28.
20. Voir F. Alquié, *Entretiens sur le surréalisme*, p. 122: «La poésie-évasion, dont le surréalisme n'a jamais voulu. L'évasion dans l'imaginaire supprime le problème révolutionnaire, le problème de la révolte contre l'ordre social. Il suffirait de rentrer chez soi, et de rêver les choses les plus désirables. Le surréalisme n'a jamais été cela. »
21. A. Breton, *les Vases communicants* (1932). Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p.127.

LE FREUDO-MARXISME DES SURREALISTES

Henri BEHAR

Janvier 1933: Hitler accède au pouvoir à Berlin. L'incendie du Reichstag lui permet de jeter en camp de concentration la plupart de ses adversaires. En mai, il fait brûler en un immense autodafé les livres de Freud. Wilhelm Reich s'exile à Copenhague, Otto Fenichel à Oslo. C'est dans ce contexte de terreur brune, il ne faut pas l'oublier, que les surréalistes parisiens apprennent l'existence du freudo-marxisme, cette tentative exceptionnelle pour unir et concilier les deux grands systèmes de pensée qui ont éclairé leur réflexion, à un moment où leur mouvement, qui pouvait se flatter d'avoir, le premier, été à l'écoute de Freud, déclarait son indéfectible attachement au matérialisme dialectique.

Naguère encore, présentant une anthologie des principaux textes destinés à faire repartir le débat sur cette improbable rencontre, Boris Fraenkel observait :

En effet, avant que l'hitlérisme n'annihile la vie intellectuelle et scientifique de l'Europe centrale, il existait des discussions très vivantes en cours parmi le public spécialisé - et, au-delà, le public cultivé tout court - sur les rapports entre marxisme (et/ou socialisme) d'une part, et psychanalyse (et/ou freudisme) de l'autre, et ceci dans toute l'Europe centrale et orientale. Il est vrai que tout cela toucha fort peu la France, et, en dehors du mouvement surréaliste, on a vite énuméré les savants ou les intellectuels qui de près ou de loin, occasionnellement ou non, s'intéressèrent à cette problématique /...

Le propos est chaleureux pour les surréalistes, peut-être même trop généreux car, à l'exception d'une mention fort ambiguë de Tristan Tzara, je ne connais aucun emploi explicite de la locution « freudo-marxisme » dans les textes surréalistes français - ce qui n'exclut pas la connaissance du phénomène ou, éventuellement, sa transposition théorique dans le contexte parisien. En effet, au début de 1935, au moment où il s'apprête à faire connaître son départ volontaire du mouvement surréaliste, Tzara achève une note de *Grains et Issues* sur l'aliénation de l'individu dans la société moderne par cette curieuse mise en garde :

Ces quelques rapides observations n'ont pas la prétention de résoudre le problème d'une possible entrée de la psychanalyse dans les cadres du matérialisme dialectique, surtout sous la forme du freudo-marxisme dont je suis encore à me demander dans quel but confusionnel on a pu en inventer le terme ².

Qui vise-t-il ainsi? Les Soviétiques, qui ont attribué cette étiquette aux travaux du fondateur de la « Sexpol » en 1929, à une époque où celui-ci était encore membre du Parti communiste allemand et de l'Institut de psychanalyse, ou bien Reich lui-même qui l'a reprise à son compte, un peu par défi comme firent les cubistes à l'égard des termes dont les journalistes les affublaient? Dans un précédent article de cette même revue, j'avais éludé la question, m'en tenant à l'examen du vocabulaire propre à ces deux systèmes dans l'œuvre en cause. Comme Tzara réfutait l'idée d'une conjonction des deux doctrines, je pensais, par devers moi, que nous avions là un bon exemple de la « dénégation » freudienne ³.

Mais, aujourd'hui, il s'agit de bien autre chose: quelle connaissance les surréalistes eurent-ils du débat sur le freudo-marxisme ? Comment ont-ils poursuivi la discussion au sein de leur groupe? Dans quelle mesure ont-ils véritablement tenté de l'intégrer, en tant que tel (et non comme la juxtaposition de la psychanalyse d'une part, du matérialisme dialectique de l'autre), à leurs propres recherches? Quelle lumière a-t-il sur leur propre sphère d'activité? Il y va de la compréhension que nous pouvons avoir d'une démarche originale et pertinente à un moment où l'écroulement des derniers bastions du stalinisme laisse croire, un peu trop hâtivement, à la faillite du marxisme; où les composantes du fascisme ressurgissent de toutes parts, plus virulentes que jamais. En d'autres termes, je me propose de montrer que les tentatives des surréalistes pour concilier marxisme et psychanalyse, dans les années trente, ne procèdent pas d'un égarement passager de l'esprit, dont ils seraient bien revenus depuis, mais qu'elles relevaient d'une nécessité de l'esprit, dans le contexte de l'époque, dont nous pouvons tirer leçon aujourd'hui, globalement, quelles que soient les occasions qu'ils nous donnent de sourire de tant de naïveté, de nous exaspérer devant tant d'illusions.

*

**

Voyons tout d'abord en quels termes s'est présenté le débat sur le freudo-marxisme en Allemagne, à l'aide des textes qui en sont parvenus en français, toujours durant les années trente.

Dans *Unter der Banner des Marxismus [Sous la bannière du marxisme]*, Wilhelm Reich publie, en octobre 1929, un important article sur « Matérialisme dialectique et psychanalyse » où il définit le rôle de la psychanalyse comme science de l'individu, auxiliaire de la sociologie;

La psychanalyse peut découvrir les motifs irrationnels qui poussent une nature de chef à rallier le socialisme plutôt que le nationalisme, ou inversement, elle peut également discerner l'influence des idéologies sociales sur le développement psychique de l'individu (p. 146).

Ecartant les déviations idéalistes de la psychanalyse, il montre que celle-ci s'inscrit dans un cadre matérialiste dialectique puisqu'elle part d'une base organique, la libido, pour étudier la superstructure, c'est-à-dire le fonctionnement psychique du désir, soumis au principe de réalité, autrement dit aux contraintes sociales dans le monde actuel. La théorie de l'inconscient et du refoulement est organiquement liée à la société. Tandis que la sociologie marxiste est incapable d'expliquer le mécanisme par lequel l'idéologie sociale agit sur l'individu, la psychanalyse peut y répondre en analysant les rapports familiaux. En effet, la manière dont l'enfant réagit au complexe d'Œdipe est indirectement conditionnée par la cellule familiale et l'idéologie sociale qui dépend, en dernier ressort, de la structure économique de la société. Rappelant les principes essentiels du matérialisme dialectique: la nature dialectique de la matière, l'unité des contraires, la négation de la négation..., il établit le caractère dialectique des phénomènes mentaux mis en évidence par la psychanalyse, tels que l'ambivalence du sentiment, la sémiologie des névroses: « La psychanalyse peut donc entièrement confirmer la thèse de Marx d'après laquelle c'est bien l'existence sociale qui détermine la "conscience", c'est-à-dire les représentations, buts et instincts, idéologies sociales, etc., et non le contraire » (p. 175). Etayant son analyse par sa pratique médicale, il montre que c'est la société, par l'intermédiaire de la famille, qui détermine le développement de l'Œdipe. Ce qui l'amène à conclure:

" la psychanalyse, grâce à sa méthode - qui lui permet de découvrir les racines instinctives de l'activité sociale de l'individu - et grâce à sa théorie dialectique des instincts, est appelée à éclairer dans les détails répercussions psychiques des rapports sociaux de production, c'est-à-dire à expliquer la formation des idéologies « dans la tête

humaine ». Entre ces deux extrêmes: la structure économique de la société et la superstructure idéologique, dont la conception matérialiste de l'histoire a défini dans l'ensemble les relations causales, la conception psychanalytique de la psychologie de l'homme social insère une série de chaînons intermédiaires {oo.} par là, la psychanalyse s'insère rationnellement dans la conception matérialiste de l'histoire en un point tout à fait déterminé: au point où commencent les problèmes psychologiques, ces problèmes évoqués par Marx dans la phrase où il dit que le mode d'existence matérielle se transforme en idées dans le cerveau humain. Le processus de la libido dans le développement social est par conséquent secondaire, il dépend de ce développement social, tout en y intervenant d'une façon décisive, la libido sublimée devenant force de travail et force productive (pp. 181-182).

S'appuyant sur les études menées par Malinowski dans les sociétés primitives, il historicise le complexe d'Œdipe, qui varie selon la structure sociale et qui, pour lui, est appelé à disparaître dans la société socialiste, en même temps que la famille patriarcale. Se posant en disciple fidèle de Freud, il critique Jung, Adler et Rank, et considère que la méthode à laquelle il adhère n'a d'avenir que dans le socialisme. En somme, la psychanalyse n'est ni une métaphysique, ni une conception du monde. Elle joue, sur le plan de l'individu, le même rôle que le marxisme sur le plan social, mais « elle ne peut atteindre à l'efficacité *qu'après l'achèvement de la révolution sociale* » (p. 191). Elle aura alors pour mission d'explorer l'histoire de l'humanité primitive, d'établir une économie libidinale ordonnée, d'intervenir dans l'éducation des enfants.

Cet essai suscite aussitôt deux réactions, de la part des marxistes d'abord, des psychanalystes ensuite.

Dans la même revue [*Sous la bannière du marxisme*] Sapir, traitant de «Freudisme, sociologie, psychologie⁵ », félicite Reich de regarder sa discipline comme une science auxiliaire du marxisme, sur le plan individuel, et de revenir aux données fondamentales de la psychanalyse, mais il considère que la déviation, le passage de la psychologie individuelle à la sociologie provient de Freud lui-même, et que Reich procède au même glissement. Ainsi, quand il parle de la « tête » de l'individu, il pense à celle de la collectivité humaine et il identifie la base, les forces productives, à la superstructure, l'idéologie. Il lui reproche surtout « d'intégrer le freudisme dans la théorie du matérialisme historique » (p. 199), ce qui procèderait d'une contradiction interne ou bien d'une erreur flagrante. Certes, il faut mener l'étude psychologique des classes sociales, distincte de la psychologie sociale, laquelle ne saurait se contenter d'additionner des individus isolés. Seules comptent, dit-il, « les actions individuelles en rapport objectif avec la lutte des classes » (p. 209) ; et de trancher:

Le facteur psychologique individuel joue un rôle subalterne dans les processus psycho-sociaux, subordonnés de leur côté à d'autres forces plus puissantes (économiques) du développement historique. On pourrait donc dire que la psychologie individuelle est subordonnée au second degré par rapport à ces dernières (p. 212).

De ce fait, Reich accorderait trop d'importance aux éléments biologiques, source des instincts; il surévaluerait l'aspect symbolique des processus humains et procéderait plus par analogie que par une démonstration pratique. L'instinct sexuel se manifeste de différentes façons dans la vie sociale :

Mais il faut bien dire que ces phénomènes ont une importance très secondaire comparativement aux problèmes capitaux du développement social (rapports économiques, transformation des idéologies, etc.). Ils sont en général les symptômes des courants sociaux qui sont à la base des idéologies, ils n'en sont pas les causes (p. 217).

En clair, cela signifie que Reich se trompe du tout au tout quand il prétend incorporer la psychanalyse au marxisme. Celle-ci n'est « nullement fondée à jouer le rôle de critique suprême de la culture bourgeoise » (p. 221) et la formule freudienne selon laquelle « la culture crée le refoulement et le refoulement crée la culture », est absolument inutilisable au regard du marxiste, car elle conduit à l'idéalisme, omettant de se référer à l'action sociale de la conscience. Elle ne peut éluder la « conscience de classe ». En somme, le freudo-marxisme est inconcevable:

Si la prétention de la psychanalyse, en tant que doctrine psychologique individuelle, de « s'incorporer » à la sociologie est sans contredit injustifiée, à plus forte raison sa tentative de dénaturer nos conceptions éprouvées et vérifiées sur la marche réelle du développement est-elle intolérable (p. 225).

Pour aller au bout de la réfutation des thèses de l'auteur de *la Crise sexuelle*, il faut montrer que, même en tant que doctrine psychologique individuelle, la psychanalyse n'a rien de matérialiste dialectique. Encore une fois, Reich développe des analogies, non des démonstrations. Il lui faudrait tenir compte du système dans son ensemble, et non de tel ou tel élément partiel. La théorie freudienne des instincts considère la libido comme un facteur déterminant alors que les phénomènes sociaux sont primordiaux. La psychanalyse est étrangère à la conception dialectique du développement de la personnalité. Elle réduit par trop le facteur social, économique, ou encore la part du conscient.

En résumé, au nom du marxisme, Sapir rejette le freudo-marxisme et, plus généralement, la psychanalyse qui, malgré ses apports incontestables,

biologise à l'extrême l'individu en négligeant la dimension sociale des phénomènes, exagère le retentissement dans la sociologie des lois psychologiques individuelles, et se prend pour un « système » complet, dialectique, alors qu'elle relève d'une vision idéaliste des phénomènes sociaux et historiques.

Du côté des psychanalystes, Erich Fromm approuve dans l'ensemble la démarche de Reich, mais il postule une dimension sociale pour sa discipline, alors que ce dernier la cantonnait à l'individu. « La psychanalyse est une psychologie matérialiste et scientifique » déclare-t-il d'emblée dans l'article « Tâche et méthode d'une psychologie sociale analytique »⁶. Partant, à l'instar de Reich, des pulsions biologiques et précisant l'articulation des différents concepts mis au jour par Freud, il soutient que la psychanalyse est une méthode, essentiellement historique: « elle exige que *la structure pulsionnelle soit comprise à partir du destin d'une existence* » (p. 43). Il montre que les pulsions sexuelles s'adaptent, se soumettent aux données sociales, de telle sorte qu'une psycho-sociologie analytique est concevable, passant de l'étude de l'individu à celle des fondements cachés des comportements irrationnels des groupes sociaux.

Selon lui, psychanalyse et matérialisme historique ont la même fonction: mettre en évidence les forces cachées qui régissent les comportements humains. Freud n'a jamais considéré que l'homme socialisé, dans sa réalité sociale. Ce qui le conduit à formuler ainsi l'objectif de sa méthode, en renversant la pratique habituelle de ses confrères:

La psycho-sociologie analytique, c'est donc comprendre la structure pulsionnelle d'un groupe, son attitude libidinale inconsciente, dans une large mesure à partir de sa structure socio-économique (p. 51).

Il s'en justifie en considérant que la famille est l'agent psychologique de la société, et que sa structure et sa fonction dépendent des conditions historiques: ainsi le complexe d'Œdipe n'est ni absolu, ni universel. Une bonne intégration de la psychanalyse à la psychologie sociale devrait aboutir à des résultats irréfutables, à condition de suivre la méthode:

Les phénomènes psycho-sociologiques doivent être compris comme des processus d'adaptation active et passive de l'appareil pulsionnel à la situation économique et sociale. L'appareil pulsionnel lui-même est donné biologiquement, sous la forme de certaines bases, mais il est dans une large mesure susceptible d'être modifié; les conditions économiques jouent le rôle de facteur qui le modèlent de façon primaire. La famille est l'intermédiaire le plus essentiel à travers lequel la situation économique exerce sur la psyché de l'individu son action de modelage. La psychologie sociale a à expliquer les attitudes psychologiques et les idéologies collectives socialement significatives,

et tout particulièrement leurs racines inconscientes, à partir de l'influence des conditions économiques sur les appétences libidinales (pp. 58-59).

Discutant certaines extrapolations du marxisme sur l'instinct de profit, il en démonte l'origine libérale. En vérité, le marxisme fait porter principalement son analyse sur l'instinct de conservation, mais il n'ignore pas l'instinct sexuel. Ainsi, la psychanalyse est capable de déterminer l'origine narcissique de la notion de profit; elle est susceptible d'enrichir le matérialisme historique par une connaissance approfondie des facteurs humains intervenant dans le processus social (p. 67). Elle est même la seule à fournir une psychologie utilisable par le marxisme en ce sens qu'elle montre comment la base économique est transformée en passant par l'appareil des pulsions. Elle éclaire le fonctionnement de l'idéologie en montrant la base psychologique d'une structure libidinale, ses conditions de possibilité, de développement. En conclusion:

La psychologie analytique trouve évidemment sa place à l'intérieur du matérialisme historique. Elle examine l'un des facteurs naturels opérant dans le rapport société-nature: l'univers pulsionnel de l'homme et le rôle actif et passif qu'il joue à l'intérieur du processus social. Par là-même elle étudie ainsi un facteur décisif, intermédiaire entre la base économique et la formation de l'idéologie. La psychologie sociale analytique rend ainsi possible la compréhension intégrale des superstructures idéologiques à partir du processus qui se déroule entre la société et la nature (p. 80).

La méthode est donc celle de la psychanalyse freudienne, la tâche est d'expliquer la fonction de la libido dans la formation des idéologies. C'est dire combien les objectifs de Reich paraissent timides au regard des ambitions théoriques de Fromm.

Le premier a répondu à ses objecteurs quatre ans après, dans la préface - et dans un additif à cette préface - de la seconde édition de *la Crise sexuelle*, alors qu'il était en exil au Danemark, exclu à la fois du Parti communiste et de l'Association internationale de psychanalyse '.

Partant de la récente conquête de l'Abyssinie par le fascisme italien, il s'interroge sur la véritable nature du mal social, sur la psychologie des masses. Il résume la théorie freudienne de l'économie sexuelle, conçue comme une interaction réciproque de l'idéologie sociale et de la structure psychique individuelle. Le noyau de la structure psychique est d'ordre sexuel ; le processus culturel est déterminé par les besoins sexuels auxquels s'opposent le moralisme social et le mysticisme religieux. Mais, dit-il à propos du marxisme, « si éclatante et révolutionnaire que fût la découverte des lois de l'économie capitaliste, elle ne suffit pas à résoudre les problèmes

de l'autorité» (p. 36). D'ailleurs l'évolution récente de l'Union soviétique révèle le conflit entre l'idéologie et la réalité: si les besoins sexuels étaient satisfaits, les lois ne seraient pas nécessaires, et l'on devrait assister au dépérissement de la moralité coercitive comme, selon Lénine, à celui de l'Etat. Pour lui, il n'existe pas de sexualité « absolue » : « les pulsions se développent, se transforment et dégénèrent », écrit-il. Dès lors que la seconde partie de son livre expose l'étouffement de la révolution sexuelle en U.R.S.S., il se contente de répondre sur le plan théorique aux objections de Sapir (lui-même condamné pour « idéalisme » par le Parti). Résumons à grands traits: la psychanalyse est le noyau d'une psychologie matérialiste-dialectique. sa méthode, il le concède, mène parfois à l'idéalisme, mais la sociologie a besoin d'une psychologie. Or la psychanalyse intervient comme explication des relations entre la structure économique de la société et sa superstructure idéologique, le processus de la libido étant secondaire et dépendant du développement social. La « conscience de classe » ne peut être analysée par la psychanalyse, mais bien les entraves irrationnelles à son développement.

S'en prenant ensuite à Fromm, il considère que celui-ci ouvre la porte à tous les abus quand il dit que la psychanalyse peut énoncer des vérités essentielles sur les raisons profondes du comportement social: elle ne peut se prononcer que sur les effets des phénomènes collectifs, non sur leurs causes socio-économiques:

Il s'agit que le capitalisme ne soit pas expliqué par la structure sadique-anale des hommes, mais celle-ci par l'ordre sexuel du patriarcat. Et la société n'est pas seulement composée d'individus singuliers (une foule par exemple), mais d'une multitude d'individus qui sont déterminés dans leur vie et leur pensée précisément par des rapports de production totalement indépendants de leur volonté et aussi de leurs pulsions qui les relient entre eux et agissent sur eux: quoique de telle sorte que les rapports de production modifient précisément la structure pulsionnelle aux points décisifs... (Additif, pp. 27-28).

La psychanalyse peut exactement expliquer les dessous et les raisons profondes des comportements, mettre en évidence les chaînons intermédiaires entre la base et la superstructure «dans la représentation psychique» des individus. Reich refuse cependant d'appliquer cette méthode aux réalités sociales (comme le souhaite Fromm) car il s'agit là de domaines aussi différents que la chimie et la physique, car, encore, la société n'a pas de psyché. En somme, il s'en tient à son exposé initial, refusant d'employer la psychanalyse à l'étude des problèmes socio-politiques, l'expérience lui montrant que chaque fois qu'on a voulu le faire, c'était dans un sens réactionnaire.

*

**

Comment les surréalistes ont-ils perçu ce débat? Qu'en savaient-ils exactement? Probablement plus qu'on ne croit aujourd'hui, où il est de bon ton de penser que ces artistes ne se référaient à Marx et à Freud que par métaphore; et certainement moins qu'il n'aurait fallu dans le contexte de l'époque, en raison de l'hostilité de principe affichée par les tenants de chacune de ces méthodes. Dès novembre 1933, Georges Politzer déclarait dans *Commune*, la revue de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.) à laquelle les surréalistes étaient encore censés appartenir: «Nous avons connu d'abord le freudo-marxisme délirant des *surréalistes*, d'André Breton en particulier⁸. » Celui qui allait devenir le philosophe officiel du Parti Communiste s'attaquait plus précisément à un article de Jean Audard publié par les *Cahiers du Sud* en septembre précédent: « Du caractère matérialiste de la psychanalyse ».

Reprenant, sans l'indiquer, les thèses de Reich, Jean Audard montre que la psychanalyse s'attache à l'être, dont le primat est la matière:

Toute la dialectique du principe du plaisir et du principe de réalité, du refoulement, de la sublimation et des névroses, confirme la thèse marxiste selon laquelle la pensée est déterminée par l'être⁹.

Ce lui est l'occasion de répliquer à un article d'un certain Stoliarov, paru dans *Littérature de la révolution mondiale*, soutenant que la psychanalyse n'est pas une science, parce qu'elle n'est pas mesurable, et qu'elle est encore moins matérialiste. Or, selon Audard, la science n'est pas nécessairement mesurable, il lui suffit de dégager des lois. Le freudisme n'est pas plus un «psychologisme absolu» que le darwinisme dont se réclame le marxisme n'est un « physiologisme absolu ». Ainsi la *libido* dépend du psycho-physiologique, et, pour Freud, l'individu ne se comprend pas sans l'action de la société. La psychanalyse résiste aux attaques de la bourgeoisie, et il est clair, contre les marxistes de Moscou, qu'il n'y aura «pas de matérialisme complet sans psychanalyse» (p. 527). Propos auxquels Politzer réplique vertement dans l'article mentionné: « Un faux contre-révolutionnaire: le "freudo-marxisme" ». A grand renfort de citations de Lénine, empruntées à *Matérialisme et Empirio-criticisme*, il démontre que la psychanalyse n'est qu'un idéalisme remis au goût du jour, expression d'une philosophie bourgeoise. Selon lui, Jean Audard réduit le matérialisme au déterminisme darwinien afin de mieux y inscrire Freud, mais cette conception n'est encore qu'une falsification idéaliste (p. 294). La « mystification » freudo-marxiste s'explique par la vogue de la psychanalyse, qu'il considère comme un système philosophique, et même une métaphysique, dont les principes de réalité et de plaisir ne sont que des abstractions. En somme, cette doctrine n'est qu'un « énergétisme libidi-

neux » (p. 300). Quant à la sociologie psychanalytique (dont on a vu qu'elle était récusée par Reich), elle est aussi idéaliste, absolument opposée au matérialisme, voilant la lutte des classes par le concept de libido. En conséquence, par son caractère anti-matérialiste, la psychanalyse ne saurait compléter le marxisme :

Le freudisme n'est donc pas une doctrine matérialiste, mais idéaliste. Ce n'est qu'à l'aide de toutes sortes de falsifications du matérialisme qu'on peut lui attribuer un caractère matérialiste. C'est précisément pour cette raison que le freudo-marxisme n'est qu'une tentative de falsification du marxisme (p. 303).

Cependant, Politzer est encore loin de représenter la position unanime du Parti. Il est piquant d'observer que la même livraison de *Commune* contient, à la suite du sien, un article faisant l'éloge, à quelque menues réserves près, de l'ouvrage d'Allendy, *Capitalisme et Sexualité* (Denoël et Steele, 1933), dont les considérations spiritualistes et racistes sont, à mon avis, rien moins que marxistes, et que la quatrième de couverture contient une publicité pour la publication de *la Crise sexuelle* aux Editions sociales internationales, d'obédience communiste!

Le premier surréaliste qui se soit intéressé au rapprochement de la psychanalyse et du marxisme (sans pourtant utiliser la locution « freudo-marxisme, comme je l'ai déjà fait observer ci-dessus) est René Crevel, dans la quatrième livraison (décembre 1931) du *Surréalisme au service de la Révolution*. Il réagit à un compte rendu, publié dans la *Revue de psychanalyse*, contre ce qu'il nomme « le patriotisme de l'inconscient », qui, détournant la méthode et la pensée de Freud, en vient à supposer que les conflits psychiques varieraient selon les races. C'est alors que Marx et Freud se rencontrent conjointement sous sa plume:

Que Marx, dans une définition de l'essence humaine, ait fait place à l'ensemble des rapports sociaux et Freud prouvé que la dite essence ne saurait, en aucun cas, se réduire à la conscience qui en est prise, à l'idée qu'en fabriquent les plaquages de la raison sur des observations plus ou moins justes, pareils coups de point au beau milieu de l'estomac permettent de lire derrière la transparence des masques, à même les grimaces sophistiquées, la peur des tripotées à venir ¹⁰.

Dans la suite de l'article, il allègue à la fois la dialectique matérialiste et la psychanalyse comme un moyen de mieux comprendre le réel dans son intégralité, et, pour terminer, il cite la célèbre définition initiale du *Manifeste du surréalisme*, faisant porter toute son attention, n'en doutons pas, sur « le fonctionnement réel de la pensée ».

S'il rapproche, pour la plus grande peur des bien-pensants, la

psychanalyse du marxisme, il n'entre pas pour autant dans la discussion du freudo-marxisme. Reprenant ce texte dans *le Clavecin de Diderot* (1932), il l'expurge de ses scories, mais le prolonge par une mise en cause du livre du D'Allendy, *Capitalisme et Sexualité*, demandant à son auteur ce que pourrait bien devenir sa psychanalyse, où la cure exige des sacrifices financiers, dans un contexte socialiste. Deux ans après, ses « Notes en vue d'une psycho-dialectique », publiées dans la même revue, semblent faire écho, de très loin, au débat berlinois.

Texte sûrement confus, maladroit, ampoulé, où Crevel est pourtant un des premiers à tenter l'impossible réconciliation du marxisme et de la psychanalyse qui obsèdera la gauche radicale jusqu'à ces dernières années. Et il faut le souligner: même à partir de ces réflexions critiques sur l'individualisme et le capitalisme européen, la plupart du temps formulées en pure langue de bois, Crevel invente là en quelque sorte la problématique qui va dominer la vie intellectuelle d'une bonne part de la seconde moitié du xx^e siècle. Mais autant le dire tout de suite, Crevel n'est pas très doué pour la théorie, du moins dans la forme pseudo-objective que nous lui connaissons. Crevel n'est même pas doué du tout pour ces abstractions sentencieuses qui n'ont cessé d'alourdir la pensée révolutionnaire depuis cinquante ans, la paralysant peu à peu. Et c'est autant notre chance que notre malheur,

déclare sa présentatrice, Annie Lebrun, à ce propos. Observons, à la décharge de Crevel, qu'il s'agit seulement de notes, donc d'une pensée embryonnaire, rendant compte de plusieurs ouvrages, plutôt que d'un exposé théorique rigoureusement construit. De cet ensemble ardu et souvent diffus, je ne retiendrai que ce qui concerne mon dessein. Pour Crevel, le matérialisme dialectique exprime un retour à la vie, au concret, au mouvement, de même que la psychanalyse, malheureusement transformée en mécanisme abstrait par la faute des analystes idéalistes. C'est alors qu'il lance cet appel: « Le conscient, thèse. L'inconscient, antithèse. A quant la synthèse ¹² ? » Il considère que Freud, dans *l'Avenir d'une illusion*, s'est fourvoyé dans une interprétation de type religieux des phénomènes sociaux, et qu'il est dépourvu de toute culture marxiste, voire dialectique. Seuls des jeunes, comme Lacan, dont il résume la thèse, pourraient faire rendre à la psychanalyse tout ce qu'on attendait d'elle, en situant les conflits individuels dans leur cadre social. Réciproquement, « la science matérialiste, pour sa psycho dialectique, a besoin de monographies détaillées, précises, complètes ¹³. » Reich n'aurait pas parlé autrement. En somme, le cas Aimée dont traite le jeune médecin ne procède pas de la génération spontanée. Il résulte d'une interaction entre l'individu et la société, selon la loi de réciprocité universelle posée par le matérialisme dialectique.

Cela conduit Crevel, quelques mois après, à souligner encore plus

clairement l'intégration nécessaire de la psychanalyse dans le cadre marxiste:

Machine à réprimer et à comprimer, au sein des contradictions inconciliables, l'Etat, dans et par ses mesures les plus générales, jamais ne cesse d'être le responsable des refoulements les plus particuliers. Donc, réciproquement, rendre compte du particulier, ce sera dénoncer le général. Du fait, du seul fait qu'elle explique l'individu actuel, la psychanalyse est un réquisitoire contre la société actuelle, la société capitaliste qui, en refusant à l'immense majorité des individus des conditions acceptables de vie matérielle, leur interdit le libre épanouissement de la vie psychique ¹⁴.

Dans la même livraison, Pierre Yoyotte, l'un des Antillais de *Légitime Défense*, rallié au surréalisme, cerne « la signification anti-fasciste » du Mouvement, en des termes voisins, que l'on peut à bon droit qualifier de freudo-marxistes. Il explique le triomphe du fascisme, en Allemagne et en Italie, par la conjonction de la misère économique et de la misère affective pesant sur les « masses moyennes ». La privation du désir et du sentiment, organisée par la société capitaliste, l'église et la famille, entraîne le refoulement, l'ignorance, favorables au fascisme. Or, « la propagande communiste, uniquement fondée sur les enseignements marxistes, n'a nullement compris, dénoncé et combattu l'importance politique des sentiments collectifs ¹⁵ » puisqu'elle ne traite que de l'exploitation économique. La tâche du surréalisme est, en conséquence, de discréditer l'exaltation collective de caractère fasciste, de supprimer le divorce entre le sentimental et l'économique, sans oublier la nature ambivalente de l'individu. L'unité morale du surréalisme, exposée dans des ouvrages tels que *les Vases communicants* de Breton, *la Femme visible* de Dali, vise à accélérer le changement de la structure économique en même temps qu'il faut en finir avec le christianisme et ses dérivés.

La réflexion, à partir des essais des théoriciens marxistes et freudiens, entraîne les surréalistes à postuler une application de la psychanalyse aux phénomènes psychiques collectifs, en utilisant les outils fournis par le matérialisme dialectique. Mais c'est chez les poètes que René Crevel, comme Pierre Yoyotte, trouve la conjonction de « l'amour, la poésie, la science, la révolution ». Particulièrement dans le dernier recueil d'Eluard, *La Rose publique*, où « Conscient et inconscient ne se regardent plus comme chiens de faïence avec des yeux d'antinomie ¹⁶ », où s'exprime l'espoir de surmonter la misère morale, issue de la misère matérielle, et dans *les Vases communicants* d'André Breton, montrant la réciprocité, c'est-à-dire l'unité dialectique de l'individu et de l'univers.

En vérité, le cheminement intellectuel de Breton sur cette voie est strictement contemporain de celui de Crevel. Immédiatement à la suite de

son article sur « Le patriotisme de l'inconscient », dans *le S.A.S.D.L.R.* n° 4, se trouve un extrait des *Vases communicants*, intitulé « Réserves quant à la signification historique des investigations sur le rêve », où le premier reproche aux théoriciens marxistes, parmi d'autres, de n'avoir pas porté leur attention sur les phénomènes oniriques, tandis que le moniste Freud est accusé de dualisme, dans la mesure où il oppose la « réalité psychique » et la « réalité matérielle ».

C'est dans la troisième partie du recueil, composée durant l'été 1932, que Breton justifie sa recherche de conciliation des thèses de Marx et de Freud. Prenant acte de la révolution soviétique et des frontières qui en résultent avec le reste du monde capitaliste, il conteste la thèse stalinienne du socialisme dans un seul pays. D'ailleurs la révolution qu'il salue ne saurait résoudre tous les problèmes: le conflit entre la théorie et la pratique, la nature subjective de l'homme opposée à la conservation de l'espèce, le caractère inaliénable de ses désirs, incapables de se conformer à un objectif unique :

Ainsi parvenons-nous à concevoir une attitude synthétique dans laquelle se trouvent conciliés le besoin de transformer radicalement le monde et celui de l'interpréter le plus complètement possible 17.

Marx et Rimbaud se rencontrent dans cette formule, mais Freud n'est pas loin, d'abord parce qu'il faut parvenir à comprendre certains actes individuels, tels le suicide de révolutionnaires comme Essenine et Maïakovski, dont on sait le retentissement affectif qu'ils ont produit chez lui, et, par là-même, approfondir l'étude de l'homme, dans toutes ses dimensions, conscient et inconscient. En effet:

Toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers: elle est, par suite, un obstacle à sa transformation (p. 152).

Au demeurant, les exemples allégués, justement parce qu'ils se sont produits en Union soviétique, prouvent la nécessité d'approfondir la connaissance humaine après comme avant la révolution, et de tenir compte de tous les acquis antérieurs. C'est pourquoi il s'élève vigoureusement contre:

L'escamotage passablement malhonnête de ce qu'il peut y avoir de plus précieux du seul point de vue matérialiste dans des découvertes comme celle de Freud, le refus pratique de discussion de toute espèce de thèse un peu insolite (p. 159).

Le caractère matérialiste dialectique de la démarche freudienne n'est pas établi, comme chez Reich et Fromm, mais le fait qu'il puisse être allégué montre que Breton, comme Crevel, a entendu parler des recherches en ce sens. Cela le conduit à justifier la position des surréalistes qui ont quitté le Parti communiste pour conserver leur esprit critique et œuvrer à la mise au jour de ce « tissu capillaire » de l'esprit, échangeur entre la veille et le sommeil. Si la révolution sociale doit triompher dans l'ensemble du monde, il ne fait pas de doute, à ses yeux, qu'elle ne saurait marquer la fin de l'histoire. En d'autres termes, il faudra toujours analyser «le mal sacré », le sentiment (qui lui-même se modifie en fonction de la société), et se servir du rêve pour sonder la nature profonde de l'individu. « L'essence générale de la subjectivité, cet immense terrain et le plus riche de tous est laissé en friche », s'exclame-t-il (p. 166) ! Ce qui le conduit à s'en remettre aux poètes pour cette fonction de connaissance: «Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve » (p. 170).

Le glissement est notable: tandis que Crevel en appelle aux jeunes savants pour comprendre les comportements normaux ou pathologiques, dans leur contexte social, Breton se tourne vers les poètes futurs, ceux qui assureront la connaissance synthétique du réel objectif et de la subjectivité individuelle ou collective. Mais il appartient à un membre du mouvement surréaliste, Tristan Tzara, d'essayer de répondre à cette double postulation simultanée par ce qu'il nomme un « rêve expérimental », avec *Grains et Issues*¹⁸.

Dès son « Essai sur la situation de la poésie », en 1931, Tzara avait élaboré une histoire de la poésie, des temps primitifs à nos jours, dans une perspective usant conjointement de l'analyse matérialiste dialectique et de la psychanalyse, la distinction (jungienne) du penser non-dirigé (thèse) et du penser dirigé (antithèse) produisant une synthèse apte à qualifier la poésie dada et surréaliste. Désormais, dans *Grains et Issues*, dont la première partie paraît dans *le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, 1933, le rêve éveillé et, en quelque sorte, dirigé, donne lieu à un récit gorgé de son propre commentaire, ensuite développé dans des notes, de caractère plus nettement théorique. Le vocabulaire, la méthode marxiste investissent la psychanalyse pour expliquer, interpréter les propos du rêveur. Ainsi le « rêve expérimental » est conçu comme un mouvement dialectique tressant une trame logique et son débordement lyrique en vue de la connaissance des mécanismes mentaux. On assiste, comme dans un laboratoire, à l'interaction du penser dirigé, logique, autrement dit la structure, et du penser non-dirigé, hypologique, considéré comme la superstructure. Dans le détail, ce processus conduit à l'élaboration d'une utopie, illustrant la résolution des contraires, où les rêves ne seront plus l'expression inconsciente des désirs, puisqu'eux-mêmes seront réalisés dans la vie diurne. Mais, en vertu de la négation de la négation, ces désirs seront en

perpétuelle transformation. De même, «la réduction des monstrueux antagonismes entre l'individu moderne et la société» (p. 47), sous entendu dans le régime socialiste, produira l'humour, cet autre nom de la poésie. Le raisonnement s'appuie sur des considérations identiques à celles du freudo-marxisme, même s'il n'en porte pas le nom. En effet, Tzara considère que l'angoisse de vivre dans la société actuelle, provenant des contraintes économiques et idéologiques, a toujours existé, dans les sociétés primitives par exemple, et qu'il subsistera, sous une forme transformée, dans la société révolutionnaire. Allant plus loin que Freud et même Reich, il suppose que cette angoisse provient d'un complexe de castration collectif. Certes, la société n'est pas un tout unique, comparable à un organisme vivant; mais la vie psychique des individus étant déterminée par les rapports sociaux, on peut concevoir qu'elle est la même pour tous, le capitalisme agissant sur le prolétariat, et réciproquement: «De là un sentiment d'ambivalence sociale qui explique certaines tendances de faiblesse des révolutionnaires et certaines complaisances envers ceux-ci de la part de la bourgeoisie» (p. 107). Reprenant l'exemple des sociétés primitives, qu'il connaît particulièrement bien en raison de son intérêt pour leur art, Tzara affirme que le désir du retour au sein maternel s'y trouvait combattu par le traumatisme de la naissance, ce conflit étant dépassé par les mythes, issus des rêves. Il faudrait revenir à ces rêves, à l'état brut, pour comprendre la mentalité des peuples en question, or l'interprète est limité par sa propre conscience de l'état de veille. La solution ne pourra venir que d'une application du penser non-dirigé, en d'autres termes d'un poète !

Autre exemple: la guerre. Elle relève de l'explication par le matérialisme historique. mais celui-ci ne suffit pas à rendre compte de son retentissement sur l'individu. Il faut donc recourir à la psychanalyse pour comprendre les divers états de réceptivité des peuples à son endroit. Le freudo-marxisme est explicitement écarté, comme on l'a vu ci-dessus, mais Tzara souligne bien la part d'irrationnel que comporte toute conflagration, que n'épuise pas l'explication marxiste. Dans le prolongement de cette réflexion, une note rajoutée sur les ultimes épreuves élargit le débat à la lutte des classes qui, selon lui, ne saurait faire abstraction de l'activité artistique, chacune agissant sur l'autre:

Il serait faux de croire qu'un cantonnement sévère de leurs sphères phénoménales dans leurs limites propres rejette chacune de ces activités sur un but défini et distinct, car, la connaissance étant leur unique but, les problèmes qu'elles posent, malgré leurs moyens d'expression différents, seront essentiellement les mêmes. [...] En d'autres termes: il n'est pas nécessaire de renoncer à la poésie pour agir comme révolutionnaire sur le plan social, mais être révolutionnaire est une nécessité inhérente à la condition du poète (p. 137).

A partir de ces considérations, Tzara prendra ses distances avec le surréalisme, qu'il estime vouloir ériger la poésie comme fin en soi. Et de conclure son ouvrage sur un avertissement auquel les révolutionnaires de tous bords auraient bien fait de réfléchir. Il concerne les perversions et cette angosse de vivre si familière à l'auteur de *l'Homme approximatif*:

Cette soi-disant santé morale, qui n'a trait qu'au refoulement des désirs, requise par les révolutionnaires de nos jours, est un des plus maussades héritages des principes de puritanisme et d'hypocrisie qui animent l'éthique bourgeoise. f...f Quoique toute douleur morale puisse être ramenée à un système de coordonnées sociales, on a trop vite oublié dans les remous de la bataille qu'à travers un nouvel ordre économique, c'est l'homme et sa libération qui en restent l'enjeu et le but, il serait donc vain et dangereux qu'au lieu de combattre la société actuelle tout en préparant la culture à venir sur le solide terrain de l'économie psychique, l'on s'attaque à un système général de choses en ignorant cette misère morale qui, trop profondément ancrée en l'homme pour qu'elle disparaisse par une trop simple incantation de mots d'ordre, détermine néanmoins, en tout état de cause et au plus haut degré de violence, la composante affective de la volonté de changer radicalement le monde (p. 145).

Une enquête, publiée par la revue belge *Documents* 35, devenue mensuelle, demandait si une théorie matérialiste de la personnalité, tenant compte des travaux des psychologues contemporains (entendez psychanalystes) était concevable. La réponse de Jean Audard, résumant ses articles des deux années antérieures, parus dans la même revue, posait, nul ne s'en étonnera, que marxisme et freudisme sont compatibles, tandis que Freud lui-même indiquait: « Ce que signifie matérialisme dialectique ne m'est pas clair » et qu'Henri Lefebvre considérait la méthode dialectique comme seule capable de répondre aux problèmes psychologiques actuels, car « le freudisme comporte une méthode remarquable et une métaphysique absurde ¹⁹ ». Trois mois plus tard, sitôt après le Premier Congrès International des Ecrivains, à Paris, qui vit l'éviction des surréalistes de l'A.E.A.R., Marcel Lecomte et E.L.T. Mesens retraçaient, sous le titre « Mouvement de pensée dans la révolution », les différentes étapes qui avaient conduit le surréalisme à vouloir enrichir le matérialisme, à s'opposer au réalisme socialiste, tout en se plaçant au service de la révolution. « Matérialistes, déclarent-ils, nous n'avons pas le droit de nous détourner bénévolement [*sic*] de la psychanalyse et des découvertes qui s'appuient sur elle ²⁰. » Ils étayent leur argumentation au moyen de deux textes. Le premier est une longue citation de *Grains et Issues*, empruntée à la note II sur « la réduction des monstrueux antagonismes entre l'individu et la société moderne ». Le second reprend l'analyse des *Vases communi-*

cants donnée par le communiste Tchécoslovaque Zavis Kalandra, publiée en français par Breton dans *Position politique du surréalisme*. Ignorant que Tzara s'était éloigné définitivement du Surréalisme, et que Kalandra allait être exclu du parti communiste dans le courant de l'année, ils annonçaient une prise de conscience définitive...

*

**

Au terme de cet examen, il apparaît que le surréalisme a effectivement, durant quatre ou cinq ans, rencontré la problématique du freudo-marxisme en cherchant moins, pour sa part, à ratifier les propos de tel ou tel théoricien qu'à définir, à partir de sa propre pratique, les points de rencontre entre ces deux systèmes de pensée, notamment sur les rapports de l'inconscient, individuel ou collectif, avec la base socio-économique, sur le devenir des forces désirantes dans la société sans classes. C'est l'un des points qui ont déterminé André Breton à s'éloigner d'un Parti communiste hégémonique et sectaire, tandis qu'à l'inverse deux de ses compagnons, Crevel et Tzara, se détachaient de lui pour se rallier à la seule institution représentant, à leurs yeux, les aspirations révolutionnaires du prolétariat.

Tous trois connaissaient l'allemand et pouvaient, de ce fait, s'informer directement du débat sur le freudo-marxisme engagé à Berlin avant l'accession d'Hitler au pouvoir. Il est douteux que Breton, rebelle aux langues étrangères, ait lu les textes publiés outre-Rhin sur le sujet, et ses propres écrits n'en laissent rien paraître. Crevel a très probablement été mis au courant des controverses suscitées à ce sujet par son ami Klaus Mann, mais il n'y fait pas allusion dans sa correspondance intime. Seul Tzara y fait référence, à une occasion, sans s'appuyer sur une pièce du débat en particulier. Alors que l'essai de Reich sur *la Crise sexuelle* est disponible en français lorsqu'il donne le bon à tirer de *Grains et Issues*, il ne le cite pas, bien que divers échos soient indirectement perceptibles, ne serait-ce que ce qui a trait à l'évolution des complexes selon les types de sociétés, en référence aux études de Malinowski.

Ce n'est pas à dire que le freudo-marxisme des surréalistes, si original dans sa forme et dans ses propos, se soit développé indépendamment, comme une semence portée par le vent dans un terrau étranger. Mais, en l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible d'établir un lien direct, si ce n'est par l'intermédiaire (tardif) des articles de Jean Audard dans *Documents*, revue belge sympathisante, et de Jean Bernier dans *la Critique sociale*, revue française d'opposition communiste, où les transfuges du surréalisme ne faisaient aucune grâce à leurs anciens compagnons.

En vérité, si l'on pose que le surréalisme, comme le marxisme et la psychanalyse sont des monismes matérialistes, (ce que fait explicitement Breton dans *les Vases communicants*), il va de soi que ces trois ensembles devaient un jour se rencontrer, ou, à tout le moins, que le surréalisme devait

explorer leurs articulations possibles. Il dépendait des circonstances et des hommes que le débat eût lieu au plus haut niveau, pour les progrès de la connaissance. Quant tout tendait à leur convergence, la menace fasciste en France, le nazisme en Allemagne et bientôt en Autriche, la perversion stalinienne en Union soviétique, en ont décidé autrement. L'échange de correspondance tenté par Breton avec Freud aboutit à une fin de non-recevoir. Quand aux relations avec les marxistes, on sait de reste à quels déboires elles menèrent même ceux qui s'étaient rangés sous la bannière du Parti communiste français. Cependant, à y regarder de près, aucun des écrits de Crevel ni de Tzara, jusqu'en juin 1935, ne peut être considéré comme orthodoxe du point de vue de l'idéologie officielle de cette formation. Tout se passe comme si le principe de réalité s'était donné le malin plaisir d'entraver la spéculation avant de la mettre à l'épreuve.

Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Boris Fraenkel. « Présentation ». *Freudo-marxisme et Sociologie de l'aliénation*, Paris, U.G.E., « IU X 18 », 1974. pp. 7-8.
2. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, tome III, Paris, Flammarion, 1979, p. 118.
3. Henri Béhar, « Le vocabulaire freudiste et marxien de Tristan Tzara », *Mélusine*, V, 1983, p. 101.
4. Wilhelm Reich: « Matérialisme dialectique et psychanalyse », dans *la Crise sexuelle*, Paris, Editions sociales internationales, 1934. Par la suite, j'indiquerai la pagination en me référant à cette édition, la seule dont pouvaient disposer les surréalistes, bien préférable à celles qui ont suivi, remaniées par Reich aux Etats-Unis. On m'excusera de citer longuement un ouvrage pratiquement introuvable aujourd'hui, dont je me demande pourquoi il a disparu de nos plus grandes bibliothèques, telles que la Bibliothèque Nationale ou la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, alors qu'il figure à leur catalogue.
5. I. Sapir, « Freudisme, sociologie, psychologie », dans l'ouvrage précédent, pp. 193-246.
6. Erich Fromm, "Tâche et méthode d'une psychologie sociale analytique », dans *Freudo-marxisme et Sociologie de l'alié-na-tion. op. cit.*, pp. 41-88.
7. Wilhelm Reich, Préface à la deuxième édition (1936), dans *la Révolution sexuelle*, U.G.E., « IU X 18 », 1968, pp. 29-42 ; l'Additif se trouve dans *Freudo-marxisme...*, *op. cit.* sous le titre " L'application de la psychanalyse à la recherche historique », pp. 15-40.
8. Georges Politzer, « Un faux contre-révolutionnaire - Le "freudo-marxisme" », *Commune*, novembre 1933, p. 285.
9. Jean Audard, « Du caractère matérialiste de la psychanalyse », *les Cahiers du Sud*, septembre 1933, pp. 517-528.
10. René Crevel, « Le patriotisme de l'inconscient », *le S.A.S.D.L.R.*, p.4. Phrase modifiée dans *le Clavecin de Diderot*, in : *l'Esprit contre la raison et Autres Ecrits surréalistes*, préface de Annie Le Brun, Paris, Pauvert, 1986, p. 211.
11. Annie Le Brun, *ibidem*. p. 12.

