

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
SUR LE SURREALISME

MÉLUSINE

N° XVI

CULTURES
CONTRE-CULTURES



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

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

publiés avec le concours du Centre National du Livre

MELUSINE

N° XVI

Cultures - Contre-cultures

Études réunies par
HenriBEHAR

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le Surréalisme

Directeur: Henri Béhar
Directeur adjoint: Pascaline Mourier-Casile
Secrétaire de rédaction: Michel Carassou

RÉDACTION: 13, rue Santeuil, 75231 Paris Cedex 05.
ADMINISTRATION: Éditions L'Age d'Homme - 5, rue Férou, 75006
Paris

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

© 1997 by Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

CULTURES-CONTRE-CULTURES

L'APPROCHE CULTURELLE DU SURREALISME

HenriBÉHAR

Il faut bien en prendre son parti: on aura beau multiplier les études de toutes sortes, ici et là, elles manqueront toutes leur objet si elles ne tiennent pas compte de ce qui nous semble désormais évident, que le surréalisme n'est pas seulement un mouvement littéraire, artistique, philosophique, mais aussi et surtout un phénomène culturel propre à l'occident.

On en connaît bien les étapes: le refus (latent) au lendemain de la Première Guerre mondiale de tout ce qui avait conduit au grand carnage; la découverte, grâce à Freud, de ce que Breton allait nommer « l'automatisme psychique pur », qui devait non seulement nettoyer les écuries littéraires, mais aussi remettre la raison et la logique sur leurs pieds; puis la réorientation, en 1930, vers la résolution et le dépassement des antinomies; dans le même temps, l'élaboration d'un programme visant à concilier Marx et Rimbaud, à « transformer le monde » et à « changer la vie » ; enfin, dès avant la seconde guerre mondiale, la recherche d'un mythe nouveau, susceptible de galvaniser les énergies, de redonner de l'espérance en ces temps gagnés par les idéologies totalitaires. Je ne me donnerai pas le ridicule d'esquisser, dans ces pages de présentation, une histoire ou une historiographie du Mouvement largement développées ailleurs. D'autant plus que, dans un précédent volume, *Mélusine* a fourni matière à réflexion sur ce sujet¹. Pascal Ory, entre autres, y donnait un exemple d'histoire culturelle en traitant de la respectabilisation des avant-gardes.

Poursuivant ce qui est loin d'être une marotte, je souhaiterais qu'on aborde désormais le surréalisme dans sa totalité, même lorsqu'on opère une coupe synchronique, pour les besoins de la démonstration. L'approche du mouvement comme phénomène culturel est la seule qui soit suffisamment englobante, dans la mesure où elle intègre les analyses partielles et spécialisées (poétique, esthétique, philosophique, morale etc.) en vue d'en rendre compte dans toute son ampleur et sa dynamique.

Aujourd'hui, on se demande pourquoi notre intelligentsia, si prompte

¹ Voir *Mélusine* n°XI, « Histoire-historiographie », 1990.

à enfourcher les dadas de la dernière mode, ne s'est pas emparée de la sémiotique culturelle élaborée par l'École de Tartu-Moscou², pour l'appliquer à la culture surréaliste, tandis qu'on mettait Mikhail Bakhtine et son relevé de la culture populaire à toutes les sauces³. Je le sais d'autant mieux que je n'échappe pas, moi-même, à une telle observation. De même, pourquoi un Claude Lévi-Strauss, si disert à l'évocation de ses acquisitions de masques indiens chez les brocanteurs de la 3^e avenue, à New York, ou de ses promenades aux Puces, en compagnie d'André Breton⁴, n'a-t-il pas, ne serait-ce qu'esquissé, une analyse structurale de ce mouvement qu'il connaissait si bien, de l'intérieur, si je puis dire? Ou, sinon le maître, du moins l'un de ses disciples?

Serait-ce que le surréalisme ne constitue pas un objet digne de l'analyse structurale? Peut-être se refuse-t-on à y voir un « système », à plus forte raison un « système clos », composé d'unités discrètes, articulées entre elles de telle sorte que chacune ne prend sa signification qu'en relation avec les autres?

Ouvert ou clos, arrêté ou en évolution, reste que, pris globalement, dans ses productions littéraires et plastiques, avec les gestes, les déclarations, les manifestations des individus qui le composent, le surréalisme se présente maintenant comme un système, s'opposant, en particulier, aux systèmes précédents, élaborant sa propre conception de la vie. Pour être bref, si l'on tient que chaque époque, chaque tendance, situe sa production artistique par rapport à la vie, le romantisme en proposant une idéalisation, le réalisme sa transposition au miroir, le surréalisme (à la suite de Dada) s'efforce d'identifier l'art et la vie.

Mais la difficulté à le saisir provient du fait que, pour plagier Artaud, il se fait « une autre idée de l'art » et « une autre idée de la vie », comme l'explique Dominique Pierson, ci-après. L'approche culturelle du surréalisme devra donc montrer comment il transforme l'un et l'autre, simultanément, en revalorisant certains moments de l'existence: l'enfance, comme, par exemple dans les « Paysages totémiques » de Wolfgang Paalen, dont nous parle Amy Winter ci-après; la mort, à quoi Thierry Aubert a consacré sa thèse, dont il présente un résumé (dans la section « Variété »)...

² Voir, par exemple, Iouri Lotman et Boris Ouspenski : *Sémiotique de la culture russe*, traduit du russe et annoté par Françoise Lhoest, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1990, 520 p.

³ De Mikhail Bakhtine, voir en français: *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Léon Robel, Gallimard, 1970, 476 p. et *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Dora Olivier, préface de Michel Aucouturier, Gallimard, 1978, coll. « Bibliothèque des Idées ». 493 p.

⁴ Voir: Claude Lévi-Strauss. *La Voie des masques*, Genève. Albert Skira. 1975, 2 vol. de 148 et 152 p. coll. « Les sentiers de la création ».

Mais il faut envisager le travail dans sa totalité. Qu'on me permette de reproduire ci-dessous le programme que j'ai présenté, il y a deux ans, à l'une des instances chargées de fournir des subsides à notre Centre de recherche sur le surréalisme. On y trouvera des interrogations auxquelles nos collaborateurs tentent, chacun à sa manière, et tout à fait librement, d'apporter une réponse.

On connaît la célèbre formule du *Second Manifeste* du surréalisme, par laquelle André Breton assigne au mouvement qu'il dirige la tâche de déterminer « un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. » Or, pourquoi ne pas concevoir ce point suprême, fixé idéalement, comme le lieu même où le surréalisme a réalisé la fusion des multiples cultures, des tendances diverses de chacun des individus de nationalité et d'origine différente qui, à un moment ou à un autre, pour un temps plus ou moins long, ont eu le souci d'y prendre part et de le faire avancer par leur comportement ainsi que par des productions de nature variées, aux confins des disciplines artistiques reconnues?

Comment ces individus, venus de différents pays, avec leur propre culture, leurs goûts et leurs dégoûts, ont-ils pu se grouper à Paris sous une même bannière, la faire évoluer, partager les mêmes valeurs, détruire les mêmes obstacles à l'émancipation de l'esprit humain, voilà ce qu'il importe de déterminer et de comprendre. On sait le pouvoir fédérateur d'un terme magique tel que « l'École de Paris », dans le domaine pictural. Mais jamais cela n'a contraint les peintres à former une seule communauté, s'accordant sur un minimum de points communs. Et ce qui est possible avec un langage universel tel que la peinture ou la musique, ne l'est sans doute pas avec le langage verbal, de la double articulation (selon l'expression de Martinet). Ainsi tel poète, comme Tristan Tzara, né en Roumanie, de culture juive et dace, après avoir forgé l'internationalisme Dada, rejoint le groupe surréaliste entre 1929 et 1935, pour lui apporter, en langue française, ses plus belles perles, *L'Homme approximatif*, une épopée mythique de l'être, *Grains et Issues*, une solution nouvelle au service de l'écriture du rêve. Comment a-t-il assimilé la tradition littéraire classique et l'esprit nouveau, comment les a-t-il suffisamment ingérés et transformés pour proposer à Breton, Aragon, Eluard, des formules tout à fait neuves, en y greffant son propre apport, fait d'une connaissance intime de la littérature et de la philosophie roumaines et allemandes, des préoccupations théoriques des peintres de l'abstraction, des compositeurs, voire des danseurs, c'est ce qu'il faudrait pouvoir montrer explicitement, et non seulement par de simples conjectures ou

des arguments d'autorité. La même démarche vaudrait, tout aussi bien, pour Hans Arp, poète et plasticien, alsacien de naissance, unissant en lui trois cultures : l'alsacienne, la française et l'allemande, usant alternativement du langage plastique ou littéraire (en français ou en allemand) ; pour Salvador Dali, lui aussi écrivain et plasticien, mais d'origine espagnole, emprisonné dans un carcan, une tradition bourgeoise religieuse et pudibonde, se libérant par son adhésion au surréalisme, tout en lui apportant un concept de dépassement avec sa « paranoïa-critique », qu'il serait temps de comprendre sérieusement. Le paradoxe est que ces trois personnalités exemplaires, choisies au hasard, parmi tant d'autres, ont été accueillies par les surréalistes d'origine française, formés à l'école de Voltaire et de Rousseau, qu'elles ont été comprises, aidées, encouragées, promues par ce même mouvement qui, en dépit des anecdotes, leur en a été reconnaissant et, tout en les intégrant, ne s'est pas approprié leur œuvre.

Inversement, la question se pose de savoir comment le « modèle » ainsi élaboré en France, à Paris plus exactement, a pu s'exporter en divers lieux tels que Bruxelles, Prague, Londres ou Budapest ou toucher des êtres de culture, de civilisation, de tradition tout à fait autres, comme les africains de la revue *Légitime Défense*, les antillais de la revue *Tropiques*? Qu'est-ce qui, par delà les mots d'ordre émancipateurs les plus évidents a pu atteindre en profondeur une culture bien établie, la pervertir dans ses bases? Quelles étaient les conditions nécessaires et suffisantes pour que des poètes, n'ayant pas connu l'emprise du prétendu cartésianisme, éprouvent le besoin de s'écarter du chemin de velours de leur propre tradition pour adopter le principe de l'image arbitraire, pour s'ouvrir aux voies du rêve et, simultanément, décider d'entrer dans l'arène politique avec les armes d'un marxisme revu et critiqué? Quelles implications avait ce geste pour des Brésiliens, des Mexicains, des Américains? A quelles distorsions, à quelles déformations cette importation était-elle possible? Par quel cheminement le surréalisme est-il parvenu à Mexico, pour y retrouver les bases des cultures précolombiennes' à quels retournements de l'histoire a-t-il fallu procéder pour que l'un de ses plus illustres représentants, poète et critique en même temps, comme Octavio Paz, obtienne la sacralisation du Prix Nobel de Littérature? Le surréalisme a-t-il été neutralisé ou, au contraire, a-t-il aidé à promouvoir les cultures minoritaires, populaires, marginalisées avec un tel succès qu'il est devenu lui-même une institution?

Une telle réflexion portant sur le destin international du surréalisme et l'internationalisme de ses membres ne peut être conduite indépendamment des circonstances historiques qui ont présidé à sa constitution, à son

développement, à son auto-dissolution. Ce mouvement est la résultante, le reflet, de diverses tensions internationales, au plan politique bien sûr, mais aussi scientifique, philosophique, esthétique. Comment se fait-il que tant de poètes égyptiens aient rejoint ses rangs? Pourquoi tel groupement esthétique, le Poétisme tchèque, par exemple, s'est-il, du jour au lendemain, baptisé « surréaliste », après une rencontre parisienne? N'était-ce pas une manière d'affirmer, de façon latente, la confiance que tout un peuple plaçait, malencontreusement, dans la force des démocraties occidentales? D'autre part, croit-on sérieusement que des Américains des Etats-Unis, des Britanniques, des Mexicains etc. se seraient spontanément constitués en groupe s'il n'y avait eu l'exil d'André Breton et d'André Masson à New York, celui de Benjamin Péret et de Wolfgang Paalen à Mexico, d'E. L. T. Mesens et de J.-B. Brunius à Londres etc. ? La question revient à se demander comment des exilés, placés de ce fait en situation d'infériorité, ont pu transformer leur faiblesse en force, d'une manière tellement offensive qu'ils ont fait rayonner le surréalisme au-delà de ses bases naturelles. De quels germes ce mouvement était-il porteur pour s'implanter si vivement sur d'autres continents? Mais n'est-on pas victime d'une illusion? Le surréalisme a-t-il vraiment pénétré les cultures qui l'ont accueilli, ou bien n'est-il qu'un épiphénomène, un effet de mots ou de mode, ne dépassant pas les milieux « afrancesados », largement dotés culturellement ?

Chacun sait que le surréalisme n'est pas seulement un mouvement français, on le dit et le répète, mais on fait toujours comme si, les catégories intellectuelles obligeant, on était contraint d'en parler domaine par domaine, pays par pays. Notre projet voudrait mettre en évidence les lignes de force du brassage culturel auquel il a donné lieu, ses points faibles et ses acquis, loin de toute hagiographie ou de tout chauvinisme.