12. René Crevel, « Notes en vue d'une psycho-dialectique », *le S.A.S.D.L.R.*, n° 5, 1933, p. 49.'
13. *Id, ibidem.*, p. 51.
14. René Crevel, « Tandis que la pointolle se vulcanise la baudruche », *Documents 34*, repris dans *les Pieds dans le plat*, Paris, Pauvert, 1974, p. 302.
15. Pierre Yoyotte, « Réflexions conduisant à préciser la signification anti-fasciste du surréalisme », *Documents 34* « Intervention surréaliste », pp. 86-91.
16. René Crevel, « Au carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution », en allemand dans *Die Sammlung*, avril 1935, puis en français dans *Documents 35*, Bruxelles, nov.-déc. 1935, repris dans *le Roman cassé*, Paris, Pauvert, 1989, p. 70.
17. André Breton, *les Vases communicants*, Paris, Idées-Gallimard, 1981. Par la suite, nous indiquons la pagination de cette édition.
18. Tristan Tzara, *Grains et Issues*, dans les *Œuvres complètes* citées à la note 2 ; la pagination renvoie à cette édition.

UN PSYCHANALYSTE DEFENSEUR DU SURREALISME

Anthony R.W. JAMES

Dans les derniers mois de 1929, le docteur Abély, psychiatre, trouve entre les mains d'un malade d'asile *Nadja* d'André Breton. Quelques phrases de ce livre lui inspirent, et inspirent à la Société médico-psychologique de Paris, une frayeur qui n'était peut-être pas excessive. Dans la discussion qui suivit cette révélation, on interroge le professeur Pierre Janet sur les ouvrages des surréalistes. « Ce sont, répond-il, des confessions d'obsédés et de douteurs¹. » *L'establishment* psychiatrique français se sent menacé, au moins par la diffamation, et reconnaît ainsi les surréalistes pour ennemis. Qu'en est-il, vers le même moment, de la psychanalyse? C'est elle, on le sait, qui a contribué à fournir à André Breton une méthode d'interrogation de l'inconscient qui écarte aussi bien l'effort volontaire que la censure de la raison ou de la morale. Il faut bien reconnaître, cependant, que les représentants de la psychanalyse sont loin de jouir du même prestige que leur discipline. Breton revient de Vienne en 1921, « triste et déçu » de sa rencontre avec Freud, dont il parle dans un texte de l'année suivante comme d'un « petit vieillard sans allure, qui reçoit dans son pauvre cabinet de médecin de quartier² ». Et même si d'autres textes, plus tardifs, corrigent cette première impression, Freud lui-même se déclare, en 1932, incapable de saisir la nature et les visées du surréalisme³. Un Oscar Pfister, dénonce en 1920 l'art « pathologique » des expressionnistes⁴ ; un Charles Baudouin, qui a commencé en 1924 par s'intéresser à Verhaeren dans un « Essai de psychanalyse de l'art », lequel doit sans doute autant à Ribot qu'à Freud⁵. écrit, en 1929 également, sa *Psychanalyse de l'art* pour dire que l'erreur du surréalisme consiste à vouloir

établir une communication impossible: entre l'inconscient personnel, (et non collectif) de l'artiste et l'inconscient personnel (et non collectif) du public que Baudoin appelle, dans son vocabulaire teinté de religiosité, le « contemplateur »⁶. Il est clair que si le surréalisme se réclame de la psychanalyse, il peut à juste titre être circonspect devant les psychanalystes, en tout cas avant 1930. N'y aura-t-il personne pour relever ce défi?

Peu de temps après la discussion de la Société médico-psychologique, en décembre 1929, les lecteurs de la *Revue française de psychanalyse* pouvaient lire un article intitulé « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », signé de Jean Frois-Wittmann⁷. Il s'agit plutôt, à vrai dire, d'un opuscule, car ce travail de 39 pages est divisé en trois chapitres (L'artiste et la création artistique; Traits principaux de l'art moderne; La névrose et l'artiste) avec une introduction (La psychanalyse et l'art moderne) et une conclusion (L'art moderne et la société).

Il se présente d'abord comme une tentative de psychanalyste pour résoudre « le vieux conflit entre l'artiste et le public », qui traverse un moment décisif avec l'avènement d'un art complètement subjectif (cubisme, expressionisme, surréalisme). Le critique représente forcément une des deux forces en présence, artistes ou public; le psychanalyste, lui, « devrait pouvoir agir dans ce cas comme dans ceux dont il s'occupe et obtenir la résolution du conflit »⁸. Il devient vite clair, cependant, que loin de représenter la psychanalyse en général, « le psychanalyste » n'est autre que l'auteur de l'article, car il s'oppose à des adversaires précis, comme Pfister, et l'appel à la société qu'il lance dans sa conclusion vise notamment les autres psychanalystes qui ont tendance, selon lui, à être du côté de la moralité du surmoi. La toute dernière phrase - que *le Surréalisme au service de la révolution* citera⁹ - fait intervenir pour la première fois le « je » de l'écrivain:

*Il ne me semble pas qu'il [le psychanalyste] puisse se faire l'allié de ce qu'il combat chez le névrosé individuel: la moralité du surmoi, - bref qu'ayant dénoncé la censure, il puisse prendre le parti de la censure*¹⁰.

Cette conclusion lui vaut, d'ailleurs, une note de la rédaction, rappelant ce que chaque lecteur savait déjà, puisque c'était marqué sur la couverture de la revue, à savoir que les conclusions de l'auteur lui sont « tout à fait personnelles »¹¹. C'est dire à quel point, en 1929, la voix de Jean Frois-Wittmann parlait dans le désert.

*
**

Sa démarche, autant philosophique que proprement psychanalytique, consiste à tenter ce qu'il appelle un « essai de *réduction* »¹², autrement dit à

dégager l'art de tout ce qui est accidentel ou accessoire, comme l'information ou l'imitation, afin d'arriver à son essence :

nous devons d'abord, écrit-il, obtenir un type en réduisant à leurs éléments fondamentaux les caractéristiques de la création artistique, et éliminer les éléments appartenant à d'autres domaines comme non authentiques, non conformes au type ¹³.

Ainsi en arrive-t-il à dire de l'artiste qu'il

se rapproche du rêveur et du névrosé par la richesse de ses fictions, et du savant par le caractère d'invention qui en est la marque,. il se différencie du rêveur et du névrosé en ce qu'il objective ses fictions, et du savant en ce qu'il les exprime aussi sincèrement et directement que possible, puisqu'il n'a pas besoin de se reporter à la réalité quant à la forme de leur expression,. au contraire, il tendra à faire appel au système où elles prennent naissance (l'inconscient) [. ..] ¹⁴.

Ce « type » doit permettre l'élaboration d'un critère artistique et culturel de la validité de l'œuvre d'art, lequel dépendra de la « pureté du rapport ¹⁵ » des symptômes et des tendances avec l'essence ainsi dégagée. Commentant tour à tour l'image et l'inconscient, le neuf et la surprise, Jean Frois-Wittmann aborde les problèmes conjoints de la nature du plaisir esthétique et du rapport du public et de l'intention de l'artiste.

Avant de les aborder avec lui, récapitulons schématiquement ce que Freud nous dit sur l'origine du plaisir esthétique. Celui-ci dépend d'une structure parallèle dans le domaine sexuel, dans le mot d'esprit et dans l'œuvre d'art. L'accès à un certain plaisir est obstrué; une prime de plaisir, ou un avant-plaisir, est procurée par la forme ou la technique ; celle-ci permet l'ouverture d'une porte qui sans elle fût restée fermée et provoque une libération de plaisir profond. Ainsi dans l'art poétique:

L'écrivain nous [. ..] séduit par le bénéfice de plaisir purement formel, c'est-à-dire esthétique, qu'il nous propose dans la présentation de ses phantasmes. On appelle prime de séduction, ou plaisir préliminaire un pareil bénéfice de plaisir, qui nous est offert afin de permettre la libération d'un plaisir plus grand, émanant de sources psychiques bien plus profondes.

Cette intuition, « la plus audacieuse de toute l'esthétique psychanalytique » selon Paul Ricœur ¹⁶, Freud n'en développera pas les conséquences pour l'art moderne. Il demeure, dans ses goûts et dans ses appréciations, un « eminent victorien », un connaisseur à la façon du XIX^e siècle ¹⁷.

Pour ce qui est du surréalisme en particulier, on se rappelle son

incompréhension. Dans l'échange de lettres qu'André Breton publie à la fin des *Vases communicants*, on lit :

Et maintenant un aveu, que vous devez accueillir avec tolérance ! Bien que je reçoive tant de témoignages de l'intérêt que vous et vos amis portez à mes recherches, moi-même je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le surréalisme. Peut-être ne suis-je en rien fait pour le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art ¹⁸.

Ce qui se dissimule ici sous la courtoisie du grand homme se révèle dans la lettre que Freud écrit à Stefan Zweig le 20 juillet 1938, à la suite d'une rencontre avec Salvador Dali :

Wirklich, ich darf Ihnen für die Einführung danken, die die gestrigen Besucher zu mir gebracht hat. Denn bis dahin war ich geneigt, die Surrealisten, die mich scheinbar zum Schutzpatron gewählt haben, für absolute (sagen wir fünfundneunzig Prozent wie beim Alkohol) Narren zu halten ¹⁹.

L'« incontestable maîtrise technique » de Dali suggère à Freud, en tant que psychanalyste, une autre appréciation, mais le critique demeure réticent :

Kritisch konnte man doch noch immer sagen, der Begriff der Kunst verweigere sich einer Erweiterung, wenn das quantitative Verhältnis von unbewusstem Material und vorbewusster Verarbeitung nicht eine bestimmte Grenze einhüllt ²⁰.

Ces phrases, trop lapidaires, attirent l'attention sur le rapport quantitatif du travail préconscient et du travail inconscient. Freud a l'air de penser que dans la peinture surréaliste le travail préconscient est débordé par le processus primaire. Le plaisir plus profond n'est pas atteint, faute d'une attention suffisante portée aux sources techniques de l'avant-plaisir.

Or c'est sur ce point précisément que porte une partie de l'analyse de Jean Frois-Wittmann. Selon lui, les différences entre l'art « classique » et l'art « moderne » relèvent de différences dans les deux sortes de plaisir.

Il y a d'abord une différence de *contenu*. L'avant-plaisir de l'art classique reposait en grande partie sur l'imitation, sur la *reconnaissance* d'objets pris dans le monde extérieur, sur l'arrangement harmonieux des parties. Dans l'art moderne, au contraire, l'avant-plaisir comporte la surprise, l'absurdité, l'établissement de rapports insolites. Il y a donc, si l'expression est permise, une part de *non-reconnaissance*. Le plaisir final peut aussi ne pas être tout à fait le même :

Quant aux facteurs du plaisir final, en plus des pulsions œdipiennes, narcissiques, homosexuelles, anales-sadiques, libérées à différents degrés par les œuvres traditionnelles, on trouve aussi et surtout la simplicité enfantine, la moquerie du censeur, la négation du père et de la réalité, la régression au sentiment intra-utérin d'omnipotence, la tendance à la submersion du moi par le ça (lyrisme) ²¹.

Peut-être ce « lyrisme », pris ici dans le sens ancien d'« expression d'un sentiment collectif et anonyme où la personnalité d'un auteur disparaît» (TLF), représente-t-il justement ce que Freud craignait, un débordement par l'inconscient.

Mais à cette différence de *contenu* s'ajoute une différence de *forme*, dans ce sens que ce qui change, entre l'art « classique » et l'art moderne, c'est le *rappport* des deux sortes de plaisir. L'art traditionnel implique un conflit entre l'avant-plaisir et le plaisir final « puisque les pulsions signifient désordre, tandis que la beauté technique signifie ordre, logique, harmonie, équilibre ²² ». Mais dans l'art moderne, ce conflit n'existe pas: « l'inconscient règne partout en maître ; et comme le but ultime des pulsions libérées est la négation de la réalité, elles se renforcent les unes les autres, d'où une certaine unification des deux sortes de plaisir ²³ ». Dans un article de 1933, dans *Minotaure*, Jean Frois-Wittmann revient sur ce point en précisant que le spectateur doit accepter la perte d'une partie de son avant-plaisir (ce que j'ai appelé la « reconnaissance »), mais qu'il gagne en retour - à condition, ajouterais-je, d'être disponible - l'accès à ses propres phantasmes « qui lui procurent une ample quantité de plaisir final ²⁴ ». Il y a donc un rapport *discordant*, dans l'art traditionnel, *concordant*, mais contraire à l'attente du spectateur, dans l'art moderne.

En disant « l'accès à ses propres phantasmes », Jean Frois-Wittmann prend fermement le contre-pied de Baudouin, qui parlait d'une communication impossible entre l'inconscient de l'artiste et l'inconscient du public. Pour notre psychanalyste, cette critique porte à faux: une compréhension réciproque de deux inconscients peut bien arriver, mais ce n'est nullement indispensable. Aucune correspondance n'est nécessaire entre les rêveries de l'artiste et celles du public, il suffit que l'œuvre d'art soit un tremplin, « un stimulus pour le rêve et l'émotion: c'est au spectateur, auditeur ou lecteur d'avoir plus de souplesse dans la libération de ses propres associations ²⁵ ». Dans ce sens « l'écoute » de l'œuvre ressemble à l'écoute psychanalytique; Jean Frois-Wittmann cite Ferenczi pour qui l'analyste « atteint l'interprétation correcte non par des efforts logiques seuls, mais plutôt en donnant libre cours à ses propres idées, ce pourquoi *une certaine indifférence aux idées du patient est nécessaire* ²⁶ ». C'est ainsi que dans sa prose, un peu terne, il faut en convenir, Jean Frois-Wittmann formule l'équivalent théorique de la proposition poétique d'Eluard :

Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé ²⁷.

Il donne un exemple de ce processus en citant un paragraphe de *Poisson soluble* et le faisant suivre de ce commentaire :

Ce texte semble d'abord une logorrhée dénuée de sens. Mais si nous le relisons jusqu'à ce que nos propres associations puissent opérer, alors on s'aperçoit d'un changement: un sens émotif plutôt que logique apparaît, avec quelques images étonnantes et une forte impression de dépaysement ²⁸.

Mais, comme on voit, il introduit à une nouvelle manière de lire tout en taisant ses propres associations.

Quel critique, à cette date, eût songé à séparer ainsi « l'homme et l'œuvre », à couper les ponts entre l'intention de l'artiste et sa réception auprès du public? Il est vrai que dans *Contre Sainte-Beuve* Proust avait déjà émis l'idée que l'œuvre procédait d'un autre *moi* que le *moi* publique de l'écrivain, - idée qui elle-même n'était guère répandue - mais même lui n'avait pas songé à faire dépendre le plaisir esthétique du rapport texte-lecteur, indépendamment de tout ce que l'un ou l'autre des *moi* de l'écrivain avaient pu vouloir ²⁹. C'est ainsi que, sous l'influence conjointe du surréalisme et de la psychanalyse, la contribution de Jean Frois-Wittmann en 1929 contient en filigrane bien des développements de la critique du xx^e siècle.

**

Dans sa monumentale *Bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France*, Elisabeth Roudinesco dit que Jean Frois-Wittmann « est le seul psychanalyste de la première génération à faire paraître des textes dans les revues surréalistes », mais aussi qu'« aucun membre du groupe surréaliste ne publia d'article dans la *Revue française de psychanalyse* ³⁰ ». Pour ce qui est de la première affirmation, on trouve, par exemple, en ce même mois de décembre 1929, dans *la Révolution surréaliste*, un article de lui sur « Les mobiles inconscients du suicide ³¹ ». Cet article est assez sec et technique, mais n'apparaît sans doute pas par coïncidence dans le même numéro où l'on rend hommage à Jacques Rigaut ³², lequel venait de se suicider le 5 novembre 1929 et était, comme on verra, des amis de Jean Frois-Wittmann. L'article contient aussi une définition - à retenir peut-être - de l'homme normal: « Un homme normal est un homme qui se conduit comme s'il avait été psychanalysé » ! Jean Frois-Wittmann publie aussi un article dans *le Surréalisme au service de la révolution*, en

1930, sur « les mots d'esprit et l'inconscient ³³ », expliquant très lucidement le travail de Freud sur cette question et faisant remarquer que la traduction en français s'était fait attendre longtemps (25 ans après la première édition et 13 après la traduction anglaise). Et dans *Minotaure*, on l'a déjà vu, il revient en 1933 sur certaines des questions traitées dans la *Revue française de psychanalyse*, sous le titre « L'art moderne et le principe du plaisir ». La deuxième affirmation est curieuse: Jean Frois-Wittmann n'est peut-être pas officiellement membre du groupe surréaliste, mais il est à tout le moins « un familier du groupe ³⁴ » et il est surprenant que ses *Considérations psychanalytiques* soient passées inaperçues. Tout cela renforce l'impression que j'ai traduite tout à l'heure en disant que, parmi les psychanalystes au moins, Jean Frois-Wittmann était une voix clamant dans le désert. Mais qui donc est-il? Quels sont ses antécédents?

Jean Frois-Wittmann ³⁵, fils de Maxime Frois et de Marie Louise Wittmann, est né le 20 février 1892, dans le sixième arrondissement de Paris. Il fait ses études jusqu'au baccalauréat à Henri IV, se distinguant en littérature française, en anglais et en latin. Comme il s'intéresse vivement à la peinture, il va de 1909 à 1913 à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier de Luc-Olivier Merson ³⁶. Lorsque la Grande Guerre éclate, il devient infirmier militaire. Après la guerre, vers 1920, décidé peut-être à mener une vie nouvelle, il s'embarque pour l'Amérique et s'inscrit à la Graduate School de l'Université de Princeton, pour faire des études de philosophie. En réalité, il fait surtout de la psychologie - dans un climat où ce qui compte surtout est la psychologie du comportement - et il prépare une thèse intitulée *The Judgment of Facial Expression*, soutenue publiquement le 29 mai 1929, laquelle, à en juger d'après le *Social sciences citations index*, continue jusqu'en 1989 à représenter une référence indispensable ³⁷. La psychanalyse, semble-t-il, n'entre nullement dans ses études, mais il a vraisemblablement écouté les conférences de Ferenczi à New York (1926) et il a connu un analyste américain, le docteur Clarke. Vers 1926, il se met à pratiquer la psychanalyse à New York et il racontera l'un de ses cas newyorkais à la Société française de Psychanalyse en 1932 ³⁸. D'autre part, il publie dans *Archives of psychoanalysis*, en 1927, une première version de l'article que nous venons d'étudier ³⁹.

Pendant son séjour américain il a dû retourner plusieurs fois en France; lors d'une de ces visites, il a rencontré André Breton (1928). Mais début juillet 1929, il quitte définitivement New York pour Paris. Le 18 mars 1930, il est élu membre adhérent de la Société psychanalytique de Paris; le 15 mars 1932 il en devient membre titulaire; en février 1934 il devient trésorier de la société ⁴⁰. Pendant cette même période il a commencé des études de médecine. Le 2 octobre 1937, à huit heures du matin, il est mort, emporté par ce qu'Edouard Pichon appelle, dans la séance d'octobre de la Société, « une foudroyante maladie aiguë ⁴¹ ».

Complétons cette brève esquisse biographique par ce que Jean

Frois-Wittmann dit de lui-même, dans *Minotaure*, répondant à l'enquête sur les rencontres décisives :

J'ai fait dans ma vie beaucoup de rencontres que je considère comme importantes par l'influence qu'elles ont eu sur son cours. Elles me permettent de conclure que toute rencontre implique essentiellement l'interaction du milieu et de l'individu et que ces deux facteurs y ont des parts variables, la part fortuite étant celle du milieu, la part nécessaire, celle de l'individu.

Ma première rencontre avec le médecin qui a tout particulièrement contribué à mon orientation vers la psychanalyse, par exemple, a été fortuite et banale: il s'agissait de vivre avec un jeune névrosé, d'observer objectivement son comportement, etc., tandis que le médecin l'analysait deux fois la semaine. J'étais à l'époque seulement féru de « behaviourisme » (c'est encore vrai maintenant, moins le seulement) : je ne mordis pas du tout à la psychanalyse, et, ma besogne terminée, quittai le médecin pour faire autre chose. Cependant des idées avaient été semées en moi et continuèrent de l'être dans le milieu où je me trouvais, qui éveillèrent lentement des souvenirs et satisfirent des besoins jamais satisfaits jusque-là, et je devins mûr pour la rencontre « nécessaire ». Celle-ci se produisit tout naturellement lorsque le même médecin, ayant besoin deux ans après d'un assistant, me redemanda. Je dis que cette rencontre fut nécessaire, car à ce moment les psychanalystes étaient nombreux non loin de moi, et, si je n'avais pas revu ce médecin, les probabilités sont grandes que ma disposition d'esprit m'eut [sic] fait sauter sur la première occasion de ce genre. Ma rencontre également importante avec Jacques Rigaut présente ce même dédoublement des deux caractères: première rencontre essentiellement fortuite et insignifiante chez Jean de Bonnefon : j'avais une vingtaine d'années, lui une quinzaine: c'est lui qui me rappela plus tard notre rencontre, passée pour moi totalement inaperçue. Deuxième rencontre à Guéthary, à peine moins banale. Troisième rencontre en Amérique, au moment où mon affectivité libérée par la psychanalyse me prédisposait à rendre « nécessaire » toute rencontre avec un esprit comme celui de Rigaut.

Bref, celui qui fait des rencontres nécessaires, c'est celui qui est prêt à les faire, et cela est vrai dans n'importe quel milieu. Pour celui qui n'est pas prêt, même si chaque jour lui offre dix rencontres, elles seront toutes pour lui fortuites et sans lendemain, - il ne s'en apercevra même pas ⁴².

*

**

Dans les travaux, la biographie et les propos de Jean Frois-Wittmann se lisent les traces d'un itinéraire géographique et intellectuel intéressant. Il y a d'abord un vif intérêt pour l'art sous toutes ses formes. Lors de sa rencontre avec Breton, en 1928, non seulement il lui a traduit « d'arrache pied » la version américaine de ses *Considérations*, mais, toujours préoccupé des rapports entre l'art et le public, il lui a expliqué psychanalytiquement le succès de Charlot (« ce petit homme trépidant [...] mais c'est un phallus tout simplement ⁴³ ») ! Il y a aussi une démarche intellectuelle qui se veut philosophique et scientifique. L'exemple est rare, d'ailleurs, d'un psychanalyste formé d'abord à la psychologie du comportement. Avant l'antagonisme actuel entre *behaviourisme* et psychanalyse, dû entre autres aux travaux de B.F. Skinner, récemment décédé (août 1990) ⁴⁴, et aux attaques d'Eysenck ⁴⁵, Jean Frois-Wittmann, dans un article de *l'Evolution psychiatrique* ⁴⁶, tentait de montrer que ces deux disciplines n'étaient nullement inconciliables. Cette démarche doit certainement quelque chose à son cousin germain Pierre Janet, qui lui avait donné des leçons particulières de philosophie pendant sa scolarité à Henri IV ⁴⁷. Et si un professeur est une sorte de figure paternelle on peut estimer que l'article publié en 1929 est un bel exemple du renversement du père avec ses propres armes: en même temps que Pierre Janet traitait les ouvrages des surréalistes de « confessions d'obsédés et de douteurs », son élève se servait des méthodes philosophiques qu'il lui avaient apprises, non seulement pour défendre les mêmes ouvrages, mais pour revendiquer leur potentiel de nouveauté.

Université de Manchester

NOTES

1. *Annales médico-psychologiques*, novembre 1929. Ce numéro contient une « chronique » intitulée « Légitime défense », pp. 289-292, par Paul Abély, et un compte rendu de la « Séance du 28 octobre 1929. "Le surréalisme et les attaques contre les médecins aliénistes" par le Docteur Paul Abély », pp. 358-361. Au début du *Second manifeste du surréalisme, 1930*, Breton reproduira presque toute la chronique et une bonne partie de la discussion en fac-similé. Voir André Breton, *Œuvres complètes*, 1, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, pp 777-780 (désormais abrégé en Pléiade 1). En dépit de la note p. 1593 de cette excellente édition, il s'agit bien du numéro de novembre. Par ailleurs, le regretté docteur Gaston Ferdière m'a fait remarquer que cet épisode n'a nullement empêché Breton d'entretenir des rapports cordiaux avec Abély (conversation du 25 juillet 1990).

2. « Interview du professeur Freud à Vienne », *Littérature*, nouvelle série, n° 1. Voir Pléiade 1, pp. 255-256 et les notes pp. 1276-1277.

3. Voir plus loin, note 18.

4. Oscar Pfister, *Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder. Mit 12 Abbildungen und 2 Tafeln*, Bern & Leipzig, 1920. J'ai lu la traduction anglaise, *Expressionism in Art: its psychological and biological basis...*, authorized translation by Barbara Low and M.A. Mügge, etc., London, Kegan Paul & Co., 1922, qui est aussi l'édition utilisée par Jean Frois-Wittmann (n° 18 de sa bibliographie, *op. cit.*, p. 393).
5. Charles Baudouin, *le Symbole chez Verhaeren. Essai de psychanalyse de l'art*, Genève, Editions Mongenet, 1924.
6. Charles Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Alcan, 1929. Ce livre est dédié à « A Sigmund Freud qui a, en passant, renouvelé aussi l'esthétique. Hommage d'attachement et de gratitude. C.B. ». Les remarques sur le surréalisme se trouvent dans la III^e Partie: Fonctions de l'art, ch.iii : « L'idéal proposé par le surréalisme au poème, c'est en somme de se réduire à une série de libres associations d'idées, semblables au rêve et notées avec le plus de rapidité possible, afin d'éliminer toute réflexion, toute construction - obstruction - rationnelle. Cela n'est pas absurde; mais cela est erroné. Et l'erreur provient du fait sur lequel nous insistons tout à l'heure: que les images suscitées par le subconscient ont une signification certes - et profonde parfois - mais strictement personnelle et incommunicable. C'est ce fait essentiel qu'ont méconnu les bruyants novateurs, qui n'avaient de la psychanalyse que des notions superficielles» (p. 214).
7. Jean Frois-Wittmann, « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *Revue française de psychanalyse*, décembre 1929, pp. 355-393. Une note précise que ce « Mémoire » est « parvenu à la rédaction le 8 décembre 1928 ».
8. *Op. cit.*, p. 356.
9. N° 2, p. 16, dans la marge gauche en bas de page, sous le titre: AVIS.
10. *Op. cit.*, p. 391.
11. *Ibid.*
12. *Op. cit.*, p. 364.
13. *Op. cit.*, p. 358.
14. *Op. cit.*, p. 364.
15. *Op. cit.*, p. 357.
16. Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p. 168.
17. Voir sur ce sujet l'excellent article de E.H. Gombrich, « Freud's aesthetics », *Encounter*, January 1966, pp. 30-40.
18. André Breton, *les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 204. La lettre de Freud est datée du 26 décembre 1932.
19. Sigmund Freud, *Briefe 1873-1939... ausgewählt und herausgegeben von Ernst und Lucie Freud*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1968, p. 465 (lettre datée du 20 juillet 1938). « Je dois vraiment vous remercier pour l'introduction qui m'a amené les visiteurs d'hier. Car jusqu'alors j'avais tendance à considérer les surréalistes, qui avaient l'air de m'avoir choisi comme saint patron, comme de purs loufoques (ou disons à 95 pour cent comme pour l'alcool "pur"). » [C'est moi qui traduis.]
20. *Ibid.* « Comme critique, cependant, on pourrait toujours dire que le concept d'art ne saurait être étendue que si le rapport quantitatif entre les matériaux inconscients et l'élaboration préconsciente se maintient dans une limite déterminée. »
21. *Op. cit.*, p. 376.
22. *Ibid.*
23. *Op. cit.*, p. 377.
24. « L'art moderne et le principe du plaisir », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 79.
25. *Op. cit.*, pp. 377-378.
26. *Ibid.*, c'est Jean Frois-Wittmann qui souligne.
27. « L'évidence poétique », in Paul Eluard, *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1960, p. 81.
28. *Op. cit.*, p. 373. Le passage cité, extrait du chapitre 23 de *Poisson soluble*, mais raccourci, se trouve dans *Pléiade* 1, p. 379. En 1927, dans la version américaine de cet article (voir la bibliographie, n° 1), Frois-Wittmann avait donné (p. 912) un texte traduit de Marcel Noll, intitulé « Sabres », lequel avait paru dans *Transition*, en avril 1927.

29. Cf. « [...] cette méthode [de Sainte-Beuve] méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend: qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. » Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve suivi de nouveaux mélanges...*, Paris, Gallimard, 1954, p. 137.

30. Elisabeth Roudinesco, *la Bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France. 2. 1925-1985*, Paris, Seuil, 1986, p. 25.

31. *La Révolution surréaliste*, 15 décembre 1929, pp. 41-44.

32. *Ibid.*, p. 55, texte sur Jacques Rigaut, et pp. 55-57 texte de lui.

33. *Le Surréalisme au service de la révolution*, 1930, pp. 26-29.

34. Sarane Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1974, p. 195.

35. Les renseignements qui suivent proviennent de plusieurs sources: Mairie du XVI^e arrondissement, Archives nationales, Archives de l'Université de Princeton, *Revue française de psychanalyse*, etc. Je suis particulièrement reconnaissant à M. Earle E. Coleman, archiviste à l'Université de Princeton, qui m'a envoyé de nombreuses photocopies. C'est la demande d'inscription de Jean Frois-Wittmann (curieusement signé Wittman, alors que partout ailleurs il y a deux n) qui m'a permis de reconstituer son cursus scolaire et universitaire.

36. Une lettre de M. Jean Favier, membre de l'Institut, en date du 8 juin 1990, me précise qu'on trouve dans la série AJ/52 (Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts), sous la cote AJ/52/248 page 93, numéro 584, l'inscription de Jean-Sébastien-Paul FROIS, né le 20 février 1892, dans l'atelier Merson en 1911. Mais « il n'a pas été trouvé de dossier d'élève à ce nom, ce qui signifie qu'il n'a pas présenté ou qu'il n'a pas réussi le concours d'entrée. » Dans sa demande d'inscription à Princeton, Jean Frois-Wittmann déclare néanmoins avoir été admis dans cet atelier et y avoir passé quatre ans (voir la reproduction).

37. Voir la référence complète à cette thèse dans la bibliographie, n° 4.

38. Voir la bibliographie, n° 7.

39. Voir la bibliographie, n° 1.

40. *Revue française de psychanalyse*, aux dates indiquées.

41. *Ibid.*, 1937, pp. 761-762, séance du 26 octobre 1937. La séance est consacrée tout entière à la mort de Jean Frois-Wittmann. E. Pichon salue sa mémoire et Loewenstein fait l'éloge de son « élève et ami ».

42. *Minotaure*, n° 3-4, 1933, pp. 108-109.

43. Renseignements communiqués par M. Henri Béhar.

44. Voir dans *le Monde* du 21 août 1990 la nécrologie de Franck Nouchi, notamment le paragraphe intitulé « Conflit avec les psychanalystes ».

45. La plus récente en date est H. Eysenck, *Decline and fall of the Freudian empire*, Harmondsworth, Penguin Books, 1986.

46. Voir la bibliographie, n° 9.

47. Sur sa demande d'inscription à la Graduate School de l'Université de Princeton, Jean Frois-Wittmann déclare avoir reçu des leçons particulières de philosophie « with my first cousin P. Janet », « professor of psychology at the Sorbonne » (voir la reproduction). C'est Janet aussi qui lui a fait l'une de ses quatre lettres de recommandation, que l'on ne trouve plus, malheureusement, dans les archives de Princeton. En dépit des dates (Jean Frois-Wittmann a dû fréquenter Henri IV de 1903 à 1909), il ne peut s'agir que de Pierre Janet, lequel fut chargé de cours puis maître de conférences de Psychologie expérimentale à la Sorbonne de 1899 à 1902. Il quitta la Sorbonne pour succéder à Ribot dans la chaire du Collège de France en 1902. Jean Frois-Wittmann estime-t-il que le nom de la Sorbonne fait mieux, en Amérique, que celui du Collège de France ? — Je n'ai pu, d'autre part, apporter toutes les précisions souhaitables sur les liens de parenté, incontestables toutefois. L'extrait de décès me fut donné sans aucune difficulté à la mairie du XVI^e, mais pour obtenir l'extrait de naissance (VI^e) il faut attendre 1992 : Le père de Pierre, Jules Janet, avait épousé en premières noces une cousine,

Mme Adelaïde Antoinette-Janet. Leur fille Berthe, épouse Hatin, eut trois filles et Jean Frois-Wittmann est le descendant de l'une de ces filles, mais d'une manière que je ne puis préciser (lettre de Mme Fanny Janet en date du 22 février 1990, suivie d'une conversation téléphonique en juillet 1990). On notera d'autre part qu'Edouard Pichon, qui avait épousé l'autre fille de Janet, Hélène, parle de Jean Frois-Wittmann comme « collègue et cousin » au moment de sa mort (voir la note 41).

BIBLIOGRAPHIE DES PUBLICATIONS CONNUES DE JEAN FROIS-WITTMANN

1. « Preliminary psychoanalytical considerations of modern art », *Archives of Psychoanalysis*, 1, July 1927, pp. 891-941. [C'est une première version de 2.]
2. « Considérations Psychanalytiques sur l'Art Moderne », *Revue française de psychanalyse*, tome 3^e, n° 2, 1929, pp. 355-393.
3. « Mobiles inconscients du suicide », *la Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, pp. 41-44.
4. *The Judgment of facial expression*, Lancaster, Pa., Lancaster Press, 1930. Cover title, pp. 113-151, illus. diags. 25 cms. Thesis (Ph.D.) - Princeton University, 1929. (Reprinted from the *Journal of Experimental Psychology*, vol. xii, n° 2, april 1930.)
5. « Moderne Kunst und Lustprinzip ; Versuch einer psychoanalytischen Rechtfertigung von Expressionismus und Surrealismus », *Die Psychoanalytische Bewegung*, 2. Jahrg., Heft 3, Mai-Juni, 1930. [Il s'agit d'une traduction allemande, par Fritz Lehmer, de 2. Le changement de titre est significatif: « Art moderne et principe du plaisir: essai de justification psychanalytique de l'expressionisme et du surréalisme ».]
6. « Les mots d'esprit et l'inconscient », *le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930, pp. 26-29.
7. « Analyse d'un cas de troubles sexuels avec anxiété et symptômes hypocondriaques », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, 1932, pp. 501-553. [Une note précise: « D'après une conférence faite à la Société psychanalytique de Paris, le 18 octobre 1932. »]
8. « L'art moderne et le principe du plaisir », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, pp. 79-80.
9. « Psychologie objective et psychanalyse », *Evolution psychiatrique*, 1935, pp. 45-80.
10. « Psychologie du comportement et psychanalyse », *Congrès (XI') international de psychologie [...J Rapports et comptes rendus publiés par les soins de H. Piéron... et I. Meyerson...*, Paris, Alcan, 1938, [30 janvier 1939], pp. 370-371. [Le congrès eut lieu du 25 au 31 juillet 1937. Les deux pages de Frois-Wittmann représentent un résumé succinct de 9.]
11. « Art, Inconscient et Réalité », *Deuxième Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, tome 1, Paris, Alcan, 1937, pp. 197-199. [Ce Congrès s'est tenu à Paris du 7 au 11 août 1937, sous la présidence honoraire de Bergson, Claudel et Valéry. La présidence effective fut assurée par Victor Basch. Claudel, Valéry et Basch firent des discours liminaires. La contribution publiée de Frois-Wittmann est un résumé en trois pages de 2 et 8 surtout.]
12. « Considérations psychanalytiques sur l'art moderne », *Revue française de psychanalyse*, 51, n° 1, 1987, pp. 269-272. [Il s'agit uniquement de la table et de la conclusion de l'article de 1929, dans ce numéro spécial consacré aux « Premiers psychanalystes dans leur Revue » pour célébrer le cinquantième tome de la *Revue française de psychanalyse*.]

PRINCETON UNIVERSITY
THE GRADUATESCHOOL
APPLICATION FOR ADMISSION

PLEASE fill out this application and return it by mail to the Dean of the Graduate School,
Princeton University, Princeton, New Jersey.

1. Department of Proposed Study:

Philosophy

2. Applicant's Name *in full* with Post Office address:

Jean François Wittman

22 Rue Nélaton, Paris,

(But living in Princeton)

3. State whether married or single:

Single

4. Condition of health and strength, particularly of eyesight and bearing.

Good

5. Date of birth in full (year, month, day):

Febr. 20th. 1892

6. Secondary school attended, with period of attendance:

Lycée Henri IV, Paris, up to the baccalauréat.

7. College or university attended and period of attendance:

École des Beaux Arts, Paris

12. Mention any graduate work you have done, stating

- (a) Name of college or university Lycée Henri IV, Paris and
École des Beaux Arts, Paris
(b) Timespent., 6 years in the first, 4 years in the second
(c) Subjects pursued,

Philosophy, French literature, Latin and Art.

- (d) Names of principal instructors Profess. P. Janet, professor of psychology in
the Sorbonne, Paris
Prof. Bouchard, agrégé - Prof. Olivier Merson, of

13. List (with copies enclosed) of any papers you have published in the special field of your the
studies: Journal of
France.
(

14. Degrees of any kind in addition to the Bachelor's degree: (stating College and year)

15. Intended career, if already decided :

Writer, possibly Professor.

16. In case more than one year of graduate study is contemplated, please state this.

1 or more and more if necessary.

17. Please state whether a candidate for the Master's degree, the Doctor's degree, or for no degree:

for Doctor's degree.

18. State whether you can read French and German works in your chosen field of study.

French and English

19. What personal letters, documents or other serviceable information do you send beyond what is called for in the questions above printed?

A recommendation of Prof. P. Janet.

It do - of Prof. Bouchard.

A certificate of the National French Service of Recuperation,

A letter from Mr. de Goumestiaux, Brussels.
French consul in Brussels.

RENE ALLENDY OU PARACELSE PSYCHANALYSTE

Nicole GEBLESCO

« *Tous les péchés sont déjà faits,
René Allendy, pourquoi les referais-tu?* »
(A. Artaud, *Cahiers de Rodez*, fév.-avril 1945)

Le 1^{er} novembre 1926, dans son cent-cinquante-huitième numéro, *la Nouvelle Revue française*, dirigée par Jean Paulhan depuis la mort de Jacques Rivière, annonce la création du Théâtre Alfred-Jarry «par quelques jeunes écrivains» et publie le manifeste où ceux-ci exposent leur doctrine. Ce nouveau théâtre, disent-ils, ne s'adresse pas « à l'esprit ou aux sens des spectateurs [...] mais à toute leur existence ». Il s'agit de provoquer « la formation d'une réalité, l'irruption inédite d'un monde ». Le théâtre se fera « ce monde éphémère mais vrai, ce monde tangent au réel » ou il ne sera pas. « Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur scène », affirment les auteurs. « Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable '... ». C'est là, commentera Henri Béhar, « un des théâtres les plus révolutionnaires du demi-siècle 2 ».

Deux d'entre ses co-fondateurs, Antonin Artaud et Roger Vitrac, ont appartenu au groupe surréaliste dès la première heure. Vitrac a été de l'aventure Dada et de celle de *Littérature*, il a participé en 1924 aux côtés de Breton, d'Aragon et de Morise au « tour initiatique » en Sologne. Malgré son altercation avec Eluard en décembre 1924, il a collaboré au premier numéro de *la Révolution surréaliste* dont il signe la préface avec Boiffard et, précisément, Eluard. Quant à Artaud, il a rencontré Breton en septembre 1924 ; pour lui, le Surréalisme est « le système du monde et de la pensée » qu'il s'est « fait depuis toujours 3 » ; sa vie même se déroule au plan du surréel. Directeur du « Bureau central de recherches surréalistes » de janvier à avril 1925, il assume la responsabilité du n° 3 de la revue, celui qui s'ouvre sur l'appel à quitter « les cavernes de l'être 4 ». Depuis cette

époque, pourtant, en raison d'un différent touchant au politique, à l'instar de Vitrac qui a déjà eu maille à partir avec les tendances justicières de Breton, Artaud se tient un peu en retrait du groupe ⁵.

Le troisième fondateur du Théâtre Alfred-Jarry, Robert Aron, appartient, lui, à l'entourage de Gaston Gallimard et non à la Centrale de la rue de Grenelle. On le sait, ce ne sont pas là, malgré les invectives des uns et les critiques des autres, deux mondes hétérogènes: souterraines ou à ciel ouvert, les voies de communication d'un univers à l'autre s'avèrent nombreuses. Les relations de Breton et de Valéry datent d'avant la Grande Guerre. Sur la recommandation de ce dernier, Gaston Gallimard a offert un emploi à Breton en 1920 au moment où le jeune homme, ayant rompu avec sa famille, se trouvait sans ressources. Les noms de Breton, d'Aragon, d'Artaud - dont *la N.R.F.*, comme dans le cas d'Aragon, a publié une « Correspondance avec Jacques Rivière » - figurent au sommaire de la revue dans les années 20-24. C'est chez Gallimard qu'ont paru en 1924 *les Pas perdus* d'André Breton, et *le Libertinage* d'Aragon malgré une préface en laquelle *la N.R.F.* est qualifiée de « pauvre patronage de banlieue » réservé aux « enfants de Marie »... A la Librairie Gallimard encore, il appartiendra de devenir dépositaire général de *la Révolution surréaliste* après avoir accepté de l'être pour *Littérature*. Paulhan, longtemps lié à Breton, lui a présenté Eluard en 1919. Le futur directeur de *la N.R.F.* signe avec Auric, Delaunay, Léger, Ozenfant et Vitrac *l'Appel* du 3 Janvier 1922 demandant la tenue, capitale aux yeux de Breton, d'un « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne ». Et Jean Paulhan figure parmi les hôtes et les visiteurs du château imaginaire où, dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton convie ceux qui lui sont chers ⁶.

Tout cela ne saurait, bien évidemment, empêcher Breton et ses camarades d'attaquer avec fureur Robert Aron lorsqu'il prononce en mai 1925 une conférence sur *le Français moyen et la littérature* dont la teneur leur déplait..

D'autant que la conférence s'accompagne de la représentation *d'Au pied du mur*, un extrait du *Libertinage*. C'est à propos de la mise en scène de cette pièce d'ailleurs que, par l'intermédiaire de son auteur, Aron et Artaud font connaissance. En novembre 1926, Robert Aron accepte de prendre la direction du Théâtre Alfred-Jarry pour lequel, sous le pseudonyme de Robur, il écrit « dans un but systématique de provocation » une pochade intitulée *Gigogne*. Elle figurera au programme de la saison 1926-1927 ⁸.

La secrétaire du théâtre en gestation s'appelle Yvonne Allendy. Elle est souvent aidée de sa sœur Colette Nel-Dumouchel. Très active, profondément attachée au succès de l'entreprise, Yvonne Allendy remplacera au besoin Robert Aron dans son travail directorial et sera plus proche d'Artaud que tout autre. Cette vive amitié se poursuivra bien au-delà de la fugace existence - interrompue par la violence surréaliste -

du Théâtre Alfred-Jarry; elle se poursuivra jusqu'à la mort d'Yvonne, le 23 août 1935, et plus loin encore puisqu'Yvonne Allendy trouvera place au nombre des « filles de cœur à naître » que, durant l'enfermement en asile psychiatrique et après sa libération, le poète se forgera pour qu'elles l'accompagnent dans ses luttes. Leurs noms martèlent les écrits ultimes :

Toutes les petites filles qui m'ont parlé viendront me voir comme des mortes sorties de leur tombeau et qui se souviendront et d'une fausse vie et de la mort et de la poussière d'autres vies.

Neneka est morte en 1912 et jamais revenue.

Catherine Chilé est morte à 6 jours en 1868 et jamais revenue.

Cécile est morte en 1940 et jamais revenue.

Yvonne est morte en 1935 et jamais revenue.

Ana est morte en 1939 et jamais revenue.

Anie est vivante et jamais venue.

Les hommes de Paris, les Français ont empoisonné Madame Yvonne Allendy jusqu'à l'os pour atteindre son au-delà dans le cercueil du cimetière Montmartre où ils croyaient tenir son âme éveillée dans la tombe afin de l'empêcher de me réveiller ».

Yvonne regarde et dit: « Est-ce tout le travail qu'il voulait? »

[...f il faut dégager tous ceux qui ont vécu: Yvonne, Catherine, Anie, Neneka, Cécile, Ana [..oof

Les forces sont à situer en directions.

Cécile

Yvonne

Catherine

Neneka

Anie

le labyrinthe ».

Maïs revenons en arrière.

En ce même mois de novembre 1926 qui voit naître le Théâtre Alfred-Jarry (et s'achèvera par l'exclusion d'Artaud du groupe surréaliste), quatre jours à peine après l'annonce de *la N.R.F.*, se constitue légalement sous l'égide de douze pionniers de la psychanalyse en France et en Suisse romande la Société psychanalytique de Paris (S.P.P.).

La vice-présidente en sera Eugénie Sokolnicka, la psychanalyste polonaise, l'amie de Jacques Rivière, celle que Freud considère comme son authentique représentante à Paris. Dès son arrivée en 1921, le cercle de *la N.R.F.* l'a faite sienne. Elle a dispensé son enseignement en des réunions hebdomadaires dont les participants assidus se sont appelés Gaston Gallimard, Roger Martin du Gard, Jean Schlumberger – **le** fils de celui-ci, Marc Schlumberger, deviendra l'un des analystes marquants de la deuxième

génération – , ou André Gide... Madame Sokolnicka a même entrepris un temps - bref - l'analyse de Gide: est-ce de lui, qui l'abandonna, ou d'elle, qui le déçut peut-être, qu'il se vengea en traçant dans *les Faux-Monnayeurs* le portrait ambigu de « la docteresse Sophroniska » ? L'analyse interrompue s'est muée désormais en dette impayée: Sokolnicka la prêteuse s'est métamorphosée en une image menaçante dont Gide tente d'annuler le pouvoir. ...

Un autre analysant d'Eugénie Sokolnicka se nomme René Laforgue. Alsacien et comme tel né sujet de l'empereur d'Allemagne, le brillant jeune psychiatre n'a nul besoin d'interprète pour s'entretenir avec Freud ni de traducteur pour avoir accès à la pensée du maître viennois. Le voici en 1926 élu à la présidence de la toute nouvelle Société psychanalytique de Paris. Les statuts de celle-ci ont été rédigés par deux des confrères de Laforgue : le premier, c'est le médecin grammairien Edouard Pichon; le second - René Allendy, un homéopathe - est l'un des fondateurs de *l'Evolution psychiatrique*, cette revue que dirigent Hesnard et Laforgue et qui s'ouvre sur un « Aperçu historique du mouvement psychanalytique en France ». Elle entend assurer « la centralisation des recherches [...] entreprises en France et dans les pays de langue française, à l'aide de la méthode imaginée par le Pr S. Freud [...] : la Psychanalyse » ». René Allendy a participé au cours du mois d'août précédent à la première Conférence des Psychanalystes de langue française à Genève, il sera quatre années durant de 1928 à 1932, secrétaire de la S.P.P. Avec Laforgue, il a écrit *la Psychanalyse et les Névroses*, préfacé par le Pr Claude - souvenons-nous de *Nadja!* - et, toujours en 1926, toujours avec Laforgue mais aussi avec Pichon cette fois, et Saussure, le fils du grand linguiste genevois: « *le Rêve et la Psychanalyse* ». Freud, tout en formulant quelques réserves, a qualifié le chapitre traité par Aliendy d'exacte et « plein de mérites ». Aux côtés de Laforgue, Aliendy assure une consultation psychanalytique à l'hôpital Sainte-Anne dans le service du Pr Claude et, de la création de l'Institut de psychanalyse en 1933-34 jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale qui dispersera professeurs et élèves, il dispensera son enseignement aux futurs analystes.