Le dossier qui suit n'est qu'une première esquisse de ce à quoi nous prétendons atteindre. Du moins y verra-t-on le surréalisme se confronter aux cultures dites « primitives », le lecteur pouvant, tout à loisir, prolonger le débat qui oppose, indirectement, Dominique Rosse et Jean-Claude Blachère sur les modalités, les causes profondes et les réticences de cette attention toute neuve et parfois suspecte portée aux peuples noirs. De même, à la suite de Roger Navarri, songeant aux poèmes d'un Desnos ou d'un Prévert, usant du non-sens courant dans les ritournelles enfantines, il y trouvera un écho de la prise en charge de la culture populaire par le surréalisme, agissant ici avec un respect et une considération supérieure à celle des romantiques, dans la mesure où ils intègrent, pour leur propre compte, les éléments d'une culture méprisée par la bourgeoisie dominante, sans se pencher avec condescendance vers ce qui tend à dispa-

raître. Dans le même ordre d'idées, il se plaira sans doute à généraliser la fonction ludique de la création plastique, ici mise en évidence par Nadia Sabri au sujet de Max Ernst. A travers l'exemple de Benjamin Péret, il constatera, avec Richard Spiteri, que le surréalisme, s'il s'est tourné spontanément vers les mythes et légendes des amérindiens, s'est appuyé sur les travaux des ethnologues et des savants, quitte à déléguer à certains de ses membres la fonction de « chaman », « celui qui est bouleversé, transporté », selon la définition initiale, bien entendu dépourvue de toute transcendance, comme le montre Hervé Girardin. La liaison avec la tradition ésotérique, déjà mise en avant par un certain romantisme, n'est pas pour nous étonner. Superposant *Les Ténèbres* de Robert Desnos et le tarot de Marseille, Anne-Marie Amiot met au jour le travail du texte, son ancrage dans l'ésotérisme, à l'encontre de tout le mouvement des idées prôné par le positivisme ambiant.

Récupérant d'une part un savoir traditionnel, une dimension ludique et populaire de la culture, étendant son emprise par la mise en jeu de son être, le surréalisme ouvre de nouvelles voies avec l'automatisme, dont Anne de Giry nous montre les deux versants, chez Breton et Masson. Au demeurant, le mouvement ne fait que déplacer, pour les reprendre à son compte, certaines théories nouvelles, telles que la relativité, la psychanalyse ou le marxisme. Inversement, il rendra son dû à la science, dans la mesure où, comme le démontre Paolo Scopelliti, il est à la source de la « schizo-analyse » de Deleuze et Guattari.

Enfin, s'il s'érige en contre-culture, s'opposant au classicisme, par exemple, le surréalisme agit de manière complexe, détruisant parfois, détournant plus souvent, pastichant encore plus. Mais la déconstruction, la décomposition, le retournement, ne sont-ils pas, simultanément, signe de reconnaissance et de déférence envers ce que l'on manipule avec ivresse? C'est ce que tend à prouver l'étude d'Éliane Tonnet-Lacroix, de même que l'analyse des avant-textes surréalistes et de leur intertexte culturel dans certains passages du dernier Aragon par Maryse Vassevière.

Comme je sollicitais un de nos savants biologistes, grand connaisseur du surréalisme de surcroît, de nous confier une étude sur le rôle de la science dans le développement du surréalisme, celui-ci, trop occupé, déclina mon invitation en s'excusant ainsi:

« Aussi bien, mon champ d'intervention dans votre domaine est trop limité... même si la biologie rôde dans tous les placards d'un surréalisme qui se réclame d'une logique de la totalité. Le seul point concrètement exploitable qui m'ait fait rêver dans l'immédiat de votre proposition se ramène hélas à une curiosité insatisfaite. Il s'agit de la conférence de H. Sykes Davies pour l'Exposition surréaliste internationale de Londres

(vendredi 3 juin 1936), intitulée "Biology and surrealism" et dont le *Bulletin international du surréalisme* ne publie que quelques extraits. Il m'apparaît que Michel Remy dans sa thèse n'en a pas trouvé davantage et le personnage de Sykes Davies, lui-même non biologiste et dont l'investissement surréaliste va assez vite s'infléchir vers d'autres engagements, est peut-être exemplaire d'une certaine réflexion du moment. Pourquoi a-t-il voulu démontrer une connivence entre surréalisme et biologie en recherchant une base matérielle de la psychanalyse freudienne dans les travaux du hollandais Lodewijk Bolck (mort en 1930) et dans son concept de « foetalisation » qui interprète l'individu humain comme un bébé singe demeuré? Cet avatar de la poedogenèse et de la néoténie (chère aux axolotls), avec laquelle les spécialistes se gardent de faire la confusion, est utilisée comme un des contre-arguments traditionnels de la célèbre "loi de récapitulation" du Pr Haeckel, qui a laissé des traces dans la vue du monde de Freud, Engels et Breton... Pour ma part, je pense que le versant matérialiste de l'idéologie surréaliste a pu inspirer une démarche et un intérêt de Sykes Davies acceptés par Breton, et que la publication en 1935 d'un best-seller de mon bon maître Marcel Prenant, *Biologie et Marxisme*, (j'en possède une édition de 1937 en hollandais, il a dû être traduit en anglais, et Scutenaire en parlait avec chaleur), a peut-être joué un rôle pour déterminer cette démonstration. C'était un ouvrage matérialiste sans doute, mais que chacun se rassure, à l'époque pas du tout Lyssenkiste !... »⁵ Le chantier est ouvert.

Aussi est-on conduit à constater qu'il n'y a pas seulement une culture surréaliste, mais un conglomérat de cultures, plusieurs strates discontinues, les unes récupérées dans le passé antérieur, les autres procédant par transformation et appropriation, les autres enfin provenant d'une création absolue. Que l'ensemble apparaisse d'abord, pour les contemporains, comme une contre-culture, ou comme une anti-culture, cela n'est que trop évident. On en verra des exemples ci-dessous, et il suffit de se reporter à la réception critique du mouvement, telle qu'elle a été analysée par Elyette Benassaya dans les premières livraisons de *Mélusine* pour s'en convaincre.⁶ Reste qu'aujourd'hui le surréalisme appelle une nouvelle alliance des sciences humaines, unies dans l'approche culturelle, pour être compris dans sa totalité.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

⁵ Extrait d'une lettre de Jean Vovelle à Henri Béhar. 8 novembre 1992.

⁶ Voir « Le surréalisme face à la presse ». *Mélusine* n°01. pp. 131-150; « La réception du surréalisme par la presse en 1930 ». *Mélusine* n°011, pp. 233-243.

SURRÉALISME, COLONIALISME ET PENSÉE PRIMITIVE

Dominique ROSSE

On s'intéresse de plus en plus aujourd'hui, dans les universités, aux cultures et aux littératures des anciens pays colonisés, surtout africaines et antillaises. Publications, colloques et groupes de recherches se multiplient, tandis que les polémiques sur la légitimité d'une parole souvent appropriée par les anciens colonialistes même sont loin d'être résolues. On oublie souvent le rôle qu'ont joué les surréalistes, au début du siècle, dans l'ouverture de ce débat.

Dans *La Poésie moderne et le sacré*¹, J. Monnerot définissait un double impérialisme, politique et spirituel, exercé par les sociétés dites civilisées. Selon lui, ces dernières, « œcuméniques », étaient si sûres d'elles-mêmes qu'elles faisaient profession de ne pas reconnaître ni de tolérer les autres formes de pensée. A la pensée occidentale logico-scientifique, qui se donnait pour la seule forme d'appréhension du monde, Monnerot opposait la pensée mythique, onirique, magique et poétique des sociétés dites « primitives »² telle que la découvraient alors les études ethnologiques. Pour lui cependant, ces études dévalorisaient en même temps la pensée primitive, alors que « le surréel ou merveilleux que visent les surréalistes peut évoquer sans inadmissible abus de langage le monde imaginaire réel de certains primitifs » (p. 106).

Le double projet surréaliste de transformer le monde et de changer la vie correspondait donc bien théoriquement à la double forme, matérielle et intellectuelle, du colonialisme, c'est-à-dire, d'une part, à l'action militante contre les colonialistes (prises de position pendant la guerre du Rif en 1925, tracts, manifestes, discours de Césaire, etc.) et, d'autre part, à la lutte contre la dictature de la raison occidentale et sa structuration particulière du monde. Pour Breton, il s'agissait de créer « un mythe

¹ Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le sacré*. Paris, Gallimard, 1945, p. 98.

² *Ibid.*, p. 97. « Sont primitifs tous les peuples qui, réfugiés dans un habitat d'accès autrefois difficile qui les sépare et les ségrège, demeurent hors de ce jeu qui s'élargit sans cesse et tend finalement à la totalité d'une civilisation œcuménique et d'un ordre universel ».

nouveau sur quoi fonder une cohésion durable» 3. D'où l'importance de la mentalité primitive comme réservoir d'imaginaire, comme type de société où le mythe est actif, où la continuité du réel et du surréel dans le quotidien va de soi.

Au début, les surréalistes de la métropole - pour les distinguer des Martiniquais comme Césaire, Ménil et Monnerot, comme des peintres et poètes haïtiens - ont rarement placé le racisme proprement dit et le colonialisme au centre de leurs préoccupations. Mais au fur et à mesure que le mouvement devient plus directement politique, la critique colonialiste apparaît épisodiquement dans ses protestations et manifestations comme une sous-partie logique de ses revendications globales, et ceci pour une triple raison: d'abord, les colonisés sont des hommes aliénés qui doivent être libérés; ensuite, la colonisation étant le propre de la bourgeoisie, comme toute autre forme d'exploitation de l'homme par l'homme, un peuple libre ne peut être colonisateur; enfin, à cause de l'opposition à la guerre. C'est d'ailleurs à l'occasion de la guerre du Rif que les surréalistes vont prendre pour la première fois une position purement politique. À cette époque, les communistes et les surréalistes sont les seuls à « s'insurger contre la politique cynique des pacificateurs coloniaux »⁴.

La conscience surréaliste du problème colonial s'exprime encore à la même époque dans la « Lettre ouverte à M. Paul Claudel » et dans le manifeste « La révolution d'abord et toujours » qui appelle à « une délivrance totale, bien au delà du désir des peuples asservis de recouvrer leur indépendance (...) »⁵.

En 1927, P. Soupault fait parler le « nègre » du roman qui porte le même titre:

Blancs, je ne vous hais point, mais vous êtes moribonds. vous allez lentement, trop lentement, vers ce beau trou que vous creusez avec tant d'orgueil (...). Tournez-vous. Au nord votre mort, à l'est votre fin, au sud votre soleil qui rougit. Cadavres ambulants, j'ai pitié de vous (...). Blancs. à la peau couleur de jalousie, Blancs qui ne savez pas sourire, votre heure approche »⁶.

En 1931, les surréalistes publient un tract, « Premier bilan de l'expo-

³ A. Breton, *Entretiens*. Paris, Gallimard, « Idées », 1969, p. 253.

⁴ Pierre Naville, *La Révolution et les Intellectuels*. Paris, Gallimard, « Idées », 1975, p. 81.

⁵ *Idem*, p. 29.

⁶ Philippe Soupault, *Le Nègre*, Paris, éd. Simon Kra, 1927, pp. 42-43.

sition coloniale », dans lequel ils se dressent contre toute entreprise coloniale : « Aux discours et aux exécutions capitales, répondez en exigeant l'évacuation immédiate des colonies et la mise en accusation des généraux responsables des massacres d'Anan, du Liban, du Maroc et de l'Afrique centrale ». Les échos du manifeste publié à propos de la guerre du Rif se font entendre, vingt ans plus tard, dans le tract de 1946 à l'occasion de la guerre d'Indochine: « Liberté est un mot vietnamien ». Ce texte s'élève contre la guerre impérialiste qui vient d'être entreprise sur les ordres de De Gaulle: « Les surréalistes adressent leur salut fraternel à ceux qui incarnent, à ce moment même, le devenir de la liberté ».

Manifestations et tracts mis à part donc, l'activité directement politique contre le colonialisme se réduit encore à des interventions espacées et verbales telle que celle de Paul Éluard publiée dans *La Révolution surréaliste* intitulée: « La Suppression de l'esclavage » :

Comment voudriez-vous que les plus stoïques d'entre ces esclaves supportent éternellement les cruautés imbéciles de la décadence blanche (...) quand la masse de l'Orient fondra inexorablement sur vous (...) ce jour-là, aucune parole ne sera plus soumise à la matière et les hommes de toutes les couleurs seront absolument libres sous le regard adorable de la liberté absolue 7.

Les deux premiers *Manifestes du Surréalisme* de Breton, qui datent de 1924 et 1930, ne mentionnent pas le problème colonial, ni même la notion de race. Tout au plus, dans le « Discours au congrès des écrivains », en 1935, Breton s'élève-t-il contre l'esprit revancharde français qui dresse le prolétariat français contre l'allemand. Il rappelle que les surréalistes n'acceptent pas la notion de patrie et que la civilisation est un phénomène universel. Même dans les revues surréalistes, il semble que les questions coloniales soient perçues comme sous-jacentes à la lutte des classes. Il faut rappeler ici que l'époque est dominée idéologiquement par le parti communiste qui ne s'intéresse pas aux particularismes culturels en tant que tels, mais seulement au prolétariat et à sa domination par la bourgeoisie. Les deux plans sont pourtant solidaires, comme le fait remarquer Yves Person pour qui la lutte contre l'oppression sociale et celle contre l'oppression nationale sont en rapport dialectique et ne doivent pas être séparées 8.

Pour Monnerot, le surréalisme s'est heurté au communisme des

7 *La Révolution surréaliste*. n03. avril 1925, p. 19.

8 Yves Person, « Impérialisme linguistique et colonialisme », *Les Temps modernes*, n0234, septembre 1973, p. 92.

années 30 « comme une licence à une discipline» (p. 91). Ce que les communistes refusent dans le surréalisme, c'est l'incontrôlable, ce qui ne peut être réduit à la doctrine et au non débordable⁹. Le surréalisme est perçu au contraire comme ce qui déborde, autant au niveau de la sexualité et de l'imagination qu'à celui des affinités avec le « primitivisme », c'est-à-dire comme une négation de la raison ordonnatrice. N'y a-t-il pas là un lien avec la propension des communistes à nier les revendications proprement culturelles des civilisations colonisées pour n'y considérer que des rapports de classe, plus facilement quantifiables? La puissance des mythes et du sacré dans les sociétés « primitives» et le mythe fondateur que Breton veut réinstaurer dans la société moderne, le manque de séparation nette entre le réel et le surréel dans le quotidien qui séduit les surréalistes, sont autant d'éléments qui les opposent aux communistes, qui affirment, eux, le caractère primordial du quotidien et du rationnel.