Dès 1922, il a fondé avec sa femme à la Sorbonne le Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour les idées nouvelles, dont les conférenciers seront Ernest Jones, Hans Sachs, Otto Rank ou Marie Bonaparte. René Allendy n'est autre que le mari d'Yvonne, l'un des organisateurs du Théâtre Alfred-Jarry, l'un de ses défenseurs les plus résolus. Comme Crevel et Soupault, il a participé à la rédaction du numéro spécial consacré en 1924 par la revue littéraire bruxelloise *le Disque Vert* à « Freud et la psychanalyse ». Il est très lié à Robert Delaunay et à Joseph Delteil, le collaborateur de *Littérature* et de *la Révolution surréaliste* placé par Breton au rang de ceux qui ont fait « acte de surréalisme absolu ».

« Paracelse et Epidaure ont volé à une âme son cœur et l'ont épousé

sous la forme du Dr René Allendy », note Artaud à l'asile de Rodez en 1945, condensant ainsi en deux évocations les multiples visages de celui qui fut son analyste et son ami ". En effet, durant l'automne 1927, entre le premier spectacle du Théâtre Alfred-Jarry (1-2 juin 1927) et le second (14 janvier 1928), Artaud a accepté de s'allonger sur le divan du Dr Allendy. De cette expérience analytique, l'analysant écrit à l'analyste le 30 novembre 1927 :

Cher ami, vous ai-je dit que les séances de psychanalyse auxquelles j'ai fini par me prêter ont laissé en moi une empreinte inoubliable 12...

Ils appartiennent pourtant tous deux à la même génération : Allendy est né en 1889, Artaud en 1896 ; ils ont à peine sept ans de différence. La carrière analytique d'Allendy non plus n'est pas bien longue. La thérapeute n'a que quatre ans d'avance en la matière sur son patient, ayant entamé sa propre analyse avec Laforgue en 1923. Selon les critères actuels de la formation des analystes, René Allendy serait à peine au début du cursus.

Il a néanmoins fait du bon travail et Artaud le lui dit. De cette cure, pour courte qu'elle ait été, le poète a pu « constater les bienfaits ». Il ne répugne pas à l'idée de se prêter « de nouveau à une tentative analogue ». Il est disposé à témoigner des changements heureux qui, de par l'intervention de son analyste, se sont opérés en lui.

Les obstacles à la poursuite de la cure (« ... je persiste à fuir la psychanalyse, je la fuirai toujours... ») semblent en réalité se situer dans l'excellence même des résultats obtenus. D'une part, aux yeux d'Artaud, la métapsychologie risquerait d'enserrer sa pensée « dans des préceptes ou des formules, une organisation verbale quelconque », la privant ainsi de sa radicale exclusivité: si, en effet, l'analyse s'avère salutaire, n'est-ce pas que le cadre théorique auquel pour agir se réfère le thérapeute possède quelque pertinence? Mais alors, en ce va et vient de la pratique analytique à la théorie qui la sous-tend et du cas singulier à la généralisation des synthèses, que reste-t-il de l'opacité propre au sujet, de son irréductible problématique? Il pourrait y avoir là, du moins Artaud le craint-il, un danger de dépossession spirituelle. D'autre part, et c'est dans l'immédiat plus grave encore, s'autorisant précisément de l'amélioration obtenue, l'analyste ne va-t-il pas désinvestir son patient, l'oublier, l'abandonner au désert de la santé et des normes admises?

... voici la raison pour laquelle je vous écris, précise donc le poète. Il y a autour de moi une tendance et chez vous particulièrement à me croire guéri, à penser que j'ai rejoint la vie de tout le monde et que mon cas cesse d'être justiciable de la médecine. Ce qui n'est pas. J'ai encore très besoin, j'ai fondamentalement besoin de quelqu'un comme vous...

Reprenant les introspections anciennes (... « toujours l'histoire des lettres à Rivière », note-t-il avec sa lucidité coutumière), Artaud s'écrie :

Je vous dis cela pour que vous ne vous désintéressiez pas de moi et que vous croyiez que je continue à avoir besoin de votre secours.

Et il termine par un appel où sonne un défi :

Mourrai-je, ou vous m'ayant compris... trouverez-vous un moyen médical de me tirer de là.

Un moyen médical et non psychanalytique. La maladie semble constituer à l'époque entre Artaud et son entourage un lien qui, sous peine de déchirement psychique, ne doit pas se rompre, et la dépendance se fait rempart contre l'insupportable arrachement. A cet égard, le laudanum est bien préférable à l'analyse pour parer au mortel danger d'un sevrage. D'où le post-scriptum qui clôt la lettre :

je vous remercie des pilules mais elles sont dévorées... Il m'en faudrait une quarantaine de bonnes ¹².

Et durant dix ans de correspondance suivie, jusqu'à la terrible année 1937, celle de l'enfermement, se succéderont ainsi les demandes : demandes de laudanum ou d'opium, demandes d'horoscopes et de prédictions — Allendy, passionné d'occultisme, a rencontré Laforgue à la Société de Théosophie et trace des parallèles entre astrologie et médecine ou même métapsychologie —, demandes de conseils, d'appui ou de diagnostics, auxquelles inlassablement, Allendy répondra. Gardons-nous, cependant, avant de condamner ce dernier, d'oublier à quel point les pratiques psychanalytiques du temps différaient de celles d'aujourd'hui ; Freud, tout le premier ne franchit-il pas bien souvent les bornes de la neutralité par lui prescrite ?

Evoquant l'expérience analytique, Artaud affirmait qu'elle avait laissé en lui « une empreinte inoubliable ». Il est bien vrai que le mot « inconscient » ne disparaîtra plus du vocabulaire du poète. Mais, et c'est là où pour notre part nous situerions un défaut dans la cure, la révélation du « xénicos daïmôn » — du « démon étranger » — du dieu « qui fait chavirer ¹³ » n'a pas conduit le nouvel initié à la délivrance, à la sereine acceptation de la dualité fondatrice par quoi le mouvement de saisie qu'opère la conscience s'origine en ses ignorances mêmes. Celui « qui vient sans prévenir », le jeu pulsionnel obscur, est demeuré pour Artaud l'ennemi en moi rongeur le moi, le double, cherchant à détruire, à dérober, à blesser :

L'inconscient est d'avoir perdu le contrôle de soi-même et d'avoir été pris par le néant. Il faut regagner l'éternelle conscience. Il m'a fait tant de mal, cet inconscient, que j'ai fini par avoir le temps de me reconnaître, mais où étais-je donc pour ne pas savoir qui j'étais ^{14...}

Quoiqu'il en soit, l'analysant ne tient pas rigueur à l'analyste des découvertes faites. N'ont-ils pas l'un et l'autre, du reste, tant en commun?

Tout d'abord le sentiment de n'appartenir qu'à demi à la France continentale, de se trouver par rapport à celle-ci comme ex-centrés. Le père d'Allendy est un Breton des environs du Mont-Saint-Michel dont la famille s'est fixée à l'Ile Maurice au début du XIX^e siècle. La cession du territoire à l'Angleterre malgré la révolte des habitants désireux de demeurer français vaut à Félix Allendy un passeport anglais dont il n'a que faire et son fils René en subira les conséquences après la défaite de 1940. Les autorités allemandes le soupçonneront d'être juif et le persécuteront à ce propos jusque sur son lit de mort. La mère d'Artaud, elle, est smyrniote : la tradition familiale rapporte qu'il s'agit d'une famille française fixée en Asie-Mineure au temps des Croisades ¹⁵. On parle grec chez les Artaud, c'est la langue de la vie du cœur et de l'intime de l'âme, une porte ouverte sur l'ailleurs, sur l'Orient. L'Orient qui attire Allendy comme les surréalistes.

Ensuite, les deux amis ont reçu - l'un à Paris, l'autre à Marseille - une même éducation classique favorisant l'accès au monde antique; une même éducation religieuse, aussi, en laquelle l'intense poésie du verbe s'infiltrait du sadisme des évocations infernales, où, dans l'ombre du divin, se tient le démoniaque.

Artaud et Allendy, après la renonciation de leur jeunesse au catholicisme de l'enfance, tentent de comprendre autrement les relations de l'homme et de l'univers qu'ils ne se résignent pas à disjoindre comme le fait le positivisme du jour. Les voilà donc possédés tous deux d'une soif inextinguible de savoir - pulsion épistémophilique ou conversion de l'avidité orale? se demande Allendy - qui les tourne non seulement vers l'approche des textes fondateurs que peuvent être *le Livre des Morts* égyptien, *le Zen Avesta*, *les Veda*, *le Popol Vuh*, *le Poimandrès* ou *le Zohar*, mais encore vers les combinatoires analogiques, la recherche des causes cachées et des rythmes secrets, la quête du rare, de l'absolu - résidait-il dans le paroxysme et la fureur -, le vouloir du sacré.

Mais là, leurs chemins divergent. L'aîné - Allendy - manifeste un désir de connaissance scientifique qui retrouve sous le symbole et l'image (il s'intéresse même au cinéma et à la publicité) les démarches de la pensée. Le cadet - Artaud - vise à l'obtention d'un pouvoir, à une maîtrise de la force créatrice au travail dans les différents états de l'être matériel ou

spirituel. Le théâtre ne représente-t-il pas pour lui «la genèse de la création ¹⁶ » ?

Néanmoins, ils échangent idées et livres. Depuis son année de philosophie au lycée Janson-de-Sailly, Allendy avait étudié la tradition alexandrine, la gnose de Valentin ou de Basilide, l'hermétisme, la kabbale juive ou chrétienne, l'histoire des religions, les principes alchimiques, l'astrologie. Dès 1913, il avait écrit plusieurs articles pour *le Voile d'Isis*, la revue à laquelle collaborera René Guénon et que dirigeaient Henri et Paul Chacornac, les éditeurs de la thèse d'Allendy, soutenue et publiée en 1912 (l'année où il épouse Yvonne) et consacrée à *l'Alchimie et la Médecine*. C'est dans la librairie des frères Chacornac qu'Allendy rencontre le Pr Vergnes, un autre habitué du *Voile d'Isis*, et découvre ainsi l'homéopathie en laquelle il verra une théorie médicale plus dynamique, plus féconde, rendant mieux compte des processus vitaux et de leur énergétique que les thèses officielles de la faculté. Il enseignera sept ans, de 1932 à 1939, à l'Ecole homéopathique de Paris, à l'hôpital Saint-Jacques. Parallèlement à ses études médicales, Allendy obtient une licence en langues scandinaves à l'Ecole nationale des langues orientales. Dans la voie qu'illustreront Wikander et Dumezil mais aussi dans une topique bien proche de celle de Freud, il veut saisir derrière les mythes et les épopées du monde indo-européen un système, et les pulsations de l'humaine psyché. Un élan semblable le dirigera vers la psychanalyse ou encore vers le Collège de sociologie aux côtés de Georges Bataille, Michel Leiris ou Roger Caillois ¹⁷.

Si le vocabulaire d'Allendy prend dans les années 30 un tour nettement artaldien - il parle ainsi «d'opération magique» où s'échangent les culpabilités, à propos des exécutions publiques, et s'exclame: «Tout le théâtre a un goût de sang ¹⁸ »... - Artaud, quant à lui, cite Platon et Jamblique, les Upanishads ou le Yoga hindous, la philosophie chinoise et la médecine spagirique, les visions gnostiques des premiers siècles chrétiens ou les pages de l'Hermès trismégiste dont les écrits d'Allendy montrent la fréquentation de longue date. Ce dernier n'a-t-il pas inauguré sa collaboration à *l'Evolution psychiatrique* d'une relation fort érudite des liaisons existant entre les sciences antiques ou les spéculations philosophico-religieuses anciennes et la moderne psychanalyse ¹⁹ ?

Enfin, l'analyste et son patient aiment la même femme: Yvonne.

Or j'ai creusé ma tête pour que l'idée d'Yvonne sorte, écrit Artaud dans ses cahiers de Rodez de mai-juin 1945, mais le mal s'est pétrifié pour ne pas souffrir. (Œuvres, t. XVI, p. 291.)

Allendy ne s'épanche pas dans son œuvre. Il se tait. Mais il épouse la sœur d'Yvonne, Colette: la vivante demeure un lien avec la morte. En janvier 37, dès avant leur mariage, Artaud, en route pour le Mexique, écrit à son ami:

Nous nous reverrons et je me souviendrai de l'appui, des appuis multiples que vous m'avez maintes fois donnés. Sachez qu'Yvonne, Colette et vous, nous sommes liés. Et que la Douleur paie un jour et que nous avons chacun de notre sorte épouvantablement souffert. (Œuvres, t. VIII, p. 368).

Pour s'unir à Yvonne, souvenons-nous, Paracelse et le dieu d'Epi-daure, nous a dit Artaud, avaient pris la forme de René Allendy...

Paracelse? Le correspondant d'Erasmus, l'admirateur ou l'allié puis l'adversaire acharné de Luther et de Zwingli, celui que les Surréalistes avaient en profonde révérence pour ses liaisons au cryptique, le grand médecin alchimiste, le partisan de « l'expérience et de la raison » dont l'œuvre, en rupture violente avec la scolastique et la tradition livresque, marqua la Renaissance allemande, l'infatigable errant né en Suisse à Einsiedeln et mort à Salzbourg après avoir étudié à Ferrare, enseigné à Bâle et sillonné l'Europe, fut une véritable figure emblématique pour le savant psychanalyste français.

À l'automne 1941, Allendy, alors en exil à Montpellier où il connaît les pires difficultés matérielles et morales, est invité par l'Association Suisse des Amis de Paracelse aux cérémonies du quatrième centenaire de la mort du « médecin maudit » auquel il a voué une importante étude et plusieurs articles. Dans l'admirable journal dédié à Joseph et Caroline Delteil qu'il rédige tout au long de sa dernière maladie, de Février à Juillet 1942, Allendy note :

Paracelse, c'est toute l'alchimie, tout l'occultisme vers lesquels je me suis tourné au sortir de l'enfance, la nouvelle foi que j'ai essayé de reconstruire après mes déceptions religieuses, mais aussi, en médecine, la porte ouverte sur des horizons plus subtils, la vision hyppocratique de l'unité mystérieuse réglant l'individu sur le monde et l'accord total de tous ses constituants.

Je me sens profondément disciple de Paracelse. (Journal d'un médecin malade, p. II7.)

Dans sa chambre d'enfant déjà l'image de l'abbaye d'Einsiedeln se trouvait sous son regard; et voilà qu'en sa maturité, il a la joie de s'y rendre vraiment. Quel sens possède l'événement? Allendy s'interroge:

De même que celui qui va mourir a, dit-on le privilège de revivre en un instant la synthèse de son existence terminée, de même je me suis demandé si ce pèlerinage fait à l'âge de cinquante-deux ans vers le modèle qui était mort au même âge, ne présageait pas pour moi la proximité d'une fin comme la conclusion bien orchestrée d'une vie animée d'un rythme défini. Il aurait été logique, qu'après avoir

bouclé un tel cycle, je meure moi aussi, que j'aïlle m'asseoir à la place réservée dans le train des ombres. (Journal p. 118)

René Allendy dicte ces lignes en Mars 1942. Le 13 juillet il rejoindra, en la terre où il repose au cimetière de Montpellier, son ami Robert Delaunay.

C'est en songe que le train des ombres s'était montré à Allendy, et c'est en songe qu'Asclepios, le divin médecin, dont le temple s'élevait à Epidaure, indiquait au consultant ses remèdes. N'était-ce point au rêve que le psychanalyste alchimiste avait réservé une bonne partie de son œuvre? Aux figurations du rêve et aux autres images en quoi se convertit le désir : représentations verbales, gestuelles ou picturales, figures du discours, analogies numériques, symboles, mythes, allégories, rituels de magie noire ou blanche, liturgies et coutumes, visions ou récits... Son expérience est vaste en ce domaine, il sait entendre, comprendre, comparer et rencontre tous les milieux. Qu'on n'aïlle pas, en vérité, l'imaginer comme un médecin de salon parce qu'il fut l'analyste d'Antonin Artaud ou d'Anaïs Nin, de Ferdinand Alquié ou peut-être de Robert Desnos, et qu'il connut les écrivains, les peintres et les penseurs de son temps. Cet écouteur de rêves là, cet Asclépios psychanalyste rencontrait ses patients non seulement dans le calme de sa maison d'Auteuil mais encore durant les longues heures passées au dispensaire anti-tuberculeux du 17^e arrondissement - il dépendait de l'Office d'hygiène sociale de la Seine - ou à la consultation de psychiatrie de l'hôpital Léopold-Bellan, autant d'obscurs portiques que ne hante guère le parisianisme... En 14 et 15, il avait partagé les terribles expériences de sa génération. Pacifiste, il est envoyé intentionnellement par ses chefs en première ligne où l'ypérite allemande a tôt fait de l'expédier en sanatorium pour de longs mois. La « drôle de guerre » lui fera vivre avec ses hommes les horreurs de la débâcle. Son *Capitalisme et Sexualité*, écrit avec Yvonne en 1932 n'aurait pas déplu aux révoltés de mai 68. René Allendy a su prendre parti face au « malaise dans la civilisation », face aux épidémies morales, sociales et politiques du siècle ^{zn}.

Rome implora le dieu d'Epidaure afin qu'il la guérît de la peste, la peste que Freud pensait apporter en Amérique. Aux yeux d'Allendy, la maladie, et celle-là comme les autres, est la réponse à quelque crise majeure, une tentative de résolution du conflit auquel le sujet s'affronte:

[...f non une entité étrangère surajoutée à l'organisme mais une réaction de cet organisme, comme un acte vital particulier ^{z1}.

Aux convulsions intérieures ou extérieures de l'organisme individuel ou collectif, il est un remède analogue, Artaud le rappelle, un autre « acte vital » : l'agir théâtral. Ce n'est point par hasard que le théâtre d'Epidaure, attribué à Polyclète, fut l'un des plus beaux et des plus vastes de l'Hellade. Il pouvait contenir jusqu'à douze mille spectateurs lors des Asclépiades, les

fêtes du divin guérisseur. Il accueille en 1822, les députés de toute la Grèce venus rendre l'indépendance à leur patrie.

« Le théâtre et la peste », « La mise en scène et la métaphysique », ces deux textes capitaux du *Théâtre et Son Double*, en lesquels Artaud mûrit sa pensée, ont tout d'abord pris la forme de conférences prononcées devant le Groupe d'Etudes fondé par les Allendy à la Sorbonne, et les premières versions du *Manifeste* du Théâtre de la Cruauté - il devait primitivement s'appeler «Théâtre de la N.R.F» ou «Théâtre alchimique» - sont conservées par Yvonne Allendy. Lorsque Artaud veut avec *les Cenci* faire vivre ses idées sur scène, les Allendy sont à ses côtés. René obtient même pour le spectacle le patronage de Marie Bonaparte, alors vice-présidente de la Société psychanalytique de Paris.

Traitant de *la loi de similitude en psychiatrie*, Allendy explique :

Le délire poursuit aussi son but, comme le rêve et le jeu. Il s'agit toujours d'échapper à un conflit douloureux en déplaçant plus ou moins l'objet primitif et en ouvrant la porte à des représentations imaginaires qui seront traitées comme réelles 22.

En juin 1937, après la rupture avec Cécile Schramme, Artaud, acceptant ainsi les voies du délire qui s'ouvrent à lui, écrit à René Allendy :

je ne sais plus ce qui est normal ou supra-normal. (Œuvres, t. VII, p. 224.)

Sur cette lettre, se clôt leur correspondance. Trois mois plus tard, c'est, pour le poète, le début du long isolement. Quand Artaud retrouvera la liberté, Allendy sera mort depuis trois ans déjà. L'analysant ne survivra guère à l'analyste.

Que restera-t-il de moi ? se demandait ce dernier dans son *Journal de malade*. *Ce que j'ai fait dans la vie, était-ce indispensable? Pas plus, sans doute, que chaque vague qui soulève la surface de la mer* (p. 6).

De l'homme qui vécut aux points de rencontre de tant de courants majeurs de son époque, qui fut si proche du surréalisme par ses goûts, ses révoltes, ses aspirations, ses intérêts, mais n'entra jamais dans le cercle de Breton alors pourtant que son histoire en est inséparable, c'est peut-être bien, en effet, l'idée de mouvement que nous pouvons garder: c'est son élan, sa trajectoire qui servent le mieux son souvenir. Cette force intérieure implacable le portant à saisir et à connaître, cette énergie faisant de lui, à l'instar du Maître d'Einsiedeln et, dit-on, du thérapeute d'Epidaure, à l'instar de Freud lui-même quoiqu'il en ait, un de ces «Illuminés véridiques» auquel Artaud dédie son *Héliogabale* et dont le voyage terrestre porte notre monde humain plus avant.

NOTES

1. A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. II, pp.12-14, et notes pp. 259 et ss., N.R.F., Gallimard, Paris, 1961.
2. Cf. H. Béhar, *Roger Vitrac*, Nizet, Paris, 1966 ; *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, Paris, 1967, nouv. éd. 1979 ; *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Labor, Bruxelles, 1981.
3. A. Artaud, *op. cit.*, supplément au t. I, « Lettre à Mme Toulouse, début sept. 1924 », N.R.F., Gallimard, 1970, pp. 26-27.
4. A. Artaud, in *la Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 1 ; rééd. J.-M. Place, Paris, 1975.
5. Outre la *R.S.* à partir du n° 4 cf. « *Archives du surréalisme* », publié sous l'égide d'Actual, n° 2, « *Vers l'actions politique* », juillet 1925 - avril 1926, présenté et annoté par M. Bonnet, N.R.F., Gallimard, Paris, 1988. Voir aussi A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. I, éd. 1956, et le *Dictionnaire général du surréalisme*, sous la direction d'A. Biro et R. Passeron, Office du Livre, Fribourg, 1982, notamment l'art. « Artaud » (N.G.).
6. Cf. M. Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, éd. J. Corti, Paris, 1975.
7. *Idem* et A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, N.R.F., Gallimard, « La Pléiade », Paris, 1988, pp. 259 et 1281 ; p. 321.
8. A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. II, 1961, p. 20 et note 6, p. 261. En mai 1926, Artaud avait tenté de rapprocher Breton et Paulhan mais en vain.
9. A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. XX, pp. 287 et 226 ; t. XVI, p. 228 ; t. XX, pp. 72,93 et 145, éd. 1984.
10. *L'Evolution psychiatrique, Psychanalyse-Psychologie* n° 1, Payot, Paris, 1925. Travaux originaux et études critiques de MM. Allendy, Borel, Ceillier, H. Claude, Codet, Damourrette, Hesnard, Laforgue, F. Minkowska, Minkowski, Ed. Pichon, Robin, de Saussure, Schiff, Vinchon.
11. A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. XVI, p. 293, « Cahiers de Rodez, mai-juin 1945 », éd. 1981. Pour la création de la S.P.P., voir E. Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t. I, Seuil, Paris, 1986. Ce dernier ouvrage est à utiliser avec une extrême prudence. La documentation est souvent hâtive, les erreurs nombreuses et de taille, notamment au sujet d'Artaud et d'Allendy. Compléter avec la thèse de médecine de Laurent Bouvard, *René Allendy*, Créteil, 1981, sous la direction d'A. Bourguignon. C'est Sachs, reçu à Paris par Allendy et auquel ce dernier envoie Artaud à Berlin, qui présente Artaud à Pabst (A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. III, p. 193) Pabst engage le poète pour tourner *l'Opéra de quat'sous*.
12. « Au D' Allendy, 30 nov. 1927 », *Œuvres complètes*, suppl. au t. I, pp. 81-85.
13. Cf. M. Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, coll. « Textes du xx' s. », Hachette, Paris, 1986. Belle image de l'inconscient que Dionysos, le « démon étranger » (p. 20) qu'il faut reconnaître sous ses masques de peur d'avoir affaire à sa forme délirante, « Dionysos mainomenos » (p. 25). A Delphes, il est appelé « sphaléôtas », celui « qui fait chavirer, glisser », (p. 18). « Oscillant entre l'absence et la présence », il mène au péril, au crime, à la folie, à la mort autant qu'à l'exaltation. Ses apparitions sont imprévisibles, pourtant malheur à qui méconnaît ce grand dieu.
14. A. Artaud, *Œuvres*, t. XV, p. 160 ; t. XVI, p. 326, éd.1981.
15. Pour Allendy, cf. thèse de Bouvard, *op. cit.* et *Journal d'un médecin malade*, éd. Denoël, Paris, 1944. Pour Artaud, il s'agit d'entretiens inédits avec des membres de sa famille maternelle.
16. A. Artaud, *Œuvres*, t. XIII, p. 147. 24 février 1948 : « Lettre à Paule Thévenin ». *L'Avesta* iranien, les *Veda* hindous, le *Popol Vuh* d'Amérique centrale appartiennent à l'histoire des religions, le *Poimandrès* à celle de l'herméLisme et le *Zohar* à la mystique juive. Cf. Artaud, *Œuvres*, t. VIII, p. 351.

17. Cf. G. Ferdière, *les Mauvaises Fréquentations*, éd. J.-C. Simoën, Paris, 1978, p. 136. Sur les relations constantes d'Artaud et des Allendy, cf. *Antonin Artaud qui êtes-vous?*, A. et O. Virmaux, La Manufacture, Lyon, 1986, p. 135.

18. R. Allendy, « Les conceptions modernes de la sexualité », numéro spécial du *Crapouillot*, sept. 1937, pp. 60 et ss.

19. « La psychanalyse et les sciences anciennes, les doctrines philosophiques », in *l'E.P.*, n° 1, 1925.

20. L'intérêt qu'Allendy porte au rêve est particulièrement vif. Outre les ouvrages mentionnés, citons: *les Rêves et leur interprétation psychanalytique*, Alcan, 1926 ; *les Rêves expliqués*, Gallimard, 1938. Sans compter les nombreuses analyses de rêves qui illustrent différents articles (« Les présages du point de vue psychanalytique », in *l'E.P.*, t. II, 1927 ; « Les représentations et l'instinct de la mort », in *l'E.P.* oct. 1929, etc.) C'est là un rapprochement de plus avec le surréalisme.

21. « La loi de similitude en psychiatrie », in *l'E.P.*, fasc. II, 1934, p. 5.

22. *Idem*, pp. 9-10.

VARIÉTÉ

NOTES SUR NADJA OU L'AMOUR SAGE

Henri DESOUBEAUX

Une question que peut-être le lecteur se pose en lisant ou relisant *Nadja* serait celle-ci: de Nadja, «si frêle qu'elle se pose à peine en marchant», et de Breton, lequel des deux est le plus la proie des fantômes? Et dans le cas de Breton, de quels fantômes est-il la proie?

Il ne fait aucun doute que le premier d'entre eux est celui de Jacques Vaché. De Jacques Vaché dont Breton disait que c'était à lui qu'il devait le plus.

Le temps que j'ai passé avec lui à Nantes en 1916 m'apparaît presque enchanté \.

Ange hanteur ; le nom de Jacques Vaché est inséparable de celui de Nantes, mais peut-être aussi de celui d'une certaine Normandie:

Vous me croirez disparu, mort, et un jour - tout arrive - (il prononçait ce genre de formule d'une voix chantante) vous apprendrez qu'un certain Jacques Vaché vit retiré dans quelque Normandie 2.

Disons Vareneville et le Manoir d'Ango. La note 1 de la page 198 de l'édition de La Pléiade établie par Marguerite Bonnet, tome 1 des œuvres complètes de Breton, m'apprend que dans *Jean-Jacques de Nantes*, de Jean Sarment, roman qui retrace la vie de ce qu'on appelle aujourd'hui le groupe de Nantes, Jacques Vaché porte le nom d'Angot.

Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918, et pour étape le Manoir d'Ango à Varengueville-sur-mer, où je me trouve en août 1927 toujours le même décidément, le Manoir d'Ango 1...

En 1918, Vaché est encore vivant. En 1927, il est toujours vivant « en » Breton (« Vaché est surréaliste en moi », lit-on dans le *Manifeste du surréalisme*) et la ville de Nantes est également plus que jamais présente en lui:

Nantes: peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine... où pour moi la cadence de la vie n'est pas la même qu'ailleurs, où un esprit d'aventure au-delà de toutes les aventures habite (nous soulignons) encore certains êtres, Nantes 4...

Entre ces deux dates c'est toute la naissance de l'aventure surréaliste, pour reprendre le titre d'un ouvrage connu, qui est inscrite. Dès lors comment ne pas être particulièrement alerté par le début de *Nadja*, où les mots semblent peser d'un poids très lourd;

Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare...

On a l'impression que Breton veut leur faire dire plus qu'ils ne le peuvent. Qu'avec *Nadja* - « Il ne faut pas s'éloigner de ce livre », disait Blanchot 5 - le surréalisme entre dans une autre période de son histoire, franchit un nouveau seuil.

On peut donc dire que toute la première partie, au moins, du livre est hantée par la présence diffuse mais insistante, obsédante même, de Jacques Vaché. Qu'elle innerve profondément le texte. On sait par exemple qu'une des dernières rencontres des deux hommes a eu lieu au Conservatoire Renée Maubel à l'occasion de la première représentation d'une pièce d'Apollinaire, ce dont il est question ici même (au début) 3 de façon précise quoiqu'indirecte, comme si nous avions affaire à un glissement de sens, une erreur de lecture, qui sous le nom de Paul Eluard permettent en fait d'entrevoir celui de Jacques Vaché. Il est remarquable d'ailleurs que ce soit à la suite d'une « erreur » que la rencontre de Paul Eluard ait lieu:

un jeune homme s'approche de moi, balbutie quelques mots, finit par me faire entendre qu'il m'avait pris pour un de ses amis, tenu pour mort à la guerre.

Puis c'est Nantes qui apparaît tout de suite après et Benjamin Péret, l'ami fidèle. Quant aux « mots BOIS-CHARBONS qui s'étalent à la dernière page des *Champs magnétiques* »⁴, n'est-ce pas une invitation à se reporter aux dernières pages de ce livre où les noms des coauteurs, Breton et Soupault, et la dédicace à la mémoire de Jacques Vaché, bizarrement située, se côtoient? Enfin, comme inévitablement, il est question de Jacques Vaché lui-même et du théâtre. Tous deux liés étroitement, indissolublement. Et d'abord les « Folies-Dramatiques », pour lors salle de cinéma, dont le nom à lui seul est tout un programme.

En effet le passage à la pièce *les Détraquées* (et non « Les Détraqués ») comme on a la surprise de le lire par deux fois dans le chapitre de *la Bataille de cent ans*⁶ consacré aux relations du surréalisme et de la psychanalyse, intitulé « le surréalisme au service de la psychanalyse », tendant par là même à accréditer l'opinion de Freud selon laquelle les surréalistes étaient des fous intégraux - lettre à Stefan Zweig⁷ du 26 juillet 1937 - , quoi qu'en dise l'auteur et même si la question de la folie est au cœur du problème comme ici dans *Nadja*, pièce « qui reste et restera longtemps la seule œuvre dramatique » - et comme pour s'excuser dirait-on - « (j'entends: faite uniquement pour la scène) dont je veuille me souvenir »⁸, le passage, disions-nous, se fait tout naturellement. Auparavant Breton a pris soin d'introduire une femme « très blanche » ainsi que de nous glisser subrepticement dans l'oreille son opinion sur le théâtre en général: « Bravant mon peu de goût pour les planches ». D'où l'apparition inéluctable, tant attendue en fin de compte, de Blanche Derval dans le rôle de Solange, première incarnation de Nadja et cette question sous-jacente: est-il vrai, est-il réellement possible qu'on puisse « aimer plus qu'aucune autre une femme insensée » ? comme l'écrivait Breton dans *les Pas perdus* « (pour Dada »⁹), livre dont il sera précisément question dans *Nadja*.

Les planches : une chose très précisément nous rappelle la présence sournoise de Vaché, c'est, dans cette pièce, l'allusion à la drogue que nous retrouverons plus loin avec Nadja elle-même. On sait que Jacques Vaché, l'homme pour qui le monde n'était qu'un immense théâtre, s'est donné la mort en absorbant une trop forte quantité d'opium. Remarquons à ce sujet que dans *Nadja* s'il n'est pas question d'opium, il est en revanche très précisément question de cocaïne, c'est-à-dire de ce qu'on nomme familièrement « la blanche ». Blanche qui permet sans plus de transition (journée du 7 octobre) l'introduction de ce baiser « sacré, où ses dents (celles de Nadja) "tenaient lieu d'hostie" ». Phrase dans laquelle il me paraît extrêmement important d'entendre le mot « sacré » (latin: sacer) dans toutes ses acceptions (une note de M. Bonnet vient étrangement redoubler l'intérêt qu'on doit porter à cette notion en nous apprenant que Nadja dans une de ces lettres semble corriger le rappel d'un « baiser sacré » en « baiser nacré ») ; à la fois saint, vénéré, auguste et exécration, infâme, maudit. Bien sûr le lien (la blancheur) entre « ses très jolies dents » et

l'hostie est tu, mais il se laisse aisément deviner, surtout si on tient compte - et comment ne pas en tenir compte? - de ce qui précède. Sur la bivalence ou l'ambivalence de la blancheur dans l'imaginaire occidental, je ne peux mieux faire que de renvoyer le lecteur à *Moby Dick* d'Herman Melville (chap. XLII)¹⁷ où il est dit de la blancheur notamment ceci: « Elle est à la fois le symbole le plus significatif des choses spirituelles, le vrai voile du Dieu chrétien, et en même temps l'agent qui rend plus intense l'horreur des choses qui épouvantent l'homme ». Profanation de l'hostie? La question de la castration (les dents) et celle de la religion me paraissent chez Breton ne faire qu'un.

Mais ces planches me semblent avoir surtout cette autre fonction (par l'intermédiaire de Solange) d'amener Blanche Derval.

*Brune, châtain, je ne sais. Jeune. Des yeux splendides, où il y a de la langueur, du désespoir, de la finesse, de la cruauté. Mince, très sobrement vêtue, une robe de couleur foncée, des bas de soie noire*¹⁰.

Comme on peut le constater, une Blanche, d'apparence au moins, bien sombre. Un nom en tout cas qui fait problème.

Une note importante vient, trente-cinq ans après la première publication de *Nadja*, tenter de lever un peu le voile. Note qui va nous éclairer non pas sur la conduite que Breton a alors adoptée à l'égard de cette comédienne qui l'a tant fasciné, mais bien sur ce que le texte original dit sans dire, cache et révèle à la fois.

Dans cette note apparaissent les noms de Vigny et de Nerval:

Qu'ai-je voulu dire? Que j'aurais dû l'approcher, à tout prix tenter de me dévoiler la femme réelle qu'elle était. Pour cela, il m'eût fallu surmonter certaine prévention contre les comédiennes, qu'entretenait le souvenir de Vigny, de Nerval. Je m'accuse là d'avoir failli à l'« attraction passionnelle ».

Nerval/Derval/Dorval. C'est toute la chaîne signifiante qui montre le bout de son nez. A quoi il faudrait ajouter « Mordal », nom deux fois absent du texte mais dont on sait l'importance qu'il recouvre, à travers Lise Meyer ou plutôt « la dame au gant », aux yeux de Breton. La dame au gant d'Ango(t), pourrait-on dire.

Voici ce qu'écrit Marguerite Bonnet dans sa notice sur *Nadja*:

*Breton s'est retiré, solitaire, au manoir d'Ango pour y écrire son récit. Le choix de ce coin de Normandie comme lieu de retraite et de travail a été commandé chez lui par le désir de se rapprocher, géographiquement du moins, de l'inaccessible « dame au gant », qui séjourne à Pourville dans une villa louée à quelques kilomètres d'Ango, dite le manoir de Mordal*¹².

Et de citer une page plus loin, à propos des illustrations du livre, cette lettre de Breton:

Me permettez-vous, Lise, de faire photographier le gant de bronze et ne pouvez-vous, j'y tiendrais essentiellement, tâcher d'obtenir une reproduction photographique du tableau de Mordal (note de M. Bonnet: Il s'agit du tableau à figures multiples - tigre, vase, ange - mentionné à la page 681), vu de face et de profil. Vous savez que rien n'aurait de sens sans cela. Voulez-vous me dire si c'est possible? Je crois que cela ferait un livre beaucoup plus troublant.

Vous savez que rien n'aurait de sens sans cela! Or rien de tout cela n'a paru dans *Nadja*, ni le nom de Lise Meyer, ni la photographie du tableau de Mordal, ni même le nom de Mordal. Passons. Sauf à dire que Mordallu autrement cela fait: la mor(t).

Ange, Solange, dame au gant, manoir d'Ango. Ce n'est pas en vain que la question du miroitement, que la lecture anamorphotique des mots et des images est soulevée par Breton à ce moment. En réalité il est conduit par les mots mêmes, au point que trente-cinq ans plus tard il se croit tenu de donner certaines interprétations plutôt suspectes de ces associations de mots, comme celle touchant Aragon et son adhésion au stalinisme.

On l'aura compris, *Nadja* est un livre nouveau en ce sens qu'il fait fi de la logique, pour parler comme Breton, pour s'ouvrir à une logique de l'inconscient, inconscient du texte faut-il le préciser? extrêmement subtile. Et c'est peut-être le premier livre où l'influence de la psychanalyse se fait sentir de façon si spécifique. Ce qui expliquerait peut-être également, en partie, la hargne de Breton à l'égard de la psychiatrie tenue pour rétrograde, et selon un mouvement de balancement assez habituel chez l'auteur, alors que la psychanalyse et son étude du rêve offre des horizons nouveaux. Et je pense en particulier à des textes comme « Des sens opposés dans les mots primitifs » « L'inquiétante étrangeté », réunis dans *Essais de psychanalyse appliquée*.

Mais revenons à Blanche Derval, l'interprète fascinante d'un rôle qui ne l'est sans doute pas moins pour Breton, celui d'un cas de « folie circulaire ». Blanche. Quant au prénom comment ne pas penser au docteur Blanche quand il est question à la fois de Nerval- lequel déclarait dans le dernier billet que nous ayons de lui, la veille de son suicide: « la nuit sera noire et blanche » - et de Vigny, l'auteur de *Stello*¹³ ou « Les Consultations du Docteur-Noir » ?

Ainsi, pour nous résumer, sous le nom de Blanche Derval se lisent en filigrane ces épisodes tragiques de la vie de Nerval, sa folie, qui l'ont conduit à plusieurs reprises et jusqu'à la veille de sa mort tragique, à séjourner dans la maison du docteur Blanche ou, pour être tout à fait exact, des docteurs Esprit et Emile Blanche. Blanche, brune, châtain? La

question n'est peut-être pas si innocente qu'il y paraît d'abord si l'on songe que le vrai nom de Gérard n'est autre que Labrunie. Du reste Breton dans les premières pages de son livre ne trouve-t-il pas « scandaleux » qu'un romancier, d'une femme brune, pour qu'elle ne risquât pas d'être reconnue, fasse une femme blonde. Aussi bien pourrions-nous évoquer le noir en parlant de Gérard: G rare ou encore geai rare - voir « Ajours » in *Arcane* 17 - et bien sûr j'ai rare. On voit en outre que la question du suicide, à coup sûr lancinante pour Breton (« Le suicide est-il une solution? »), se repose. Le texte fonctionne donc à la manière d'un exorcisme. Tentation du suicide, proie de la folie - et contrairement à ce qu'a pu écrire Léon Cellier ¹⁴, Breton redoute moins l'échec amoureux que la folie -, autant de craintes que le texte tente de repousser, de calmer, de réfréner, de détourner.

Avec Rimbaud la question se pose différemment. Là encore une note de 1962 vient préciser le lien sous-jacent d'un épisode à l'autre du livre. « ... une ville qui était Nantes ¹⁵. On sait déjà à quoi cela nous renvoie. Une jeune fille « s'offrit à me réciter un des poèmes qu'elle préférait: *Le dormeur du val* ». Dormeur du val dans lequel on reconnaîtra sans peine, éclaté, le « Dorval » de tout à l'heure mais aussi et plus directement: du val ou Duval, comme Jeanne. La compagne syphilitique de Baudelaire, l'auteur des *Fleurs du mal* (O Correspondances !). Mordal, Derval, Duval, Nerval, Dorval. Nous ne nous étonnerons pas de lire plus loin les mots Mont-Dore (mont # val), célèbre station thermale (faut-il souligner ce dernier mot? qui nous renvoie tout aussi bien au thème aquatique avec en particulier les deux représentations successives du jet d'eau) située dans la vallée de la Haute Dordogne où Nadja désirerait aller se reposer (« Cette idée l'enchanté ¹⁶... »). Mont-Dore qui lui reste inaccessible en dépit du fait que la rue du Mont-Dore à Paris se situe tout près de la rue Chéroy - du moins peut-elle en rêver - tout comme lui est inaccessible cette maison de santé pour riches (qui nécessiterait, pourrait-on dire, des monceaux d'or) à laquelle Breton se prend à rêver à son tour vers la fin du livre : « Mais Nadja était pauvre.. »

Jeanne, contaminatrice du poète ou plutôt des poètes - car pour Breton la (les) femme(s) est (sont) une - : Nietzsche, dont le nom est mêlé à celui de Rimbaud, mort lui aussi de cette maladie qui précipite le plus souvent les personnes qu'elle atteint, à plus ou moins longue échéance, dans une sorte de démence affreuse. Plus loin le texte rapprochera les noms de Baudelaire et de Nietzsche :

« Ils ont enfermé Nietzsche; ils ont enfermé Baudelaire ¹⁷ ». Syphilis disions-nous - « La syphilis? Si vous voulez » lit-on dans le *Manifeste du surréalisme* - (on sait qu'en matière de syphilis longtemps on n'a pu que *blanchir* le mal, c'est-à-dire effacer momentanément les symptômes), il suffira pour s'en convaincre de relire le récit des dernières entrevues de Vaché et de Breton dans « La Confession dédaigneuse » et notamment le

récit de la dernière rencontre par Vaché d'une « petite fille »... Jeanne. Jeanne qui, comme Jeanne Duval, transmet, selon Breton, la maladie à son ami :

« J'ai lieu de croire qu'en échange, elle lui donna la syphilis ¹⁸. » Faut-il mentionner par ailleurs cette lettre de Breton à Théodore Fraenkel citée par Marguerite Bonnet dans son livre, laquelle rappelle à cette occasion, en note, qu'une des cinq simulations de *l'Immaculée conception* porte sur la paralysie générale, dernier stade du développement du mal qui peut s'accompagner en effet de productions délirantes :

J'ai passé mon dimanche avec un paralytique général. Aussi je suis très las, mais ne me reproche rien. Je n'ai pas été oisif une minute ¹⁹.

Ainsi les uns après les autres, ce sont bien les fantômes (le Docteur-Noir ne parle pas de Gilbert, de Chatterton et d'André Chénier en d'autres termes), les fantômes (« Dans nos superstitions, écrit Melville, nous ne manquons pas de jeter un manteau couleur de neige sur eux »), les fantômes des hommes illustres du panthéon surréaliste qui reviennent traquer Breton. D'où cette histoire de Détraquées, fascinante et rassurante à la fois dans la mesure où, pourrait se dire Breton, j'en suis séparé par les feux de la rampe qui, pour une fois (une fois n'est pas coutume), m'ont bien servi. D'où cette mise à distance constante de la femme, jugée dangereuse malgré ses charmes particuliers. Dès lors et dans ces conditions il paraît bien difficile, il paraît bien improbable, d'aimer plus qu'aucune autre une femme insensée. C'est pourquoi l'amour qui se déclare dans les dernières pages de *Nadja*, quoi qu'en dise l'auteur, paraît bien sage, en fin de compte, à mes yeux. Si sage même que de la part de celui qui persiste à réclamer les noms, et contrairement à celui de Nadja qui va jusqu'à donner son titre à l'ouvrage, le nom de l'être aimé reste en blanc dans le texte.

NOTES

1. « La Confession dédaigneuse », *les Pas perdus*. Gallimard, coll. « La Pléiade », t. 1, 1988, p. 194.

2. *Ibid.*, p. 201.

3. *Nadja*, *ibid.*, p. 653.

4. *Ibid.*, p. 658.

5. M. Blanchot, « Le Demain joueur », *N.R.F.*, 1^{er} avril 1967.

6. Elisabeth Roudinesco, *la Bataille de cent ans, Histoire de la psychanalyse en France*, Seuil, 1986, pp. 37 et 42, t. 2.

7. Voir J.-B. Pontalis, « Les vases non communicants », *N.R.F.*, n° 302, mars 1978.

8. *Nadja*, p. 669.

9. *Les Pas perdus*, p. 238.

10. *Nadja*, p. 670.
11. *Ibid.*, p. 673.
12. Notice sur *Nadja*, p. 1504.
13. A propos de *Stella*, on lit dans « Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet, p. 636 du t. 1 de « La Pléiade », sous les signatures de Louis Aragon et d'André Breton: « Dans un même esprit, nous ne retenons de Vigny que *Stella*. »
14. Léon Cellier, « Breton et Nerval », *Parcours initiatiques*, La Baconnière, 1977.
15. *Nadja*, p. 676.
16. *Ibid.*, p. 688.
17. *Ibid.*, p. 740.
18. Herman Melville, *Moby Dick*, Gallimard, coll. « Folio », 1980, t. 1, de la p. 266 à la p. 277.
19. Cité par Marguerite Bonnet, *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975, p. 109.

LES DUREES AUTOMATIQUES

Georges SEBBAG

On s'apercevra un jour que la traque littéraire s'apparente à la recherche scientifique, qui ne lui cède en rien pour ce qui est du parti pris et de l'anticipation. L'écrivain entraîne avec lui sa cohorte de critiques, enseignants, biographes, comme l'expérimentaliste est relayé par la théorie, l'événement par le journaliste. Dans ces contrées où les frontières sont mouvantes, un air de famille circule entre tous les gens.

L'homme de lettres, le cinéaste font leurs classes en fréquentant les œuvres des devanciers, des aînés. Ils savent qu'à leur tour ils susciteront ravissements ou sarcasmes. Rien n'est plus éloigné dans le génie de l'écriture que l'idée de cloisons, de compartiments installant une flopée de corporations.

Les surréalistes, Breton en tête, ont commencé à vendre la mèche. Les emprunts du collage, le chantier de l'écriture automatique, le jeu du cadavre exquis, les détournements de phrases, l'attention portée au hasard objectif, l'audition de messages automatiques remettent sérieusement en cause l'ordre convenu des mots et des choses. Sont privilégiés la pratique collective et le témoignage personnel. Même quand il est seul, le poète n'écarte pas son double.

L'école freudienne avait pris les devants en négociant avec deux ou trois délégués du psychisme, en spéculant sur des fantasmes ou des objets disparus, pour retomber les pieds dans le plat. Aiguillonnés par le principe de raison insuffisante, Freud et Breton n'ont pas enrayé le scandale qui accompagnait leurs sorties intempestives.

Quand on voit dans le surréalisme un chirurgien rabougri du romantisme

ou du symbolisme, on oublie volontiers la crise ouverte par la pensée dévastatrice de Vaché, Dada et Duchamp. Dès 1922, Breton et ses amis ne s'accrochent ni de la littérature ni des envolées politiques. Parce qu'ils ressentent avec acuité la raréfaction du réel, ils exploitent sous vide, et non sans succès, quelques solutions inédites.

J'appelle *durées automatiques* des événements réels ou imaginaires, aveuglants ou éclipsés, anodins ou bouleversants, imprononçables et dont on n'a pas fini de parler. Pour approcher ces durées réparties au gré du temps sans fil et des pages imprimées, il faut décrypter les messages de l'écriture automatique, redistribuer les coïncidences du hasard objectif, arracher les documents photographiques à leur légende, toucher aux nombreux objets que les surréalistes ont eu l'occasion d'échafauder ou de manipuler.

Le 15 ou le 16 janvier 1919, le sol se dérobe sous Breton quand il apprend la mort de Jacques Vaché. La durée relative à cette disparition s'inscrit automatiquement, peu de jours après, dans le poème « *Clé de sol* ». On mesure encore plus le retentissement de la mort de Jacques en dépliant la lettre-collage que Breton a adressée au maître de l'humour le 13 janvier dans l'ignorance de la macabre nouvelle. Si l'on ajoute que le 6 janvier, jour où Vaché absorbe une trop grande quantité d'opium dans un hôtel de Nantes, Breton se trouve à Lorient, lieu de naissance de son ami, on admettra que, chahutant la chronologie et renversant les lieux, divers faits ou inscriptions convergent vers une même durée automatique, l'imprononçable jour de la mort de Vaché.