Plus tard, après le séjour de Breton aux États-Unis et à la Martinique, cette question deviendra un point commun entre sa pensée et celle d'un surréaliste noir militant comme Aimé Césaire. Les deux hommes n'attendent plus qu'une libération partielle du communisme. Dans les *Prolégomènes au troisième Manifeste*, Breton, qui s'est « dégagé» du communisme, parle de ceux qui « continuent à militer pour la transformation du monde en la faisant dépendre uniquement du bouleversement radical de ses conditions économiques» (p. 344) et Césaire déclare dans une entrevue avec René Depestre :

J'ai critiqué les communistes parce qu'ils oubliaient les caractéristiques nègres (...), le problème politique ne peut pas escamoter notre condition de nègres. Nous sommes des nègres, avec un grand nombre de singularités historiques ¹⁰.

Si l'incompatibilité fondamentale entre les communistes et les surréalistes tourne autour du problème esthétique-politique (art réaliste contre art bourgeois), elle a aussi beaucoup à voir avec l'identité culturelle. L'attitude d'Aragon est très significative à cet égard, puisqu'il a non seulement empêché Césaire d'accéder aux *Lettres françaises*, mais, comme le fait remarquer J. Schuster, rédacteur en chef de la revue *Le Surréalisme même*, dans la « Lettre ouverte à Aimé Césaire », il a systé-

⁹ Ce qui est intéressant de ce point de vue, c'est que les surréalistes eux-mêmes (surtout Breton) avaient eu la même attitude envers Dada, et Breton refusait toujours de se laisser déborder par l'aile radicale du mouvement.

¹⁰ Interview avec le poète et militant haïtien R. Depestre au Congrès culturel de La Havane en 1967, in *Discourse on colonialism*, Monthly Review Press, 1972, p. 69 (notre traduction).

matiquement interdit toute critique et tout compte rendu de ses œuvres. Et d'ajouter: « De quels maîtres à fouet l'évêque Aragon est-ill'intendant de plume II ? »

C'est en 1941 que Breton a rencontré Aimé Césaire à la Martinique. Il a aussi découvert les civilisations indiennes pendant son séjour aux États-Unis et, en 1945, il rencontre les poètes haïtiens au cours d'une visite dans l'île où il constate que la misère est à son comble, que les conditions de vie sont effrayantes et que « l'histoire haïtienne est celle qui, dans le plus saisissant raccourci, nous présente le plus pathétique effort de percée de l'homme de l'esclavage vers la liberté¹² ». En décembre 1945, il déclare à René Belance que :

Le surréalisme a partie liée avec les peuples de couleur, d'une part parce qu'il a toujours été de leur côté contre toutes les formes d'impérialisme et de brigandage blancs (...), d'autre part, parce que les plus profondes affinités existent entre la pensée dite « primitive » et la pensée surréaliste, qu'elles visent l'une et l'autre à supprimer l'hégémonie du conscient, du quotidien, pour se porter à la conquête de l'émotion révélatrice ¹³.

On retrouve bien dans cette déclaration le principe du double impérialisme dont parlait Monnerot dans *La Poésie moderne et le sacré*.

En janvier 1946, le journal de Port-au-Prince, *La Ruche*, écrit: « André Breton a rallié nos sympathies pour le surréalisme qui est non seulement une entreprise de libération des richesses psychiques mais aussi un mouvement antifasciste (...) »¹⁴. À la suite de ce numéro spécial, le journal est frappé d'interdiction de paraître, ce qui entraîne une grève et des manifestations. Après quatre jours d'émeute, le président Lescot s'enfuit.

La rencontre de Breton et d'Aimé Césaire, en 1941, avait été un choc réciproque. Breton avait vu un poète « d'un noir si pur (...) qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier » et avec qui il s'est penché « à se perdre sur le gouffre d'Absalon comme sur la matérialisation même du creuset où s'élaborent les images poétiques quand elles ont la force de secouer les mondes »¹⁵. Césaire était également fasciné par Breton. Dans une entrevue avec Jacqueline Leiner,

II *Le Surréalisme même*, n° II, avril 1956, pp. 146-147.

¹² Cité dans J. L. Bédouin, *Vingt Ans de surréalisme*, Paris, Denoël, 1961, p. 74.

¹³ A. Breton, *Entretiens*, op. cit., p. 237.

¹⁴ L. Bédouin, op. cit., pp. 75-76.

¹⁵ A. Breton, Préface au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, Présence africaine, 1971, p. 15 (par la suite CRPN).

il déclarait: « l'ai rencontré Breton à la croisée des chemins; à partir de ce moment-là, c'était la fin des hésitations, la fin de la recherche ¹⁶ ». À travers Césaire et la profonde attraction qu'exerce sur lui la Martinique, Breton entrevoit la misère des Martiniquais, l'exploitation coloniale éhontée « par une poignée de parasites » et « la grandeur de l'Afrique perdue » (CRPN, p. 21-23).

L'impact de Césaire sur Breton ne se limite pas à l'aspect politique du problème raciste et colonial. Breton souligne encore une fois le lien entre les deux formes d'impérialisme. La révolte de Césaire est celle du poète dans toute société et embrasse « la condition plus généralement faite à l'homme par cette société » car « Si les négriers ont physiquement disparu de la scène du monde, on peut s'assurer qu'en revanche ils sévissent dans l'esprit où leur bois d'ébène, ce sont nos rêves (...) » (CRPN, p.25). Et il conclut sur ce rapprochement de Lautréamont et de Césaire : « La parole d'Aimé Césaire, belle comme l'oxygène naissant » (p. 27).

Pour Aimé Césaire aussi, l'activité politique (il a inventé le terme « négritude ») et l'activité poétique sont inextricablement liées. S'il a découvert dans le surréalisme un mouvement qui venait confirmer sa pensée telle qu'elle avait évolué jusqu'à la visite de Breton, c'est bien parce que le surréalisme lui apparaissait comme un lien entre la pensée « primitive » et la pensée européenne d'une part, et un mouvement de revendication politique capable d'intégrer les particularismes culturels noirs d'autre part, tout en donnant à la poésie une place primordiale. Dans une introduction à un texte de l'ethnologue allemand Frobénius, où il demande: « Que signifie pour nous l'Afrique? », il écrit:

Il est évident que toutes nos réactions conscientes sont déterminées par la culture européenne (...). Et nous sommes décidés à user, avec leurs derniers perfectionnements, de ces armes de précision. Mais il coule dans nos veines un sang qui exige de nous une attitude originale en face de la vie (...) nous devons répondre, le poète plus que tout autre, à la dynamique spéciale de notre complexe réalité biologique ¹⁷.

La double image de Césaire, militant anticolonialiste et poète surréaliste engagé se résume assez bien dans deux textes essentiels: *Le Discours sur le colonialisme* et *Le Cahier d'un retour au pays natal* qui

¹⁶ J. Leiner, « Entretiens avec Aimé Césaire », Préface à la revue *Tropiques*, vol. J, Paris, éd. J.-M. Place, 1978.

¹⁷ *Tropiques*, n°OS, avril 1942, p. 62. Comme on lui reprochait l'expression « complexe réalité biologique », il répondit plus tard, lors d'une conférence à l'Université Laval en 1972 : « Je ne veux pas dire que je ne crois pas du tout à l'importance de la race, je pense qu'effectivement on naît blanc, on naît noir, etc. Mais ça se confond pour moi, très vite, avec la culture ».

avait si vivement impressionné Breton qu'il en avait écrit la préface. Le « Discours » est un pamphlet virulent, écrit dans un langage concret et accessible, où le problème colonial est étroitement lié à la lutte des classes. Il s'agit d'un véritable réquisitoire contre le colonisateur, dont la langue est une arme d'une efficacité redoutable (comme l'avait remarqué Breton). Le « Cahier » est un long poème surréaliste, où le langage est déjà moins accessible, plus symbolique et métaphorique, mais dont le message n'en est que plus fort :

Va-t'en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t'en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t'en mauvais gris-gris, punaise de moinillon (...) je délaçais les monstres et j'entendais monter de l'autre côté du désastre, un fleuve de tourterelles et de trèfles de la savane que je porte toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolentes et par précaution contre la force putréfiante des ambiances crépusculaires, arpentée nuit et jour d'un soleil vénérien. (p. 29)

Comme dans le « Discours », Césaire s'en prend au colonisateur qui a réduit les Martiniquais en esclavage et les maintient dans un état de pauvreté, d'inanition et d'analphabétisme grâce à la domination de la sainte trinité répressive: économique, culturelle et religieuse. Césaire rejoint ici Breton et les surréalistes européens dans l'exigence de libération de l'homme, où qu'il soit et quel qu'il soit. Il ne suffit pas de libérer cette partie de l'humanité qui est ouvertement colonisée, il faut aussi libérer le colonisateur de son rôle d'opresseur qui est tout aussi aliénant, pour que le monde soit vraiment transformé:

*(...) ce que je veux
c'est pour la faim universelle
pour la soif universelle
la sommer libre enfin
de produire de son intimité close
la succulence des fruits. (p. 125)*

Dans une entrevue avec René Depestre au congrès culturel de La Havane en 1967, Césaire précise davantage ses rapports avec le surréalisme¹⁸. Il s'agit d'abord, pour lui qui écrit en français, de créer un nouveau langage pour pouvoir communiquer l'héritage africain, et le surréalisme lui fournit une arme « miraculeuse » qui fait exploser la langue

¹⁸ *Discourse on colonialism. op. cit.*

française (p. 67). Le surréalisme l'a toujours intéressé en tant que moyen de libération des forces profondes et inconscientes:

(...) superficiellement nous sommes français, nous sommes influencés par les coutumes françaises, nous avons été marqués au fer par la philosophie cartésienne, par la rhétorique française mais si nous rompons avec tout cela pour explorer les profondeurs, ce que nous découvrirons alors est profondément noir (p. 68).

R. Depestre aussi veut procéder à une véritable décolonisation de la conscience, à une désaliénation des peuples colonisés, ce qui rejoint les revendications surréalistes à l'échelle de l'homme en général.

Dans la préface à la revue *Le Surréalisme au service de la révolution* intitulée « Les Chevaliers du Graal au service de Marx », J. Leiner définit les liens entre les surréalistes noirs et le mouvement de la métropole comme un rapport entre l'exploration, l'exploitation de l'inconscient et la langue française :

Pour accomplir (...) «cette illumination systématique des lieux cachés» (...), les écrivains africains utiliseront le surréalisme qui leur permettra, grâce à ses techniques, de traduire dans une langue – le français – un monde différent de celui qu'il décrivait ordinairement ¹⁹.

Il ne s'agit plus seulement de Césaire et de Depestre ici, mais aussi de J. Monnerot et de ses amis antillais (Léro et Ménil) qui, en 1932, étaient regroupés à Paris autour du S.A.S.D.L.R. et qui avaient déclaré la même année: « Nous acceptons sans réserve le surréalisme auquel nous lions notre devenir ».

Il faut ajouter à ce groupe le Guyanais Léon Damas, qui fonde la revue *L'Étudiant noir* en 1934 avec Léopold Senghor et Aimé Césaire, revue qui sera le point de départ du mouvement de la négritude. Dans cette revue, le surréalisme n'est « plus une fin mais un moyen » : « Nous voulions bien nous inspirer du surréalisme parce que l'écriture surréaliste retrouvait la parole négro-africaine », déclare Senghor²⁰.

Pour J. Leiner, les structures de l'imaginaire surréaliste coïncident avec celles du Vaudou, ce qui permet aux poètes haïtiens Belance, Depestre et Magloire Saint-Aude de « faire sortir le français en Haïti de son poumon d'acier », d'exprimer l'originalité foncière de leur culture, de donner naissance à une « beauté convulsive, érotique-voilée, explo-

¹⁹ J. Leiner, « Les Chevaliers du Graal au service de Marx », Préface à la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, (S.A.S.D.L.R. par la suite), Paris, éd. J.-M. Place, 1976.

²⁰ *Ibid.*

sante-fixe, magique-circonstancielle ». Le surréalisme rejoint alors le point nègre dont parlait Rimbaud.

Il semble donc y avoir une symbiose complexe entre la pensée surréaliste et celle des poètes militants noirs antillais et africains qui luttent pour leur double émancipation, politique et spirituelle, du joug imposé par la société bourgeoise capitaliste. D'une part, les poètes noirs voient dans le mouvement surréaliste un allié politique et spirituel en ce qu'il retrouve, comme le dit Senghor, la parole négro-africaine qu'ils cherchent eux-mêmes dans la quête de leurs racines; d'autre part, les surréalistes voient dans l'Afrique dite « primitive » (comme dans les civilisations précolombiennes, méso-américaines et océaniques) des modèles de pensées mythique, onirique, magique et poétique susceptibles de subvertir la rationalité occidentale.