« Vendredi 16 septembre 1926. Croirez-vous, Lise, qu'hier Madame Sacco que je n'avais pas vue depuis un an, a été surprise elle-même... » Il a suffi, au début de cette lettre à Lise Meyer, que Breton se transporte un an en arrière avec la voyante Madame Sacco, pour que cette pensée fugitive se traduise automatiquement par un lapsus. En effet, la lettre est datée de l'année 1926 au lieu de 1927. On apprend aussi que selon la voyante de la rue des Usines, Breton court un grand danger, au milieu de la foule, fin 1927 ou en 1928. Mais surtout, alors qu'il a rédigé l'essentiel de *Nadja*, il précise à sa correspondante: « Je vais publier l'histoire que vous connaissez en l'accompagnant d'une cinquantaine de photographies relatives à tous les éléments concrets qu'elle met en jeu: l'hôtel des Grands Hommes, la statue d'Etienne Dolet et celle de Becque, une enseigne «Bois-Charbons», un portrait de Paul Eluard, de Desnos endormi... » C'est en insérant systématiquement des documents, en exposant des séries d'événements sous leur forme concrète que Breton impose sa politique des durées. Les photographies n'illustrent pas un texte ou un récit, ne simulent pas une perception ou un souvenir. Elles posent les bases et les pierres, les volumes et les plans, recomposent les pleins et les vides nécessaires à l'édification d'une durée. Et le renfort d'une voyante n'est pas superflu si on a décidé d'aviver ce qui arrive à la lumière franche et artificielle des durées passées

ou à venir.

Le poète et le metteur en scène, le séducteur et le stratège, le mathématicien et le critique complotent en permanence. Proust, Breton, Bergson, Nietzsche, Antonioni, Gombrowicz, Dali, Freud, Lacan, Bachelard n'agitent pas seulement des idées ou des images. Ils vérifient à chaque instant des hypothèses parfois polies depuis l'enfance. Quand le délire guette, le peu de réalité, la dure réalité se chargent de trancher.

J'ai conjecturé dans la trilogie *Entre deux jours* une présence latente, une résurgence des durées chez Breton. Assurément, sans mon intervention active, les temporalités en question, éparses, figées ou dissimulées, n'auraient pas pu affleurer. Pour pointer les imprononçables jours de la naissance de Breton et de la mort de Vaché ou encore les hauteurs béantes du Baou, il fallait mettre en évidence et en perspective une multitude d'indices, allant d'un dessus de lit à une carte postale rectifiée, réfractés dans le temps.

Quand l'écriture automatique croise le hasard objectif, une durée se déclenche. Un brillant exemple: l'apparition de l'année 1713 dans le monogramme ou les initiales AB ou plus précisément lors du tracé, par définition automatique, de la signature d'André Breton.

Musicien, linguiste, le poète bat la mesure des mots. Mieux encore, jongleur, bouffon, simple figurant, il se mêle des choses qui grimpent ou dévalent à ses pieds. Tandis qu'un sentiment infime le tracasse, une ville tout équipée se fiche sur de l'argile, des idées fusent, des monnaies s'effritent, les consciences se regardent en chiens de faïence. Après un détour non provoqué, le poète qui ne force sûrement pas sur la vérité reconnaît un mince filet de voix qu'il entend pour la première fois. L'émotion la plus subjective l'a conduit au cœur d'un grand canyon de l'histoire. Des événements qui ont l'insistance obtuse d'une réalité présente, passée ou future, lui fixent un ultimatum.

Disons le net. Les monuments, les documents, les traces chers aux historiens ne sont pas réservés au musée. Les textes imprimés ne sont pas scellés dans les livres. Les films tournés, échappant au cinéaste et aux acteurs, offrent à chaque génération de spectateurs la virginité huilée d'une durée. André Breton, esprit concret s'il en fut, n'hésitait pas à placarder ses pensées intimes sur la place publique. Le 13 janvier 1919, il expédie une lettre-collage à Jacques Vaché. Un acte sous seing privé peut rivaliser avec un engagement international. Saisis par la durée automatique du 13 janvier 1919, nous constatons aujourd'hui que la lettre-collage contient autant de messages sur le siècle que le traité de Versailles signé la même année.

Les durées, parfois chronométrées, poursuivent leur course folle. A nous de les intercepter puis de les relancer. Les durées familières ou brutales de la vie diurne, les durées oniriques intenses et narquoises, les durées théâtrales offertes sur un plateau, les durées filmiques montées et démontées, les durées brèves et spectaculaires de l'actualité, les durées

figées sur une plaque sensible, les durées étales, évanescences de l'écrit, Breton a rêvé d'une poésie alerte ou d'une peinture mentale capable de les associer automatiquement.

Le circuit infernal des durées automatiques recoupe l'enregistrement systématique de la mémoire bergsonienne et les incessantes trajectoires du désir inconscient freudien. Mais au psychisme qui joue à cache-cache avec ses propres élaborations se surajoutent d'autres gestations individuelles, sans compter les innombrables événements collectifs. Au fait, comment fonctionne la pensée? Le philosophe, passant d'un a priori à l'autre, critique et transcendantalise. Le poète, l'historien, le géomètre, le journaliste procèdent de même. Sauf qu'ils inscrivent l'esprit dans la chair d'une formule, d'un croquis ou d'un récit prêts à resservir. Ils quittent le domaine de la généralité pour rendre ineffaçable la courbure d'un moment.

Il n'y a pas dans un premier coin un philosophe souverain aux idées sublimes ou intemporelles, dans un deuxième l'individu type coincé entre les limites de son existence, dans un troisième l'historien décidé à restaurer un passé en ruines et dans le quatrième un événement quelconque qui se consume aussitôt. Avec les durées automatiques, il est possible d'exiger des gages de l'avenir, d'utiliser mille fois des durées frémissantes et intactes, de cueillir dans une actualité décentrée les fruits d'un désir aux aguets. Au lieu de suivre à l'aveugle les petits pas de tortue rigoureusement identiques du temps chronologique, on laisse des durées éparpillées et comme aimantées opérer des jonctions, prouvant au passage que le temps se dilate et se rétracte, se souvient et oublie.

Les curieux, les chercheurs, les universitaires qui se ruent sur les index de noms de lieux, de noms propres ou de concepts significatifs grappillent une information qui ira enrichir leur collection d'idées ou de faits. Or mieux qu'un rond-point où tourne le même mot, le carrefour intempestif des durées réunit le semblable et le dissemblable, le proche et le lointain, le sujet et l'objet, comme s'il s'agissait non d'évoquer des expériences possibles mais de convoquer des expériences réelles, compossibles et impossibles. Breton modifie son jour de naissance ouvertement, en particulier pour défier ses amis. Un peu moins de vingt ans après sa mort, je relevais le gant.

Au seuil du rêve et de la veille, juste avant de glisser dans le sommeil ou de dérapier dans le réveil, Breton entend de rares messages automatiques (« Béthune, Béthune » du 8 juin 1924, « Oh non non j'parie Bordeaux Saint-Augustin... » du 27 septembre 1933), transmis, comme j'ai tenté de le montrer, par le sans-filiste Vaché. De même c'est en priorité aux entrées et sorties de texte que se donnent rendez-vous les durées. Simulant l'amorce et la chute d'une durée, le départ et l'arrivée d'un texte sont tout indiqués pour rallier des événements réels ou imaginaires et les aiguiller.

Tirons de « la glace sans tain », chapitre qui ouvre *les Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault, la phrase inaugurale et

terminale de Breton: « Nous touchons à la fin du Carême »... « C'est dommage que nous n'ayons plus faim ». On remarque que le démarrage de l'expérience automatique s'inscrit ici de lui-même, entre le 18 et le 20 avril 1919, du vendredi saint au dimanche de Pâques. Mais on est aussi renvoyé au premier jour du Carême, quand la faim commence à peine à se faire sentir, au mercredi des Cendres, jour de naissance de Breton.

Les durées automatiques s'engouffrent dans la brèche des entrées et sorties des grands textes bretoniens. Par exemple, au départ de « la Confession dédaigneuse » qui introduit *les Pas perdus*, du *Manifeste du surréalisme* et de *Nadja*, l'auteur ne cache pas qu'il procède au détournement d'une expression populaire, d'un proverbe, d'un adage: « avoir du plomb dans la tête », « tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse », « dis-moi qui tu hantes je te dirai qui tu es ». Bien sûr, on pourrait reconstituer là les trois phases d'un meurtre ou d'une tentative de meurtre. Préméditation, exécution, cadavre ou esquive de la mort. « Je te dirai qui tuer », « du plomb dans la tête », « à la fin elle se casse ». Mais surtout Breton nous invite, passant d'un adage d'un autre âge à un autre, à hanter les seuils, à réveiller les désirs assoupis, à mettre en relation des durées, privées ou publiques, dispersées au gré du temps sans fil.

Vérifions la convergence des sorties dans les trois grands textes cités. Les phrases se répondent, tandis que Breton reste suspendu entre la vie et la mort; « ... au bord de la fenêtre par laquelle je vais recommencer chaque jour à me jeter », « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs », « Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas. Qui vive? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même? »

Chez Raymond Roussel, l'appel initial d'un récit trouve sa réplique dans son appellation finale. Pour Breton, toutes les entrées et sorties de texte communiquent entre elles afin de ressusciter durées personnelles et anonymes. Entrée du *Manifeste*: « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd ». Première sortie de *Nadja*, la seconde étant destinée à Suzanne Muzard : « Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas. »

Tant va la cruche à l'eau,

- *Allo! Je ne vous entends pas.*

- *Tant va la croyance à la vie,*

- *A l'eau-de-vie ou l'au-delà?*

- *Est-il vrai, à la fin, que toute l'eau-de-vie soit dans cette cruche-là?*

Si au commencement était le proverbe, les compléments n'ont pas tardé. Paul Eluard et Benjamin Péret mettent à la torture, au goût du jour,

les plus vieilles tournures. Le collagiste André Breton, receveur de ContnbuTIOns Indirectes, détoure et détourne l'événement. 1713 ajoure le jour. Il se tient sur le seuil d'une durée, repérant l'instant où tout bascule. « Allo! Nous touchons à la faim du Carême... qu'à la fin, elle se casse ».

Dans ses trois grands récits datés, *Nadja*, *les Vases communicants*, *l'Amour fou*, Breton donne une cinquantaine de dates, précisant le mois ou le quantième du mois. Figurent tous les mois sauf janvier, février et mars. En avril aucune date n'est située avant le jour de Pâques. C'est comme si Breton effaçait de son calendrier la période qui va de l'imprononçable jour de la mort de Jacques à la fin du Carême.

Né à Tinchebray, Breton n'y a guère séjourné. Quand, le 5 août 1931, il Yretourne en compagnie de Valentine Hugo et Georges Sadoul, il envoie une carte postale à Paul Eluard sur laquelle il inscrit le jour et l'heure de sa naissance, le jour et l'heure de son passage dans le village. Dans une autre carte adressée à André Thirion et représentant l'église et le monument aux morts, il fait une croix sur le monument et remplace « Monument aux Morts pour la France » par « Monument *futur* ». L'intervention sur les durées écoulées, présentes et à venir est flagrante. Aujourd'hui, si le monument aux morts de Tinchebray tient bon, le désir de Breton reste en suspens.

L'article nécrologique sur Vaché de 1919, véritable modèle d'écriture automatique commence ainsi: « Les siècles boules de neige n'amassent en roulant que de petits pas d'hommes ». C'est à l'initiative de Breton, que des collections de « boules de neige », certaines signées Man Ray, sont mises en vente à la Galerie Surréaliste en 1926. Une autre « boule de neige », celle du *Citizen Kane* d'Orson Welles, frappera à jamais le cinéma avec ses plans rapides et son mixage de durées.

Les pierres qui roulent, les durées qui résistent, les boules de neige qui dévalent envahissent l'écran, à moins qu'elles ne fondent au soleil. Bien sûr, les durées automatiques reverdissent, éclosent dans les encriers. André Breton joue au Petit Poucet pour retrouver l'ami Vaché. « Il n'y a pas de temps perdu? De temps, on veut dire les bottes de sept lieues. » « Un jour, les décorations nous grimperont après comme les petits chats. »

**DETOURNEMENT POLEMIQUE
D'UN POEME DE DESNOS
PAR THIRION
DANS L'ALMANACH SURREALISTE
Nemoguée - l'Impossible, 1930**

Branko ALEKSIÉ

« *Il fait nuit* » (Desnos) — « *Il fait jour* »
(Thirion)

Un poème signé par André Thirion dans l'almanach poético-philosophique bilingue *Nemoguée -l'Impossible*, publié à Belgrade en mai 1930, est resté moins connu que d'autres gestes surréalistes en matière de détournements. Il s'agit d'un exemple presque unique de détournement opéré directement sur un poème dans le cadre de l'activité surréaliste. De plus, il s'agira ici de l'exemple qui fut accompagné par l'une des premières mises au point surréaliste (par Marko Ristié, leader du groupe yougoslave) concernant la façon dont on pourrait «donner aux mots et aux constructions des phrases une autre tournure ¹ ».

En nous fondant sur les mémoires de Thirion, nous apprenons que le point de départ de son texte dans *l'Impossible* fut un poème de Desnos pris comme « cible ». En rendant compte de son séjour parmi les surréalistes belgradois au printemps 1930, Thirion évoque sa collaboration:

Le groupe surréaliste préparait, sous la direction de Ristié, la publication d'une importante brochure qui se présentait sous les aspects d'un numéro unique de revue. Le titre choisi était Nemaguée, l'Impossible. Aragon, Breton, Char, Eluard et Péret avaient envoyé des textes. Pour ma part je promis la Naissance de l'erreur, mais je fus incapable d'aligner plus de trois pages d'un contenu acceptable. Je renonçai à cette entreprise car le temps pressait, l'imprimeur s'impatientait et il fallait rentrer en France ²...

En outre, Thirion venait de réaliser l'enlèvement en Bulgarie de Katia Drenovska, dont il était tombé amoureux lorsqu'ils étaient étudiants. Au cours de cette seconde étape de son séjour à Belgrade, avec elle, il poursuit sa narration:

Ma collaboration à Nemoguée se limite à un poème, encore n'est-il pas de moi, mais de Desnos. J'ai retourné mot pour mot un framgent de Corps et Biens, le recueil qui vient de paraître, afin de montrer à mes amis que l'envers valant l'endroit, ils avaient tort de prendre au sérieux des pièces aussi dépourvues d'orientation ³.

Le poème détourné de Robert Desnos, « Il fait nuit », en effet ne représente qu'une partie (XIII) du long cycle « Les ténèbres » de 1927, lequel s'ouvre par « La voix de Robert Desnos » (1) et s'achève au numéro XXIV. Ce cycle est d'une écriture incontestablement surréaliste. (Les quatrains datés 1929 se trouvent à la fin de *Corps et Biens*.) Enfin, pour y voir clair, voilà l'original de Desnos,

Il fait nuit

*Tu t'en iras quand tu voudras
Le lit se ferme et se délace avec délices comme un corset de velours
noirs*

*Et l'insecte brillant se pose sur l'oreiller
Eclate et rejoint le Noir
Le flot qui martèle arrive et se tait
Samoa la belle s'endort dans l'ouate
Clapier que fais-tu des drapeaux ? tu les roules dans la boue
A la bonne étoile et au fond de toute boue
Le naufrage s'accentue sous la paupière
Je conte et décris le sommeil
Je recueille les flacons de la nuit et je les range sur une étagère
Le ramage de l'oiseau de bois se confond avec le bris des bouchons en
forme de regard*

*N'y pas aller n'y pas mourir la joie est de trop
Un convive de plus à la table ronde dans la clairière de vert émeraude
et de heaumes retentissants près d'un monceau d'épées et d'armures
cabossées*

*Nerf et amoureuse lampe éteinte de la fin du jour
Je dors* ⁴.

Afin de situer le geste de Thirion dans le contexte historique du mouvement surréaliste, au moment précis de la parution du *Second Manifeste du surréalisme* d'André Breton et des réponses déclanchées par ses amis de

jadis (parmi eux, le pamphlet *Un cadavre* également signé Robert Desnos), nous verrons les explications apportées dans ce contexte par Thirion lui-même, et offertes tout d'abord aux surréalistes belgradois. Le texte de Thirion étant l'un des inédits de *l'Impossible*, jamais réédité en France, il nous paraît opportun de le rappeler ici. Après les propos tirés des mémoires de l'auteur, nous sommes préparés à l'arbitraire poétique le plus élevé.

Il fait jour

*Tu ne t'en iras pas
Le corset se ferme et le velours noir se délace sur le lit avec délices
L'oreiller obscur se pose sur l'insecte
Eclate et s'éloigne du Noir
Le marteau qui flotte s'en va et hurle
L'ouate s'éveille sur l'affreux samovar
Drapeau que fait-tu des clapiers tu les remplis de boue avec des roues
A la mauvaise étoile et à la surface du naufrage
la paupière diminue la boue
Je ne conte pas je n'ai jamais pu décrire le sommeil
Je disperse soigneusement les flocons sur l'étagère et je recueille la
nuit
Le bois se confond avec l'oiseau, et son ramage en forme de bouchon
regarde les formes brisées des caves
Il faut y aller et y mourir avec joie
Une table ronde de moins dans les émeraudes et les armures intactes
seront silencieuses hors des clairières où les épées vertes boivent avec
les heaumes leurs convives
Amoureux du commencement des lampes j'éteins la nuit des nerfs et
je m'éveille*

André Thirion

Le texte est paru dans la rubrique « La vie sociale en l'année 1930 », accompagné d'une série de « petits papiers » obtenus par les jeux collectifs avec les phrases (rédigées en français) et avec un dessin « cadavre exquis », dont les auteurs nommés dans une petite introduction sont : Mmes Lula Vučo, Katia Drenovska et Ševa Ristić, et MM. Aleksandar Vučo, Dušan Matić, Marko Ristić et André Thirion lui-même. Après une incitation aux jeux surréalistes collectifs, la note brève situe le texte de Thirion également en leur cadre, en tant qu'exemple de ce qu'on pourrait faire avec « le recueil des poèmes d'un assez bon poète » - sans pourtant y mentionner le nom de Robert Desnos, qui a d'ailleurs été traduit à Belgrade par la plume des futurs surréalistes, et cela dès 1925 ⁵.

...Donnez aux mots et aux constructions de phrases une autre tournure, contredites l'original, en le complétant ou le condensant. Il est presque sûr que votre poème sera bien mieux réussi que celui qui vous a inspiré. La matière première du poème publié ci-dessous se trouve dans un livre récent d'un poète moderne connu,

dit le « mode d'emploi » composé, en toute probabilité, par Marko Ristié ⁶. Dans cette note qui a servi d'introduction à la lecture de Thirion, dans ces mots de Marko Ristié dans *L'Impossible*, les surréalistes, pour la première fois, sont parvenus à la conscience et aux règles d'« une autre tournure » que l'on pourrait donner à un poème (après que Lautréamont l'eut employé dans ses *Poésies*, en renversant les maximes de moralistes français). Si André Breton et Paul Eluard dans les « Notes sur la poésie » de 1929 ont de façon discursive contredit la thèse sur la « littérature » de Paul Valéry (« Un poème doit être une fête de l'Intellect... ») par leur antithèse (« Un poème doit être une débauche de l'intellect '... »), André Thirion a situé le débat sur le plan de la pratique anti-littéraire. Marko Ristié s'y est donné le but de la formuler.

D'autre part, si Ristié a voulu généraliser l'acte de détournement du poème de Desnos par le truchement de son hôte parisien, Thirion, en se concentrant sur la formulation de sa méthode, mais ne découvrant point la source ni le besoin de cet acte, André Thirion lui-même le traite explicitement dans ses mémoires comme la source polémique où le ton, *le la*, est fourni par André Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme*.

Ristié et ses amis étaient sous le coup des condamnations portées dans le Second Manifeste. La violence du pamphlet Un cadavre, les ruptures et les polémiques des derniers mois les avaient troublés. Ils avaient tous une très grande admiration pour Desnos qu'ils plaçaient devant Eluard. Je dus les reprendre en main. Je commentai la réunion de la rue du Château, l'affaire du Grand Jeu, le cas Naville, le cas Artaud, le cas Desnos, le cas Bataille. J'expliquai que le temps des hésitations et des coquetteries littéraires était passé ⁸...

En dépit de ce but quasi-didactique (montrer à Marko Ristié, Aleksandar Vučo, Dušan Matić, etc., la vraie valeur de la poésie nouvelle de Desnos dans *Cors et biens* - « cette débauche de quatrains », selon le jugement de Breton ⁹, le geste critique de Thirion représente *volens-nolens* en même temps un acte créatif. Vraiment, si le pouvoir d'un poème surréaliste a été jusque là mesuré par « le degré d'arbitraire le plus élevé » d'une image forte ¹⁰, un autre poème fondé sur ce degré déjà atteint (ici par Desnos), un sur-poème où « Le bois se confond avec l'oiseau » (Thirion), possédera toutes les chances de réussir à un degré encore plus élevé ! Pourtant, la source de ce geste critique est bien la révolte, et son sens le

style maniériste « négatif » d'une auto-critique de la poésie surréaliste. Il ne s'agit point de *s'approprier* l'objet qu'on détourne, comme par exemple c'était le cas des interventions de Max Ernst dans les collages *la Femme 100 têtes*, que Breton, en soulignant la « valeur... de certains *détournements* » de Max Ernst, a estimé précisément par leur « pouvoir d'appropriation à soi-même » Le geste de Thirion est élémentairement déconstructif: il s'agit d'un rejet.

La même attitude polémique inspire par ailleurs la main de Breton dans son intervention sur le manuscrit d'un questionnaire envoyé par F.T. Marinetti: là où Marinetti s'interroge sur le destin de la poésie, Breton, en l'année 1933, barre le mot *poésie* et ajoute à la main: *fascisme*. Traversées par un texte dissimulé sous la décoration de Marinetti, les antithèses de Breton exposent à la fois le problème social de l'époque, l'avilissement de l'esthétique futuriste voire fasciste, et affirment de nouveau le sens propre de la poésie surréaliste, dans l'organe parisien ¹².

Or, bien que la polémique aussi, le geste de Thirion en 1930 n'est pas aussi explicite: il nous reste toujours de le lire d'abord comme un poème, pour voir, derrière la forme, l'intention du détournement, avec l'aide de la note ajoutée par Marko Ristié. D'autre part, l'exemple connu des inversions opérées par René Char sur des notes posthumes de Victor Hugo dans le recueil *Moulin premier* en 1936, comme lui-même l'observe en passant: « C'est plus une greffe qu'un collage ¹³. » Si René Char y fait un « travail de réinvestissement poétique », comme l'a remarqué Jean Roudaut tout en évoquant les exemples de Lautréamont et des « Notes sur la poésie » d'Eluard et de Breton ¹⁴, ce réinvestissement concerne un grand prédécesseur historique (et peut être à cause de cela, les détournements de Char sont modérés, polis). L'humour jaillit entre les mots de Hugo et ceux de Char « comme un sextante écorché » (frg. XXIX) ¹⁵.

Cependant, chez Thirion, il s'agit d'une confrontation actuelle avec le poète contemporain, de même que chez Breton d'une polémique avec Marinetti, excepté que Thirion dénonce un membre du groupe surréaliste de jadis, tout en restant dans le mythe de la collectivité. Enfin, la valeur de ce geste de Thirion - « assainissement des antagonismes, édification des prodiges ; déclin collectif... ¹⁶ » - demeure en vertu de la virulence du surréalisme. Une fois de plus, il nous rappelle que le mouvement surréaliste n'est pas le domaine de l'esthétique intentionnelle et des beaux ou mauvais poèmes, mais surtout celui des attitudes devant la vie « inacceptable », des comportements plutôt combatifs contre la réalité dont on promet la grande revanche du désir. Même quand le poète échoue, à la mesure de son comportement, Breton est enclin à lui pardonner, comme à Maïakovsky (« ...Je suis, pour ma part, plus reconnaissant à Maïakovsky d'avoir mis *l'immense talent* que lui accorde Trotsky au service de la Révolution russe réalisée que d'avoir, à son seul profit [*sic*], forcé l'admiration par les éclatantes images du "Nuage en culotte" ¹⁷ »), ou de ne pas pardonner

(comme à Marinetti)... Bien sûr, ici s'ouvre l'abîme des jugements selon les critères moraux, eux-mêmes en conflit avec la désinvolture de la poésie (est-ce que *le Nuage en culotte* est vraiment écrit au profit de Maïakovsky seul ?) ; le problème caractéristique des attitudes du surréalisme qui s'est voulu au service de la Révolution. Il s'agit bien d'« attitudes » et non d'« erreurs », parce que nous pensons que les attitudes poétiques émotionnelles ne peuvent être soumises à la critique. Pourtant, par un nouveau geste de détournement, André Thirion a publié en 1987, à la suite des *Révolutionnaires sans Révolution*, la fin de ses mémoires, sous le titre *les Révisions déchirantes*.

NOTES

1. Cf. « Društveni Život u 1930 godini » (« La Vie sociale en l'année 1930 »). *Nemogućee-l'Impossible*, Beograd, 1930, p. 113. - Sur la parution de l'almanach *l'Impossible*, cf. *le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1, Paris, juillet 1930, pp. 11-12.
2. André Thirion, *Révolutionnaires sans Révolution*, Paris, Laffont, 1972, p. 267.
3. *Ibid.*, p. 268. A cela correspond la lettre d'André Thirion qu'il m'a fait parvenir conjointement. Il y affirme que son texte de *Nemogućee*, « ...n'est lisible que grâce à Desnos, [car], comme dans les bons tissus, l'envers vaut l'endroit » (Paris, 21-XI-1987).
4. Robert Desnos, *Corps et biens*, N.R.F., 1930 ; rééd. Gallimard, 1986, p. 128.
5. Cf. B. Aleksié : La lampe merveilleuse d'Aladin. Les surréalistes français de passage chez leurs commensaux yougoslaves (Belgrade, BIGZ éd., 1989), pp. 103-106 et 172-174.
6. *Nemogućee -l'Impossible*, p. 113.
7. André Breton et Paul Eluard, « Notes sur la poésie », dans *la Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, p. 53. - Comparer la « Littérature » par Valéry dans *Commerce*, XX, été 1929.
8. *Révolutionnaires sans Révolution*, *op. cit.*
9. *Second Manifeste du surréalisme*, avec la note précisant: « Cf. *Corps et biens*, N.R.F., 1930, les dernières pages. » (André Breton, *Manifestes du surréalisme*, rééd. Gallimard, 1975, p. 128.) De sa part, Aragon règle le compte dans *le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1, en juillet 1930 (p. 15 : « Corps, âmes et biens »).
10. *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *Manifestes...*, *op. cit.*, p. 52.
11. André Breton, « Avis au lecteur », in Max Ernst, *la Femme 100 têtes*, Paris, Editions du Carrefour, 1929, Cf. *Point du jour*, (1934), rééd. Gallimard, 1975, p. 64.
12. Fac simulé du questionnaire détourné, avec la légende de Breton: « C'était une enquête de Marinetti à laquelle nous n'avons pas cru devoir répondre ». cf. dans *le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 3, Paris, mai 1933, p. 33.
13. *Moulin premier*, frg. V, dans *Œuvres complètes* de René Char, Gallimard, 1983, p. 63.
14. *Op. cit.*, notes, p. 1241.
15. *Moulin premier*, *op. cit.*, p. 69.
16. *Op. cit.*, frg. XXXVI, p. 71.
17. Cf. dans l'essai de Breton après le suicide de Maïakovsky ; *le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1, juillet 1930, p. 17, et dans *Point du jour*, *op. cit.*, p. 81.

THEATRALITE SURREALISTE : LA SCENE DU TABLEAU ET LA SCENE DU LIVRE

Martine ANTLE

*Tous les personnages sont inventés [...]
Et tels, devant un rideau de l'encre imaginaire et
la plus vraie, ils disent ce qu'on n'oublie pas.*

(Georges Hugnet, Une écriture lisible)

Si avec le collage les surréalistes ont révolutionné la représentation picturale en mettant l'accent autant sur le matériau que sur l'image présentée, les expositions d'art surréaliste ont été aussi l'objet de nouvelles expériences: elles ont largement exploité les possibilités qu'offrent le théâtre en tant que médium artistique.

L'organisation d'une exposition, qui se veut avant tout le travail d'une collectivité, comme en témoignent les nombreux cadavres exquis, le recours aux mannequins et aux masques divers, commence dans la plupart des cas en transformant le lieu physique de l'exposition. En 1938, Marcel Duchamp conçoit le lieu de l'exposition à partir d'une mise en scène faisant appel au feu. Il couvre le plafond de la grande salle de l'Exposition Internationale du Surréalisme (1938) de sacs de charbons et place un brasero au centre de la salle ¹.

Dans l'exposition de l'avenue Madison, en octobre et novembre 1942, l'occupation de l'espace par des objets énigmatiques, plus grands que nature, ou même « dissonants », constitue les éléments d'un langage de la scène tel qu'auraient pu le définir Jarry puis plus tard Artaud. A l'occasion de cette exposition, Max Ernst se procure environ 25000 mètres de fils pour tisser une gigantesque toile d'araignée au travers de la galerie de sorte que les spectateurs doivent se frayer un chemin au travers des fils. De telles présentations ou « mises en scène » d'œuvres artistiques entretiennent des rapports étroits avec l'avant-garde théâtrale en ce qu'elles dérangent la passivité du spectateur et visent à l'insérer en tant qu'acteur ou objet dans l'espace-spectacle de l'exposition.

L'intérêt pour le théâtre chez les surréalistes apparaît franchement marqué dans les projets de décor pour *Ubu enchaîné* faits par Max Ernst en 1937. Dans *Une semaine de bonté*, les compositions de Max Ernst forment un ensemble réunissant simultanément le langage pictural et théâtral. Le masque établit la cohésion entre ces divers éléments signifiants en mettant en scène la chronologie des jours de la semaine. Il participe à l'association des images - images qui elles-mêmes conduisent immédiatement le spectateur à une association de mots.

L'influence du théâtre se profile de même tout au long du travail de Chirico. En peinture, Chirico a recours à un théâtre d'ombre dans son *Portrait de Guillaume Apollinaire*. Il crée à plusieurs reprises des costumes et des décors destinés à la scène: *la Giara* en 1924, *la Morte de Niobe* en 1925 et *le Bal* en 1929. Dans *le Bal*, la mise en scène est animée par des formes relevant du domaine plastique. Les personnages de cette pièce composent d'énormes structures architecturales mouvantes. De plus, les toiles de Chirico de la période dite métaphysique entretiennent un rapport étroit avec les mises en scène de Fuchs². Dans ces toiles, le lieu et/ou la scène du tableau subissent un procédé de défamiliarisation. L'univers de ses toiles, dépeuplé, hanté de mannequins ou de spectres semblables aux marionnettes géantes du théâtre, dénote le mystère de l'anxiété en même temps qu'il révèle le caractère théâtral du tableau et permet la division de l'espace. Cet univers construit un espace qui ne fonctionne plus en tant que mimésis mais en tant qu'artefact.

Les croquis et les dessins à l'encre de Picabia préparés pour la représentation de *Relâche* en 1924 mettent en évidence le rapport existant entre le costume, le corps, l'espace et la gestuelle. Nous retrouvons plus tard cette recherche sur le corps, le mouvement et même l'exploitation de la danse dans une série de ses gouaches (*Dancer and Carribean*, 1927 et *Au théâtre*, 1945-46) et dans son illustration destinée au film *la Loi d'accommodation chez les bornes* (1928).

L'attraction pour la mise en scène apparaît également dans les nombreuses photos du groupe surréaliste³. Ces derniers semblaient avoir un goût prononcé pour le costume, le masque, le travestissement, la parade et donc la mise en scène. A maintes reprises les surréalistes se sont placés en tant qu'objet de représentation au sein de la scène picturale ou photographique.

Et pourtant, malgré le recours au médium théâtral comme chez Chirico, Max Ernst et Picabia et malgré les recherches théâtrales expérimentales de Tzara, de Vitrac et de Ribemont-Dessaignes, le théâtre est resté un genre mineur du surréalisme. D'ailleurs l'histoire du théâtre moderne depuis *Ubu* jusqu'au nouveau théâtre semble passer quasiment sous silence la période surréaliste. J'avancerai l'hypothèse que c'est en écriture et en peinture que le théâtre s'est affirmé dans le surréalisme. Je propose donc d'examiner le rapport existant entre le théâtre, l'écriture et la

peinture surréalistes sous l'angle suivant: la théâtralité chez Breton, la mise en scène du poème chez Tzara, le croisement des genres dans *Anicet*, *le Pausan de Paris* et *Hebdomeros*, et finalement la représentation picturale surréaliste.

Théâtralité chez Breton

Bien que Breton refuse le théâtre en tant que genre, la théâtralité⁴ n'en est pas pour autant exclue de son œuvre. En effet, n'est-ce pas une véritable mise en scène de l'alchimie qui opère dans son poème « Au regard des divinités? » Ses écrits sur la peinture sont également déterminants. Dans *l'Amour fou*, il insiste sur le fait que la peinture doit ouvrir, derrière le représenté, une arrière-scène, expression d'un drame non directement visible mais signalé par l'aptitude de la représentation picturale à inscrire le mouvement sur la surface fixe de la toile. « La maison du pendu » apparaît « campée très singulièrement » :

Il s'agit, pour la peinture par exemple, de la nécessité d'exprimer le rapport qui ne peut manquer d'exister entre la chute du corps humain, une corde passée autour du cou, dans le vide et le lieu même où s'est produit le drame (120).

Dans son introduction à l'œuvre de Toyen, Breton associe directement la scène picturale à la scène théâtrale. Dans ce théâtre, le spectateur situé au centre de la représentation, devient écrit-il, « par rapport à la pièce qui se joue » l'acteur « du dénouement⁵ ».

Tout en refusant le théâtre, Breton n'en a pas pour autant été insensible à ses moyens, ce que ne manque pas de mettre au jour Béhar dans son article « L'attraction passionnelle du théâtre ». Cette analyse démontre comment l'écriture de *Nadja* permet de revivre la représentation des *Détraquées*, c'est-à-dire « l'occasion de revivre le spectacle initial⁶ » de la rencontre avec Blanche. Blanche serait donc bien le double (ou un des doubles) de Nadja. Nous retrouvons l'idée d'Artaud présentée dans la préface du *Théâtre et son double* et selon laquelle il n'existe d'art véritable qu'à partir du moment où la représentation s'engage dans les lieux de l'ombre et des doubles, c'est-à-dire lorsqu'il y a théâtralité ou « déchirure de l'espace ».

L'importance que joue le masque⁷ chez Breton dévoile son inclination pour le rituel et pour le théâtre. Le masque dépasse le rôle catalyseur de « la trouvaille » du marché aux puces signifiant « l'attraction du jamais vu » (*l'Amour fou*, 35). Le masque est une entité autonome⁶ « sûre d'elle ». Dans « Masque du jour », le masque et la création du masque deviennent le lieu des transformations où se joue la représentation:

Le visage est ainsi savamment décrit par zones, de sorte qu'une balance d'une extraordinaire précision semble veiller à ce que pour une pierre nouvelle qui vient s'ajouter à la maçonnerie de la joue ne tombe qu'un pétale près de l'œil (O.c. 1037).

La mise en scène du poème

La redistribution du poème sur la page et les premiers pas vers une poésie qui relève du visible tout autant que du lisible ont été largement exploités avec « Le coup de dés » de Mallarmé puis par les *Calligrammes* d'Apollinaire. Ce qui caractérise la poésie d'avant-garde (outre les implications politiques qu'elle suppose: Mallarmé disait « le poète est en grève devant la société »), c'est la mise en place d'un système de représentation spatiale qui subvertit les lois de l'écriture, le rôle du poète et qui, dans son décodage, fait appel à la participation du spectateur. En privilégiant la place du spectateur ou en faisant du poète un acteur - comme dans le cas d'Hugo Ball, dans sa lecture du poème bruitiste, portant un costume proche de celui d'Ubu qui lui confère une gestualité d'automate ou de marionnette - l'avant-garde poétique annonce les théories théâtrales modernes de la mise en scène et de la réception. La poésie, comme le théâtre, établit alors de nouveaux rapports du corps à l'espace et du corps au texte. L'espace qu'elle investit inclut la voix et ses variations multiples. Les exemples de mise en scène du poème abondent et je citerai quatre poèmes expérimentaux de Tzara.

1. Dans « Le poème bruitiste », Tzara mêle au langage les baillements du rentier Schulze et le cri des freins » « la description d'un tramway *tel qu'il est* » [549, je souligne]. L'ajout de l'élément sonore comme chez Artaud déplace le langage poétique dans la sphère du langage scénique.

2. Dans « Le poème statique », les acteurs, habillés uniformément, portent des affiches sur lesquelles sont inscrits des mots. Cette poésie met l'accent sur le mouvement des acteurs-mots plus que sur le sens. La distance entre les personnages (les blancs du texte) reste la même, d'où l'appellation « poème statique ». Même si on peut lire le poème dans tous les sens, le démantèlement de la chaîne syntagmatique ne dévoile que les blancs de l'écriture (le silence du langage). Le même corpus de mots repris à l'infini dans un ordre toujours variable mène à la destruction de la syntaxe: il ne reste de l'écriture qu'un support architectural, c'est-à-dire le mouvement d'une écriture réduite à des composantes gestuelles.

3. « Le poème mouvementiste » met l'accent sur « le mouvement primitif » (552) des enfants qui récitent le texte (551-2) de manière à ce que ce soit « l'expression extérieure [qui] s'adapte à la poésie ». L'artiste a le droit d'adapter ses propres mouvements au poème. L'utilisation du masque (qui est une désindividualisation de la parole) et de la musique fait du

poème une sorte de danse à l'avant des théories d'Artaud et de ses recherches sur le théâtre oriental.

4. La quatrième invention est ce que Tzara nomme « Le concert de voyelles ». Ce poème consiste en une lecture simultanée de plusieurs voyelles. La voyelle, nous dit Tzara, c'est « l'élément le plus primitif de la voix », autrement dit, « le grain de la voix » de Barthes: entre-deux du corps et du discours. « Le concert de voyelles » est mis en scène à partir des propriétés physiques de la voix: voix non articulées, cris, c'est-à-dire ce qui correspond en terme théâtral au langage physique de la scène.

Avec de telles tentatives de mises en scène de l'écriture, la poésie devient un art de l'espace. L'accent mis par Tzara sur le sonore et sur le geste en poésie fait de l'écriture une entité rythmique spatialisable. Le mot lui-même n'est plus conçu comme une unité linguistique mais comme un corps écrit spatialisable. La lecture de ces poèmes suppose, comme la représentation théâtrale, le primat du regard. La lecture s'affirme comme une pratique signifiante au sens où l'entend Barthes, c'est-à-dire une pratique qui vise à restituer au langage « son énergie dynamique ». Il s'agit dès lors pour le spectateur d'entrer en contact avec la matérialité de l'écriture poétique. Cette matérialité ne s'inscrit pas dans un espace vide mais dans un espace pluri-textuel où s'accomplit la fusion des arts et du spectacle.

Du théâtre dans le texte

En 1920, Aragon avec *Anicet* renverse toutes les techniques romanesques et met en scène la fusion des genres artistiques. Le récit d'Anicet « emprunte au théâtre [...], comme le ferait un texte dramatique, la description d'un décor unique » (27). Dans ce décor unique l'élément de surprise domine : « tout peut advenir, et à toute heure du jour les divers acteurs y ont accès ». Ce décor (27-28) déplace le lieu romanesque vers une scène imaginaire qui se veut irréprésentable :

[...] l'étalage d'un orthopédiste, mains coupées, corsets barbares, chaussures chinoises avec les affreux plâtres des diverses sortes de pieds contrefaits, béquilles évocatrices des sorcières, et bandages hideux qui déshonorent des Vénus de Milo de plomb doré., l'étalage d'une fabrique de machines à coudre bêtes féroces au milieu desquelles se hasardent des ouvrières dompteuses (28).

Le promeneur solitaire Anicet apparaît au travers de ce décor prodigieux d'images et d'objets hétéroclites, tel l'arrangement fortuit des objets dans l'art plastique surréaliste⁸. La description de la danse érotique dans laquelle il s'engage (« la fermeté de ses seins [de la danseuse] ne peut

plus m'échapper », 34) se transforme en un espace purement pictural qui dissipe le décor initial de la ville dans le lointain :

Ainsi sur ces peintures de la comédie italienne, deux danseurs très grands et tenant la toile presque entière compensent leurs gestes respectifs, tandis que tout au bas du tableau on aperçoit minuscule et lointaine, la place de la ville avec ses maisons à colonnades et les passants perdus dans cette petitesse (36).

L'espace décrit dans *le Paysan de Paris*, se présente comme un labyrinthe théâtral. Les longs couloirs de l'avenue deviennent les coulisses d'un théâtre virtuel et les chambres qui ouvrent sur le passage de l'Opéra sont des loges. La représentation a lieu hors-scène ou dans ce qu'Aragon nomme ironiquement « le lieu commun » :

Sur de longs couloirs qu'on prendrait pour les coulisses d'un théâtre s'ouvrent les loges, je veux dire les chambres toutes du même côté vers le passage. Tout est ménagé pour permettre les fuites possibles, pour masquer à un observateur superficielles rencontres qui, derrière le bleu de ciel passé des tentures, étoufferont un grand secret dans un décor de lieu commun (je souligne, 24-25).

C'est dans la pénombre que le narrateur à la recherche d'une femme, « forme nageuse qui se glissait entre les divers étages d'une devanture », se trouve face à un spectacle qui tient lieu de représentation théâtrale. Le passage de l'Opéra (ou « les coulisses ») devient un espace aquatique animé par les objets : « Toute la mer dans le passage de l'opéra. Les cannes se balançaient doucement comme des varechs (31) ». Le narrateur - objet de représentation - est à la merci d'une expérience imprévisible. Il est placé, cruellement, pourrait-on dire, au sens où l'entend Artaud, « au centre du spectacle ».

Dans *l'Hebdoméros* de Chirico, l'extinction des voix est réglée au rythme du crépuscule qui « était lentement descendu couvrir d'ombre le salon » (97). Les formes, les contours s'estompent progressivement. Dans l'obscurité, le fantôme des objets et des personnages - leur double - se substitue à leurs formes⁹. Par ailleurs, le peintre qui assiste à ces métamorphoses associe la mise en scène des ténèbres au drame qui se joue dans ses tableaux. Nous avons donc ici une pièce dans la pièce :

Moi qui vous parle, je suis artiste peintre, monsieur, et plus d'une fois il m'est arrivé de rester dans mon atelier, le soir quand la nuit descend, sans allumer les lampes. Je me perds alors en rêveries bizarres devant le spectacle de mes tableaux s'enfonçant dans un brouillard toujours plus sombre et épais comme s'ils passaient dans un autre monde, dans une autre atmosphère (97-98).

Théâtralité picturale

L'objet théâtral est toujours porteur de signes. Dans *En attendant Godot*, la juxtaposition de la route et de l'arbre signifie à la fois l'infini de la répétition dans la mise en scène et la fin de la représentation théâtrale. Dans *le Peintre* de Vitrac, la boîte qui s'ouvre d'elle-même découvrant un dentier en or signale les intentions de Monsieur Parchemin : contrôler sa femme. Dans « La peinture au défi », Louis Aragon affirme que l'objet pictural acquiert le même statut que l'objet théâtral :

Un objet manufacturé peut aussi bien être incorporé à un tableau, constituer le tableau à lui seul. Une lampe électrique devient pour Picabia une jeune fille (35).

Les représentations picturales de Léonor Fini et de Remedios Varos exploitent, comme au théâtre, cette aptitude de l'objet à produire des signes non verbaux qui véhiculent leur propre langage. Le personnage pictural signale au spectateur les rapports existant entre le corps, l'occupation de l'espace, le geste et la mimique. La gestuelle théâtrale comme la gestuelle picturale entretient souvent des rapports conflictuels avec le discours.

Léonor Fini

L'Ange de l'anatomie de Léonor Fini (1949), tout en faisant appel à la représentation figurative d'un squelette dévêtu, offre une résistance au discours et pose un interdit à la recherche du sens. En effet, le titre de la toile *L'Ange de l'anatomie* cesse d'annoncer la représentation picturale. Le visuel, tout en contredisant le langage, agence la dé-composition de la représentation : l'image ne renvoie ni à un ange ni à un corps mais à une architecture corporelle, c'est-à-dire non pas à une image en tant que telle, mais au support ou à la structure de l'image. Si Léonor Fini est fascinée par la perfection des squelettes «¹⁰ », c'est parce qu'ils sont « la part la moins détériorable du corps » (124). Dans *L'Ange de l'anatomie*, l'image en tant que squelette ou support architectural subit le même traitement que la figure de rhétorique qui, dans la poésie moderne, se caractérise par un « jeu indéfini entre figure et démétaphorisation » (Meschonnic, 388). Selon le même principe, la scénographie moderne, dans son refus de figuration, en présentant des espaces de plus en plus dépouillés et composés principalement d'éléments architecturaux, cherche à présenter au spectateur non plus des lieux du monde mais, comme le souligne Ubersfeld, « des équivalents structuraux des grandes structures textuelles » (116).

Dans *L'Ange de l'anatomie*, la dé-composition de l'image opère au niveau de la représentation du corps. Cette toile met en scène la cérémonie

de la mort comme rite de passage d'un lieu visible à un autre lieu non visible ou hors-scène; le voile esquissé à l'avant du tableau en tracerait les frontières. Car si le regard direct de l'ange tente d'établir une communication directe avec le spectateur, la composition d'ensemble bloque et invalide la narrativité du tableau. Ce personnage à l'apparence figée se trouve en fait à la limite de la métamorphose : en se dévoilant (ou en se dénudant), il laisse apparaître un squelette qui, à son tour, masque des torsades écarlates. Ces torsades, suivant le long tracé de son ossature, en appellent à la fois au domaine du visuel et à celui du tactile. Elles s'apparentent, par leur forme et leur couleur (rouge), à une musculature et, par la texture, à la draperie d'un rideau de théâtre. Rideau entrouvert, derrière lequel le spectateur demeure plongé dans l'ombre, suggérant qu'un drame (animé par les ailes de l'ange à demi confondues dans l'obscurité du fond de la toile) se jouerait à l'arrière-scène du tableau.

Les ailes de l'ange tiennent lieu de vecteurs permettant d'orienter le spectateur vers le hors-scène. Le battement des ailes de l'ange, point de rencontre du visuel et du sonore, est à peine perceptible. L'inscription de l'élément sonore signifié par les ailes provient d'une source à peine présente dans le champ de l'image: « La peinture est immobile et muette et je l'aime aussi. Il me plairait également qu'on y perçoive un segment inaudible de voix» (*Léonor Fini*, 88). Cette tentative d'inscription du sonore dans le visuel ne peut se concevoir que dans la mesure où pour Léonor Fini l'élément sonore est une sorte de texture mêlant et fondant les éléments visuels et tactiles, ou ce qu'elle nomme « un bruissement de perles» (*Léonor Fini*, 91), c'est-à-dire le « bruissement de la langue », ainsi que le définit Barthes ".

La théâtralisation qui opère dans *l'Ange de l'anatomie* a été soulignée par Jean Genet qui décrit cette toile comme un « véritable gala des ombres et des formes. » Pour Jean Genet, « le sourire désabusé – le regard désolé et la moue» de l'ange ne sont pas prétextes « à un drame triste» mais constituent plutôt le pré-texte de l'œuvre poétique/artistique:

Mais me passionnerais-je autant pour une œuvre si je n'avais découvert en elle, et dès sa formation, non ce vers qui je m'achemine - et qui n'appartiendra qu'à moi - mais ces éléments désespérés épars à travers des fastes mortuaires (*Léonor Fini*, 22).

Remedios Vara

On parle peu de l'œuvre de Remedios Yaro dans le cadre du surréalisme, sans doute parce que la critique l'a cantonnée dans le genre fantastique. Et pourtant, les toiles de Remedios Varo présentent de nombreux points communs avec l'esthétique surréaliste, et plus particuliè-

rement avec la peinture de Chirico et de Delvaux. Ses toiles partagent avec celles de Chirico la même recherche constante d'une dimension architecturale (*Flûtiste*, 44), la mise en scène d'objets mystérieux (*Nature morte ressuscitant*, 34) et la quête d'une nouvelle métaphysique (*la Science inutile ou l'alchimiste*, 27). Comme chez Delvaux, nous rencontrons chez Remedios Varo le thème de l'errance (*Locomotion capillaire*, 23). Cependant, elle nous propose des voyages marins ou aériens. Dans *Locomotion capillaire*, les trois personnages masculins suspendus dans l'air naviguent sur la pointe de leurs longues barbes en se tenant (en guise de guidon) à leurs moustaches; *le Troubadour*, lui, navigue sur une barque. Cette barque est en fait la représentation d'une sirène dont la chevelure, tenue par un long peigne, tient lieu d'instrument de musique à cordes. L'action de jouer de la musique renvoie en même temps à l'acte de coiffer la chevelure et à la force motrice qui génère le mouvement de la barque. Nous retrouvons ici, comme chez Léonor Fini, l'inscription de l'élément sonore dans le visuel- inscription qui cette fois suggère l'avancée du personnage.

NOTES

1. L'exploitation du feu rappelle le « Théâtre de l'incendie » tel que le préconisait Vitrac. Ce projet de théâtre avait pour but la synthèse de tous les arts. La mise en scène du feu figurait aussi dans la représentation picturale, comme le montre une série de tableaux de Picabia intitulée *Woman with Matches*.

2. Chez Fuchs, la mise en scène demandait l'introduction d'une dimension architecturale et le recours à la peinture, à la danse et à la pantomime. Son théâtre, muet, était animé par le mouvement rythmé des acteurs.

3. Voir, par exemple, les photos du groupe à la foire de Montmartre en 1924 ou celles du pèlerinage au désert de Retz en 1960.

4. J'emploie le terme théâtralité tel qu'il a été défini par Barthes: «Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte» [...] C'est un théâtre « comme le lieu d'une double incarnation, où le corps est double, à la fois vivant, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel» (« Le théâtre de Baudelaire» 41, 43).

5. Dans le guide des *Pensées d'André Breton*, établi par Henri Béhar et Roland Fournier, le terme «masque» renvoie aux termes «théâtre» et «surréalisme». Sous le terme «surréalisme», se trouvent deux citations sous le titre «court-circuit» et «objet»: «En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits» (330). «[**.] objet onirique, objet à fonctionnement symbolique, objet réel et virtuel, objet mobile et muet, objet fantôme, objet trouvé» (327).

6. Selon Ubersfeld, le masque signifie deux choses: «il affirme le caractère sacré de la cérémonie théâtrale qui dissimule les traits individuels pour produire un autre être» [...] Il dépouille «le comédien de l'expression individuelle du visage, il produit un type de rapports très différent entre la "mimique" en principe fixe et la "gestuelle": c'est alors la gestuelle qui commande» (231, je souligne).

7. Nous retrouvons la marionnette dans les gravures de Hans Bellmer portant sur *les Marionnettes* de Heinrich von Kleist. Voir l'analyse de Renée Riese Hubert dans *Surrealism and the Book* (150-163).

8. Il serait intéressant d'examiner les rapports entre le décor *d'Anicet*, le marché aux puces chez Breton et la mise en scène des objets dans la peinture surréaliste.
9. De même dans « Petite aventure en pleine nuit », Paulhan fait appel à une chambre noire, espace innommable « à demi vrai à demi faux » (76), lieu où les formes et les objets se dérobent les uns aux autres et qui constitue un espace à la limite du pictural et du poétique. Voir l'article de Dominique Fisher, « Jean Paulhan: Toward a Poetic/Pictorial Space ».
10. Cette fascination pour les squelettes en tant qu'architecture corporelle fait aussi partie de la démarche picturale de Delvaux.
11. Le bruissement, écrit Barthes, « dénote un bruit limite, un bruit impossible, le bruit de ce qui, fonctionnant à la perfection, n'a pas de bruit; bruire c'est faire entendre l'évaporation même du bruit: le ténu, le brouillé, le frémissant sont reçus comme les signes d'une annulation sonore » (*Essais IV*, 94).

REFERENCES

- Louis Aragon, *le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1953.
- Louis Aragon, *Ecrits sur l'art moderne*, « La peinture au défi », « Préface du catalogue de l'exposition de collages », Galerie Goema, Paris, 1930.
- Antonin Artaud, *le Théâtre et Son Double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964.
- Roland Barthes, *le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- Roland Barthes, *Essais critiques*, « Le théâtre de Baudelaire » (1954), Paris, Seuil, 1964.
- Henri Béhar, « L'attraction passionnelle pour le théâtre, *André Breton ou le surréalisme même* », textes réunis par Marc Saporta, Paris, L'Age d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1988, pp. 76-86.
- Henri Béhar avec le concours de Maryvonne Barbe et Roland Fournier, *les Pensées d'André Breton*, Paris, L'Age d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 1988.
- Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, New York, Rizzoli, 1985.
- André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- André Breton, *Toyen*, « Introduction à l'œuvre de Toyen », Paris, Editions Sokolova, 1953, pp. 9-18.
- André Breton, *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.
- Giorgio De Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1964.
- Dominique Fisher, « Jean Paulhan: Toward a Poetic/Pictorial Space », *The French Review*, volume 61, n° 6, mai 1988, pp. 878-883.
- Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Léonor Fini. *Exposition placée sous le haut patronage de M. Alain Poher*, Paris, éditions Guy Pieters, 1986.
- Léonor Fini, *le Livre de Léonor Fini: peintures, dessins écrits, notes de Léonor Fini*, Lausanne, Mermoud-Clairefontaine, 1979.
- Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.
- Jean Paulhan, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « Cercle du Livre Précieux », 1941.
- Jean Saucet, *Toyen*, Paris, Filipacchi, coll. « La Septième Face du Dé », 1974.
- Jean Saucet, *Remedios Varo*, Paris, Filipacchi, coll. « La Septième Face du Dé », 1980.
- Werner Spies, *Max Ernst. Les collages: inventaire et contradictions*, Paris, Gallimard, 1974.
- Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome 1 (1912-1924), texte établi et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975.
- Anne Ubersfeld, *l'Ecole du spectateur*, Paris, Editions Sociales, 1981.

LES LETTRES ENLUMINEES ET ORNEES DU DICTIONNAIRE ABREGE DU SURREALISME

Jean-Gérard LAPACHERIE

1

Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Paul Eluard, écrit en collaboration avec André Breton, présente certaines des caractéristiques d'un dictionnaire. Les entrées ou « mots mis en vedette au début de chaque article d'un dictionnaire » sont disposées verticalement, les unes au-dessous des autres, en liste, et classées dans l'ordre alphabétique, afin que cet ouvrage puisse être consulté et pas seulement lu en continu. Les entrées sont signalées, comme l'exigent les usages typographiques, par des majuscules et séparées de l'article qui les glose par un point et un tiret.

Ce dictionnaire est aussi un dictionnaire « illustré », comme le sont, et l'étaient en 1938, quelques dictionnaires de langue. Eluard illustre certaines entrées, en particulier les notices biographiques de Breton, Eluard, De Chirico, Ernst, Sade de photos qui représentent ces poètes et ces peintres. Ou bien il insère entre deux entrées, des images - dessins, photos, reproductions d'œuvres plastiques -, qui correspondent assez bien à la définition qu'André Breton donne des images dans ce *Dictionnaire*: « L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique 2. »

Enfin, Eluard signale avec une lettre le début de chacune des vingt-six sections de son dictionnaire, soit autant de sections que de lettres de l'alphabet. Chaque section commence par une grande capitale, disposée au centre de la page. Tel est l'usage dans l'art du livre. Ainsi les vingt-six sections du *Dictionnaire* de Littré sont-elles signalées par des lettres rouges,

dont les hastes, les panses, les barres, les traverses sont décorées d'entrelacs.

L'allusion à Littré n'est pas gratuite. En effet, malgré tout ce qui sépare, sur les plans philosophique, esthétique, moral, Eluard de Littré, l'un et l'autre empruntent les capitales signalant les vingt-six sections de leur dictionnaire respectif à l'œuvre du même artiste: le dessinateur et lithographe du XIX^e siècle, Jean Midolle. Dans le *Dictionnaire* de Littré, les lettres qui marquent le début des sections sont des romaines « de genre arabesque³ ». Ce sont des lettres de style composite, « romaines » par leur forme, et « arabesques » par les traits de plume et arabesques qui décorent les fûts, les barres et les panses. Eluard n'emprunte aucune lettre à cet alphabet romain de genre arabesque que Midolle classe parmi les « écritures modernes » ; mais il emprunte les vingt-six têtes de section de son *Dictionnaire* à quinze des innombrables alphabets, modernes et anciens, composites et uniformes, figurés et chimériques, enluminés (c'est-à-dire coloriés) ou ornés, que Midolle a créés dans les années 1820-1830.

Chez Littré et chez Eluard, le recours aux capitales des alphabets de Midolle est une citation, non d'un texte, mais d'images, laquelle ne répond pas aux mêmes intentions. Dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, les capitales se mêlent au texte, à la différence de ce qui se passe chez Littré, où elles occupent seules une page, qui leur est réservée. De plus, chez Eluard, elles ont à peu près les mêmes dimensions que les photos, dessins et autres reproductions qui illustrent certains articles. Le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* contient plusieurs alphabets illustrés: en fait, des lettres appartenant à plusieurs alphabets illustrés, lesquels, quoique du même auteur, diffèrent par le style, les thèmes qu'ils abordent et aussi l'époque à laquelle ils réfèrent.

II

Jean Midolle crée ses alphabets dans la première moitié du XIX^e siècle. C'est une période faste dans l'histoire de la typographie. De nouvelles formes sont créées, aussi bien des lettres, dont les fameuses « forestières » de Jean Midolle, lettres « romantiques » par excellence selon les auteurs de *la Chose imprimée*, que des livres, dont *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier ou encore des alphabets figurés ou illustrés.

Selon M. Audin, le XIX^e siècle est, pour les typographes, « le siècle de l'entière liberté ». Les causes de ce renouvellement de la typographie sont diverses. Certaines sont liées à des phénomènes qui ont affecté l'histoire des idées et de la sensibilité : « Après le néo-classicisme davidien et la froide rigueur du style Empire, l'anecdote, le trait de plume, le dessin sentimental

ont repris leurs droits ⁷ ». D'autres sont consécutives à l'invention de la lithographie. Cette technique, mise au point en 1796 par le musicien pragois Aloys Senefelder pour imprimer ses propres partitions, puis perfectionnée au cours des premières années du XIX^e siècle, permet de créer des formes complexes que le poinçon des graveurs ou les techniques auxiliaires de l'imprimerie ne peuvent pas façonner. Elle « vient à point pour favoriser ce besoin de liberté. La technique facile - comparée à celle du bois ou de la taille-douce - autorise toutes les audaces ⁸ ». La lithographie emploie certaines pierres calcaires qui ont la propriété « de refuser l'encre grasse quand elles étaient humides ⁹ ». Puis, Aloys Senefelder «perfectionna l'invention au point d'utiliser le métal comme support ¹⁰ ».

Jean Midolle crée de nouvelles formes de lettres et de nouveaux alphabets, composites ou figurés, ce que la lithographie, à la différence de la gravure au poinçon, lui permet de faire. Cependant, son œuvre va au-delà. En effet, Midolle se propose aussi de réhabiliter tout le patrimoine européen de l'écriture ¹¹, qui se constitue dès le haut Moyen-Age, par exemple dans le *Sacramentaire* attribué au pape Gélase. Dans près de la moitié de ses alphabets, ceux des écritures dites « anciennes », il copie les formes des lettres enluminées ou des gothiques des manuscrits anciens.

Ce qui caractérise de ce fait les alphabets de Jean Midolle, c'est leur infinie diversité - laquelle caractérise aussi les formes de l'écriture médiévale en Europe. Ils sont composés de lettres romaines, mais en petit nombre, et de lettres gothiques, dont le tracé s'accorde mieux à la sensibilité romantique. Ils comprennent encore des lettres de style composite. Les romaines de « genre arabesque » ont les formes « classiques » des caractères dits romains ; mais le corps de chaque lettre est orné d'entrelacs et traits de plume, à la manière des « arabesques » de la calligraphie arabe. Midolle dessine des lettres qui sont décorées d'un « ornement », dit « grec », à la manière des décors de l'architecture de la Grèce ancienne. Il crée aussi des lettres dont le tracé est copié de celles des manuscrits religieux du haut Moyen-Age (sacramentaires et psautiers) ; des lettres dites anthropomorphiques, parce qu'elles ont des formes humaines ; des lettres dites ichthyomorphiques, parce que leurs traits sont des poissons ; des lettres, dites « ornithoeïdes », à l'image d'oiseaux. A ces alphabets qui développent graphiquement des thèmes religieux et mystiques, il convient d'opposer des lettres dont les hastes et les panses dessinent des silhouettes de diables cornus, celles de l'alphabet, dit diabolique ; ou encore, d'autres lettres, dites forestières, dont les traits sont des branches, des rameaux, des feuilles.

Ces alphabets sont divers, parce qu'ils réfèrent à des époques différentes. Midolle a dessiné des lettres modernes - les « forestières » - et des lettres dont le tracé s'inspire de celles de manuscrits anciens : Chartes de Pise, 1500 ; inscriptions sépulcrales du XIII^e siècle ; etc., ou qui sont apparues dans différentes régions d'Europe : « gothique margrave »,

« gothique lombardique », « gothique dite Crémone », « gothique anglaise », « écriture d'église italienne », révélant ainsi la grande diversité - et même l'hétérogénéité - des formes de l'écriture dite « latine », que l'on a trop souvent tendance, et à tort, à considérer comme une et unique.

La thématique de ces lettres est caractérisée par la même diversité. Midolle aborde et développe le thème de la nature, dans les lettres forestières; des thèmes religieux et mystiques, dans les lettres d'église et surtout dans les lettres ichthyomorphiques et ornithoïdes, dont le T prend la forme d'un oiseau crucifié. Il en copie le dessin sur les lettres manuscrites du *Sacramentaire Gélasien* dit de Gélon (entre 755 et 787) et du *Psautier dit de Corbie*, datant du début du IX^e siècle¹². Ces thèmes religieux apparaissent encore, mais renversés en quelque sorte, dans le fameux « alphabet diabolique »...

Midolle et les graveurs, dessinateurs et artistes romantiques redécouvrent les beautés des lettres enluminées du Moyen-Age et des premiers temps de l'imprimerie, ainsi que leurs potentialités expressives et sémiotiques souvent ignorées; et cela, après deux siècles, les XVII^e et XVIII^e, pendant lesquels les imprimeurs ont très peu innové, en raison, en particulier, du coût croissant des travaux de fonderie et d'impression.

III

Eluard emprunte à quinze des différents alphabets créés par Midolle les vingt-six lettres qu'il place au début de chacune des vingt-six sections de son *Dictionnaire*. Ce sont toutes des capitales de grandes dimensions, hautes et larges, destinées moins à être lues ou à imprimer des textes, qu'à être regardées et à décorer la page.

Le A et le R sont extraits de l'alphabet des lettres forestières. Midolle les classe parmi les lettres modernes. Les formes de ces deux lettres sont des branches noueuses, qui ont conservé quelques rameaux couverts de feuilles. Contre la barre du A, est posée une cognée de bûcheron, avec laquelle ont été abattus les arbres dont sont faites les lettres.

B et G sont extraits de l'alphabet des « lettres gothiques composées ». Ce sont de très belles lettres enluminées, que Midolle classe parmi les écritures « modernes ». A l'intérieur des hastes, des barres et des panses, sont dessinés des motifs architecturaux spécifiques de l'art gothique: arcs en ogive de cathédrales, vitraux, monstres. L'adjectif « gothique » qui qualifie ces lettres ne réfère pas aux formes de l'écriture gothique, mais à celles de l'architecture gothique, à laquelle ces lettres empruntent le décor.

La lettre C est la seule qu'Eluard emprunte à l'alphabet en « écriture d'église » de Midolle. C'est une belle lettre austère, éclairée, c'est-à-dire blanche, de la couleur d'une aube de prêtre, presque hiératique, que Midolle range parmi les écritures anciennes. Seuls les contours sont encrés

et même ombrés, de sorte que la lettre n'est pas plate, mais acquiert une épaisseur.

De même, D est la seule des vingt-six lettres du *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* qui soit extraite de «l'alphabet fantaisie composé d'après l'Ornement grec» et classé parmi les écritures modernes. Les formes de cette lettre, blanche et qui se détache en relief sur un support de pierre, n'ont pas de rapport avec celles de l'alphabet grec; mais avec des éléments décoratifs des frises de l'art grec.

Autres écritures modernes, celles du E et du L. Ce sont de très belles « romaines midollines », dont chaque haste et chaque panse sont ornées de délicats festons et de traits de plume.

F est tirée de l'alphabet à figures ichthyomorphiques, que Midolle classe parmi les écritures anciennes. A juste titre. En effet, le fût et les deux barres de cette lettre sont des poissons. Midolle copie le tracé des lettres enluminées du *Sacramentaire Gélasien*. Le sacramentaire est défini par Littré comme « un ancien livre d'église où sont renfermées les cérémonies de la liturgie ou de la messe et de l'administration des sacrements ». Il s'agit donc d'un livre religieux dont les lettrines (initiales de chapitres) sont des animaux ou des hommes; parfois des symboles chrétiens comme le poisson.

Si la lettre F est enluminée et rehaussée de couleurs, les lettres H, S et Z, en revanche, sont noires. Elles sont extraites du célèbre alphabet diabolique. C'est un alphabet figuré dont les hastes, les barres, les panses sont formées de silhouettes noires de diables tenant des fourches ou de monstres.

I et V sont extraits de l'un des alphabets les plus bizarres qui soient, et si bizarres que, si l'on ignore qu'il s'agit d'un alphabet, on est incapable de reconnaître dans ces dessins les lettres d'un alphabet. Midolle l'a classé parmi les « écritures modernes » et l'a intitulé « gothique », précisant qu'il a été dessiné « d'après une ancienne inscription sculptée sur pierre (trouvée en Piémont) ».

La lettre J, comme le V (puis le W), n'a été introduite dans l'alphabet « latin » qu'à la fin du xvii^e siècle. Elle n'apparaît donc pas dans les écritures anciennes. Pour J, Eluard emprunte à Midolle la lettre I majuscule d'un alphabet, dit « ancienne écriture d'église ». C'est une belle lettre noire, dont le fût est formé de deux traits épais parallèles, tracés à la main. Midolle classe cette écriture parmi les « écritures anciennes », comme « l'écriture d'église », dont est extraite la lettre C.

Les trois majuscules K, Q et X sont des romaines de « genre gothique », épaisses, blanches et noires à la fois. Ce sont des exemples de ce mélange des genres et des styles, que prônent les écrivains romantiques et que Midolle érige en principe. Les formes sont celles des lettres romaines, droites, régulières, carrées. Mais, les ornements, à l'intérieur et à l'extérieur des hastes et des panses, sont ceux de l'architecture gothique:

frise de festons, en formes d'ogives.

M et Y appartiennent à une «écriture ancienne» : une gothique « tirée des Chartes de Pise, 1500 », dont les formes, celles du L, surmontées de festons en forme de croissant de lune, en particulier, évoquent, par leur épaisseur, leur couleur noire, les traits de plume qui les ornent, les formes de la calligraphie arabe.

N est emprunté à l'alphabet « zoographique » que Midolle a créé à l'imitation de lettres ornées et enluminées des manuscrits anciens. Les deux fûts de la lettre sont faits d'un décor végétal, tandis que le montant figure un animal bondissant (daim ou biche).

O est la seule lettre anthropomorphique du *Dictionnaire* d'Eluard. Midolle l'a extraite d'un alphabet à figures - au sens propre d'alphabet figuré -, lequel, précise-t-il, est « tiré des anciens manuscrits ». C'est un visage d'homme tout rond, dont la lèvre supérieure porte de longues moustaches et qui écarquille les yeux. Yeux et visage sont donc arrondis comme la lettre O.

P est la seule lettre du *Dictionnaire* qui ne soit pas l'œuvre de Midolle. Elle est extraite d'un « alphabet lapidaire monstre », signé de C. Fasoli. L'intérieur de chacune de ces lettres éclairées est orné de festons et la base - faite de gros empattements - contient un ou deux noms propres, dont l'initiale correspond à la lettre. Dans le P, le nom de Perrault.

T est extraite d'un alphabet ornithœïde, à l'image d'un oiseau dressé, les ailes écartées, dans une position de crucifié. Cette lettre enluminée est tirée d'un manuscrit religieux du IX^e siècle, le *Psautier dit de Corbie*, conservé à la Bibliothèque d'Amiens.

Enfin, la lettre U est une « gothique brisée » que Midolle a dessinée d'après des manuscrits du XVI^e siècle et qu'il classe parmi les écritures modernes. Eluard l'a reproduite sans les traits de plume qui l'ornent chez Midolle.

IV

L'infinie et étonnante variété des formes de l'œuvre graphique de Midolle - « une véritable cacophonie », pour employer le terme avec lequel Thibaudeau qualifie la typographie romantique des années 1830, qu'il n'aime pas¹³ -, la transformation des lettres en dessins étranges ou grotesques ou pour certains, comme les alphabets ichthyomorphiques ou ornithoéïdes, symboliques, la chosification de ces signes (les lettres devenant objets d'art), ne pouvaient que séduire les surréalistes et Eluard.

L'emprunt de ces lettres pose un problème de double intertextualité. Eluard cite des formes graphiques qui sont pour la plupart d'entre elles déjà des citations ; Midolle les a lithographiées en copiant des formes anciennes et très anciennes. Ce sont des citations au second degré. Chez Eluard, ces lettres ornées prennent un sens différent de celui qu'elles ont chez Midolle.

Pour Midolle, il s'agit de créer des formes, en utilisant les ressources qu'offre la lithographie. Certaines de ces formes sont nouvelles: ainsi les lettres forestières ou les lettres éclairées. D'autres sont de très vieilles formes - celles des manuscrits enluminés. L'intention de Midolle est de faire découvrir le patrimoine esthétique de l'écriture et d'exalter les riches traditions scripturaires de l'Europe de l'Ouest.

Les intentions d'Eluard sont autres. Et, de ce point de vue, Eluard détourne le sens de l'entreprise de Midolle. Ainsi les thèmes développés par la plupart de ces lettres n'ont-ils aucun rapport avec ceux du surréalisme. Que viennent faire les lettres «forestières» dans un *Dictionnaire abrégé du surréalisme*? Ou encore, les anciennes écritures d'Eglise, ou celles des *Sacramentaires* et *Psautiers*? Eluard traite ces lettres comme des images «surréalistes» capables de déclencher les ressorts de l'imagination ou de la rêverie; ou encore, capables, dans la façon dont elles se succèdent, de susciter l'étonnement: ainsi, le F ichthyomorphique est suivi d'un G en gothique composé et d'un H dont les fûts sont des diables.

« L'image surréaliste la plus forte, écrit Breton, est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé [00], soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente [00], soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire [00], soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret. » La plupart des lettres qu'Eluard emprunte aux alphabets de Midolle sont totalement arbitraires, sans aucun rapport ou en contradiction avec les idées exprimées dans le *Dictionnaire*; ou bien parce qu'elles chosifient les lettres qui sont d'abord des unités (abstraites) d'un système; ou qu'elles résultent d'un long travail d'élaboration formelle ou de savoir-faire, qui ne peut que sembler dérisoire, du moins dans une optique surréaliste.

Cependant, en employant dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* des lettres dessinées par Midolle dans les années 1830, Eluard, ainsi que Breton qui a collaboré à ce *Dictionnaire*, réhabilitent aussi un grand artiste méconnu et un art de l'écriture déconsidéré. Les abécédaires, les alphabets à figures humaines ou animales, les lettres ornées sont restés longtemps ignorés du grand public et méprisés des critiques. Pourtant, ce sont de véritables œuvres graphiques et plastiques, aux formes riches, variées, étranges, symboliques, grotesques et capables de développer une thématique en rapport avec celle du texte qu'elles impriment.

NOTES

1. 1938, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1968,
2. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, article « image ».
3. *Œuvres de Jean Midolle gravées sur pierre et publiées à la lithographie d'Emile Simon fils*, Strasbourg, 1834 ; rééditées sous le titre *l'Art d'écrire* (Abécédaires, alphabets anciens et chimériques), D.E.P., 77870 Vulaines, sans date.
4. Dreyfus John et Richaudeau François, *la Chose imprimée*, Paris, Retz-CEPL, 1977.
5. Delangle, Paris, 1830.
6. Audin M., *Histoire de l'imprimerie*. A & J Picard, 1972.
7. « Lettre romantique », in *la Chose imprimée, o.c.*, 1977.
8. Jean Georges, *l'Écriture mémoire des hommes*, Gallimard, 1987, p. 113.
9. *Ibidem*.
10. *Ibidem*.
11. Marichal René, «L'écriture médiévale », in *l'Écriture et la Psychologie des peuples*, Marcel Cohen éditeur. Armand Colin, 1963.
12. Cf. reproduction de ces ouvrages dans Massin, *la Lettre et l'Image*, Gallimard, 1973.
13. *La Lettre d'imprimerie*, Au Bureau de l'Édition, 1923.

LÉO MALET

VRAI OU FAUX SURREALISTE?

Frédérique ALGLAVE

Léo Malet est-il un écrivain surréaliste? Auteur des *Poèmes surréalistes*, écrits entre 1930 et 1983, il fut le premier à mettre au point le principe du décollage, qui consiste à déchirer par place des morceaux d'affiches sur un mur qui en supporte plusieurs couches. Celui qui a composé *les Nouveaux Mystères de Paris* apparaît souvent comme un «deuxième homme»: l'auteur de romans policiers. Pourtant dès la première lecture, les éléments surréalistes qui parsèment les textes placent le détective Nestor Burma dans une situation délicate, à mi-chemin entre celle du héros policier et celle du promeneur surréaliste.

Le héros erre, divague comme poussé par une pulsion, composée d'un mélange de rêve et de désespoir. Il croit en la découverte (celle du meurtrier), mais sa démarche ne suit aucun plan préalablement conçu; il avance spontanément, et son manque d'efficacité chronique le désespère. L'évolution, la régression ou la stagnation de l'enquête stimulent ou réduisent les possibilités offertes par le langage. « Le détective de choc » marche sur les pas des surréalistes, fréquente la tour Saint-Jacques, la porte Saint-Denis, remarque une jeune fille qui transporte justement une lettre qui lui est destinée, une scène qui rappelle les prémisses de la rencontre entre Breton et Nadja.

Le rapprochement entre le promeneur surréaliste et le détective menant l'enquête peut paraître choquant au premier abord. Pourtant, le lecteur déchiffre progressivement les indices qui rendent compatibles les deux univers: policier et surréaliste. L'enquête devient une quête, le

détective avance dans l'espace sans suivre de plan, et très vite la volonté de découvrir la vérité du crime est reléguée au second plan, pour laisser le hasard prendre le pas sur toute tentative d'anticipation ou de projet. L'ivresse et le désespoir deviennent les moteurs d'une poursuite qui mène toujours à la vérité, à ceci près que l'intérêt de la découverte disparaît avec son aboutissement.

La démarche du détective, imprégné par son passé surréaliste (Nestor Burma laisse clairement entendre qu'il était poète) et par les besoins de l'intrigue policière, exploite les nouvelles formules narratives, apparues avec les surréalistes. Les auteurs comme Breton, Soupault, Aragon, Gracq se débarrassent définitivement de l'information pure : à partir du moment où le moment réel, par un passage magique, trouve son correspondant dans un langage verbal ou plastique, il y a forcément détournement de sens. Le *narrateur-promeneur* reste suspendu à la probabilité et à l'unité de l'indice, donc du hasard.

L'originalité du détective de Léo Malet réside essentiellement dans un dosage effectué entre la nécessité d'une efficacité immédiate et la tendance à s'en remettre au hasard, dans l'impossibilité où il est d'échapper à ses impulsions, à l'amour, au rêve.

Néanmoins, le « détective de choc » instaure une distance critique entre lui et ses expériences d'écriture surréaliste. L'ambiguïté subsiste entre les deux concepts - policier et surréalisme - et constitue sans doute une certaine forme d'humour noir, le point de rencontre le plus solide entre Léo Malet et les surréalistes : « L'humour noir permet à celui qui le pratique de se venger de l'hostilité du monde en se rangeant en apparence de son côté, ou mieux, en reportant sa détresse à des mécanismes impersonnels, pour en jouir, paradoxalement, au cœur même du drame ». »

Léo Malet exprime une certaine gêne vis-à-vis des membres du groupe, un sentiment de trahison pour avoir écrit des romans, et de surcroît, policiers. « Je n'ai pas voulu revoir Breton lorsqu'il est revenu d'exil en 1946, pour une question de rigueur. J'estimais qu'écrire des romans policiers, du point de vue surréaliste, c'était un manque de rigueur... A l'époque, je considérais que l'étiquette « policier » aggravait plutôt mon cas... Mais en fait, comme les surréalistes aimaient beaucoup Fantomas et d'une manière générale la littérature à sensation, c'était peut-être moins grave que je ne croyais... » Magritte et quelques-uns de ses amis reconnurent le passage du surréalisme des poèmes aux romans. Il semblerait que le héros évolue dans un cadre surréaliste (nombreuses références, similitude des procédés narratifs et rencontre des centres d'intérêt...), mais en se dégageant de l'appartenance au -groupe, en le traitant avec humour et ironie. L'écriture de Léo Malet n'est pas une écriture automatique, mais le détective se charge de montrer la poésie en

train de se faire, de prendre le relais du poème fatigué. Léo Malet explique:

Il faut parler de Nestor Burma dans la mesure où Nestor Burma a pris ma succession... Je ne sais vraiment pas quoi dire sur la poésie... D'ailleurs, maintenant, ma « veine poétique » est tarie... Ou peut-être qu'elle a glissé du plan poétique au plan formel... elle est peut-être passée dans N. Burma, qui se conduit poétiquement dans des paysages poétiques. La poésie sous une autre forme. C'est ce que je crois ³.

Le surréalisme est perçu comme une maladie incurable (ce qui explique en partie que Léo Malet n'en sera jamais guéri). Les stimulations nécessaires au fonctionnement complexe de la pensée trouvent leur équivalent, dans *les Nouveaux Mystères de Paris*, dans ce que nous appellerons les accidents de parcours du protagoniste.

En utilisant les procédés du collage ou du décollage, le détective montre qu'il se rend disponible à toutes les rencontres fortuites, aux événements qui pourraient l'aider à concevoir un plan.

Le narrateur examine, comme le ferait un médecin, le mal qui atteint toute personne ayant eu à faire avec les surréalistes : une catégorie dont il fait partie puisque lui aussi souffre de cette maladie.

Nestor Burma se rend par hasard chez un psychanalyste dont il a trouvé les coordonnées dans la poche d'un corps inerte. Il s'entend dire:

Vous me paraissez présenter un coquet début de délire d'interprétation. Je regrette de ne pas avoir le temps de vous examiner ⁴.

Dans chaque roman, cette maladie de Nestor est mentionnée et modifie le déroulement de l'intrigue.

L'univers des objets, qui semblent parfois bouger tout seuls, évince progressivement celui des preuves irréfutables et des pièces à conviction. Certaines descriptions parodient celle du marché aux Pucés: les objets deviennent indices (c'est-à-dire porteur de sens) dès qu'ils sont observés par le narrateur.

Parmi d'autres babioles, il y avait aussi, en équilibre sur une vague solide, la mouette traditionnelle, celle qu'on trouve à peu près dans tous les bazars, et dont on désespère de connaître l'auteur initial. Depuis qu'on se la refille en cadeau, qu'elle orne les salons petits bourgeois ou de dentistes ou le coin le plus obscur des greniers de gens de goût, c'est toujours la même modification dans la cassure de ses ailes ou la courbure de la vague. ⁵

Sur le modèle du *ready-made*, le détective, à partir d'objets courants et simples, élabore des associations complexes, nées d'un choc. Si celui-ci fut poétique pur chez les surréalistes, il sera dans le roman policier un indice, contribuant à la reconnaissance du criminel. Le procédé est élaboré de la même façon, seule sa finalité est détournée: elle passe de l'éclat poétique au choc de la découverte. Ce choc sera physique et brutal: Léo Malet se moque des surréalistes en exagérant l'effet de l'objet surréaliste éblouissant : le détective restera souvent plusieurs heures dans un coma profond avant de prendre conscience, à son réveil, de l'importance de sa découverte.

Le promeneur part à la recherche d'un indice, comme il effectuerait un voyage à travers la ville, réceptif à tous les appels et toutes les rencontres. Il visite des gens comme Anatole Jakowski, un critique d'art qui collectionne des objets hétéroclites, et chez lequel il va trouver une piste pour lancer l'enquête:

Il trônait dans le clair-obscur d'une pièce du fond, encombrée de lanternes magiques et de bronzes 1900. C'était un de ces bustes qui servent, dans les vitrines de lingerie, à présenter des soutien-gorge, mais qu'une imagination délirante avait transformé en objet poétique le plus étonnant qui se puisse rêver, une sorte d'insolite épave, de tronçon de sirène, on ne savait quelle hallucinante figure de proue de quel vaisseau fantôme, caressée par les algues visqueuses et où seraient venus se poser, comme des baisers solidifiés, des coquillages rugueux et polychromes. Car sans bras ni tête, et pathétiquement cambré comme s'il offrait encore sa gorge au couteau sacrificateur, il était recouvert du cou à la taille d'un conglomerat de coquillages marins et d'escargots, agglutinés, se chevauchant, immobiles, mais paraissant grouiller en un permanent assaut. Je ne connaissais pas d'exemple plus typique de ce qu'on appelle « l'objet bouleversant surréaliste »⁶.

Cet objet surréaliste bouleversant est utilisé comme outil de connaissance, donc détourné de sa fonction poétique pure, comme si chaque chose devait obligatoirement, tôt ou tard, dévoiler une vérité ou servir à élucider un mystère. C'est dans ce sens que Nestor Burma détruit la beauté de la rencontre, parce que finalement les objets les plus surprenants, après avoir provoqué des bouleversements les plus fous dans l'esprit du héros, ne sont que de simples intermédiaires et rejoignent la platitude des objets constituant l'univers du détective policier, pressé de conclure l'affaire. La démarche du promeneur surréaliste est reproduite mais détournée et banalisée en une simple expérience, en moyen de connaissance. Léo Malet a fait de son héros un poète surréaliste « reconverti » et « repentant » qui met en avant le caractère ludique des procédés surréalistes.

L'influence du surréalisme dans toute l'œuvre de Léo Malet est déterminante: beaucoup plus qu'un simple passage au sein du groupe, de la signature au bas de quelques manifestes, le surréalisme apparaît comme une étape de formation et un mode de travail. L'auteur exploite les procédés surréalistes et les plie aux besoins de l'enquête policière. Il est étonnant de constater que certains noms ont suffi à représenter la totalité d'un mouvement, que les membres «mineurs» ont fini par n'être considérés que comme des traîtres, ou des «suiveurs de modes» ce qui paraît incompréhensible lorsque l'on songe à la volonté d'élargissement du concept de littérature propre au surréalisme. La lecture des textes de Léo Malet permet, grâce à la distance prise par rapport aux «vrais» surréalistes, de rencontrer et de comprendre des nouveaux aspects de la période surréaliste. Parce que, ni policière, ni surréaliste, l'œuvre de Léo Malet a longtemps été considérée comme mineure: faut-il donner le nom du genre avec certitude pour l'apprécier?

En ce qui concerne Léo Malet, il ne s'agit pas de rompre avec les principes d'un genre, pour les provoquer, ce qui serait presque une nouvelle forme d'académisme, mais simplement un moyen de se détacher, une volonté très marquée de se désengager, et la propension à exploiter toutes les opportunités pour créer quelque chose de nouveau (entre autres celle de satisfaire une commande de romans policiers en utilisant Paris, les procédés d'écriture des surréalistes, leurs centres d'intérêt, certains épisodes de leur vie). Cette réceptivité ne figure-t-elle pas parmi les principes surréalistes?

On ose tout au plus parler de la non conformité de Léo Malet. Nous lisons que Léo Malet quitte les surréalistes en 1940 (mais s'agit-il d'une formation politique ou autre pour qu'un simple éloignement soit perçu comme la fin d'une appartenance ?), comme si l'abandon d'un mode de pensée était totalement possible et que le surréalisme existait en dehors du courant de l'histoire littéraire, n'ayant pas pris ses racines dans le romantisme pour s'épanouir dans le nouveau roman. L'œuvre de Léo Malet n'est pas composée de différentes périodes à la limite contradictoires, mais elle est, comme celle de chaque écrivain, un ensemble de différentes étapes qui jalonnent un itinéraire.

Il est inutile d'énumérer toutes les allusions faites aux surréalistes (Gérard Durozoi en dresse une liste non exhaustive ⁷, il est plus intéressant de noter, grâce à quelques exemples, la démarche du détective et sa façon de traiter le surréalisme.

Nous prendrons, après avoir vu l'importance des objets, deux types de personnages pour montrer cette volonté constante de changer de place des éléments surréalistes pour les rendre plus populaires. Il ne s'agit pas de tourner au ridicule (même si l'auteur ne se prive d'aucun sarcasme), mais de montrer les deux aspects coexistants: il n'y a pas d'incompatibilité entre les deux formations, policière et surréaliste. Nestor Burma rencontre un de ces

personnages poétiques sur un bateau amarré près du Louvre et appelé « Tournesol ». Le propriétaire des lieux, un certain Corbigny, est un vieux fou, voleur de tableaux, qui se présente lui-même :

Un vieux radoteur de rêves éveillé... Tel que vous me voyez, j'aurais désiré être pirate dans l'archipel Caraïbe ou doubler le cap Horn... Je suis venu au monde trop tard... Exactement comme le vieux Krull, du Chant de l'équipage [...], tout est faux, je vous dis. C'est le règne du toc et de l'ersatz ⁷.

Le personnage «surréaliste» présente les symptômes de l'homme perdu dans son siècle et qui trouve un refuge dans le délire. Le groupe surréaliste est souvent traité sans égard; le narrateur, à la recherche d'un certain Riton de Martigue, « moitié hareng, moitié poulet », explore le ^xe arrondissement.

Il fréquentait les alentours de la porte Saint-Denis... La porte Saint-Denis est un monument que les citoyens modèle Riton semblent particulièrement affectionner ⁸.

Léo Malet rappelle avec ironie que cette porte figurait parmi les lieux de préférence et de référence des membres du groupe surréaliste. Nestor Burma a une tendance très marquée à rendre prosaïque, à la limite du ridicule, les éléments qui revêtaient une valeur particulière pour les surréalistes. Il en est ainsi pour la féminisation outrancière de la tour Babette, qui prend les traits d'une star hollywoodienne.

L'état de réceptivité intense, qui était recherché par les auteurs surréalistes est ici caricaturé et Nestor Burma insiste sur le fait que l'homme de la rue peut être un personnage surréaliste parce que la réalité quotidienne lui en offre une multitude d'occasions. Finalement, pour poser un regard poétique sur le monde, il suffit de fréquenter les endroits douteux et de survivre à un passage à tabac, ou encore de faire un séjour au fond de la Seine. Naturellement, une telle interprétation démythifie les rigoureux exercices auxquels se livraient Breton et ses amis pour saisir l'éblouissement de la pensée, mais elle n'en est pas pour autant une injure. Léo Malet nous enseigne la richesse du spectacle de la rue qui s'offre à tous ceux qui veulent le voir.

Les surréalistes apparaissent souvent comme des individus particulièrement émotifs, ou comme des enfants s'identifiant au personnage de Fantômas dont ils lisaient les aventures, et Nestor Burma nous livre les moyens d'accéder à cet état intermédiaire, qui permet un nouveau déchiffrement du monde.

Les rêves ne sont pas les seuls moyens possibles pour se dégager du

réel. Le roman policier propose diverses échappatoires à la rationalité : le passage à tabac en fait partie (avec l'ivresse, l'état de déprime prolongé, la drogue, l'amour...). le passage à tabac constitue une première étape de déréalisation ; par son statut même, le narrateur est amené à subir diverses épreuves, dont celle-ci. Dans chaque roman, une lutte oppose les malfaiteurs au détective, lutte durant laquelle il prend des coups sur la tête. Ce nouvel état n'est pas une fin en soi; il permet paradoxalement une réconciliation avec le réel, le héros est éclairé, orienté vers une nouvelle direction pour résoudre l'énigme, pour passer de l'obscurité à la lumière. A plusieurs reprises, le poète est défini comme celui qui a pris suffisamment de coups sur la tête pour qu'elle soit sensibilisée. L'absorption d'alcool ou de drogue conduit également à l'évocation de sensations étranges. Le fou accède à une place privilégiée: le plus souvent victime de la société, il doit payer pour les autres.

Le héros détourne l'usage surréaliste des rêves qui doivent apparaître comme des comptes rendus de l'indicible. Léo Malet explique qu'il y a deux Burma : une nocturne et un diurne, un Nestor spontané, inconscient et un autre, plus adulte, pensant et mettant de l'ordre. Cette explication vise à justifier cette forte résurgence du rêve dans la réalité.

Il yale Nestor qui mène l'enquête physique, voyage, fouine, interroge, est interrogé, prend des coups, en donne, puis va soigner ses migraines qui lui donnent tant de cauchemars (vous avez remarqué la place importante que tient le récit de rêves dans ces aventures ? Il Y a au moins un rêve décrit par roman : c'est le côté ibbetsonien de l'enfance de Burma qui revient à la surface quand lui-même sombre de sommeil). Entre alors en scène le Burma armchair-détective, qui se charge d'interpréter la réalité des faits que l'autre lui a rapportés, et même parfois l'irréalité de ses rêves ».

Le récit de rêves n'est pas livré à l'état brut, ce sont de faux rêves: ils sont tellement interprétés, ou plutôt produits pour servir l'intrigue, qu'ils deviennent les garants de la possibilité d'une double lecture. Les limites entre les deux univers ne sont pas toujours claires, c'est ce que le héros explicite: « J'avais dû rêver. Ça ne rimait à rien tout ça ¹⁰. » Le rêve fait partie de la démarche analytique du détective: il montre que l'enquête n'avance pas à coups de déductions logiques, mais grâce à des impulsions, il n'est souvent qu'un moyen de tricher, une façon détournée d'exprimer les fantasmes que le détective n'oserait pas formuler sans son recours. En témoigne le récit de ce « rêve », qui met en scène la séduisante Hélène Chatelain, la secrétaire pudique du détective, qui n'apprécie pas ce genre de débordements :

Vous étiez nue, toute nue, armée d'un revolver et flottant dans le vide comme si vous tombiez des étages, mais en douceur. Vous étiez une représentation de Suzanne, mais aussi le rappel d'une autre femme nue dont a parlé Faroux ».

Les textes de Léo Malet, en exploitant de nombreuses sources surréalistes, mettent en doute la crédibilité de certains procédés. Le détective Nestor Burma, qui applique avec parcimonie les théories surréalistes, fait preuve d'un manque de rigueur indéniable. Il serait le représentant d'un nouveau type: le *poète-détective*, à la recherche de l'inspiration. Il est aussi le détective-policier qui ironise sur le rôle du protagoniste du roman policier classique. Ce dosage délicat, qui met en péril l'authenticité de l'un comme de l'autre, est sans doute une des raisons de l'insuccès premier des romans de Léo Malet ; un dosage qui renvoie finalement au compromis (contesté) entre la nécessité de vivre et celle de se sauvegarder, car dit le héros: « La poésie, ça ne nourrit pas son homme. » Mais il convient de ne pas interpréter cette nouvelle direction comme un refuge (« alimentaire » diront certains) : elle s'impose comme une nouvelle nécessité.

Le traitement de l'espace parisien, lieu de rapprochement de toutes les différences (celle du roman policier et celle du roman surréaliste) constituait le moteur le plus déterminant pour la composition des *Nouveaux Mystères de Paris*, de même la modernisation de cette ville marqua la fin de la série. La fréquentation des surréalistes permit d'intensifier le sentiment du pouvoir magique de la ville, déjà rendu perceptible par les nombreuses errances de l'auteur. Le promeneur-détective élabore ses plans à partir d'une expérience vécue sur le terrain et entraîne le lecteur avec lui. Le détective de choc frôle toujours la mort sans jamais la subir, en super héros illustrant les fantasmes de toute puissance de l'enfant. La ville est conçue à l'image d'une succession de collages et de décollages, et la recherche de la femme aimée supplante très vite les motivations policières du héros. C'est de la découverte du meurtrier que dépend la rencontre amoureuse.

Le poète surréaliste que fut Léo Malet dès 1930 a délégué ses pouvoirs à son détective qui prend en charge la dimension surréaliste des *Nouveaux Mystères de Paris*. L'intrigue policière n'est bientôt plus qu'un prétexte car le hasard, l'amour et le rêve sont les principes sur lesquels se fonde la démarche analytique du héros.

Léo Malet prétend avoir dû faire un choix entre le genre policier et le surréalisme, deux concepts qui, ne pouvant pas s'opposer, se rejoignent pour élaborer un genre nouveau : le *roman policier-surréaliste* dirigé par un nouveau type de personnages: le *poète-détective*. Cette voie, qui est peut-être le produit d'un impossible choix, comprend toute une dimension parodique, provocatrice et ludique. Les éléments constitutifs de l'univers

surréaliste - le monde des objets, les personnages, les accès à un état intermédiaire - ont dû s'accorder avec les impératifs de l'intrigue policière.

Nous pourrions parler d'un versant populaire du surréalisme, vécu par l'homme de la rue dont les itinéraires sont sentis par la marche et qui aurait pris naissance avec l'œuvre de Léo Malet.

Université de la Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Petr Kral, article « Humour noir », in Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Presses Universitaires de France, 1982, p.212.
2. Léo Malet, *la Vache enragée*, Paris, Hoëbeke, 1988, p. 185.
3. Gérard Durozoi, « Esquisse pour un portrait anthume de Léo Malet », *Revue des sciences humaines*, n° 193, janv.-mars 1984, pp. 169 à 178.
4. Léo Malet, *les Rats de Montsouris*, Paris, 10/18, coll. « Grands détectives », 1974, p. 101.
5. Léo Malet, *Fièvre au Marais*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 87.
6. *Les Rats de Montsouris*, pp. 83-84.
7. « Esquisse pour un portrait anthume de Léo Malet », art. cit.
8. Léo Malet, *Le soleil nait derrière le Louvre*, Paris, Le Livre de Poche, 1976, p. 57.
9. Jean Parizot, « Interview de Léo Malet », *Enigmatika* 18, Paris, La Butte aux Cailles, 1982.
10. *Le soleil nait derrière le louvre*, p. 78.
11. Léo Malet, *Pas de bavard à la Muelle*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 133.

LES PARIS SONT OUVERTS

François LEPELIER

« La poésie es/le bouche-abîme du réel désiré qui manque »

Pierre REVERDY

Avant qu'on ne découvre ces dernières années l'œuvre photographique, Claude Cahun dut à son essai - *Les paris sont ouverts* (1934) ¹ - d'avoir échappé à un oubli qu'elle avait su entretenir... Salué par Breton à trois reprises ², il va occuper une position tout à fait singulière, paradoxale, dans l'histoire du surréalisme. Après avoir été un moment en position de référence, il subira le contrecoup des remises en question idéologiques de la fin des années 30 (rupture avec l'A.E.A.R. et le Parti communiste, fondation de *Contre-Attaque...*) et finira par être «recouvert» par la déclaration commune de Breton et Trotsky, *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1936), et le pamphlet de Benjamin Péret, *le Déshonneur des poètes* (1945). A l'évidence, ce texte de circonstance qui dénonçait la poésie du même nom, étroitement lié aux débats mobilisant la gauche intellectuelle face à la politique culturelle de l'Internationale communiste, a grandement pâti du contexte immédiat, comme de l'emploi, il est vrai souvent ironique, d'un jargon qui a toujours eu l'étrange vertu de se périmer aussi vite qu'il parvient à se réformer.