Quelles sont ces affinités entre la pensée surréaliste et la pensée « primitive », et l'expérience qui en découle? Quelles sont les caractéristiques de celle-ci qui l'ont rendue si importante pour les poètes et peintres surréalistes? La question semble tourner autour de deux notions principales complémentaires: les sociétés primitives ne sont pas soumises à la rationalité occidentale et leur vécu quotidien se caractérise par une continuité du réel et du surréel. Le mythique, l'onirique, le magique et le poétique, l'insolite, ne sont pas exclus de l'expérience « réelle ». Dans *Le Surréalisme et la peinture*, Breton précise: « Pour nous, c'est la réalité même qui est en jeu (...). Il n'y a pas une œuvre d'art qui tienne devant notre primitivisme intégral en ce sens²¹ ». Monnerot oppose les primitifs et les civilisés pour les mêmes raisons: « Faute de subir comme nous l'implacable dictature totalitaire du quotidien, les "primitifs" reconnaissent hautement la possibilité d'une expérience autre qui n'est pas mise chez eux hors la loi²² ». Et Jacques Viot: « Les primitifs, eux, ont fait amitié avec le mystère (...). Ils sont complets. Ils n'ont pas à se perfectionner. Se perfectionner n'est qu'un truc pour faire pousser à la roue les esclaves²³ ».

C'est ce « perfectionnement » matériel qui a permis aux sociétés occidentales de coloniser les primitives en s'insérant dans leur continuité et en la rompant, détruisant ainsi leurs bases culturelles, créant une nouvelle aliénation puisque le quotidien du primitif, privé de surréel, devient une réalité tronquée. Il a donc une conscience d'autant plus immédiate de sa perte qu'elle est plus récente, alors que pour l'Européen, les mythes appartiennent à une période reculée, historicisée, symbolisée, cloisonnée

21 A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 3.

22 Monnerot, *op. cit.*, p. 106.

23 Jacques Viot, *5.A.5.D.L.R.*, n° 1, « N'encombrez pas les colonies », p. 44.

par un discours qui s'est développé dans le temps²⁴. Le surréalisme veut retrouver ou recréer ces mythes vivants pour redonner à la civilisation occidentale cette continuité du surnaturel et du quotidien. Pour Breton, le mythe joue un rôle capital dans la vie spirituelle d'une société: « Le destin des communautés humaines s'évalue en fonction du pouvoir que gardent sur elles les mythes qui les conditionnent²⁵ », rôle que souligne également Césaire, qui le voyait comme: « un schéma dynamique, catalyseur des aspirations d'un peuple et préfigurateur de l'avenir, précisément parce que susceptible de mobiliser l'énergie de la communauté²⁶ ». C'est la poésie comme matrice d'images directement transformatrices du monde qui doit jouer ce rôle comme, pour Artaud, l'expérience théâtrale intégrale²⁷.

Comparé à l'univers du primitif, le monde civilisé n'est pas un monde total et les surréalistes, qui veulent attirer l'attention sur ce manque, revendiquent la magie perdue, les rites oubliés et le surnaturel refoulé au profit de l'efficacité: « les porte-parole de l'impérialisme de la vie ordinaire conçoivent cette expérience qu'ils nomment quelquefois mystique par opposition à l'utile et à sa catégorie²⁸ ». Monnerot met en parallèle les concepts de naturel et de surnaturel dans la mentalité primitive et ceux de réel et de surnaturel pour les surréalistes, ajoutant que l'inspiration poétique ne peut se renouveler que contre le rationalisme et l'utilitarisme et en renouant avec la vision primitive.

Dans son *Histoire désinvolte du surréalisme*, J. F. Dupuis résume l'importance du mythe dans la pensée surréaliste:

Breton postule implicitement l'éternité de l'aliénation humaine, son caractère inextricable. Et sur ce postulat, il fonde l'opposition, le conflit entre la positivité de l'aliénation sacrée, celle que le mythe enlèverait de sa cohérence abstraite, et la négation de l'aliénation présente, comme donné immédiat de notre survie, dans l'organisation spectaculaire. Les surréalistes prennent ainsi le parti du mythe, à une époque où le mythe n'existe plus, contre le spectacle qui est partout. C'est Don Quichotte contre les H. L. M. 29

²⁴ Il existe bien entendu d'autres mythes dans la société civilisée, comme l'a montré R. Barthes dans *Mythologies* (Paris, Points, 1957), mais il s'agit alors de systèmes sémiologiques seconds articulés sur d'autres alors que, dans la société primitive, c'est un système sémiologique premier. Le mythe primitif inclut l'homme dans son monde, le mythe de la société spectaculaire lui signifie son aliénation.

²⁵ A. Breton, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 265.

²⁶ A. Césaire, *French Review*, décembre 1979, p. 187.

²⁷ Comme il l'explique dans *Le Théâtre et son double*, mais aussi dans *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971.

²⁸ Monnerot, *op. cit.*, p. 107.

²⁹ J. F. Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paris, éd. Paul Vermont, 1977, p. 142.

Breton et les surréalistes ne considèrent pas la société primitive comme un Éden utopique et naïf, mais la choisissent comme une société qui vit l'aliénation de l'homme d'une manière active et créatrice, alors que la société occidentale moderne la subit passivement, tout adonnée qu'elle est au spectacle³⁰. Il s'agit bien de redonner à cette dernière l'intuition poétique comme instrument de libération, selon le désir de Rimbaud.

Dans les sociétés primitives, les surréalistes découvrent également une résonance dans ce que Monnerot appelle la « pensée onirique ». Le passage du *Manifeste* où Breton appelle une résolution future du rêve et de la réalité « en une sorte de réalité absolue » (p. 27) est bien connu. D'une manière plus générale, les états seconds intéressent les surréalistes parce qu'ils permettent « d'échapper aux contraintes de la pensée surveillée³¹ » et il s'agit de leur rendre la place qu'ils méritent dans la vie psychique des êtres humains. Monnerot souligne, dans un chapitre intitulé: « La déclaration des droits du rêve », que dans les collectivités primitives, le rêve joue un rôle capital pour résoudre les problèmes de la vie quotidienne et qu'à l'occasion, les révélations que l'on obtient par son intermédiaire peuvent être déterminantes dans le destin des communautés ou d'un individu. Chez les Indiens nord-américains et en Polynésie notamment, le pouvoir même est lié aux présages et prophéties obtenus des ancêtres morts avec qui on communique en rêve³². Dans *Le Nègre*, Soupault évoque une Afrique très onirique:

Au loin, près des brumes chaudes, l'Afrique dresse ses forêts grises, soufflent ses sables mauves. Elle penche vers l'océan sa lourde poitrine (...). Sous le soleil éteint, une grosse pluie qu'on dirait rouge courbe les longues feuilles, papillons du temps (...) les têtes noires (...) s'inclinent sous l'ombre des fouets ³³.

L'insolite, comme le rêve, au lieu d'être rejeté comme irrationnel, est intégré dans le quotidien des sociétés primitives, même si ces dernières en font souvent un signe néfaste alors que pour les surréalistes c'est « une délivrance, l'aspiration vers une plénitude³⁴ »).

³⁰ Voir la note 24. « Spectacle » est pris dans le sens que lui donne Guy Debord dans *La Société dit spectacle*, Paris, éd. Buchet-Chastel, 1963 et Champ Libre, 1971.

³¹ A. Breton, *Entretiens*, op. cit., p. 85.

³² Monnerot, op. cit., p. 109 et sq. Voir aussi E. Clark, *Indian Legends of Canada*, McLelland and Stewart, 1960. On trouve aussi cette impondance du rêve chez Blanchot, notamment dans *La Folie du jour et Au moment voulu*.