Depuis sa parution, il n'est plus accessible que par fragments. La première partie fut reprise par Maurice Nadeau dans les *Documents surréalistes* (1948, réédition Le Seuil, 1964) et un extrait de celle-ci figure dans *Surréalisme. Textes et débats*, l'ouvrage de Henri Béhar et Michel Carassou (1984). C'est en effet le passage retenu par Maurice Nadeau qui me mit, pour la première fois, en présence d'un écrit de Claude Cahun. L'intérêt que j'y pris marque l'origine, déjà lointaine de cette recherche. Nous étions en 1968. L'affirmation d'une extrême gauche active cherchant

une liaison organique avec les mouvements de masse, l'avantage donné aux enjeux culturels, à la critique de la vie quotidienne, à l'aventure lyrique..., tout cela offrait aux problématiques cernées par Claude Cahun un « habit neuf » et fort bien ajusté. J'y retrouvais, jusque dans le choix des formules (le lexique marxiste-léniniste avait, trente-cinq après, retrouvé quelques couleurs !) un propos qui semblait répondre aux sommations de l'heure. Comme le rapporte André Thirion, de manière ironique et dépréciative: « Les querelles talmudiques de l'A.E.A.R. n'avaient intéressé personne! On les ressuscita après 1968 dans les maisons de la culture les plus engagées »... Il néglige de dire, ce qui eût été la moindre des choses, que *Les paris sont ouverts* avait précisément pour objectif de disqualifier ces « querelles » et qu'il allait donner des arguments supplémentaires et sans appel à ceux qui objectaient à toute forme *d'engagement doctrinal* ³. En dépit de la pesanteur d'un appareil idéologique devenu anachronique et d'une inévitable maladresse conceptuelle (l'assimilation du marxisme-léninisme, on l'imagine! fut aussi rapide que précaire), ce texte s'inscrit au cœur d'une réflexion sur l'acte poétique, ses enjeux historiques et son efficacité spécifique dont l'opportunité, l'urgence n'ont en rien faibli. On verra là la raison des longs développements de notre commentaire. L'art, la poésie se dénoncent eux-mêmes s'ils sont sans réelles conséquences, s'ils ne réfléchissent pas leur puissance, s'ils ne peuvent justifier d'une action effective qui (se) confond (avec) les métamorphoses du désir et les *promesses de la liberté* ⁴.

Ce court essai polémique a pour origine « un rapport destiné à la section littéraire de l'A.E.A.R., janvier-février 1933. Il était alors question de constituer une "commission de poésie" : mais il en fut seulement question » (*Les paris*, p. 7). Le départ de l'Association, la radicalisation des incompatibilités entre surréalistes et communistes, les derniers soubresauts de « l'affaire Aragon » vont inciter Claude Cahun à élargir le propos initial. Peut-être y a-t-elle été encouragée par André Breton? Du moins, on peut imaginer qu'une clarification était vivement attendue dans un moment où le groupe surréaliste affrontait la crise la plus grave de son histoire, après les vives tensions de la fin des années 20 (rupture avec Desnos, Artaud, Prévert, Leiris...). Participant depuis peu aux activités surréalistes, Claude Cahun a pu mesurer combien la défection d'Aragon, qui s'engage dans l'action militante au sein du Parti communiste (suivi par G. Sadoul et P. Unik) lors même que les surréalistes espèrent encore y exercer leur influence, avait ébranlé Breton et mis chacun « en état de choc ⁵ ». Outre les enjeux personnels, Aragon, dont on n'osait envisager l'itinéraire futur, agitait des questions qui, dans le contexte politico-culturel du moment, ne pouvaient laisser les surréalistes indifférents. Il ne faisait qu'exacerber des contradictions qu'il fallait à tout prix surmonter ou dénoncer sous peine de perdre toute crédibilité. C'était la logique politique du surréalisme depuis 1925 qui risquait de se trouver battue en brèche. Comme l'observe Henri

Pastoureau, après René Char ⁶, la pensée de Breton, à cette époque, n'est pas sans accuser certains flottements, marquer quelques concessions sur lesquels il reviendra de lui-même après la guerre (cf. *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, 1942 ; Préface au *Second Manifeste du surréalisme*, 1946 ; *Entretiens*, 1952). Aussi, restera-t-il en retrait (après *Misère de la poésie*, février/mars 1932) par rapport à l'offensive menée contre Aragon: il ne signe pas le tract *Paillasse - fin de l'affaire Aragon* (1932), laisse Eluard exprimer son dégoût (*Certificat*, 1932) et ne semble confirmer irrévocablement la rupture que dans le courant de 1933. Encore ne s'en prend-il publiquement à son ancien ami qu'au mois de mai 1935 (*Interview d'Indice*).

C'est dans ce contexte que Claude Cahun entreprend la rédaction de la seconde partie, très offensive, des *Paris sont ouverts* (ajoutant de nombreuses notes à la première, février 1934). Aragon y est violemment mis en cause et ses récentes positions, exhibées à grand renfort dans les organes de presse dont il commence à disposer, sont minutieusement infirmées. Mais l'intérêt du propos, contrairement à ce que soutient André Thirion ⁷, ramène à de justes proportions la querelle de personne. Dès après la publication des *Paris sont ouverts*, Claude Cahun ironisera devant Henri Michaux: «Je ne sais rien de *direct* d'Aragon - si ce n'est qu'il semblait en bonne santé, hier, quand je l'ai rencontré boulevard Montparnasse. Nous avons été tous deux parfaitement calmes. (merci) » (juin 1934). Le « cas Aragon » (auteur à deux ans de distances d'un *Traité du style* corrosif et anarchisant et de *Front rouge* marqué de l'estampille stalinienne) fournit un excellent motif pour préciser les thèses énoncées dans la première partie et marquer le rejet total de la politique culturelle de l'Internationale communiste (art prolétarien, réalisme socialiste).

D'emblée, il s'agit de répondre à deux objections conjoncturelles qui traduisent, en fait, deux thèses implicites. Certains adhérents, parmi les plus « politiques » de l'A.E.A.R., voient dans l'activité poétique une forme périmée, condamnée par l'histoire (« vestiges de la civilisation capitaliste »), superflue dans la perspective de la « société future », « dénuée d'utilité pratique... » Il en découle que les énergies intéressées à la transformation du monde doivent se mobiliser autour de tâches militantes, et que les intellectuels doivent prendre à cœur les nécessités d'une propagande positive... « Je réponds que la poésie ayant existé historiquement en tous temps et lieux » semble indéniablement un besoin inhérent à la nature humaine, voire animale, besoin lié sans doute à l'instinct sexuel. » Au discours historiciste le plus exclusif, Claude Cahun oppose tout à la fois l'argument ontologique et la mesure anthropologique (universalité et inhérence de la volonté poétique). C'est, dans la continuité du romantisme allemand, l'affirmation centrale du surréalisme. La question ne sera jamais de discuter de l'existence ou de l'utilité (!) de la poésie - mais, on n'en finira pas de considérer, *d'authentifier*, sa nature et son devenir (ce qui

revient au même), d'évaluer, de passionner son exercice, c'est-à-dire: « d'enregistrer et hâter les transformations de ses diverses manifestations» (p. 7). Activité originaire et fondatrice — « véritable souffle de l'homme », dira B. Péret — **La** poésie, comme le mythe, traverse et excède l'histoire où elle diversifie ses registres, inscrit son essentielle polymorphie. « La spécialisation poétique tend à sa propre ruine », parce qu'elle sombre inévitablement dans l'impasse des formalismes, des procédés, des « moyens» (idéologiques), parce qu'elle se dénonce elle-même comme activité séparée ou comme le privilège de quelques-uns⁹. Voilà l'enjeu de la fameuse sentence des *Poésies* de Ducasse, abondamment citée à l'époque¹⁰: « La poésie doit être faite par tous. Non par un. » Ce véritable impératif catégorique de toute conscience poétique résume au mieux le sens de la praxis surréaliste telle qu'elle tend à s'imposer, et tout particulièrement ces dernières années.

Encore s'agit-il de savoir précisément de quoi l'on parle. Question de méthode. S'accorde-t-on sur la signification de la poésie, et de la révolution, et de la *poésie révolutionnaire*? Quel crédit reconnaître à la deuxième objection qu'on peut résumer ainsi: « [...] un grand nombre d'entre nous admettront qu'il existe actuellement une poésie contre laquelle nous devons nous élever par une activité polémique et critique appropriée. Il faudrait pour cela déterminer quelle est la poésie que nous considérons comme réactionnaire ou contre-révolutionnaire» (p. 7). La considération des critères (en admettant qu'elle soit possible) souligne l'importance de l'activité *critique* au cœur même de la démarche poétique. Car la difficulté serait insurmontable si la discussion demeurait en quelque sorte extérieure — pour des motifs idéologiques, par exemple — à une *réalité* poétique notablement mobile, soumise à des variations historiques qui rendent son identification souvent problématique, pour n'en pas rester au seul critère *personnel*. « Ne l'oublions pas, nous n'avons pas à examiner deux questions tour à tour, mais un réseau mouvant de liens et d'absence de liens, un faisceau constant de rapports inconstants entre l'évolution poétique et l'évolution sociale, questions que nous estimons subordonnées l'une à l'autre. » La discrimination des permanences et des variables exclut les affirmations préconçues et exige une grande subtilité dialectique. L'appréciation des nombreux poèmes (« apparemment des poèmes») reçus à l'occasion du *Concours de littérature prolétarienne*, pose de manière éminemment concrète la question de leur *définition révolutionnaire*. En quoi un poème peut-il être dit *révolutionnaire*? Comment évaluer, *in situ*, ses qualités de rupture, ses vertus anticipatrices... ? La simplicité, la naïveté de l'interrogation recèle un abîme de complexité. Tout d'abord, il ne peut s'agir de s'en tenir à un contenu prédéterminé, *prêt à servir* (« trucs idéologiques»), non plus à une forme spéciale (« recettes techniques»). Il y aurait comme un au-delà, ou un au-deçà de la division forme/contenu, une adéquation d'une espèce particulière, supérieure, entre l'expression et

l'expérience dont le caractère exceptionnel est porteur d'universalité. La valeur subversive de l'acte poétique naît de la liberté intérieure du poète, de cette puissance d'être dont doivent être chargés les poèmes « au plus secret d'eux-mêmes ». L'art révolutionnaire ne pourra s'affirmer qu'en étant pleinement *art*. « Le vrai objectif de la poésie est le poétique », disait Hegel 11.

Certes, « tous les poèmes sont des poèmes de circonstance » (p. 8), il ne peut y avoir de poème inconditionné, isolé, exclusif de l'occasion qui l'a fait naître. C'est ce que soutenait Goethe dans une célèbre page des *Entretiens avec Eckermann* et que justifiera habilement Eluard par cette proposition toute hégélienne : « la circonstance extérieure doit coïncider avec la circonstance intérieure comme si le poète lui-même l'avait produite 12. Aussi faut-il distinguer radicalement « le poème à sujet qu'un poète s'impose » et qu'il va traiter, avec plus ou moins d'entrain et de talent: le *poème-représentation*, à motifs extrinsèques, et « le poème qui s'impose au poète par la force d'émotion *instantanée* d'un moment quelconque de sa vie intime ou collective - force qui s'exprime à travers lui et trop souvent à son insu » : le *poème-image* dont la substance est tout intérieure, immédiate. Ce second aspect fait évidemment écho à la théorie surréaliste de l'inspiration - cette réquisition totale de l'être (la source est inconsciente si la circonstance l'éveille) - telle que l'expose le *Second Manifeste* 13. C'est elle qui pourvoit le texte de ce sémantisme profond, de ce « contenu latent » qui non seulement conditionne le « contenu manifeste » mais doit absolument prévaloir sur celui-ci. Claude Cahun reprend ici la terminologie freudienne dont Tristan Tzara fera ample usage dans son *Essai sur la poésie*. Le contenu manifeste, dénotatif, circonstanciel, explicite « ne peut être (selon moi) révolutionnaire que d'une manière fugitive ». Ainsi en va-t-il de « la chanson, du poème satirique », étroitement dépendants de l'événement, propres à se périmer ou à subir toutes les récupérations idéologiques: « la *Marseillaise* pourra même devenir contre-révolutionnaire lorsque la situation qui l'a inspirée sera modifiée » (p. 8). Aussi, l'activité de propagande où le contenu manifeste l'emporte, celle qui vise à une efficacité directe, prévue, doit-elle exiger la plus grande conscience de ses moyens et de ses objectifs de manière à préserver au plus juste cette convergence du discours et de l'événement. Mais, dans ce cas, sommes-nous encore dans l'aire d'expansion de la poésie ?

La discussion qui va suivre recoupe et prolonge explicitement le fameux essai de Tristan Tzara, paru en décembre 1931, dans le numéro 4 du *Surréalisme au service de la révolution* 14. S'il n'apporte pas d'éléments théoriques vraiment nouveaux par rapport aux positions généralement formulées dans les livres et déclarations surréalistes de la fin des années 20, ce texte est le premier à procéder à une synthèse critique, qui reste vigoureuse malgré les ambiguïtés conceptuelles, des grands enjeux de la

poésie moderne. Enfin, il témoigne d'une remarquable intelligence de la prééminence du fait poétique et de l'universalité de son expérience. « L'indifférence qu'oppose le public à ceux que la société actuelle appelle des poètes exaspère encore plus leurs réactions. Toutefois, leur intention de rendre à la poésie son rôle d'élément actif dans le champ intellectuel s'est souvent manifestée avec ardeur. Mais d'ors et déjà, il s'agit de dénoncer le malentendu qui prétendrait classer la poésie sous la rubrique des *moyens d'expression*. [...] A cette conception périmée il y a lieu d'opposer la *poésie-activité de l'esprit*. [...] Il est parfaitement admis aujourd'hui qu'on peut être poète sans jamais avoir écrit un vers, qu'il existe une qualité de poésie dans la rue, dans un spectacle commercial, n'importe où... » (Tzara). Prenant appui sur les modèles d'interprétation fournis par le matérialisme dialectique et la psychanalyse, T. Tzara va opposer d'une manière fort peu dialectique au demeurant, et que Claude Cahun assouplira dans un sens plus hégélien, le *penser dirigé* et le *penser non-dirigé*¹⁵. Au premier mode, logique, fonctionnel, adaptatif, correspond la *poésie moyen-d'expression* qui privilégie le *contenu manifeste*. « Poésie-procédé » ou poésie d'idées, elle a toujours servi de véhicule idéologique. Etroitement engagée dans le procès historique, elle a cessé de répondre aux sommations du présent; elle est disqualifiée par cela même qui la nécessitait. Elle doit s'effacer devant l'affirmation toujours plus vive de la *poésie-activité de l'esprit*, qui procède du second mode de penser. Diffuse en toute chose, « en dehors des mots et des formules instituées » (T. Tzara), elle satisfait à une aspiration fondamentale, originaire, latente, qui *traverse* l'histoire et parvient au moment de sa réalisation - où elle doit l'emporter sur toute autre forme poétique¹⁶. « Le surréalisme tend à amener cette activité à une expression pure, il est conscient de la possibilité d'existence dans le futur d'une activité de cet ordre, en dehors et au-delà du poème écrit ou du tableau et de la sculpture. La poésie pourrait devenir un *élément de vie* - au même titre que le rêve - mais ce passage ne saurait s'effectuer sans celui de l'individuel au collectif et du subjectif à l'objectif » (T. Tzara).

Chacun peut constater, reprend Claude Cahun, la « transformation considérable » de la démarche poétique ces vingt dernières années. A l'attention qui tendait à devenir toujours plus exclusive, portée sur les modalités formelles de l'expression poétique (du Parnasse au symbolisme et jusqu'à Dada), s'est substituée l'insistante question du *contenu*. Or, si le surréalisme s'efforça de disqualifier la *poésie moyen d'expression* au profit de la *poésie-activité de l'esprit*, on assiste, et comble du paradoxe, dans les milieux qui se proclament « révolutionnaires », à une puissante offensive de la première attitude, à rebours de tout. La réévaluation de la technique et du sujet poétiques par Aragon est à cet égard exemplaire¹⁷. En donnant l'avantage au contenu idéologique manifeste, on tente de justifier un retour à des formes d'expression aussi désuètes que médiocres. C'est la poésie qui est atteinte dans son essence même. On retrouve un débat largement

exploré depuis Hegel et singulièrement depuis Baudelaire¹⁸ qui prend appui sur la distinction fondamentale entre la « poésie pure » (l'art pour l'art, la rhétorique et la belle forme), la « poésie positive » (l'art utile, prosaïque, oratoire) et la « poésie surnaturaliste » (*spirituelle*, libre). A travers elle, c'est la question de l'autonomie et du devenir propre de la poésie qui est à nouveau posée. Certes, « la libération du formalisme est précieuse parce qu'elle empêche que la poésie en soit réduite à des jeux de lettrés », mais la subordination à des motifs idéologiques, outre qu'elle entraîne fatalement un retour à des conventions tout aussi artificielles, se double d'une véritable imposture intellectuelle. On ne dit pas ce qui est livré tout cru: la poésie vouée à se dissoudre dans la propagande (« l'exigence des conformismes idéologiques serait la négation même de toute poésie », p. 9). Et puis, il faut être bien naïf, ou trop retors, pour réclamer la transparence du discours poétique, pour aller se fier à l'énoncé littéral, dénotatif... C'est sans compter avec la logique occulte des impulsions et des interférences, avec cette somme d'implicite qui fait l'irréductibilité de la poésie. Si même on ne tenait à juger que du *message* révolutionnaire et de la cohérence des idées - « bien qu'il semble impossible de maintenir dans un poème une idéologie conséquente. Tous les poèmes que je connais sont, autant que l'idéologie *manifeste* y a part, pleins de bourdes et d'hérésies » (p. 9) - une analyse assez serrée nous révélerait nombre de contradictions, de restrictions méconnues de l'auteur et d'autant plus agissantes qu'elles sont tenues en lisière. *A contrario*, bien des poèmes apparemment exempts d'intentions idéologiques ou politiques peuvent révéler un contenu latent éminemment subversif. « Il serait utile de faire, d'autre part, l'analyse de *poèmes activité de l'esprit*. Leur traduction produirait parfois, j'en suis persuadée, des révélations de ce genre: Un homme a cru photographier les cheveux mêlés de brins de paille de la femme qu'il aime, endormie dans un champ. Le cliché *révélé*, apparaissent mille bras divergents, des poings brillants, des armes; on s'aperçoit qu'il s'agit d'une émeute » (p. 10). L'histoire de la poésie abonde de tels exemples, avant même que la *paranoïa-critique* - la citation de Claude Cahun y fait une allusion implicite - n'y centre l'attention. Mais c'est aussi le sens de cette expérience souveraine que de marquer une incompatibilité avec l'état des choses, que de vouloir sa transformation, que de « porter toujours en soi le divin caractère utopique », que de « contredire sans cesse le fait, à peine de ne plus être » (Baudelaire¹⁹)... En ce sens, comme le soutiennent les surréalistes (jusqu'à Herbert Marcuse²⁰), la poésie est *fatalement* révolutionnaire...

Mais, comment mesurer l'action de l'œuvre sur ceux qu'elle atteint? Comment évaluer la *vertu* d'un poème? « C'est là chose impossible, non seulement à faire, presque à concevoir. » On peut surprendre l'intensité émotionnelle, la réception affective, l'intuition compréhensive... peut-être, mais tout ici défie le contrôle objectif. Inutile d'aller requérir la psychologie

expérimentale ou clinique : « aucuns renseignements obtenus de la sorte ne porteraient [...] sur la nature ni sur l'application éventuelle de l'émotion déclenchée » (p. 11). Quant à la psychanalyse, si on peut espérer *quelques éclaircissements*, « pour en tirer des lois, il faudrait qu'elle fut pratiquée couramment. » A défaut de pouvoir étayer le jugement sur des données réellement probantes et puisqu'il est clair qu'on ne peut se fier au *nombre des intéressés* et à « leurs manifestations d'enthousiasme », qui ne sont pas des critères d'authenticité, on en est réduit à émettre des hypothèses, précaires, sur la valeur intrinsèque de l'acte poétique selon son mode d'intervention. Claude Cahun va s'attacher à isoler « trois sortes d'actions auxquelles peut prétendre le poème » : *l'Action directe* par affirmation et réitération, *l'Action directe à contre-sens*, par provocation, *l'Action indirecte* - qui élargissent considérablement les formules de Tristan Tzara et retrouvent de fait les grandes distinctions hégéliennes : la *représentation prosaïque* (hétéronome), la *représentation poétique, incluant l'expression poétique imagée directe* (relativité, extériorité) et *l'expression indirecte* (autonomie, intériorité).

Il faut soutenir une *action indirecte* de la poésie suivant les médiations propres de l'image symbolique. Elle n'attend plus une réponse, elle appelle une libre expérience, une conduite *inspirée* ²¹. « Il s'agit de mettre en marche et de laisser en panne. Ça oblige le lecteur à faire tout seul un pas de plus qu'il ne voudrait. On a soigneusement bloqué toutes les sorties, mais la porte d'entrée, on lui laisse le soin de l'ouvrir. *Laisser à désirer*, dit Breton, (p. 14). Laisser à désirer, laisser à imaginer. L'imagination *poétique* est naturellement active, tendue entre le passé à surmonter et un devenir à inventer. Essentiellement inductive, ses effets seront d'autant plus profonds que l'expression procédera d'un détour, qu'elle demeurera « voilée », suggérée, ouverte, de second degré, qu'elle appellera le lecteur en s'infusant dans la continuité de son aventure personnelle. *L'action indirecte* ²² fut explorée par tous les grands courants de la poésie moderne - de l'ellipse surnaturaliste à l'hermétisme symboliste et à l'automatisme surréaliste. Mais, ce sens qui ne se donne qu'à demi, qui file la métaphore et la connotation n'est pas un sens amputé de moitié, ni un sens insaisissable... Il est par-delà la signification, par delà la logique du signe. Si le *signifié n'est pas présentable*, pour reprendre une formule de Gilbert Durand ²³, c'est qu'il est la présence même. Plus les médiations sont fortes, plus la réception s'authentifie, plus l'adéquation est profonde. Ici, *l'indirect* mène à *l'immédiat*. Ni activité spécialisée, ni activité utile, la poésie doit agir par la seule vertu de « son mouvement lyrique » (Baudelaire) qui veut que toute communication, que toute action soient d'un même mouvement communion et appropriation. *L'action indirecte*, ainsi comprise, sera la plus efficiente, de longue portée parce qu'elle touche au système de la représentation comme à l'économie de l'entendement, parce qu'elle ouvre au désir la liberté de l'image et bouleverse l'interprétation - cette

invention du monde. Respectant l'autonomie de l'épiphanie symbolique, elle signe une ontologie dynamique. *L'homme imaginant*, l'homme à imagination active repousse et comprend à la fois les limites de l'homme.

S'il y a une *fin* de la poésie, elle ne peut être que dans la réalisation de la poésie elle-même : libre métamorphose de la coïncidence de soi et de l'autre (du sujet de l'objet). La révolution sociale doit en ménager les conditions puisqu'elle ne saurait être à soi-même sa propre fin. Aussi les *moyens d'action poétique* et les *moyens d'action politique*, s'ils admettent des interférences conjoncturelles, doivent demeurer essentiellement distincts (comme le sont leurs effets: directs/indirects). Cette distinction de principe fut toujours maintenue dans le surréalisme; elle n'a d'ailleurs rien d'exemplaire²⁴. On a eu tort de voir dans la célèbre formule d'André Breton: « *Transformer le monde*, a dit Marx, *changer la vie*, a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un²⁵ », la définition d'une équivalence. Ce mot d'ordre en vaut deux. Les termes de la relation appartiennent à deux réalités qui ne se recouvrent pas plus qu'elles ne se déduisent l'une de l'autre. Nous sommes au cœur de l'ambivalence essentielle de la démarche surréaliste. Marcuse parlera très justement à ce propos d'une « unité des contraires », d'une « unité antagonique²⁶ ». Nous avons affaire à deux volontés qui doivent toujours trouver leur point d'articulation historique. Rien d'automatique. Mais on peut valablement escompter - et faire en sorte - que la transformation des rapports sociaux, la libération du travail, enfin la « diminution de la souffrance », bien loin d'amortir la volonté poétique et de réduire son champ d'action comme le voudrait la plus spécieuse et la plus stérile des thèses progressistes, offrent à celle-ci la possibilité, la chance d'accomplir « une fonction compensatrice » - c'est-à-dire de faire immédiatement son profit du terrain ainsi libéré. L'action révolutionnaire, même la plus quotidienne, ne prend tout son sens que dès lors qu'elle vise à unir intrinsèquement « l'intensification et l'intensité de l'intervention poétique » (p. 32). Cette *extension qualitative* est la seule voie, la véritable voie émancipatrice, la seule authentiquement *efficace*. On revient à la thèse centrale des *Paris sont ouverts*, la plus personnelle aussi: l'opération lyrique, *l'action directe*, s'exerce en profondeur, appelle la conversion d'une durée intime et touche à l'organisation imaginaire du sujet. La poésie, comme l'amour ou la sympathie, ne s'adresse qu'à des *individus*, elle ne sollicite que des passions singulières et n'invite qu'à une libre métamorphose de soi (*On ne peut transformer que soi-même*). En ce sens, elle conduit le plus sûrement à la conscience et à l'action révolutionnaires authentiques. Mais il faut aussi que tous y puissent accéder puisque l'exaltation de mon unicité ne saurait s'accomplir que dans la liberté et la différence. La contagion poétique demande des conditions exceptionnelles. Sa rareté la fait passer pour un état de grâce. Il appartient à la révolution sociale, à toutes les révolutions à venir, d'en favoriser l'aventure, de la mettre à la portée du plus grand

nombre d'individualités²⁷. Mais, contrairement à ce que suggère Walter Benjamin - et ce sera la grande leçon de *Contre-Attaque* - il ne peut y avoir, littéralement, de « politique poétique» pour les surréalistes²⁸, pas plus que de *poésie politique*. S'ils n'ont pas toujours résisté aux tentations de la première (quand ils répugnèrent inflexiblement à la seconde), ce fut très ponctuellement et sans conséquence. Ils sont toujours revenus aux distinctions fondamentales. La discontinuité des méthodes et des enjeux immédiats est telle qu'il peut y avoir interaction, rencontre, jeu des ambivalences, il n'y aura jamais fusion ou dépassement - mais confusion et fiction. En définitive, la poésie n'aura cessé de porter la contradiction au cœur de la question politique, de l'espérance révolutionnaire même. Au fond, la poésie veut la *fin* du politique, son excréation - elle tient trop à faire prévaloir sa propre utopie. Rien ne s'accomplira vraiment sans la liberté de parler le langage de la différence absolue, de la présence totale, sans la liberté *d'imaginer* - de créer - ici et maintenant, un *autre monde*, le mythe d'une vie renouvelée. En ce sens, toute poésie authentique est déjà *par delà* la révolution. Comme la vie se concevant toujours *autre qu'elle n'est*, comme la volonté d'atteindre à cette altérité immédiate, la poésie ne peut que viser follement, désespérément, le moment culminant de son expansion, le moment où, comme le verbe s'est fait chair, « elle cessera d'exister, *parce que la poésie sera faite homme*» (p. 31)²⁹.

Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

NOTES

1. *Les paris sont ouverts*, mai 1934, (32 pages). Editions José Corti (Editeur et dépositaire des publications surréalistes, il récupérera une partie du fonds des Editions du Carrefour).

2. André Breton, *Qu'est-ce que le Surréalisme?* (Ed. Henriquez, 1934), p. 28 ; « la grande actualité poétique» (*Minotaure*, n° 6, 1935). « A la fin d'une polémique récente avec Aragon, Claude Cahun me paraît en ce sens, avoir déposé les conclusions qui resteront longtemps les plus valables », *Entretiens*, (Gallimard, 1952).

3. André Thirion, *Révisions déchirantes*, Le pré aux ciers, 1987, pp. 17 à 31. Quel que soit l'intérêt de son témoignage, André Thirion (à l'initiative de l'A.A.E.R., avec André Breton) s'accorde toutes les facilités du regard rétrospectif. Les pages qu'il consacre à Claude Cahun cèdent aux assertions simplifiées et multiplient les contresens.

4. Olivier Revault d'Alonnes, *la Création esthétique et les Promesses de la liberté*, Klincksieck, 1973.

5. Rappelons que les années 1929/1933 sont parmi les plus troublées, les plus éprouvantes de la vie de Breton. A l'âpreté des conflits idéologiques, à la faillite des amitiés, s'ajoutent de graves perturbations de la vie amoureuse. La tonalité de cette époque est restituée dans *les Vases communicants* (1932).

6. « [...] Au contraire dans *A propos du concours de littérature prolétarienne* (1933), Breton s'essouffle après quelques batailles perdues. Il avait tenu le coup dans *le Second Manifeste*, mais les deux actes de l'affaire Aragon (1931 et 1932) l'avaient littéralement mis K.O. Il reprendra du poil de la bête dans le courant de l'année 1935. (Henri Pastoureau, lettre du 23 novembre 1984). Voir aussi René Char, (décembre 1935) « Lettre ouverte à Benjamin Péret », in *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, , p. 290.

7. « Dans de telles conditions intellectuelles, on écrit un pamphlet, la critique violente et générale, les insultes, remplacent l'analyse et les idées » (André Thirion, lettre du 17 mai 1989).

8. Benjamin Péret usera de la même formule dans *le Déshonneur des poètes*, p.87.

9. Baudelaire: « *La spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant* » (*l'École païenne*, 1852), A. Breton: « Le Surréalisme n'aura dû d'être considéré comme existant qu'à la non-spécialisation *a priori* de son effort » (*Second Manifeste*, J.-J. Pauvert, 1965).

10....avant que Breton ne s'inquiète qu'on en fasse « un lieu commun démagogique » (*Devant le rideau*, 1947). Outre Claude Cahun, elle apparaît à l'époque chez T. Tzara, Paul Eluard, Jules Monnerot, Benjamin Péret...

11. Hegel, *Esthétique*. Volume IV (*La Poésie*), p. 48, Flammarion, 1979. (Voir les célèbres pages sur la poésie de circonstance. *L'Œuvre d'art poétique et l'œuvre d'art prosaïque*, pp. 30 à 49, *id.*).

12. Paul Eluard, *la Poésie de circonstance* (1952), in *Œuvres complètes*, tome II, (La Pléiade, 1972), p. 231.

13. André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, pp. 193 à 196, (J.-J. Pauvert, 1965).

14. Cet essai sera complété en 1933 (*le SADLR* n° 5, mai 1933), en 1935, « Initiés et précurseurs » (*Commune* n° 23) et en 1936, « Le poète dans la société » (*Inquisitions* n° 1). Il sera salué par Breton dans « La grande actualité politique » (1935). Voir aussi: A. Breton, « Lettre à Rolland de Renévill » (1932) in *Point du jour* (1934).

15. Terminologie directement empruntée à Jung et sur laquelle Tzara fera lui-même quelques réserves. Nicolas Calas reviendra sur cette distinction pour en faire une critique radicale dans *Foyers d'incendie* (Denoël, 1938). Voir aussi: Jules Monnerot, *la Poésie moderne et le Sacré* (Gallimard, 1945).

16. « La poésie n'est pas chose à part. Elle est le mode d'activité propre à l'esprit humain » (Novalis). « Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte » (A. Artaud).

17. « Pourtant l'auteur du *Traité du style* répète complaisamment, en 1933, que la "technique décide de tout" (slogan industriel attribué à Staline). Cette aberration dans l'histoire littéraire apparente Aragon, le répressif Aragon, à des hommes d'un autre âge et qui ne se proclamèrent jamais "traîtres à leur classe" : Oscar Wilde, Paul Valéry, Jean Cocteau » (C. Cahun, *op. cit.*, p. 9).

18. C. Baudelaire, « Les drames et les romans honnêtes »; « Notes

nouvelles sur Edgar Poe » ; « Prométhée délivré par L. de Senneville » ; « Pierre Dupont » ; « Auguste Barbier » (in *Curiosités esthétiques, l'art romantique*) ; Hegel, *Esthétique* (op. cit.) , T.Gautier, *Préface à Mademoiselle de Maupin*, 1836, (Garnier, 1962), p. 771.

19. Baudelaire, « Pierre Dupont », 1851 (op. cit.).

20. «Le potentiel subversif est de la nature même de l'art» (H. Marcuse, *Contre-révolution et Révolte*, Le Seuil, 1973, p. 132).

21. «Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré» (Paul Eluard, *l'Evidence poétique*, 1937).

22. Ou *efficacité indirecte* (Walter Benjamin).

23. Gilbert Durand fait d'ailleurs une grande distinction entre *pensée directe* (signifié présentable - de l'ordre de la sémiologie) et *pensée indirecte* (signifié non présentable - de l'ordre du symbolique), cf. G. Durand, *l'Imagination symbolique* P.U.F., 1968.

24. Cf: C. Baudelaire (texte cité, note 27) : Mallarmé: « L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate » (*Hérésies artistiques*) ; P. Reverdy: «Le poète se dégage dans la mesure où l'homme s'engage, et l'homme dégagé permet au poète de s'engager [00] Ce qui veut dire que l'homme est d'autant plus engagé que le poète l'est moins» «< Circonstances de la poésie » in *Cette Emotion appelée poésie*, Flammarion, 1974). Et Benjamin Péret, en 1945 : « Mais sa qualité de poète en fait un révolutionnaire qui doit combattre sur tous les terrains: celui de la poésie par les moyens propres à celle-ci et sur le terrain de l'action sociale sans jamais confondre les deux champs d'action sous peine de rétablir la confusion qu'il s'agit de dissiper et, par suite, de cesser d'être poète, c'est-à-dire révolutionnaire » (*le Déshonneur des poètes*, p. 76).

25. A. Breton, « Discours au congrès des écrivains » (juin 1935) in *Position politique du Surréalisme* (op. cit.).

26. Herbert Marcuse, *Contre révolution et révolte*, (Le Seuil, 1973), p. 135).

27. Maurice Blanchot observera très justement: « Ainsi le service que le surréalisme attend du marxisme, c'est de lui préparer une société où d'une part tout le monde pourra être surréaliste, mais où surtout les visées surréalistes seront menées à bien dans toute leur pureté, sans travestissement ni falsification » (*la Part du feu*, Gallimard, 1945), p. 88.

28. W. Benjamin, « Le Surréalisme » (1929) in *Mythe et Violence* (Denoël, 1971).

29. «[...] la pratique de la poésie n'est concevable que dans un monde libéré de toute oppression, où la pensée poétique sera redevenue aussi naturelle à l'homme que la vue ou le sommeil... » (B. Péret, op. cit., p. 28).

« La poésie ne se fera chair et sang qu'à partir du moment où elle sera réciproque. Cette réciprocité est entièrement fonction de l'égalité du bonheur entre les hommes. Et l'égalité dans le bonheur porterait celui-ci à une hauteur dont nous ne pouvons encore avoir que de faibles notions » (P. Eluard, *Avenir de la poésie*, 1937).

LES SURREALISTES LECTEURS DE BAUDELAIRE

par Ioanna PAPASPYRIDOU

Briseurs de la forme classique et contestataires de l'esprit bourgeois, redonnant les pleins pouvoirs à l'imagination et faisant de l'éros la force motrice de la vie humaine, les surréalistes, grands aventuriers de la création poétique, se sont passionnés pour la découverte ou plutôt la redécouverte d'auteurs qui devaient leur servir de précurseurs se substituant aux classiques auxquels on se référait jusqu'alors.

Des méconnus sublimes attirent leur attention: Sade, Rimbaud, Lautréamont, Nerval, des écrivains qui dérangent et désorientent. Rejetant tout ce qui rassure, s'opposant à tout ce qui délasse, ils retrouvent ainsi parmi les œuvres accaparées par l'académisme, rayées par les modes et l'enseignement, Charles Baudelaire et sa poésie imbibée de miasmes morbides.

Ecloses au printemps de 1855, *les Fleurs du Mal*, « fleurs emblématiques de la modernité », semblent émouvoir profondément ces poètes appartenant à une autre génération, mais aussi à un autre siècle. A en croire André Breton :

Le temps qui chasse les corps disperse malles âmes. Il en est de fort lointaines qui participent si étroitement de ma vie que je me situe plus volontiers par rapport à elles que je ne me vois au milieu de mes contemporains. C'est ainsi que je m'entends avec Baudelaire 2.

La rencontre entre ce grand poète du XIX^e siècle et le mouvement artistique le plus important de notre ère surprend, sans aucun doute, plus

d'un spécialiste du surréalisme. Il est en effet difficile de cerner les rapports existant entre ces deux courants de pensée. La réponse réside dans les textes surréalistes eux-mêmes. Nous proposons, alors, un tour d'horizon des textes baudelairiens lus par les surréalistes, ainsi qu'un relevé systématique des citations que nous avons repérées dans les ouvrages de la première génération surréaliste.

L'examen des premières lectures des futurs surréalistes en relation avec le rôle de l'école et des manuels scolaires serait également nécessaire dans la mesure où il permettrait au lecteur de se faire une idée précise sur la première rencontre entre le groupe de Breton et ce grand ancêtre.

*

**

Jusqu'en 1918, le sort de Baudelaire dans les manuels scolaires est le suivant : soit il est absent, soit les auteurs lui consacrent quelques lignes sévères. En ce qui concerne sa place dans les recueils de morceaux choisis, on constate qu'elle est loin d'être importante. De 1900 jusqu'en 1920, il occupe 1,2 % des textes ; on remarque un rebondissement heureux entre 1920 et 1940 (6,4 % des recueils).

Poète maudit, poète de la laideur et de la difformité, décadent par excellence, Baudelaire est le pervertisseur de la jeunesse. Son recueil se situe aux antipodes d'une poésie moralisante, propre à former des adolescents. Il est improbable, alors, que les surréalistes se soient épris de la poésie baudelairienne en consultant leur manuels scolaires qui le qualifiaient de « pervertisseur » et de « décadent ». Pour en savoir plus sur cette première rencontre, nous nous sommes fiés à des témoignages recueillis soit dans l'œuvre de ces poètes, soit dans la critique littéraire qui leur est consacrée.

Les surréalistes avant la lettre et Baudelaire

A en croire Durozoi ³, Artaud avait lu Baudelaire avant d'arriver à Paris (en mars 1920) et de rencontrer les futurs surréalistes: « Il possède une culture poétique de bon aloi, admire tout particulièrement Edgar Poe. »

C'est son séjour au sanatorium de Clavadel (en Suisse) en 1913 - le poète a déjà 18 ans - qui fait découvrir à Eluard Baudelaire, mais aussi Nerval et Lautréamont. Ces renseignements sont dûs à Albert Mingelgrün ⁴. Plus tard, en 1918, il donnera le nom de Baudelaire à une rue, selon le témoignage de Decaunes :

Paul travaille alors avec son père, dont les affaires connaissent une prospérité accrue depuis la fin de la guerre. Il s'occupe notamment du lotissement et de l'aménagement des terrains à bâtir qui, selon la loi, doivent être avant la vente pourvus de canalisation et de voies d'accès. Et pour introduire un peu de fantaisie, un peu de liberté dans ces occupations moroses, il donne aux rues ainsi tracées les noms de ses poètes élus: Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Lautréamont 5...

Ce furent ses lectures d'adolescent qui amenèrent Robert Desnos à connaître le poète des *Fleurs du Mal*. Ce futur surréaliste qui n'a jamais terminé ses études secondaires, dévore pratiquement tout. Il admire le Parnasse et le Symbolisme; il découvre donc assez vite Baudelaire, dont il mémorisait des poèmes entiers, selon les dires de Marie-Claire Dumas 6. Il suffit de lire son poème intitulé *le Fard des Argonautes*, un long poème en alexandrins, pour y déceler l'influence baudelairienne.

Mais la lecture de l'œuvre baudelairienne ne constitue pas le seul moyen de contact entre les surréalistes et le poète des *Fleurs du Mal*. Ainsi, Baron, élève dans un collège religieux, surprend son frère en train de cacher dans son pupitre *les Fleurs du Mal* de Baudelaire (« ... le plus maudit des poètes maudits par les curés qui nous enseignaient 7 »). Et Baron d'avouer:

J'eus trop tôt, dans mon adolescence, l'idée que la poésie n'était pas faite pour plaire à tout le monde, et peut-être pas faite pour plaire du tout. La révélation me vint (comme je l'ai dit), des Fleurs du Mal que je lus, à quinze ans, dans les cabinets du collège où j'étais pensionnaire. Si mes curés m'avaient trouvé ce livre en main, c'était la honte et la porte 8.

Si Baron doit la révélation de ce grand poète à une personne de son entourage, Aragon a entendu réciter ses poèmes quand il avait sept ans! Il nous raconte dans ses *Ecrits sur l'art moderne* 9 ses «jeudis», des après-midis où il fréquentait une sorte de cercle littéraire. C'était en 1904 !

A ces jeudis, on lisait des vers, les premiers que j'entendis: un tragédien débutant nommé de Max, des élèves du Conservatoire, Mlles Ventura et de Puzzoles, Baudelaire, Verlaine...

Enfin, la rencontre entre le futur « pape » du surréalisme et Baudelaire s'est effectuée dans le cadre scolaire - en dehors des heures de classe - au moment où le jeune Breton fréquente le collège Chaptal à Paris (entre 1906 et 1912). Les cours sont ennuyeux, les professeurs distants, incompréhensifs, pédants. Mais voilà qu'un professeur de français, Albert Keim, s'intéresse à Breton, l'invite chez lui et lui fait lire Baudelaire et Mallarmé.

Selon Clifford Browder ¹⁰, Breton avait alors quinze ans. Il paraît que la révélation de cette poésie a constitué une expérience inoubliable pour lui, puisqu'il se rappelle cet événement beaucoup plus tard et qu'il parle à Madeleine Chapsal des manuels scolaires qui présentaient Baudelaire comme un poète « maudit » : A cette époque, les manuels scolaires qui célébraient Leconte de Lisle et Sully-Prudhomme, taxaient Baudelaire de mauvais goût et s'excusaient presque de lui consacrer quelques lignes ¹¹... » Il le répétera encore dans ses *Entretiens* :

Il ne faut pas oublier qu'à l'époque de notre adolescence, Baudelaire était encore tenu généralement pour un perversificateur de la jeunesse ¹².

Cette attitude des enseignants, cette lacune dans les programmes scolaires n'a pas été gênante; au contraire elle a permis à Breton d'« entendre comme il fallait Baudelaire et Rimbaud ¹³... », de subir le charme de cette poésie loin de toute critique.

Baudelaire, poète-phare du mouvement surréaliste naissant

A l'origine d'une révolution radicale, d'une révision de toutes les valeurs et d'une redécouverte de l'être humain, les surréalistes éprouvaient le besoin de pères spirituels, de gens qui avaient tenté une aventure pareille.

On n'est, donc, nullement surpris quand on voit le nom de Baudelaire figurer dès le *Premier Manifeste* (1924) parmi les « surréalistes avant la lettre » : « Baudelaire est surréaliste dans la morale », proclame Breton ¹⁴. Ce poète méconnu, qui a lutté jusqu'à la mort contre la société bourgeoise, railleuse et positiviste et qui a accepté la consommation au profit de la Connaissance Suprême, avait désormais trouvé ses descendants directs.

Son œuvre méritait d'être conservée car il a « vraiment voulu dire quelque chose ¹⁵ ». Breton ne cache pas son admiration envers ces *Fleurs du Mal* à travers les pages desquelles « règne un air particulièrement insalubre ¹⁶ ». Il s'agit d'un livre qui se suffit « assez étrangement à lui-même ¹⁷ ». Il ne répond, pas directement ou indirectement, à aucun autre livre ; il ne dépend pas d'un autre livre ; il est en lui-même une révélation, une nouveauté et un seuil.

Si la forme et l'écriture baudelairienne sont « mesquines ¹⁸ », si la recherche de la perfection ayant comme but la naissance d'une « sorcellerie évocatoire » ne correspond pas à la poétique surréaliste, la conception de l'homme reflétée par l'œuvre de Baudelaire capte l'attention des surréalistes. Ceux-ci admirent son obstination à retrouver la « ténébreuse et profonde unité », à introduire le rêve dans la réalité morbide de tous les jours, à rétablir le désir refoulé par le rationalisme et la morale bourgeoise.

Car, au lieu de suivre le chemin déjà tracé par ses ancêtres, Baudelaire a choisi la vie sans compromis de l'artiste: « Il n'a pas marché à travers une forêt de symboles mais il a cherché constamment, au contraire, le concret comme une substance de l'alchimie poétique ¹⁹. »

Le relevé systématique des citations concernant Baudelaire dans les ouvrages surréalistes nous permettra d'évaluer davantage le rôle de ce poète au sein du groupe, mais aussi de délimiter sa place chez chacun des poètes surréalistes.

Les surréalistes citent Baudelaire

En effet, chaque surréaliste s'est inspiré d'une partie différente de l'œuvre baudelairienne ; son choix correspond à ses goûts, aux passages qui l'ont marqué par leur beauté et leur étrangeté, enfin à des affinités secrètes. Parmi les vingt citations qu'on a trouvées en examinant la production surréaliste, sept viennent des *Fleurs du Mal*, sept des *Journaux intimes* (« Fusées », « Hygiène », « Mon cœur mis à nu »), quatre du *Spleen de Paris*, une des *Curiosités esthétiques* et une des *Paradis artificiels*.

Les romans surréalistes

Notre première citation vient du roman d'Aragon, *les Aventures de Télémaque* (1922). En fait, l'épigraphe de ce roman est due aux *Journaux intimes*: « Minette, minoute, minouille, mon chat, mon loup, mon petit singe, grand serpent, mon petit singe mélancolique ²⁰. » Serait-il nécessaire de remarquer que ces appellations inventoriées par Baudelaire et reprises par Aragon témoignent d'un côté satanique de l'amour ?

A en croire Crevel, il a été très marqué par le poème « Sed non satiata, XVII » où Baudelaire parle de « la froide majesté de la femme stérile ²¹ ». On sait bien que sous l'image de la femme destructrice du poème baudelairien se cache Jeanne Duval dont ce sonnet est inspiré. Crevel, pour sa part, qualifie Amie, héroïne du roman *Babylone*, de « femme stérile » :

Amie qui a troqué son répertoire classique contre un plus digne de sa nouvelle existence, et n'a point demandé la sanction d'une progéniture aux caresses de Petitdemange, Amie cite Baudelaire.

La froide majesté de la femme stérile.

La froide majesté de la femme stérile. Et certes, quelle impassible grandeur, pour retracer les phases de son destin ²².

Enfin, Breton récite Baudelaire pour dissiper la distraction de Nadja, comme si ces vers avaient un effet magique sur elle :

Nadja ne cesse d'être distraite. Pour la ramener à moi je lui dis un poème de Baudelaire ²³...

La poésie surréaliste

Néanmoins, les citations et les allusions à l'œuvre de Baudelaire sont très fréquentes également dans les recueils poétiques du groupe surréaliste.

Ainsi, Char n'hésite pas à faire la paraphrase de deux vers célèbres ; dans « Confronts » il écrit assez insolemment :

*Hypothétique lecteur
mon confident désœuvré* ²⁴

Le lecteur averti reconnaît alors le dernier vers du poème « Au lecteur » qui sert de préface aux *Fleurs du Mal*:

Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère ²⁵ !

La différence entre les deux poèmes est triple. Elle se situe, d'abord, sur le plan de la présentation: Char fait deux vers d'un alexandrin, abolissant le rythme ternaire, supprimant la ponctuation. Enfin, le ton n'est plus tellement agressif; si le lecteur est démasqué de son hypocrisie, mis en cause et « impliqué d'avance dans toutes les dérélictions où s'aventurera le poète ²⁶ » chez Baudelaire, Char le prend comme confident.

Quand à Desnos, il affirme :

Demain .

on parlera le langage des fleurs ²⁷

On se rappelle alors les strophes d'« Elévation » :

*...Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
s'élancer vers les champs lumineux et sereins ;
Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes* ²⁸ !

La délivrance de la chair permettrait à l'esprit de retrouver sa pureté première ; il serait alors digne de percevoir les correspondances cachées qui régissent l'univers et qui lui étaient jusqu'alors inconnues.

Enfin, même des titres de poèmes surréalistes sont inspirés de Baudelaire; par exemple, Queneau procède à l'adjectivation du nom propre « Baudelaire » : « Concordances baudelairiennes ²⁹ ».

Les essais

Les écrits surréalistes, quel que soit le genre auquel ils appartiennent, contiennent des références implicites ou explicites à l'œuvre du poète des *Fleurs du Mal*. Cette constatation est également valable pour les essais surréalistes.

Ainsi, Crevel dans son *Clavecin de Diderot* a retenu un passage de « l'Hygiène » (*Journaux Intimes*) particulièrement émouvant et, en même temps, caractéristique, de l'expérience baudelairienne :

J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécilité ³⁰.

Et Crevel cite « l'aile de l'imbécilité dont Baudelaire s'est senti effleuré ³¹... » en admiration devant les risques que Baudelaire a pris pour « faire de la poésie ».

Quand à Benjamin Péret, il est particulièrement bouleversé par un vers du « Voyage » qu'il cite dans *le Déshonneur des poètes*:

En prison, j'étais dans un état de « vacance » dont j'ai parlé, j'étais de Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues
(Ch. Baudelaire : « *Le Voyage* ») ³²

Voilà le trait caractéristique de tout grand poète: « il possède le secret de la jeunesse éternelle du cœur humain ³³ ». Si Péret et Baudelaire sont séparés par un siècle ou presque, le pouvoir d'anticipation du second lui permet d'exprimer la situation du premier. En effet, Péret se trouve dans un état de disponibilité parfaite ; il se rapproche alors de :

*Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit au canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom* ³⁴.

Dans les deux cas, le nuage exprime le désir de connaître l'infini et d'atteindre l'illimité. Breton, d'ailleurs, citant « Le Voyage » se situe dans la même tradition qui veut que la nécessité de connaître le nouveau impose la mort initiatique, une mort qui sera révélation pour le profane. Rien d'étonnant, donc, dans ces mots de Breton: « Ce qui constitue, ce qui doit être maintenu en poésie vivante, c'est la grande tradition moderne héritée de Baudelaire :

*Plonger au sein du gouffre - enfer ou ciel qu'importe!
Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau* ³⁵

L'analyse d'un passage d'Apollinaire permet, en outre, à Breton de citer encore une fois Baudelaire: «Un personnage d'Apollinaire fait, d'ailleurs, de nos passions justice en quelques mots:

J'ai vu ta femme, te dis-je. Elle est la laideur et la beauté, elle est comme tout ce que nous aimons aujourd'hui. (Cf. Baudelaire, « La Soupe et les Nuages ») ³⁶.

La mémoire involontaire fonctionne souvent chez Breton et lui permet d'associer des poèmes de Baudelaire à ses propres pensées, notamment dans *Arcane 17*, d'où les deux citations suivantes: « Comment, ce matin-là, sur la mer, se traduisait au plus haut le mélange d'allégresse et d'appréhension suscité par le sort immédiat de Paris, se composant avec l'approche et l'éloignement du rocher aux oiseaux de Bonaventure? Il se traduisait par la diction bien pénétrée des strophes de Baudelaire. Et ce n'est pas moi qui récitais ³⁷. »

La fenêtre qui avait pivoté sur son axe, emportée au loin et toute brouillée des images dont Baudelaire a chargé le « Crépuscule du Matin » revient se poser devant moi et se dévoile lentement ³⁸.

Ces citations nous permettent, beaucoup plus que les affirmations de Breton lui-même, de percevoir combien la lecture de Baudelaire l'avait influencé. Il n'arrive, en effet, à décrire ce qu'il ressent que grâce à l'évocation de passages baudelairiens. L'œuvre baudelairienne lui a permis de découvrir les surprises illimitées du champ de la création poétique :

Mais, si Lautréamont règne indiscutablement sur la contrée immense d'où m'arrivent aujourd'hui la plupart de ces appels irrésistibles, je n'en continue pas moins à homologuer tous ceux qui m'ont cloué sur place, un jour, une fois pour toutes, qu'ils m'aient mis alors tout entier sous le pouvoir de Baudelaire (« Et d'étranges fleurs... ») ³⁹.

Le cas Eluard

Si l'auteur des *Manifestes* cite assez souvent Baudelaire, c'est Eluard qui lui consacra tout un essai intitulé *le Miroir de Baudelaire*. Il le cite aussi dans *Premières Vues anciennes*. En fait, c'est la totalité de l'œuvre baudelairienne qui inspira Eluard; il cite aussi bien les *Curiosités esthétiques* et les *Fleurs du Mal* que les *Journaux intimes* et le *Spleen de Paris*.

Voilà, d'abord, deux phrases qui proviennent des *Curiosités esthétiques*:

Les méprises relatives aux visages sont le résultat de l'éclipse de l'image réelle par l'hallucination qui en tire sa naissance.

*Un tableau [...] n'est pas ce qu'il veut, il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour*⁴⁰.

Eluard cite également le commentaire d'une strophe des « Phares » qui figure dans une addition de Baudelaire à l'article qu'il consacra à Delacroix lors de l'exposition de 1855 :

*Delacroix, lac de sang, hanté de mauvais anges,
ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où sous un ciel chagrin, des fanfares étranges,
Passent comme un soupir étouffé de Weber.*

*Lac de sang: le rouge, - hanté des mauvais anges: surnaturalisme ; - un bois toujours vert : le vert complémentaire du rouge „ - un ciel chagrin : les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux „ - les fanfares de Weber: idées de musique romantique qui réveillent les harmonies de sa couleur*⁴¹.

Eluard s'inspire de lui pour parler du style: «Style - la note éternelle, le style éternel et cosmopolite. Chateaubriand, Alph. Rabbe, Edgar Poe⁴² ». Il reprend également la définition de la beauté baudelairienne : « Je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur⁴³ » ; de même, il reprend le passage où Baudelaire parle de la beauté d'un navire en mouvement :

*... L'idée poétique qui se dégage du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué mais eurythmique*⁴⁴...

Dans le chapitre « poésie pure », il se rappelle « ...ces raisonneurs, si communs, incapables de s'élever jusqu'à la logique de l'Absurde⁴⁵ ». Enfin, il cite la « Note sur les plagiats⁴⁶ ».

*

**

Les citations que nous venons d'exposer ne constituent qu'une infime partie de celles retrouvées dans la production surréaliste. Les tracts et

déclarations collectives, les romans, recueils et essais des surréalistes « expulsés », la production de la deuxième génération surréaliste abondent en citations et références à ce grand poète.

Néanmoins, nous pensons que ce menu travail démontre de manière suffisante que le poète des *Fleurs du Mal* occupe une place importante parmi les grands ancêtres et inspirateurs du mouvement surréaliste.

Si Lautréamont et Rimbaud sont l'objet du plus grand nombre d'éloges de la part du groupe, Charles Baudelaire est, sans aucun doute, une source intarissable d'émotions, une « lumière ⁴⁷ ». Son œuvre, au lieu de vieillir, est « éternelle » suivant Desnos ⁴⁸. Aux dires de Breton, ce poète méconnu est un frère, un être avec qui il partage les mêmes réflexions, un contemporain: « Tout ce que j'aime est jeune et ne saurait vieillir. Tout ce que j'aime vit. Tout ce que j'aime est là ⁴⁹. »

Enfin, Paul Eluard, le plus « baudelairien » des surréalistes avoue: « Je dois tout à Baudelaire ⁵⁰. » A André Masson qui lui avait demandé si le poète ne méritait pas, plus que Rimbaud, le titre de précurseur de la poésie moderne, il avait répondu: « Oui tu as raison, c'est Baudelaire notre père à tout ⁵¹. »

NOTES

1. Jean-Louis Hue, in *Magazine littéraire*, n° 273, janvier 1990, p. 16, (numéro spécial sur Baudelaire).

2. «Le Maître de l'Image », publié pour la première fois dans *les Nouvel/es littéraires*, 9 mai 1925.

3. *Artaud, l'aliénation et la folie*, Paris, Larousse, pp. 55-56.

4. *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Eluard*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p.46.

5. *Paul Eluard*, Rodez, 1965, pp. 25-26.

6. *Robert Desnos ou l'exploration des limbes*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 31.

7. Jacques Baron, *L'An I du Surréalisme*, Paris, Denoël, 1969, p. 20.

8. *Ibid.*, p. 100.

9. Paris, Flammarion, 1981, « Le Modern Style d'où je suis », pp. 203-204.

10. *André Breton, arbiter of surrealism*, Genève, Droz, 1967, p. 5.

11. Cité par Pierre de Massot, *André Breton ou le Septembriseur*, Paris, 1967.

12. Paris, Gallimard, 1967, p. 98.

13. *Op. cil.*, p. 217.

14. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 1985, p. 9.

15. *Ibid.* *Second Manifeste*, in *Manifestes du surréalisme, op. cil.*, p. 118.

16. *Ibid.*, *op. cil.*, p. 102.

17. *Ibid.*, *Minotaure*, n° 6, 1934, pp. 45-46.

18. « Lettre de Rimbaud à Paul Demeny », in *Poésies*, Paris, Gallimard, 1984, p. 205.

19. Anna Balakian, *Surrealism, the road to the absolute*, London, Allen and Unwin Ltd, 1970, p. 40.

20. Louis Aragon, Paris, Gallimard, 1922, 1966.

21. Ch. Baudelaire, *O. c.*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1985, t. 1, *les Fleurs du Mal*, p.29.
22. *Babylone*, Paris, Simon Kra, 1927, p. 145.
23. *Nadja*, Paris, Gallimard, 1985, p. 98.
24. René Char, *Poèmes militants, in Artine et autres poèmes*, Paris, Tchou, 1963, p. 88.
25. *O. C.*, *op. cil.*, t. 1, « Bénédiction », p.6.
26. *Ibid.*, « Notices, notes et variantes », p. 831.
27. Robert Desnos, *C'est les bottes de sept lieues* ((Destinée arbitraire »), Paris, Leibniz, 1926 (absence de pagination).
28. *O. c. op. cit.*, t. 1, *les Fleurs du Mal*, p. 10.
29. Raymond Queneau, *Courir les rues, battre la campagne, fendre les flots*, Paris, Gallimard, 1967, p. 38.
30. *O. c.*, *op. cit.*, p. 668.
31. *Le Clavecin de Diderot*, Paris, Pauvert, 1966, p. 46.
32. « La parole est à Péret », Paris, Pauvert, 1965, p. 41.
33. Alexandrian Sarane, « André Breton, découvreur et redécouvreur d'écrivains », *le Magazine littéraire*, mai 1972, n° 64, p. 17.
34. Ch. Baudelaire, *op. cil.*, « Le Voyage », p. 130.
35. *Entretiens*, Paris, Gallimard, p. 232.
36. A. Breton, *les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 33.
37. *Ibid. Arcane 17*, Paris, Pauvert, 1965, p. 19.
38. *Ibid.*, p. 85.
39. *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1984, p. 15.
40. Eluard, *O. C.*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 955.
41. Baudelaire, *op. cil.*, t. II, « Exposition universelle de 1855 », p. 595 : Eluard, *op. cit.*, « Donner à voir », p. 968.
42. *Op. cil.*, « Fusées », p. 661, Eluard, *op. cil.*, p. 966.
43. Baudelaire, *ibid.*, p. 658, Eluard, *op. cit.*, « Charles Baudelaire », p. 916.
44. Baudelaire, p. 643, Eluard, « Donner à voir », p. 999.
45. Eluard, *op. cil.*, p. 975, Baudelaire, *op. cil.*, t. 1, *le Spleen de Paris*, XXI, « Les Dons des Fées », p. 307.
46. Baudelaire, *op. cit.*, *les Fleurs du Mal*, préface 3, p. 184, Eluard, *op. cil.*, p. 995.
47. Breton, « Midère de la poésie », in *Tracts et Publications collectives*, Paris, Le Terrain Vague, 1980, p. 215.
48. *La Flèche*, 21 mars 1936, Chronique de lettres, Anthologie des poètes de la NRF.
49. *Les Nouvelles littéraires*, « Le Maître de l'image », 9 mai 1925, repris dans *André Breton, essais* (recueillis par Marc Eigeldinger), Neuchâtel, La Baconnière, Paris, Payot, 1970, p. 27
50. Antonin Ingrassia, *Eluard et Baudelaire*, Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1969, p. 7.
51. *Ibid.*, mot rapporté par André Masson à Marcel Ruff.

ANDRÉ BRETON, NON-LECTEUR DE ROUSSEL

Pierre BAZANTAY

Champ magnétique

Quoique la désignation ne manque pas d'à-propos, on peut se demander si la charge de « plus grand magnétiseur des temps modernes » décernée par Breton à Raymond Roussel, dans la notice *l'Anthologie de l'humour noir*, n'était pas un peu lourde à porter, même partagée avec Lautréamont.

Qu'en eût pensé Roussel? Les références au « magnétisme », pris dans son acception médicale, abondent chez l'auteur de *Locus Solus*. Universel, le « savant ami » Martial Canterel reçoit sa part, en espèces littéraires, de l'héritage du thaumaturge Mesmer; entre baquet et cage de verre - deux bornes du XIX^e siècle - on discerne plus que des affinités ¹. Autre affinité: Jean-Martin Charcot. Il meurt en 1893, Raymond Roussel a seize ans; « son attitude imposante, sa belle physionomie ² », le musée anatomo-pathologique et le « laboratoire complet ³ » qu'il crée en 1879 se retrouvent presque intacts dans les « laboratoires modèles ⁴ » de Martial Canterel, qui allie à sa « physionomie ouverte », une « merveilleuse intelligence » et une « éloquence prenante ⁵ ».

Une parenté en tout cas que réveille l'expression de Breton. Nul doute, le terme « magnétiseur » était appelé par la silhouette de Charcot, dont l'« immense retentissement ⁶ » s'étend jusqu'à l'œuvre de Roussel. Ainsi, dans « Le cinquantenaire de l'Hystérie. 1878-1928 », rédigé avec Aragon, le nom de Roussel apparaît-il, augmentant le paradigme des grands aliénistes. Ce texte qui célèbre, avant Georges Didi-Huberman " « la plus grande invention poétique de la fin du XIX^e siècle », l'hystérie, Clovis Vincent - presque Charcot - , assistant du psychiatre Babinski, se voit

soudain promu « Raymond Roussel de la science » en raison de ses « zouaves torpillés ⁸ », sur lesquels Marguerite Bonnet, reste, à notre avis, trop discrète en déléguant le commentaire au docteur Held ⁹. En réalité, écho direct à *Impressions d'Afrique*, où apparaissent outre l'hypnotiseur Darriand, les termes « zouave » et « torpille ¹⁰ », et possible souvenir de *Locus Solus* où Canterel invite le docteur Sirhughes à expérimenter le procédé de la « Geôle focale » qui électrocute littéralement le cadavre d'un patient ¹¹.

Charcot poète, Roussel magnétiseur. Le chiasme fonctionne. Ambigu. Il est tentant d'en renverser les termes en les interrogeant: Charcot plus grand magnétiseur de la fin du XIX^e? Et Roussel, poète? Le plus grand poète des temps modernes? « Magnétiseur » autorise mieux l'hyperbole. La métaphore, ménageant un effet poétique, sert de garde-fou au commentaire. La littéralité eût été plus dangereuse: l'enthousiasme d'André Breton est prudemment pondéré par le recours à la figure de style; ses goûts de lecteur ont toujours guetté l'aval de ses positions théoriques pour s'autoriser la liberté du discours.

Les raisons de la prudence de Breton vis-à-vis de Roussel n'apparaissent pas toujours de manière explicite. Leur cohérence au fil des années mérite d'être sondée pour tenter de comprendre dans quelle mesure « la méprise » surréaliste, fût-elle « heureuse ¹² », a maintenu l'œuvre de Raymond Roussel en liberté surveillée. Avec André Breton, cette méprise prend un tour original: une véritable « non-lecture ». Rêvant d'un nouvel art de lire, André Breton paraît, en effet, avoir adopté une attitude récurrente face à l'œuvre roussellienne, non pas absence de lecture, mais plutôt impossibilité avouée d'y rencontrer, sans invalider les œuvres, des appuis surréalistes. Refus aussi d'inventer une lecture de Roussel qui puisse écorner les principes mêmes du surréalisme. Non-lecture: signe du fossé esthétique qui sépare le texte roussellien du surréalisme, présence d'un vide jamais vraiment comblé, jamais non plus évacué.

Risquons d'emblée une affirmation, André Breton, est, de loin, celui qui s'est le moins mépris - malgré *Fronton-virage* - au sujet de Roussel. Philippe Soupault, Robert Desnos, Roger Vitrac, Paul Eluard - le « draule » - , et, depuis l'enfance, Michel Leiris, estiment Roussel; ces derniers communient sans retenue avec l'œuvre, vibrent avec émotion au pathétique déconcertant de « Roussel l'Ingénu ¹³ ». Pourtant le regard qu'ils ont porté sur Raymond Roussel, en dépit de la pénétration qu'il eût - Vitrac par exemple devine presque le procédé en 1928 ¹⁴ - n'est pas, contrairement à celui de Breton, soumis aux mêmes exigences. Pour l'auteur de *Poisson soluble*, appréhender l'œuvre de Roussel doit se faire sans concession aucune à l'état d'esprit surréaliste - criterium absolu - , ce qui inféode à une position d'ordre éthique les engouements poétiques. Il est en somme le seul inquiet - Hegel en poche - de penser la poésie dans une histoire.

Et l'examen des essais cntlques consacrés par André Breton à Raymond Roussel vient confirmer avec constance la ligne esthétique qu'il choisit d'emprunter lorsqu'il chemine dans cette Afrique fantôme. Sans doute fût-il passé de la méprise à l'indifférence, s'il n'avait jamais désespéré d'y croiser, un jour, l'expression d'une conscience agissante, une confirmation rationnelle aux indications de l'intuition. Opiniâtre, Breton ne devait pas changer d'attitude pendant près de trente ans.

L'avant scandale

A part le poème *Ligne brisée*, du recueil *Clair de Terre* rédigé en 1923 et dédié à Raymond Roussel (ce qui n'est pas rien)¹⁵, et avant le *Manifeste du surréalisme* de 1924, le nom de Roussel ne s'inscrit qu'à deux reprises sous la plume de Breton, dans deux lettres adressées à Jacques Doucet, le couturier-bibliophile.

Souvent citée, la première de ces lettres date du 9 février 1921. Moment important. C'est la première fois - à notre connaissance - que Breton parle d'une œuvre de Roussel. De plus, les appréciations esthétiques qui s'y trouvent portées ont le mérite d'échapper (elles leur sont antérieures) à l'influence prépondérante des scandales suscités par les représentations théâtrales de *Locus Solus* en décembre 1922 et de *L'Etoile au front* en mai 1924.

Commentant cette lettre, François Caradec affirme qu'elle « nous renseigne sur ce que peut penser un homme de goût qui n'a pas lu *Comment j'ai écrit certains de mes livres*¹⁶ ». Henri Béhar explique que Breton « ne montre pas un enthousiasme débordant¹⁷. C'est une litote. Que dit Breton? A-t-il lu *Impressions d'Afrique*? C'est à peine. « Son livre, *Impressions d'Afrique*, écrit-il, me semble participer des idées poétiques les plus récentes et tenir un plan assez estimable dans le domaine de l'imagination¹⁸. » Le ton est tiède. André Breton affecte de maintenir une certaine distance. « Je ne pense pas, ajoute-t-il, que ce roman soit un chef d'œuvre (la forme est assez vulgaire)¹⁹... » Si ce n'est qu'elle révèle une scission assez classique du texte littéraire en fond et forme, Breton n'a pas livré tous ses secrets. Influence de Gide par qui, chez Adrienne Monnier, Breton aurait connu l'œuvre de Roussel? Hypothèse fragile, et pourtant! Dans une lettre non datée adressée à Raymond Roussel, Gide écrit :

J'ai donné lecture de longs passages d'Impressions d'Afrique et de Locus Solus. Vos Pages choisies étaient restées longtemps sur ma table... Certain jour de désœuvrement je feuilletai le livre au hasard... Puis aussitôt m'abandonnai, pied perdu, dans le Gulf Stream de votre rêve... [...] Quelques mois plus tard, de retour à Paris, je racontai mon émerveillement à M^{lle} Monnier et au petit groupe de

poètes qui gravitait autour d'elle rue de l'Odéon - émerveillement qu'ils ne tardèrent pas à partager. Puis à bien d'autres 20... »

Gide s'avantage. Dès 1917, soit un an avant la publication des *Pages choisies*, Breton fréquentait la librairie Aux Amis du livre que venait d'ouvrir Adrienne Monnier ²¹. A-t-il participé à des discussions évoquant Roussel? Est-ce une découverte qu'il doit à Apollinaire qui, en 1912, assistait, en compagnie de Marcel Duchamp et Francis Picabia, à la reprise *d'Impressions d'Afrique* au théâtre Antoine ²²? La piste Gide est ténue. Toutefois, lorsque Breton écrit en 1919 *Pour Lafcadio* (que Gide n'a pas pu ne pas lire) il attaque par ce vers: « L'avenue en même temps le Gulf Stream ²³. » Etonnant courant entre les deux hommes! Lequel s'inspire de l'autre? Gide manifestement (Breton pouvant difficilement connaître la lettre destinée à Roussel). En retour, le premier jugement de Breton appliqué à Roussel - en particulier les admonestations stylistiques - trahit une suffisance toute gidienne : formes vulgaires je vous hais! Dicté ou non par Gide, cette sentence révèle la tournure que prenaient les discussions d'alors quand quelqu'un du « petit groupe de poètes » s'avisait d'extirper des rayons l'un des invendables volumes déposés par Lemerre.

Cela nous confirme que Raymond Roussel passait pour « vulgaire » du point de vue de la forme, non seulement auprès du lectorat cultivé des années vingt (restreint à de rares personnes), mais justement dans le milieu des jeunes poètes cherchant à renouveler - sûrement pas dans le catalogue de Lemerre - , comme Valéry, ses énigmes et ses dieux. Vulgaire désigne pour eux tous une fâcheuse compromission littéraire avec ce dont se délectait la Belle Epoque, nourrie de Paul Bourget, de Marcel Prévost, d'Henri Bordeaux qui peuplaient la bibliothèque de Madame Roussel mère, et, sans aucun doute, les rêves de son fils ²⁴.

N'exhibant pas seulement la « forme vulgaire », le point de vue de Breton ne se réduit pas à une clause de style, et son expression traduit le trouble d'un lecteur qui, faute d'un regard critique adéquat (auquel d'ailleurs il ne prétend jamais), pressent dans le livre de Raymond Roussel sous les espèces de la « curiosité littéraire » une réalité encore indicible. Bien sûr, le terme « curiosité » en désignant un impensé esthétique, résout tout et n'explique rien. Au mieux, il fige Roussel dans un glacié théorique, bien pratique pour rendre compte - malgré tout - d'une littérature qui offre peu de prise à l'analyse et qui propose peu d'armes - contrairement à celles, foudroyantes, de Lautréamont et de Rimbaud - pour le combat futur que Breton projette de mener.

S'il nous enseigne qu'il ne méconnaît pas l'œuvre Roussel, néanmoins Breton achève sa lettre ainsi que l'eût conclue le lecteur cultivé moyen, y compris la significative impropriété : « la pensée en est vraiment curieuse et la fantaisie y prend un aspect constructeur, architectural, des plus rares. » Breton aura du mal à admettre que Roussel ne pense pas.

Après tout, Robert de Montesquiou, représentant d'un autre âge littéraire, et sans doute l'un des pionniers de la critique roussellienne, n'envisageait pas autrement la question roussellienne : « cinq cents pages de délirante et savante fantaisie ²⁵ ». Voilà ce que des Esseintes, avant Breton, rencontre dans *Impressions d'Afrique*.

Que Breton ne s'engage pas dans une voie critique très sûre, la question est secondaire. Ce qu'il y a d'exemplaire, d'originale même dans ce premier jugement connu de lui vis-à-vis de Roussel, c'est qu'il ne le constitue en rien comme « précurseur » de cette agitation intellectuelle fédérante qui se reconnaîtront bientôt dans le groupe surréaliste.

Locus Solus : à la reliure

La seconde lettre qui fasse mention de Roussel, toujours adressée à Jacques Doucet, est datée du 14 octobre 1923. Entre temps, rien dans le *Projet pour la bibliothèque Jacques Doucet*, une lettre de février 1922, co-signée par Aragon. Cette lettre-catalogue signale, selon ses auteurs, les ouvrages qui ont contribué à « la formation de la mentalité poétique de notre génération ²⁶ ». Malgré *Impressions d'Afrique*, en dépit de *Locus Solus*, Roussel se voit confirmer la distance qui le sépare du surréalisme. Le groupe de « très chauds partisans », dont se félicite Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ²⁷, ne s'est pas encore formé. Et il manque à ce groupe les éléments fédérateurs, absents des livres.

Quoique la lettre de 1923 (publiée pour la première fois par Marguerite Bonnet) signale à Doucet une liste de six ouvrages « à faire relier avant tous les autres ²⁸ », aucun motif n'accompagne l'injonction. *Locus Solus* côtoie *Ubu Roi*, *les Caves du Vatican* (nouvelle proximité Gide-Breton), *Du sang de la volupté de la mort*, *la Dame à la faux* et *le Livre de Monelle* ; ce voisinage brillant mais fortuit, inexplicable, sans commentaire, doit être considéré de manière littérale : une liste de livres importants, mais hétéroclites. Table de dissection, machine à coudre, parapluie ? Evidemment, la reliure joue son rôle et diffère *sine die* la lecture. Sous la reliure, c'est davantage l'actualité et son urgence que l'on croise. Deux mois avant la rédaction de cette lettre, les représentations de *Locus Solus* dans la version de Pierre Frondaie, au théâtre Antoine, ont suscité un beau scandale, tel que même la presse new-yorkaise en rendit compte pour la porter au crédit d'une prétendue manifestation « cubiste » ²⁹. Breton, dans la salle, avant de se retrouver au poste, est aux anges. Le « seul spectacle auquel il m'ait été donné d'assister », écrit-il à Roussel en dédicace des *Champs magnétiques* ³⁰.

Roussel perçut-il l'ironie, volontaire ou non, de cette épigraphe ! De quel spectacle parle Breton ? Celui que Signoret et les autres acteurs essayaient vainement de débiter sur scène, ou celui qu'orchestraient au parterre ces nouveaux jeunes-France ?

Ces derniers jubilent, Roussel est effondré: «Pourquoi la pièce fait-elle rire? Le roman lui est triste. Je n'y comprends rien, je n'y comprends rien. ³¹ »

Livre important, mais livre-objet, de scandale ou de reliure. Et, bien qu'elle fournisse un esclandre, précieux pour la fondation du groupe, l'œuvre de Roussel ne possède que le mérite de proposer des titres-ralliements. Sa poésie résiste, au point de ne pas figurer dans le recueil de chroniques, *les Pas perdus*, au contraire de Gide dont sont épinglées « sa superficialité, ses coquetteries, ses prétentions" », le seul de la liste soumise à Doucet à se voir accorder une page : le Breton secrétaire ne répond pas toujours du Breton poète.

Il se dégage de cette recension, même si elle est incomplète, une tendance générale. Roussel, écrivain curieux, important parce qu'il catalyse les énergies, mais en quelque sorte impénétrable. Une référence certaine, qui décourage cependant le discours critique. Cette œuvre-là ne provoque pas chez Breton l'émotion décrite dans les premières pages de *l'Amour fou* (où Roussel est cité). La beauté n'y est pas « convulsive ».

L'Etoile au front, virage

L'Etoile au front, donnée les 5, 6 et 7 mai 1924 au théâtre du Vaudeville, modifie l'approche surréaliste, stimule la sympathie du groupe. Desnos s'y distingue, mais Breton n'assiste pas à la pièce ³³ (même si plus tard, une formulation ambiguë maintient le doute : « [...] aux premières de *L'Etoile au front* ou de *la Poussière de Soleils*. J'en étais moi-même ³⁴ ». L'événement paraît suffire; concomitant de la naissance du surréalisme, il renforce la cohésion de ses participants. Cette fois, on peut mesurer les effets d'un texte de Roussel sur le public (juger le texte lui-même demeure une opération plus délicate, il suffit de lire la pièce pour s'en convaincre). Et sonder à quel point il heurte les conventions du théâtre bourgeois, rien de tel pour choisir son camp et s'annexer un auteur qui, objectivement, est un « rêveur définitif ³⁵ ».

Les excès de la presse, l'enquête, inimaginable aujourd'hui, que lance Paul Nivoix dans *Comoedia* : « Un artiste a-t-il le devoir de refuser certains rôles ³⁶ ? », le surcroît de scandale dans la salle au point que la police doit intervenir, autant d'ingrédients qui permettent aux surréalistes de prendre le «phénomène» Roussel au sérieux et, surtout, de commencer à revendiquer, sinon une filiation littéraire, du moins une proximité d'intérêt. Ce témoignage de solidarité s'adresse en partie à l'œuvre de Roussel, en partie contre le public traditionnel du boulevard.

Coïncidence, c'est en mai que Breton rédige le manifeste qui donne un discours au mouvement. Roussel est cité pour sa contribution au surréalisme, au titre de l'anecdote. Eloge mitigé, pour le moins. Breton

n'affiche-t-il pas, quelques années plus tard, dans le *Second Manifeste* un prévisible mépris de l'anecdote: «dès lors que je recharge ma vie d'anecdotes comme le ciel, le bruit d'une montre, le froid, un malaise, c'est-à-dire que je me reprends à en parler d'une manière vulgaire ³⁷. » Roussel serait-il surréaliste dans le vulgaire?

Autre fausse note, Roussel clôt bien la litanie des «surréalistes dans ³⁸ », le « beau comme » de Breton, mais, à la convocation de son nom succède un terrible « etc. », qui signifie tout, et d'abord que n'importe quel écrivain peut prétendre à participer du surréalisme, au moins comme Victor Hugo, quand « il n'est pas bête ³⁹ ». C'est annoncer le surréalisme comme une nouvelle manière de lire.

Toutefois, la part de Roussel est faite: l'un des vingt et un pensionnaires de *l'Hôtel des grands hommes*, l'anti-panthéon (et pour cause) surréaliste. Roussel surréaliste dans l'anecdote, ce qui n'efface une lecture première Roussel écrivain « anecdotique ». D'ailleurs, le *Second Manifeste* de 1930, s'il mobilise Lautréamont, ignore Roussel et pas seulement pour des raisons de circonstances, (les admirateurs de jadis sont maintenant des « traitres »), mais bien à cause d'une situation littéraire différente : on chercherait en vain de Grandes Têtes Molles chez celui qui voit en François Coppée un « très grand poète ⁴⁰ » et n'hésite pas à se faire publier par Arthur Meyer, « la vieille canaille du Gaulois ⁴¹ ».

Outre la fugitive mention de Roussel dans *l'Amour fou*, où Breton reconnaît à l'usage de la préposition « à » au service de l'image, certaines des «clés mêmes de l'imagination ⁴² », en guise de compte rendu de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il faut attendre *l'Anthologie de l'humour noir*, pour voir, enfin, Breton se risquer dans une traversée critique de l'œuvre de Roussel.

L'humour noir. L'affront.

En 1937, *l'Anthologie de l'humour noir* paraît au Minotaure, puis en 1940 aux éditions du Sagittaire. Bien qu'ayant consacré une notice à Roussel, le livre de Breton ne comporte, en raison de droits non concédés, aucun texte de Roussel (Michel Ney a rappelé l'étrange comportement de Lemerre vis-à-vis de son richissime client, cf. *Bizarre* 43). Il est tentant de voir dans ce hasard, une manière de résumé de la situation dans laquelle à nouveau se trouve Roussel : impossible de le citer, impossible de ne pas en parler. La non-lecture se fait récurrente.

Première surprise, André Breton ne parle pas vraiment de Raymond Roussel dans sa notice; ou, plus justement, en parle trop, sans s'en tenir « réellement » aux textes. S'il reconnaît « sa prodigieuse richesse d'invention », s'il rappelle la technique d'écriture expliquée dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, s'il distribue enfin à Roussel la fameuse

hyperbole: « plus grand magnétiseur des temps modernes », force est de constater qu'à part ces affirmations de portée générale, on en reste aux *marches* d'une œuvre toujours aussi inabordable. Est-ce dire le texte imperméable à tout discours critique ? Ce serait prêter à Breton des intentions critiques qu'il n'a pas. Le projet est ailleurs.

Rédacteur d'une anthologie, il invente, en les rassemblant dans la catégorie de l'humour noir, une parenté commune à tous les auteurs. La part de Roussel dans l'ensemble est capitale en ceci qu'elle illustre un humour « involontaire », l'humour « objectif », cause de sa noirceur. Humour « jusqu'à quel point conscient ⁴⁴ ? » s'interroge Breton, rappelant que son origine est à rechercher dans la technique même du procédé, ce qui met un frein à l'enthousiasme. Que dire du procédé ? C'est « philosophiquement injustifiable ⁴⁵ » ?

Quel sens accorder à l'expression ? Est-ce, sous la plume de Breton, une manière, *a contrario*, de souligner les « justifications philosophiques du surréalisme ? Justifié, lui, car il traduit l'aboutissement poétique d'une « démarche consciente », élaborée à partir d'un soubassement philosophique qui exige une théorie de la « personne », du « sujet », et consacre l'épanouissement moderne d'une « philosophie » qui infère une « libération » du sujet de la rappropriation consciente des puissances oniriques. A l'évidence on eût préféré « injustifié » à « injustifiable ». Mais c'est bien « injustifiable » qui frappe et porte un éclairage rétroactif sur les appréciations antérieures. C'est aussi que Roussel n'a jamais cherché à justifier sa « théorie », qui ne valait en somme que parce qu'elle facilitait l'accès à l'écriture, sans autre alibi que ceux dont s'entoure un écrivain « comme les autres ⁴⁶ ».

« Injustifiable », épithète presque violente, lève la réticence de Breton à l'endroit de Roussel. A tout le moins, le terme nomme un désaccord que Breton ne cherche plus à gommer. De même, se recommandant de l'autorité de Jean Lévy (plus tard Ferry), Breton n'éluide plus la question « troublante » de la « maladie mentale » de Roussel : « Roussel a eu maille à partir avec la psycho-pathologie ⁴⁷ ». Le surréalisme aussi, sinon Breton. L'incipit du *Second Manifeste* cite les *Annales médico-psychologiques* de novembre 1929 où figure la discussion entre Clérambault et Janet, qui soigna Roussel. Clérambault qualifie les surréalistes de « Procédistes » et Janet, qui paraît se souvenir des conversations qu'il a eues avec Roussel explique « certains procédés » des surréalistes de la façon suivante :

A l'appui de l'opinion de M. de Clérambault, je rappelle certains procédés des surréalistes. Ils prennent par exemple cinq mots au hasard dans un chapeau et font des séries d'associations avec ces cinq mots. Dans l'Introduction au Surréalisme, on expose toute une histoire avec ces deux mots: dindon et chapeau haut de forme ⁴⁸.

Sans doute André Breton s'est-il non seulement souvenu - c'est lui qui cite - mais probablement méfié de la confusion faite par les aliénistes entre la « technique » roussellienne et le surréalisme. Evoquant Roussel, André Breton se recommande de l'autorité de Pierre Janet, comme s'il s'agissait de confirmer les propos du psychiatre, moins pour accabler Roussel d'une supposée aliénation mentale, que pour soustraire le surréalisme à d'éventuelles attaques du même ordre. Si je puis dire l'autre « fou », c'est que je ne le suis pas: Roussel « a pu rester, à travers tout le cycle de sa production, un anormal ⁴⁹ ». Ce qui distingue toutefois Breton de Janet (le mot est faible), c'est que Janet ne se sent pas concerné par la question littéraire ⁵⁰.

Breton, quant à lui, sauve Roussel, mais cela reste un sauvetage paradoxal. Ni le magnétisme, ni la « magnifique originalité ⁵¹ » de Roussel ne semblent être des titres suffisants pour autoriser la mention de cet écrivain sous la rubrique de l'« humour », fût-il noir. En tout état de cause, les preuves de l'humour de Roussel ne sont pas établies par Breton. On constate que le texte roussellien (au grand dam de l'auteur) suscite le « rire » irréprensible du lecteur ou du spectateur, mais, les origines de ce rire sont tapies dans l'ombre. Elles ne semblent pas avoir été au principe « conscient » de l'écriture.

Le seul angle d'attaque qui permette de récupérer Roussel dans le combat surréaliste, le seul point peut-être qui le rattache au surréalisme, après l'avoir été au titre de l'anecdote, c'est d'affliger (après *l'Etoile au front*, et avant *Fronton-virage*) un « affront définitif aux tenants d'un réalisme primaire, qu'il se qualifie lui-même de "socialiste" ou non ⁵² ». L'humour noir est perdu de vue.

Fronton-mirage

Il faut attendre 1948 pour qu'André Breton, de retour d'exil, rédige un essai sur Raymond Roussel: *Fronton-Virage*. Cette préface au livre de Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, paraît en 1953, édité par Eric Losfeld. L'aspect le plus apparent, le plus contestable aussi, de ce texte a été largement commenté et réfuté. S'appuyant sur une herméneutique un peu hâtive, Breton parcourt la Chaîne de la *Poussière de Soleils* et se forge:

[...] la quasi-certitude que *Raymond Roussel s'est appliqué, au moins ici, à nous fournir les rudiments nécessaires à la réalisation de ce que les alchimistes entendent par le Grand Œuvre* ⁵³...

Treize exemples viennent corroborer l'hypothèse. En conclusion, l'auteur, euphorique, enjoint les futurs exégètes de reprendre l'œuvre de Raymond Roussel « de fond en comble à partir de là ». Apparemment ému

par sa trouvaille, Breton éprouve une certaine jubilation à revisiter le texte de Roussel au moyen de l'ouvrage de Fulcanelli, *les Demeures philosophales*. Mieux, cette approche finale trahit une réelle forme de soulagement. Enfin André Breton peut prendre pied dans le texte roussellien lui-même sans être contraint, comme il semble l'avoir été jusque là, de formuler des considérations générales sur cette poétique merveilleuse mais inquiétante.

Pourtant, le lecteur de «Fronton-virage» ne peut tout à fait se déprendre de l'impression que les thèses défendues à la fin de cet essai s'organisent trop bien, démontrent trop pour ne pas concourir d'abord à libérer la rédaction d'un commentaire jusque là retenu, paralysé par le doute.

L'alchimie joue au titre de la justification philosophale - sinon philosophique - dont l'absence dans *l'Anthologie de l'humour noir* se voyait stigmatisée. Ce manque altérerait la poésie et ne permettrait pas une adhésion complète, à l'esthétique roussellienne. Cette lecture de Breton est erronée, du moins en tant qu'elle postule une intention de Roussel, certes féru de symbolique - ce que suffisent à prouver les « tarots » de *Locus Solus* - mais trop absorbé par son œuvre propre pour la doubler du Grand Œuvre.

Pourtant, on aurait tort d'occulter par une conclusion, un peu tapageuse il est vrai, une attitude critique envers Roussel, qui trouve ici son plus haut période, fût-elle un prélude à l'égarément alchimique. Disons que, dans ce texte, le Fronton ne doit être masqué par le Virage. Et le Fronton désigne l'œuvre de Roussel, fronton contre lequel se heurte le lecteur depuis les années 20 ; c'est le « mur mitoyen à celui de nos prisons » évoqué dans « Ligne brisée », le poème dédié à Roussel, auteur d'une œuvre privée de portes, un « monde complet ⁵³ » incarnation exemplaire des œuvres résistantes, compactes forêts de symboles, vis-à-vis desquelles le virage quoique nécessaire dans son principe - on ne cesse de tourner autour de l'œuvre de Raymond Roussel- est un pis-aller ou une illusion.

A de nombreux titres, « Fronton-virage » est un texte plus riche que les thèses qui l'achèvent. Avant tout, l'attitude générale de Breton face à l'œuvre de Roussel s'y accomplit étrangement, et d'abord dans la « non-lecture ».

Non seulement lorsqu'il entreprend la rédaction de cet essai, André Breton - en villégiature à Antibes - n'a pas les livres de Roussel près de lui, il ne dispose que du manuscrit de Jean Ferry, mais, renonçant à une facile cuistrerie, il ne s'en cache pas et fait l'aveu de cette absence, un peu comme s'il percevait le paradoxe de sa dilection:

[...] la pulpe des doigts me brûle de ne pouvoir, avant mon retour à Paris, reprendre physiquement contact avec l'œuvre imprimée de Roussel ⁵⁴.

En d'autres termes, Breton revendique à nouveau la « non-lecture ». Est-ce une manière de solliciter le droit de s'installer dans un rapport « intact » à l'œuvre littéraire? S'agit-il aussi d'affirmer que l'œuvre de Roussel demeure ou bien illisible ou bien classique (en ce cas on ne la lit pas, mais, comme le tient Halo Calvino, on ne fait que la relire ⁵⁵) ? En réalité, la non-lecture reflète le point de vue adopté par Breton qui ne désire pas écrire « en lecteur » au sujet de Roussel, mais bien en « non-lecteur », celui qui refuse de consommer l'œuvre, et préfère se faire consumer par elle, parler non des signes qui s'y pressent, mais de « l'œil ébloui » par ces « lampes perpétuelles ⁵⁵ ».

Et « Fronton-Virage », autant qu'un texte de circonstance destiné à présenter l'exégèse de Ferry, parfait la synthèse d'une relation douloureuse, au-delà du haut exemple de Roussel, aux œuvres incandescentes dont les signes de feu, entretenus par de fervents scoliastes, tel Maurice Heine au service de Sade, aveuglent le lecteur qui, par mégarde, n'aurait pris la précaution, avant d'ouvrir les pages, de fermer les yeux.

En définitive, la posture du non-lecteur de Roussel est toute contenue au cœur de la parenthèse - car cela Breton ne pouvait le dire qu'en s'entourant de précautions, parenthèses ou tarots - consacrée à l'expérience des *jumping beans*, les haricots sauteurs mexicains qu'un vers logé en eux anime d'un mouvement qui trouble l'ordre apparent des choses. Cette métaphore potagère du livre révèle *in fine* Breton face à Roussel. Que faire, s'interroge Breton, pour comprendre cette aporie des sens? Sa solution à lui consiste à en différer l'ouverture, fasciné par le spectacle dans la totalité de son mystère, soucieux surtout, attitude extrême en littérature et dont peu de livres offrent l'opportunité, de prolonger le moment où le langage décline la matérialité de son énigme en suscitant une incompréhension supérieure.

C'est bien pourquoi cet épisode, qui rassemble en un curieux séminaire André Breton, Jacques Lacan et Roger Caillois, trouve sa place dans l'introduction à *Une étude sur Raymond Roussel*, serti dans une longue parenthèse qui elle-même se dédouble, en proie à la contagion des *Nouvelles Impressions d'Afrique* !

Ni la volonté exploratoire de Caillois, ni à l'inverse le « n'y touchez pas » de Lacan asservissant le fait à son retentissement momentané dans la conscience, ne conviennent à Breton, pas plus qu'elles ne relèvent à ses yeux du surréalisme.

La non-lecture est là. Elle suppose une attitude hégélienne, sorte de négation de la négation, productrice de l'étincelle poétique, impossible sans les mots mais invisible dans les mots.

NOTES

1. Deux bornes qui s'inscrivent dans la perspective de la thèse soutenue par Philippe Muray dans *le XIX^e siècle à travers les âges*, Denoël, 1984.
2. Article « Charcot », *Nouveau Larousse illustré*, vol. II, circ. 1912, p. 697.
3. *Ibid.*
4. *Locus Solus*, « Folio », 1974, p. 9.
5. *Op. cit.*, p. 10.
6. *Nouveau Larousse Illustré*, *op. cif.*
7. *Cf. l'Invention de l'hystérie*, Macula, 1983.
8. André Breton, *Œuvres complètes I*, édition de Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 949.
9. « Nous renvoyons, écrit M. Bonnet, au livre du docteur René R. Held, *l'Œil du psychanalyste* [...] pp. 79-80 : « Assez singulièrement, ils [Aragon et Breton] traitent le célèbre neuro-chirurgien Clovis Vincent de Raymond Roussel de la science à propos de « Zouaves torpillés »... *op. cif.*, p. 1731. Est-ce si singulier? Le long récit de Séil-kor, aux chapitres X et XI *d'Impressions d'Afrique* évoque successivement l'épisode de Nina et la *torpille* (p. 174, *Le Livre de Poche*, 1972), puis celui du *zouave* Velbar (p. 206). »
10. L'hypnotiseur Darriand, *op. cif.*, p. 113 sq.
11. *Op. cif.*, pp. 131-136.
12. Henri Béhar, « Heureuse méprise: Raymond Roussel et les surréalistes », in *Mélusine* n° VI, Raymond Roussel en gloire, actes du colloque de Nice, juin 1983, pp. 41-59.
13. Fata Morgana, 1987.
14. *Raymond Roussel*, NRF, 1^{er} février 1928, pp. 162-176.
15. André Breton, *O.c.*, pp. 186-187,
16. « Vide Raymond Roussel », in *Mélusine VI*, *op. cit.*, p. 31.
17. *Ibid.*, p. 43.
18. *Lettre à Jacques Doucet*, citée par Henri Béhar in *Mélusine VI*, *op. cif.*, p.43.
19. *Ibid.*
20. Lettre de Gide à Roussel, in « Raymond Roussel et la critique », cahier hors-texte, *la Poussière de Soleils*, Lemerre, 1927.
21. *Cf. O.c.*, *op. cif.*, p. XXXV.
22. François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, J.-J. Pauvert, 1972, p. 129.
23. *Pour Lafcadio*, *O. C.*, p. 13.
24. « Mais c'est un très grand poète! », affirme-t-il de François Coppée à Michel Leiris, *op. cit.*, p. 94.
25. *Elus et Appelés*, Emile-Paul frères, 1921, p. 198.
26. A. Breton, *O. C.*, p. 631.
27. Ed. J.-J. Pauvert, p. 31.
28. *O. C.*, p. 456.
29. *New York Times*, 9 décembre 1922.
30. Henri Béhar, art. cit., p. 44.
31. In François Caradec, *op. cif.*, p. 221.
32. *Les Pas perdus*, *O. C.*, p. 253.
33. Henri Béhar, *André Breton. Le grand indésirable*, Calmann-Lévy, p. 156.
34. « Fronton-virage », préface à Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel* Arcanes, 1953, p. 12.
35. *O. C.*, p. 311.
36. *Comoedia*, 8 et 9 mai 1924.
37. *O. c.*, p. 782.

38. *Ibid.*, p. 329.
39. *Ibid.*
40. *Cf.* n. 24.
41. André Breton, *O. C.*, p. 638.
42. P.90.
43. Entretien paru dans *Bizarre*, 34-35, 1964.
44. *Anthologie de l'humour noir*, Le Livre de Poche, 1986, p. 290.
45. *Ibid.*, p. 291.
46. Patrick Besnier, in *Impressions d'Europe*, Europe n° 714, 1988, p. 3.
47. *Anthologie de l'humour noir, op. cil.*, p. 292.
48. *O.c.*, p. 777.
49. *Anthologie de l'humour noir, op. cit.*, p. 292.
50. *Cf. Comment j'ai écrit certains de mes livres*, éd. J.-J. Pauvert, pp. 127-132.
51. *Anthologie de l'humour noir, op. cil.*, p. 292.
52. *Ibid.*
53. *Op. cil.*, p. 28. C'est Breton qui souligne.
54. *Ibid.*, p. 19.
55. *Cf. la Machine littérature*, Le Seuil, 1984, p. 103.
56. «Fronton-Virage », pp. 9-10.
57. *Ibid.*, pp. 13-14.

L'ECRITURE DES OBJETS

Poésie et image. de l'avant-garde.

Antonio ANSON

L'esprit qui anime l'art du xx^e siècle est marqué par l'apparition des objets, aussi bien dans l'expression plastique (peinture, photo et cinéma) que dans la sculpture ou la poésie. La photographie, et les images cinématographiques en particulier, sont à l'origine de cette manifestation. L'iconographie des verres, des pipes, des guitares, des violons, des journaux dans les formes cubistes, le dadaïsme et ses compositions par le biais d'objets en tous genres ou de partie d'objets (Raoul Hausmann, *l'Esprit de notre temps*, 1919, titre par ailleurs plus qu'évocateur, ou le travail de sculpture de Hans Bellmer *la Poupée* de 1934), la transcendance dépeuplée de l'espace chez Chirico, ou l'exubérance de l'immédiat dans des créations surréalistes (Picabia, Soupault, Ernst), exprimée jusqu'au paroxysme dans l'œuvre de Duchamp, sont le reflet d'une activité où la présence des choses se transforme en nécessité langagière pour le siècle naissant et pour son esthétique.

De son côté, la photographie développe une articulation de fissures intrinsèques et systématiques de la réalité qui aboutit à l'objet. Elle révèle, mieux que n'importe quelle autre manifestation artistique, la vérité de ce monde jusqu'alors insoupçonné: Eugène Atget à la recherche de témoignages entassés dans les rues, à la porte de magasins de quartier, ou exposés dans de mystérieuses vitrines parisiennes; l'épaisse solitude photographiée par André Kertész (*Nature morte dans l'atelier de Mondrian* (1928), par exemple), ou cette présence que Man Ray annonce avec *l'Aurore des objets* (1937), pour arriver au songe végétal de Edward Weston.

De tous les procédés que le cinématographe incorpore à la rhétorique expressive contemporaine, le premier plan est, peut-être, celui qui a le plus profondément exercé son influence en se transformant en signe formel et définisseur de tout un état spirituel qui aujourd'hui encore nous caractérise. Il entraîne une conception de la réalité qui passe d'une vision cosmogonique à celle d'un univers fragmenté, uniquement compréhensible à partir de l'unité irréductible des détails. Les images, aussi bien au cinéma que dans la photographie, choisissent une partie dans l'étendue du monde pour la convertir en leur *objet* d'énonciation. C'est de là précisément que les choses, en tant que présences quotidiennes jusqu'alors inconnues à la sensibilité des yeux, surgissent comme une atmosphère vivante qui, d'après Ortega y Gasset, se situe à la hauteur de l'homme et même au-delà en valeur et en intensité: « el veto dei arte nuevo se ejerce con una energia proporcional a la altura jerarquica dei objeto ¹ ». La raison de ce nouvel ordre repose sur l'isolement systématique du *cache* des films pionniers aux incursions les plus sophistiquées de premiers plans de Griffith ou Eisenstein. Le film, système structuré pour la communication et défini par Antonin Artaud comme *pensée*, établit ses bases dans l'incorporation des objets. Il devient le résultat d'une intensification ponctuelle de ses unités minimales dans la chaîne du montage: « Le premier degré de la pensée cinématographique me semble dans l'utilisation des objets ² ». En effet, l'image révèle un nouvel ordre gouverné par les choses :

Le cinéma, lui, étend à tous les objets cette fluidité particulière. Il les met en mouvement, ces immobiles. Il les dilate et les amenuise. Il leur insuffle ces puissances dynamogènes qui secrètent l'impression de vie. S'il ne les déforme pas, il les farde des ombres et des éclairages, qui éveillent ou avivent la présence ³.

D'autre part, avec la structuration linguistique du film, les fragments, convertis en choses, s'imposent comme une géographie quotidienne dans l'appréhension du monde. C'est ainsi que Hans Richter identifie, comme Artaud, la réalité cinématographique avec celle de l'objet, aspect qui s'étendra à toutes les manifestations de l'art au cours du ^{xx} siècle:

Il [le cinéma] a complètement libéré l'objet de la signification rationnelle, anecdotique et symbolique pour échaffauder le film sur la seule valeur plastique de l'objet [...]. ⁴

Il suffit de penser — nous le remarquons plus haut —, à l'utilisation du *cache* comme instrument rhétorique primitif et tentative de concentration du champ perceptif (*le Cabinet du docteur Caligari* 1919, de Robert Wiene), bien que pour le *cache* il n'existe pas de montage concernant la chaîne significative du discours visuel. Le fragment n'a pas encore été séparé de

l'unité générale par rapport au devenir successif et emphatique de la diégèse cinématographique ultérieure. D'une façon ou d'une autre, depuis leurs débuts, les films tentent de s'approprier ce morcellement caractéristique de la perception moderne en faisant appel à différentes méthodes, tel que le théâtre dans *le Golem* (1920) de Paul Wegener où l'un des personnages s'approche de la caméra pour montrer que ses mains soutiennent l'étoile de David qui donne vie au Golem, compensant ainsi l'immobilité de la caméra et les options du montage par une alternative de mise en scène.

Cependant, avec la lente insertion du premier plan dans l'articulation du langage filmique, le discours visuel arrive à trouver sa signification définitive à travers les segments de vision. Pour Sjöström dans *The Wind* (1928), l'un des principaux objectifs est de transmettre au récepteur la tension passionnelle du couple en se limitant à montrer le dialogue entre les bottes du cow-boy et les chaussures de la fragile jeune femme, dissoute dans un baiser final. Le spectateur se contente de voir les pieds des deux personnages se débattre dans un jeu de craintes et de désirs. De la même façon, Marcel L'Herbier, dans *l'Argent*, arrive à faire passer la mise en scène de pieds qui expriment un second degré diégétique : au cours de l'entretien entre l'homme d'affaires, le jeune aviateur et sa femme, seul le spectateur réalise à la fois la fragilité de l'épouse qui trébuche sur le bord de la moquette et les intentions cachées du financement proposé par l'industriel. Les images suggèrent, d'après Riccioto Canudo⁵, et se transforment en une synecdoque (Eisenstein⁶) capable de représenter au-delà de son premier degré. Poussé à l'extrême, *la Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer montre jusqu'à quel point l'utilisation du premier plan prend une ampleur extraordinaire, formule expressive qu'une grande partie d'intellectuels et d'artistes adopteront?, parmi eux Paul Morand, en découvrant dans le cinéma une source d'inspiration formelle pour réformer les procédés littéraires usés du siècle précédent:

*Les visages humains nous apparaissent ici, pour la première fois comme d'immenses paysages, plats ou raffinés,. lorsque frappe la méchanceté des juges, les pleurs de Jeanne jaillissent si larges, si rapides que ce n'est plus une image que de les appeler torrents*⁸.

La structure filmique insère une coupure dans l'unité générale de la vision afin de souligner la transcendance des bribes qui, par la conversion du premier plan, ont perdu tout contact avec la réalité première pour que les larmes deviennent torrents, ou les bouches des étendues pour le baiser: « [...] il [le cinéma] est sexuel, avec ses belles filles et ses beaux garçons qui s'embrassent en «gros plan» avec des bouches d'un mètre cinquante [...] »⁹. Ce qui compte à présent ce n'est pas tant le contenu de la représentation mais bien la forme de ce qui est représenté. Le baiser n'est

plus un signe amoureux, il traduit le sensuel en dimension. Le signifié a été remplacé par la quantité du signifié. Le baiser ne s'exprime plus comme tel, il acquiert la valeur des proportions, véritable référence qui mesure l'intensité et l'importance d'une certaine particule dans la chaîne du discours visuel. les pieds dans *The Wind* ou *l'Argent* prennent ainsi une importance comparable, et souvent plus grande d'un point de vue hiérarchique (Ortega), à celle d'un visage, d'une prose d'ensemble ou d'une vision panoramique. Le détail, à savoir l'extrapolation de l'espace, marque à partir de maintenant la dimension de l'événement. L'importance du geste, en soi naturaliste, est remplacé par la référence strictement formelle qui détermine sa place dans une échelle de valeurs *imaginaires* à l'intérieur du texte. le cinéma amplifie la réalité de l'homme en modifiant les critères qui jusque-là ordonnaient son univers:

Saviez-vous ce que c'était qu'un « pied » avant de l'avoir vu vivre dans une chaussure sous une table à l'écran? C'est émouvant comme une figure, jamais avant cette invention vous n'aviez ombre d'idée de la personnalité des fragments 10.

Le concept « pied », comme beaucoup d'autres concepts, change de forme et de sens avec la distillation des images qui découvrent pour les choses non seulement une autre dimension physique mais aussi conceptuelle et rhétorique. Elles transmettent à présent un message dans cette innovation formelle qu'est le fragment:

Le cinéma personnalise « le fragment », il l'encadre et c'est « un nouveau réalisme » dont les conséquences peuvent être incalculables. [...] Un lyrisme tout neuf de l'objet transformé vient au monde, une plastique va s'échafauder sur ces faits nouveaux, sur cette nouvelle vérité 11.

En effet, pour la vie et l'art 12 de tout le xx^e siècle les conséquences sont incalculables: la présence des objets s'est accrue, s'est modifiée, a envahi le quotidien; les hommes et leurs habitudes deviennent eux aussi des choses par l'intervention régulatrice du visuel:

Le dernier grand film de Marlène Dietrich commençait par la présentation d'une paire de jambes. Rien que des jambes. Les mollets et les genoux coupés par une courte jupe. En gros plan 13.

André Salmon est surpris par cette valeur scindée des jambes, converties en signe, puisque ce ne sont plus *des jambes*, partie d'un ensemble corporel, mais la catégorie unitaire d'un objet que souligne Jean Epstein: « Un gros plan d'œil, ce n'est plus l'œil, c'est UN œil: c'est-à-dire

le décor mimétique où apparaît soudain le personnage du regard ^{14...} », la réalité du fragment n'est pas seulement mise en valeur par le sectionnement visuel d'origine cinématographique; cette nouvelle conception est présente surtout dans les diverses manifestations de l'art où l'œuvre se transforme avec un espace qui lui est propre et qui, à son tour, vient s'ajouter à l'ensemble des objets qui configurent le monde:

Créer l'œuvre/d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre /but, nous paraît plus élevé que n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle, à peine moins servile que l'imitation fidèle ¹⁵.

Pour Max Jacob « le poème est un objet construit » et le résultat d'un processus créatif qui propose une création indépendante et comparable aux choses déjà existantes dans la nature (urbaine) : « Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on peut faire avec la réalité ⁶. » L'art renonce à la reproduction mimétique pour déboucher sur une proposition qui remplace la paraphrase naturaliste. Un éloignement objectif amène Pierre Reverdy à affirmer que « la réformation de l'objet équivaut à la création poétique de la phrase non descriptive ¹⁷ », raison pour laquelle Juan Gris, proche de Reverdy dans de nombreux énoncés esthétiques, parle des objets en faisant référence aux procédés que l'on trouve dans sa propre peinture :

La représentation de ce monde substantiel (et je dis substantiel parce que je considère les notions des objets comme des substantifs) peut donner lieu à une esthétique, à un choix d'éléments qui ne sont propres qu'à dévoiler ce monde de notions qui existe purement dans l'esprit ¹⁸.

L'intérêt que renferment les paroles de Gris répond à l'identification que le peintre fait entre l'objet et le substantif. Le besoin d'élaborer un discours plastique substantiel, à savoir, avec la matérialité et la présence indiscutable que possèdent les objets, rencontre son équivalent au sein d'une articulation verbale dans l'habitable du nom. D'autre part, dans la littérature, et en particulier dans la poésie, nous observons un effritement progressif des discours. De même que le cinématographe divise ses unités dans le montage pour les transformer en cinéma, le poème arrive au substantif comme ultime réduit de signification. Pour la poésie d'avant garde les noms se transforment en noyaux irremplaçables, en centres de contenus sur lesquels se construit tout le texte lyrique. Ce n'est pas par hasard que Louis Aragon, quand il fait référence à l'utilisation progressive par les artistes d'art plastique d'objets incorporés dans leurs œuvres sans aucune manipulation, identifie cet usage, comme le fait Gris, avec celui du nom dans une tentative de nommer la réalité sans l'interpréter, loin des

paraphrases naturalistes du siècle précédent:

Un objet manufacturé peut aussi bien être incorporé à un tableau, constituer le tableau à lui seul. Une lampe électrique devient pour Picabia une jeune fille. On voit que les peintres ici se mettent à employer vraiment les objets comme des mots ¹⁹.

Ainsi, comme en peinture, en photographie et surtout au cinéma, en poésie les objets participent de la nécessité expressive et l'articulation du discours opte pour une réduction systématique de liens et d'éléments de transition; le texte se construit sur la conjonction juxtaposée d'unités propositionnelles, de plus en plus réduites et radicales, atteignant enfin sa réalisation finale dans le substantif en tant que réponse définitive de signification :

*La couleur que décompose la nuit
La table où il se sont assis
Le verre en cheminée
La lampe est un cœur qui se vide* ²⁰.

Dans le poème de Reverdy chaque vers renferme une unité de sens, guidée par un noyau-substantif qui ordonne et dispose les contenus du discours: « la nuit », « la table », « le verre », « la lampe ». Ces noms représentent des objets quotidiens comme ceux qui apparaissent dans les tableaux de ses amis cubistes, comme les présences que la photographie met en évidence (des lunettes, une assiette, une fourchette chez Kertész, ou un parapluie, un métronome et la machine à coudre de Man Ray, ou encore des dessous, des mannequins, des roues, des bicyclettes, des cages, et des lits photographiés par Atget). Tous ces centres névralgiques, regroupés dans la structure finale du poème, conforment une signification polyédrique au texte. Le contenu final est le résultat d'une compétence qui exige des fonctions combinatoires et associatives ²¹ dans le but d'articuler le discours en une succession de particules. Nous pouvons observer un processus similaire dans la poésie d'Ivan Holl, où une construction initiale complexe finit par se réduire à la simple expression d'un substantif final :

*Les boulangers ont parfumé l'aurore
[.oOf
Gros pain de trois kilos
Tout chaud
Tout doré
Soleil* ²²

Une proposition simple, composée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément, cède la place à une autre qui renferme déjà les signes de la substantivation en se passant de verbe pour exprimer une idée compacte et unitaire. Deux adjectifs, adossés à la proposition de complément elliptique en juxtaposition, permettent, grâce aux références sémantiques qu'elles contiennent (« Tout chaud / Tout doré») de faire le pas conceptuel entre « pain» et «soleil », finalement identifiés dans une métaphore qui a remplacé les liens d'articulation de la logique grammaticale par la formule de la succession immédiate dans la confluence du discours. Les verbes absents, le fragment d'Yvan Goll se termine dans le nom qui ferme le sens total du poème. Comme cas exceptionnel, nous citerons dans l'œuvre de Ribemont-Dessaigues une technique poussée jusqu'à l'extrême: la présence de substantifs/objets est articulée par une accumulation progressive et dissemblable de noms liés sans connexion apparente :

Estomac acide
Moitié de vieille hottentote
Sirius
[. ..]
Girafe érudite
Ile des Singes potiron Ramsès
Ursule
Asphodèle prépuce hibou chauffeur de taxi
Astaroth
Pou
[. ..]
Roulette 37 ²³

Dans le poème de Georges Ribemont-Dessaigues le contenu de chacun des substantifs incorporés au discours compte moins que la tension lyrique qui se libère dans cette confluence radicale de noms imposés comme monolites inamovibles. Des noms que la vision du poète a décidé d'imprimer et de retenir sans autre finalité que leur indubitable présence, tels que les objets sont montrés par les images: pour qu'ils existent sans être expliqués, dans le désordre quotidien où les noms sont suspendus par le temps morose des choses.

Université de Saragosse

[Traduit de l'espagnol par F. Colla et A. Ansón]

NOTES

1. Ortega y Gasset, José, *La Deshumanización del arte*, Barce/ona, Planeta-Agostini, 1985, p.31.
2. Artaud, Antonin, « Le cinéma et l'abstraction », in *Œuvres complètes, Scénario A Propos du cinéma, Lettres, Interviews*, Paris, Gallimard, 1970, p. 88.
3. Morin, Edgar, *le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 73.
4. Richter, Hans, « Mouvement », *Schémas*, février 1927, p. 22.
5. Canudo, Riccioto, *l'Usine aux images*, Genève, Office Central d'Édition, 1927, p. 26.
6. Eisenstein, Sergei, « La Forma filmica : nuevos problemas », in *La Forma del cine*, Mexico, Siglo veintiuno, 1986, pp. 124-126.
7. Boussono, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985, vol. 1 (1952), p. 167.
8. Morand, Paul. « [La Passion de Jeanne d'Arc].. vu par Paul Morand », *Avant-Scène*, n° 197, décembre 1977, p. 35.
9. Leger, Fernand, « A Propos du cinéma », *Plans*, n° 1, janvier 1931, p. 81.
10. *Ibid.*, p. 83.
11. *Ibid.*, p. 83.
12. Cf. Baudrillard, Jean, *le Système des objets*, (1968) Paris, Gallimard, 1988.
- Boguslaw, Robert, *The New Utopias. A Study of System design and Social Change*, New Jersey, Prentice-hall, Inc. Englewood Cliffs, 1965.
- Broch, Hermann, *Kitsch, vanguardia y el arte par el arte* (1970), Barcelona, Tusquets Editores, 1979.
- Cirlot, Juan Eduardo, *El Mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe. Ecrits* (réunis et présentés par Michel Sanouillet, nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson), Paris, Flammarion, 1975.
- Hoffenberg, Adélie, Lapidus, André, *la Société du design*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977 (en particulier le point 3 du *Chapitre Premier*. « L'Objet comme instrument d'une stratégie sociale.,»).
- Jullien, Michel, «Relations Objets/Usagers/Milieu», *If* (Monográfico: «Usage et conception »), n° 2-3, Volume 9, 1978, pp. 5-14.
- Lahuerta, Juan José, « El Valor de los objetos en la pintura de Giorgio de Chirico », in *1927 La Abstracción necesaria en el arte y la arquitectura de entreguerras*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 11-47.
- Moles, Abraham, *le Kitsch l'art du bonheur*, Paris, Maison Marne, 1971.
- Morin, Edgar, *le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956.
- Ramirez, Juan Antonio, «Ese Oscuro deseo del objeto», *El Pasaante* (¿ Con qué objeto ?), n° 10, Madrid, 1988, pp. 44-51.
- Virilio, Paul, *la Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, et *l'Inertie polaire*, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- Wolf, Laurent, *Idéologie et Production: le design*, Paris, Editions Anthropos, 1972 (en particulier les points 1 et 2 du Chapitre J : « L'Espace et le temps" et « L'Espace vide »).
13. Salmon, André, *Marlène Dietrich*, Paris, La Nouvelle Librairie Française, Coll. « Hollywood », 1932, p. 9.
14. Epstein, Jean, *le Cinématographe vu de l'Etna* (1926), in *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, vol I, 1974 coll. « Cinéma-Club », p. 134.
15. Reverdy, Pierre, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud* (n° 4-5, juin-juillet 1917), in *Nord-Sud. Self Défence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 41
16. Jacob, Max, *le Cornet à dés* (Préface), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 23.
17. Reverdy, Pierre: « Le Cubisme poésie plastique », *l'Art*, février 1919, in *Nord-Sud, Self Défence...*, *op. cit.*, p. 144.

18. Gris, Juan, « Des Possibilités de la peinture » (1924), in Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946, p. 288.
19. Aragon, Louis, « La Peinture au défi » (1930), in *Collages*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1980, p. 53.
20. Reverdy, Pierre, « Tard dans la nuit... », *Les Ardoises du toit* (1918), in *Plupart du temps 1915-1922*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, p. 174.
21. L'association est un élément clé pour l'esthétique contemporaine comme on peut le remarquer dans les observations qu'une bonne partie des artistes ont fait de leur activité coïncidant toujours sur ce procédé combinatoire comme trait essentiel: la formulation de l'image poétique par Reverdy lui-même (« L'Image », *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918), d'abord, par les Surréalistes plus tard (André Breton, *Manifeste du surréalisme* de 1924), Max Ernst en ce qui concerne le collage en tant que procédé intrinsèque (1919), avec le photomontage ou les arguments que Eisenstein adopte pour le montage cinématographique (*The Film senes, 1942*), pour ne citer que les exemples les plus représentatifs.
22. Goll, Yvan, « Soleil », *le Nouvel Orphée* (1923), incluso en *Yvan Gall* (Quatre études par Jules Romains, de l'Académie Française, Marcel Brion, Francis Carmody, Richard Exner), Paris, Pierre Seghers, coll. « Poètes d'Aujourd'hui », n° 50, 1956, p. 93.
23. Ribemont-Dessaignes, Georges, *Manifestes, poèmes, articles, projets (1915-1930)*, textes présentés par Jean-Pierre Begot, Paris, Champ Libre, 1974, pp. 58-59.

LE BATELEUR ET LE LIVRE AUX PAGES DEROBES

Hervé GIRARDIN

*Les hommes marchent par des chemins divers.
Qui les suit et les compare verra naître d'étranges figures,. figures qui semblent appartenir à cette grande écriture chiffrée qu'on rencontre partout: sur les ailes, sur la coque des œufs, dans les nuages, dans la neige, dans les cristaux, dans les formes des rocs, sur les eaux congelées, à l'intérieur et à l'extérieur des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans les clartés du ciel, sur les disques de verre et de poix lorsqu'on les frotte et lorsqu'on les attouche, dans les limailles qui entourent l'aimant, et dans les étanges conjonctures du hasard '.*

Avec le romantisme allemand, le monde se déploie et offre aux regards du poète les innombrables feuillets, paroi rocheuse ou voile éthéré, coulée de lave ou étendue marine, d'un livre dont les seules limites sont celles que l'homme s'est trouvé.

Novalis modifie la *position* du lecteur. L'homme, courbé sur d'anciens livres, s'est redressé et son regard embrasse l'univers. «La vérité est verticale », dit Guy-René Doumayrou 2.

L'unification du monde passe par son décryptage. Le surréalisme s'est d'emblée reconnu dans l'élan de Novalis.

L'interrogation surréaliste du monde commence par le mot d'ordre « Lâchez tout! », car la quête du signe révélateur se fait avant tout hors des murs, aussi bien sur le pavé de Paris, que sur les rives du Lot ou les pentes volcaniques, pic du Teide ou Popocatepetl. L'objet trouvé, l'inscription de fortune, ne sont que la version urbaine des signes tracés par les gerçures de la terre ou la fulgurance d'une étoile.

Ce besoin de déchiffrer l'extérieur, nul ne l'a peut-être exprimé d'une façon plus directe qu'Antonin Artaud poursuivant son double dans la sierra Tarahumara.

Le pays des Tarahumaras est plein de signes, de formes, d'effigies naturelles qui ne semblent point nés du hasard, comme si les dieux, qu'on sent partout ici, avaient voulu signifier leurs pouvoirs dans ces étranges signatures où c'est la figure de l'homme qui est de toutes part pourchassée.

Certes, les endroits de la terre ne manquent pas où la Nature, mue par une sorte de caprice intelligent, a sculpté des formes humaines. Mais ici, le cas est différent: car c'est sur toute l'étendue géographique d'une race que la Nature a voulu parler ³.

Celui qui cherche à lire le monde se fragilise, car il se place volontairement au cœur de tensions qu'il se devra de résoudre.

L'homme est pour lui-même une frontière consciente posée entre deux mondes: celui de l'intérieur, le moi indivisible qui est la vie réelle, inconnaissable directement: celui de l'extérieur, l'univers illimité, indéfiniment multiplié et divisé ¹.

Un va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur s'installe à travers l'homme aux aguets. D'abord récepteur, il se perd, puis il se retrouve peu à peu grâce aux signes qu'il se surprend à émettre.

La démarche de Victor Brauner est à ce titre exemplaire. Peintre somnambulique, voire médiumnique, son œuvre d'avant-guerre est avant tout nocturne et hanté. Brauner parle d'une « aventure d'irresponsabilité ⁵ ». Avec l'épisode dramatique de la perte de son œil gauche, puis la venue de la guerre et l'isolement périlleux dans lequel celle-ci le plonge, il intériorise toutes les forces convergeant vers lui. La crise trouve une issue en 1943, aux heures les plus sombres de la guerre. Avec la découverte de la peinture sur cire, Brauner abandonne l'espace en trois dimensions et commence l'élaboration de sa propre cosmogonie. « Le signe, avec l'espace, a absorbé le monde », dira Alain Jouffroy⁶.

Très au fait de la tradition occulte, le peintre introduit cercles magiques et écriture cabalistique dans les tableaux-objets qu'il réalise alors, notamment *les Amoureux*, qu'il qualifie d'« objet d'envoûtement ⁷ ». Un autre tableau-objet intitulé *Portrait de Novalis* reprend l'inscription « Abraxas » des camées gnostiques.

Mais l'utilisation chez Brauner, de signes magiques traditionnels ne doit pas être considérée simplement comme une croyance aux pouvoirs de ceux-ci, mais bien plutôt comme un recours volontaire à une forme traditionnelle d'appréhension du monde afin d'en dégager une mythologie personnelle, ce à quoi il s'emploiera bientôt avec des séries de peintures dont la plus grande s'intitule *Onomatomanie de Victor*.

Si le recours aux inscriptions magiques a eu chez Brauner un rôle propitiatoire dans une période critique, il en va tout autrement chez Max Ernst dont l'ouvrage *Maximiliana ou l'exercice illégal de l'astronomie* (1964) est plutôt un hommage rendu à la connaissance intuitive du monde, en la personne de l'astronome allemand Wilhelm Leberecht Tempel. Personnage singulier, astronome autodidacte, poète révolté, Tempel fut en son temps rejeté par la communauté scientifique malgré la découverte qu'il fit le 8 mars 1861 de la planète Maximiliana, ultérieurement dénommée Cybèle.

Tempel accusait les météorologues d'avoir désappris à se servir de leurs yeux: c'est précisément parce qu'il voulut sauvegarder l'avenir de la vision, établir une doctrine de l'art de voir, que Max Ernst reconnut en lui un frère obscur à honorer ⁸.

Cédant à la fascination première de l'homme face à l'infini du ciel étoilé ⁹, Max Ernst invente une écriture hiéroglyphique dont la mise en page évoque quelque très savant et mystérieux ouvrage d'astronomie. La calligraphie et certaines gravures jouent sur la limite entre reconnaissance et illusion, ordre et chaos, lorsque l'œil est sur le point de céder le pas à l'imaginaire. Le savant rejoint ici le poète; lors cette écriture n'est-elle pas celle dont parle le *Zohar* ?

Celui qui voyage au petit matin regardera attentivement vers l'Est. Il y verra comme des lettres marchant dans le ciel, certaines s'élevant, d'autres descendant. Ces caractères brillants sont les lettres avec lesquelles Dieu a créé le ciel et la terre ¹⁰...

Les pages se tournent, la carte du ciel se superpose au ciel tout comme le ciel s'est un jour superposé à la terre ¹¹.

Un jour viendra où le regard étonné, s'élevant vers ces profondeurs inconnues, se trouvant arrêté par l'accumulation des étoiles qui se succèdent à l'infini, ne trouvera plus devant lui qu'un délicat tissu de lumière,

a pu ajouter un poète « fin-de-siècle ¹² ».

Ce besoin de s'en tenir à l'indicible, tout en pressentant l'imminence de sa révélation, laisse à la connaissance intuitive son maximum d'amplitude, évitant ainsi le morcellement d'une approche purement scientifique.

Le monde-livre ouvert peut être parcouru infiniment: linéairement, transversalement, en abîme, à la manière du Roussel des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, ou du Chirico d'*Hebdomeros*, au gré de tout désir.

De ce grimoire définitif, le surréaliste, sous l'habit du bateleur que lui a donné Brauner en 1947, ne peut donner à voir que des fragments épars.

Le peintre et poète Jacques Lacomblez réalise en 1981 une suite de dessins à la plume intitulés *Archives* ¹³. On y retrouve cette écriture, sœur de l'écriture céleste découverte par Agrippa de Nettesheim, donnant l'explication probable des subtils mécanismes organiques qui s'inscrivent rigoureusement sur ce qui semble être de très anciens parchemins. Ces quelques pages sont jetées au regard des hommes comme une promesse de retrouver le fil d'Ariane, ou la clef du « grand cryptogramme » dont parlait Novalis ¹⁴.

En tout état de cause, nulle reliure, aussi complexe soit-elle, ne saurait jamais contenir le livre aux pages dérobées; tout au plus pourrait-on y trouver sur son dos « le gnome de bois dont la barbe blanche, taillée à l'assyrienne, descendait jusqu'aux pieds », dont avait rêvé Breton ¹⁵.

NOTES

1. Novalis, « Les disciples à Saïs », *Œuvres complètes*. tome 1, Paris, Gallimard. 1975. p.37.
2. Guy-René Doumayrou. *Géographie sidérale*. Paris. U.G.E., coll. « 10-18 ». 1975, p.299.
3. Antonin Artaud. « La Montagne des Signes ». *les Tarahumaras*, Décines, L'Arbalète, 1963, p. 43.
4. Pierre Mabille. *le Merveilleux*, Paris. Les Quatre Vents. 1946. pp. 9-10.
5. Alain Jouffroy. *Brauner*, Paris, Georges Fall. « Le Musée de Poche », 1959, p. 32.
6. *Brauner*. p. 42.
7. Catalogue de l'exposition rétrospective *Victor Brauner*. Paris. Musée national d'art moderne, 1972. p. 115.
8. Sarane Alexandrian. *Max Ernst*. Paris. Filipacchi. coll. « La septième face du dé ». 1971. p.46.
9. L'année suivante. Max Ernst peint *le Monde des naïfs*, Une toile directement issue de *Maximiliana*.
10. Cité in Kurt Seligmann. *le Miroir de la Magie*. Paris. Le Sagittaire. 1961. p. 281.
11. Cf. *Geographie sidérale*.
12. Camille Flammarion, *Astronomie populaire*. Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1880, p.726.
13. Cf. catalogue de l'exposition *Jacques Lacomblez, 30 ans d'activité*. Musée d'Ixelles, 1983.
14. *Œuvres complètes*. tome 1. p. 48.
15. André Breton. « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du Jour*. Paris, Gallimard. 1970. p. 25.

UN INSPIRATEUR DE RENE DAUMAL: MAURICE DEKOBRA

Pascal SIGODA

Il est grand temps de réhabiliter la recherche des sources, activité somme toute aussi divertissante et hygiénique que la collection d'étiquettes de boîtes de fromage ou la pratique de la méditation transcendante.

Ainsi le titre *Le Grand Jeu*, utilisé par la revue et le groupe fondés par René Daumal, a déjà fait l'objet de diverses gloses liées à l'ésotérisme et à l'inspiration géniale de Roger Vailland sur les bancs municipaux de Reims. Il existe peut-être une solution plus enfantine, où «Le Grand Jeu» deviendrait une scie dans les années vingt et trente. Une rapide revue nous permet de l'apercevoir à la fois dans le premier numéro de *Dés* (M. Arland, A. Dhôtel) le 1^{er} avril 1922, à côté de textes de Breton, Malraux, Tzara, en couverture d'un recueil de poèmes de Benjamin Péret en mai 1928, sur les écrans grâce au film de Jacques Feyder en 1933 et, fin de l'élan vital et tel Maldoror, à l'enseigne d'un cabaret parisien en 1935. L'origine semble avoir été trouvée par Alexandre Vialatte dans une note pour la *Nouvelle Revue française* du 1^{er} juin 1926 à propos de *Siddarta*, le roman de Hermann Hesse. Après avoir constaté que dans « la lutte des intelligences modernes, chacun entendait être armé à l'indienne », il évoque Siddarta, jeune prince que « ses nostalgies... ont poussé sur les routes du vaste monde comme le Kim de Kipling, mais Kim a un génie réaliste et l'objet de sa recherche est tout matériel. Le Grand Jeu pour lequel Siddarta fait la navette n'est joué que par des âmes ». C'est ainsi que « Le Grand Jeu », organisation des services secrets britanniques en Inde devient la source vraisemblable de la dénomination du groupe parasurréaliste, selon le principe de réversion bien connu de l'ésotérisme. *Kim* paraît en 1901 et connaît un grand succès parmi

la jeunesse en 1901-1920. René Daumal y fera lui-même allusion tardivement dans sa correspondance inédite avec Jean Paulhan. Ainsi le 4 juin 1940, il lui écrit: « Je me souviens de Kim, dans Kipling, qui récite sa table de multiplication en anglais, farouchement, pour ne pas subir les sortilèges du médecin des pierres... », en se référant à l'épisode où l'agent britannique Lugan, le « médecin des turquoises et des perles », essaye de convaincre Kim par hypnotisme de la reconstitution spontanée d'une jarre cassée. Cette possibilité de rapprochement n'est pas isolée. L'expression « regarder l'infini par le trou de la serrure » employée par Daumal définit bien « l'expérience fondamentale », mais désigne également une manipulation de « physique amusante », connue d'un bon nombre d'écoliers. Cela nous amène à examiner l'œuvre de Maurice Dekobra (1885-1973) qui, outre *la Madone des sleepings*, a produit plus de deux dizaines d'ouvrages en apparence frivoles. L'un d'entre eux retient notre attention: *Hamydal le Philosophe* (1927).

Il relate le sort d'Hamydal qui fut abandonné à sa naissance devant une maison close, élevé par les pensionnaires et qui, « en regardant par le trou de la serrure », « tourna mal » et décida de devenir philosophe. Ses aventures sont suivies d'une bibliographie internationale, d'une iconographie et d'une anthologie. Cette dernière comprend notamment un extrait de *Démocratie ou Pornocratie ?*, intitulé « Le palmarium des savants. Anticipations de l'an 3000 ». Dans ce texte contemporain d'essais de science-fiction de Drieu la Rochelle « < Extrait de la presse » et « Défense de sortir », *Bifur*, juillet 1930). Maurice Dekobra et Hamydal nous montrent un « couple » de [l'an 3000, Koloke et Symbaline, admis à visiter le « palmarium des savants ». Celui-ci conserve un échantillon des élites intellectuelles des temps révolus, artistes et savants. Leur guide leur présente tout d'abord les scientifiques:

Le bâtiment des Sciences est habité par les Savants. Ceux-ci portent des noms assez compliqués, qui correspondent à leurs spécialités: astronome, géomètre, physicien, chimiste, etc. Mais les étiquettes sur leurs cages vous indiqueront l'espèce à laquelle ils appartiennent.

Ces différents « Sciens » sont caractérisés par une hypertrophie de l'organe le plus utilisé dans le cadre de leur discipline. L'astronome se voit affligé d'un « développement anormal de l'œil droit, gros comme une bille de billard ». Cette spécialisation n'est pas sans évoquer les cent sept « Sciens » qui étudient le lapin dans *la Grande Beuverie*, chacun selon un angle extrêmement limité et partiel.

La visite continue par le bâtiment des arts, où les deux travailleurs du futur peuvent admirer le peintre dans ses différentes variétés: le rapin, le pompier, et le cubiste. Leur accompagnateur leur recommande en ces termes de se garder des gens de lettres :

... vous constaterez que, dans ce bâtiment, les artistes sont tous séparés les uns des autres par d'épaisses cloisons. Alors qu'on autorise deux, trois ou quatre savants à travailler de concert, quand ils en expriment le désir, on évite de laisser les artistes ensemble. Il y a vingt ans, on avait commis l'imprudence de loger deux romanciers dans la même case. Ils semblaient pourtant d'un naturel très doux. Leur seule préoccupation était de noircir du papier, beaucoup de papier. Or, un matin, quelle ne fut pas la stupeur des gardiens de constater qu'il n'y avait plus, dans ladite case, qu'un seul écrivain. Il avait dévoré son confrère pendant la nuit [...] Ce sont les plus dangereux des habitants du pavillon. Comme vous le remarquerez, les barreaux sont renforcés, les cloisons sont doubles, et un gardien dans cette guérite les surveille nuit et jour. L'épiderme de ces gens-là est d'une sensibilité extraordinaire, telle la peau de ces chauves-souris qui perçoivent dans l'obscurité le moindre contact. Ils se subdivisent en plusieurs espèces, les dramaturges, les romanciers, les critiques, les poètes, les humoristes...

Comment ne pas reconnaître ici « Les fabricateurs de discours inutiles [qui] forment trois clans principaux, celui des Pwatts, celui des Ruminssiés et celui des Kirittiks » que présente René Daumal dans *la Grande Beuverie*? L'évocation des critiques par Dekobra-Hamydal n'est pas non plus sans rappeler Daumal :

...Il faut reconnaître que l'existence des critiques a longuement intrigué nos contemporains. Ces hommes-là vivaient de ce que les autres écrivaient. C'était des parasites d'hommes déjà superflus, c'est-à-dire des êtres dont l'existence était une gageure contre le bon sens et la raison...

Il ne paraît donc pas impossible de discerner dans «Le palmarium des savants » (pp. 217-228 d'*Hamydal*.) le canevas de la partie « Les paradis artificiels » de *la Grande Beuverie*, pp. 54, 146 de l'éditions N.R.F. 1980).

Les similitudes apparaissent en comparant la trame de l'épisode et l'allant général du récit. L'alacrité du discours central de *la Grande Beuverie* tranche d'ailleurs avec « le dialogue laborieux » qui forme la première partie, et la conclusion plus enlevée de « la lumière ordinaire du jour ». Un détail complémentaire nous incline dans ce sens: le chapitre publié après « le palmarium des savants » et intitulé « De l'indécision » commence par plusieurs phrases qui traitent de « paradis artificiels ». Par ailleurs nous avons acquis une quasi-certitude, grâce à un témoignage indirect, que l'ouvrage de Dekobra figurait dans la bibliothèque de René Daumal et qu'il a pu le lire une dizaine d'années avant la rédaction de *la Grande Beuverie*.

Il importe de conclure. Maurice Dekobra l'avait fait par avance en estimant que le sens de l'humour n'est pas obligatoire chez le poète. On pourrait aussi le faire en invoquant la chère vieille balance hermétique qui veut que ce qui est en « haut » (*la Grande Beuverie*) soit comme ce qui est en « bas » (*Hamydal*)...

Je ne sais à quelle ^{hérédité} ~~cause~~ fâcheuse
attribuer l'antipathie ^{que m'inspire}
la géométrie euclidienne
Quelle qu'en soit la cause je nourris une
étrange ~~faute~~ phobie contre
l'espace à trois dimensions
le ~~cas~~ de Vichy dans lequel il conviendrait
d'enfermer dès l'enfance la gestation
de la pan pan peur humaine
^{un petit}
espace ^{me} source encore de la surexcitation
nerveuse dans laquelle me jetait ^{en} les
accusations classiques
^{vermeuse} ~~citron~~ de notre ^{institutrice}
~~couperie~~ ⁺⁺⁺⁺
Chacun connaît les bases de cette géométrie
à trois dimensions qu'il sied de ~~voir~~ ^{révoquer}
à ~~voir~~ ^{révoquer}
de révéler dans les milieux mondains sous
peine d'être considéré comme un ^{saligand}
de lignest un espace à deux dimensions
engendré par le mouvement d'un point. La
surface est un espace à deux dimensions

BIBLIOGRAPHIE

Pensées d'un adulte (1899).
L'oisiveté considérée comme un des beaux-arts (1903).
Les Origines du monde (1904).
Dialogues devant la Morgue (1905).
Les Méfaits du sens commun (1907).
Essai d'une métaphysique entièrement démontable (1908).
Mes Forfaits (1911).
L'Amour et ses succédanés (1911).
Démocratie ou Pornocratie ? Anticipations de l'an 3000 (1912).

INVENTERRE DES ECRITURES

laisser par M. Hamydal, le lendemain de sa mort et dresser par nous, sa concierge, en présence de Mlle Herminie de Gloutelles, femme de ménages.
4 pères de manchette avec des choses écrit dessus.
1 agenda usager rempli de texte serrez.
2 carnets à blanchissage couvert de notes.
12 vieux bottains Mondin, marqué Café Napolitin avec des réflexions tout autour ou y a du blanc.
1 roman dont la couverture est déchirée et qu'on ne voit plus que ces mots... Pitaine Fraca... ce roman étant annoté dans tous les sens et en travers et tout partout.
1 certain nombre de feuillets d'almana, de sac en papier, de prospectuz, de catalogue, etc., que nous avons joint en un paquet ficeler et cacheter.

Signé: Mme GINGEMBRE,
concierge.

Le Mouvement hamydalien et la Pensée contemporaine, par EMILE DUFARNEAUX, de l'Institut.
Hamydal le Philosophe contre Herbert Spencer, par ROBERT LEPION, chargé de cours à l'Institut océanographique (couronné par l'Académie).
Si Hamydal n'avait pas existé... Une hypothèse? par ALBERT SAVA, ancien ministre, inspecteur des Tabacs.
Les Idées d'Hamydal le Philosophe, mises à la portée de toutes les intelligences, par Mme JEANNE DUBIRBE (ouvrage honoré d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et distribué dans les Ecoles maternelles du département de la Seine).

Hamydal le Philosophe et les Femmes, essai de psychologie comparée, par la baronne MOULT (in-8^e illustré de plusieurs planches anatomiques).

Ein Grosser Denker: Herr Hamydal, von Privat-Dozent Dr LUMMEL (150 Aufl., Iena).

Hamydal und die deutsche Kultur, von Referendar OTTO HOPSALA (Leipzig, 1909).

War Hamydal der Philosoph ein Deutscher? von Regierungsrat Dr K. PLUMP (Berlin, 1905).

Hamydal's life and opinions, by WEE MAC GREGOR, M.A., L.L.D., R.S.V.P.

The Greatest Thinker of our time: Hamydal Esquire, by Sir J.-B. Scramble, C.M.G., P.P.C. (Oxford, 1908).

What the Red Indians think of Hamydal's theories, by Rev. T.S. WOOTSUM (Boston, 1909).

How I became an Hamydalian, a pamphlet, illustrated with 64 drawings, by RALPH DOWDY, lecturer in theosophy at Cook's Agency (Aberdeen, 1906).

ICONOGRAPHIE

La Jeunesse d'Hamydal, triptyque à l'huile par W. BOURGUEREAU, de l'Institut (Collection Rockefeller).

Hamydal le Philosophe attendant les Muses à la sortie de l'Eldorado, fresque de PUVIS DE CHAVANNES (Café du Globe, Boulevard de Strasbourg).

Hamydal harangue les Philistins, plafond allégorique par JEROME (Théâtre Royal, La Haye).

Hamydal traversant la Manche à pied sec, aquarelle de Sir JOHN HITCHY, R.A. (*British Museum*).

Hamydalle Philosophe jouant au bouchon avec un inconnu, eau-forte de Jules SOIN-SOIN (Musée des Arts Décoratifs).

TABLE DES MATIÈRES

LE SURREALISTE ET SON PSY

Anne-Marie AMIOT : Le champ du ψ	7
François MIGEOT : Une lecture du texte 22 de <i>Poisson soluble</i> entre les vignes	21
Paolo SCOPELLITI : Une contribution surréaliste à la psychanalyse: <i>l'Immaculée Conception</i> d'Eluard et Breton	37
Alain CHEVRIER : Une source secrète de <i>l'Immaculée Conception</i> .	49
Janine MESAGLIO-NEVERS : Dali ou les parodies de la sublimation	71
Akira HAMADA: La conception du rêve chez Tristan Tzara	79
Michel CARASSOU : Crevel sur le divan	89
Jean-Michel DEVESA : Crevel: révolte poétique et psychanalyse	99
Pascal HERLEM : Raymond Queneau et l'intérieur	111
Pierre BARUCCO : Hantises de Giorgio De Chirico	119
Sjef HOUPPERMANS : Analyses rouselliennes	131
Viviane BARRY: Le Grand Jeu et la transgression du psy	143
Philippe CHARDIN: Visions de la folie et de ses « sympathisants » chez André Breton et chez Robert Musil	151
Eliane TONNET-LACROIX: Un point de vue de psychiatres: surréalisme et « schizoïdie »	163
Henri BEHAR : Le freudo-marxisme des surréalistes	173
Anthony R.W. JAMES: Un psychanalyste défenseur du surréalisme	193
Nicole GEBLESCO : René Allendy ou Paracelse psychanalyste	207

VARIÉTÉ

Henri DESOUBEAUX : Notes sur Nadja ou l'amour sage	223
Georges SEBBAG : Les durées automatiques	231
Branko ALEKSIÉ: Détournement d'un poème de Desnos par Thirion	237
Martine ANTLE : Théâtralité surréaliste: la scène du tableau et la scène du livre	243
Jean-Gérard LAPACHERIE : Les lettres enluminées et ornées du dictionnaire abrégé du surréalisme	253
Frédéric ALGLAVE : Léo Malet : vrai ou faux surréaliste	261
François LEPELIER : Les paris sont ouverts	271
Ionna PAPASPYRIDOU : Les surréalistes lecteurs de Baudelaire	283

Pierre BAZANTAY : André Breton, non-lecteur de Roussel .	295
Antonio ANS6N : L'écriture des objets	309
Hervé GIRARDIN: Le bateleur et le livre aux pages dérobées	319
Pascal SIGODA : Un inspireur de René Daumal: Maurice Dekobra	323

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN JUIN 1992
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE DU PAQUIS
70400 HÉRICOURT
DÉPÔT LÉGAL: 2^e TRIMESTRE 1992

IMPRIMÉ EN FRANCE

A l'origine, la spécificité du surréalisme au cœur des mouvements d'avant-garde tient au rapport qu'il établit entre la psychanalyse et la « poésie » à laquelle il assigne une finalité cognitive, celle de l'exploration des mystères du « moi » et de sa relation au monde.

Toute la machinerie conceptuelle de Breton ne sert qu'à alimenter ce projet initial auquel concourent, tour à tour, ou simultanément, l'hégélianisme, la Haute-Magie, le matérialisme dialectique.

Toutefois, axe méthodologique permanent, privilégié et protéiforme de la quête spécifique du surréalisme, la psychanalyse constitue, aux yeux de Breton, l'un de ces principes fondateurs dont il exige le respect des adeptes, sous peine d'exclusion du Mouvement. *Le Second Manifeste*, plus que tout autre texte est clair sur ce point: aucun objectif, si noble soit-il, ne peut être retenu s'il doit, ne serait-ce que pour un temps, détourner un surréaliste de la vocation première du Mouvement.

Étant donnée cette quasi « consubstantialité », qui, directement ou indirectement, par le mythe, unit, tout au long de son histoire, le surréalisme tant à la psychiatrie qu'à la psychanalyse, *Mélusine* a jugé intéressant de proposer une livraison consacrée à cette filiation.

Champ vaste d'investigations: ce qui exclut toute prétention au traitement exhaustif des relations complexes qui se sont nouées tant dans le contexte général des rivalités qui opposent psychiatrie et psychanalyse, qu'au sein même du surréalisme dont le rapport à ces deux disciplines évolua dans le temps, à mesure qu'apparaissaient des théories nouvelles, mais aussi au gré de la sensibilité et des préoccupations de chacun.

A.-M. AMIOT

Contributions: B. ALEKSIÉ, F. ALGLAVE, A.-M. AMIOT, A. ANSÉN, M. ANTLÉ, V. BARRY, P. BARUCCO, P. BAZANTAY, H. BÉHAR, M. CARRASSOU, P. CHARDIN, A. CHEVRIER, H. DESOUBAUX, J.-M. DEVESA, N. GÉBLESCO, H. GIRARDIN, A. HAMADA, P. HERLMAN, S. HOLUFFERMANS, A.R.W. JAMES, J.-G. LAPACIERJE, F. LEPELIER, J. MÉSAGLIONEVERS, F. MIGEOT, I. PAPANAYIDOU, P. SCOPELLITI, G. SEBBAG, P. SIGODA, E. TONNET-LACROIX.

ISBN 2-8251-0288-1

Illustration de la couverture : Sophie Béhar.

9 782825 102886