³³ P. Soupault, op. cit., pp. 154-155.

³⁴ Monnerot, op. cit., p. 127.

Finalement, dans les sociétés primitives, les cérémonies font une large place à la magie qui permet d'obtenir certains avantages auprès des esprits, comme dans le culte Vaudou à Haïti, par exemple. L'art et la magie montrent des affinités et peuvent aller jusqu'à se confondre. Pour Hector Hyppolite, le peintre haïtien, la peinture de W. Lam est magie chinoise alors que la sienne est magie africaine³⁵. Si la magie a une influence sur la réalité et si elle entretient des rapports étroits avec l'art, on comprend facilement pourquoi les surréalistes ont été séduits par cette idée. Pourtant, malgré leurs expériences oniriques, magiques, et leur recherche de l'insolite, les surréalistes ont eu du mal à voir les choses du dedans, pour ainsi dire, comme le constate J. Viot :

Nous passons notre temps à essayer de raccrocher le primitivisme à la civilisation. Nous n'y parviendrons pas. C'est un œuf Il est lisse et si nous le fracturons, il aura cessé d'être. Et si l'on veut les suivre, il faut sauter aussi mais on ne peut pas sauter et se cramponner à la fois ³⁶.

Breton était conscient de ce dilemme puisque le surréalisme était pour lui une limite vers laquelle il faut tendre constamment. Pour dépasser cette limite, il faudrait donc « sauter » et c'est probablement Césaire qui a interprété ce mot dans son sens le plus pratique, lorsqu'il déclarait dans un discours, en 1979, que « seul un sursaut collectif amènerait l'avènement d'une nation martiniquaise ».

Pendant qu'en Europe le surréalisme était lentement digéré par la raison cannibale et cette même société du spectacle qu'il avait tenté de secouer, le feu qu'il avait allumé n'était pas éteint pour autant. En 1945, Sartre notait déjà que :

rejeté par ceux qui auraient pu lui transfuser leur sang, (il) languit et s'étirole. Mais au moment même où il perd contact avec la révolution, voici qu'aux Antilles on le greffe sur une branche de la révolution universelle (...). Saluons la chance historique qui permettra aux noirs de pousser d'une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées ³⁷.

Pour J. Leiner ces dernières l'ont bel et bien été et le surréalisme a contribué à la libération de l'Afrique.

³⁵ Cité dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 311.

³⁶ J. Viot, op. cit., p. 44. On pense ici aux livres de C. Castaneda qui mettent en scène le même problème dans les années 70.

³⁷ Cité par J. Leiner, « Les chevaliers du Graal... », op. cit.

Ainsi, si le mouvement surréaliste s'« étiole» en tant que tel, son exigence poétique émancipatrice n'en aura pas moins joué un rôle déterminant dans l'évolution des formes artistiques en Europe et ailleurs, mais aussi dans la prise de conscience et la libération de cultures avec lesquelles, face à l'exploitation, il a vu la nécessité d'« opposer en commun cette force invisible qui est celle du devoir-être, qui est celle du devoir humain³⁸ ».

Université Carleton

³⁸ A. Breton, *Manifeste du surréalisme. op. cit.*, p. 274.

LA PENSÉE ANTICOLONIALISTE D'ANDRÉ BRETON

Jean-Claude BLACHÈRE

La « question coloniale » - justification des conquêtes, débats sur la nature politique de *l'imperium*, interrogations sur les limites de l'assujettissement, etc. - a traversé tout un siècle mental, périodiquement réactivée par les pamphlets et les révoltes, ou par les auto-célébrations spectaculaires de la puissance de la France. Croisières, noire ou jaune; explorations en long et en large; expositions en métropole qui reconstituent la géographie des possessions: l'entre-deux-guerres multiplia les « tours du propriétaire ». Or, les temps forts de cette mise en scène et de ses péripéties recourent d'assez près la chronologie du surréalisme. Aragon rappelait qu'il avait grandi au son des trompettes épiques; son enfance fut « nourrie (...) d'aventures colonisatrices où l'on tue bien du nègre »¹. Les membres du groupe parvinrent à l'âge d'homme quand, la conquête à peine achevée, les premiers craquements de l'édifice se faisaient déjà entendre. Ils vécurent assez pour assister (et, dans certains cas, participer) aux soubresauts de la décolonisation.

La coïncidence ne fut donc pas que temporelle. Le surréalisme a eu « partie liée avec les peuples de couleur² ». La dénonciation des crimes, les appels à l'indépendance immédiate, le soutien multiforme aux peuples colonisés ont nourri l'inspiration, de *Littérature* où l'on notait le concept « colonie française » entre 3 et 1120³ à *L'Archibras* qui rendait hommage au « peuple vietnamien » et aux « noirs d'Afrique sous domination portugaise »⁴. Dans le long intervalle, il y eut des articles, des poèmes, des tracts; il y eut les Antilles de 1941, où Breton reçut de plein fouet la révélation des réalités coloniales et en écrivit, comme Gide et son *Voyage au Congo, Martinique charmeuse de serpents* .. il y eut des

¹ Louis Aragon, « Lewis Carroll. En 1931 », *Le Surréalisme au service de la révolution*. n°3, p. 26. Réédition J.-M. Place, Paris, 1976.

² André Breton, « Interview de René Bélance » décembre 1945, *Entretiens 1913-1952* avec André Parinaud (1952), Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1973, p. 237.

³ Document non repris dans *Littérature*: ce projet d'article a été publié par Michel Sanouillet, *Dada à Paris* (1965), Nice, Centre du XX^e siècle, 1980, p. 496, qui le date de l'été 1921.

⁴ « Pour Cuba », *L'Archibras*, n°3, mars 1968, p. 3.

« déclarations collectives » engageant le groupe, scellant des alliances tactiques avec d'autres instances, l'obligeant à des compromis.

Pourtant, sous l'apparence consensuelle et pérenne, la pensée anticolonialiste n'eut rien d'une coulée uniforme et cohérente. Elle fut traversée de réticences et de palinodies. Déjà « xénophile » et atterré par l'inutilité de la célébration frénétique de la révolte, Breton se rallia au pragmatisme du parti communiste et à ses thèmes de propagande anti coloniale. Mais, dans le même temps, ni lui ni ses amis n'entendirent renoncer à l'objectif d'une « délivrance totale » de l'homme. L'incompatibilité entre les thèses du Parti et les enjeux esthétiques ou philosophiques de l'intérêt surréaliste pour les cultures tribales engendra un discours brouillé, un message en « Eaux troubles »⁵ qui ne se décanta que lentement.

L'anticolonialisme de Breton a dû traverser l'embarquée communiste pour conquérir progressivement l'autonomie de sa visée poétique. L'histoire du rapprochement avec le P.c. est assez connue: je m'attacherai plutôt à comprendre les raisons de cette fascination, et à montrer l'étendue du « suivisme » idéologique qui en résulta. L'anticolonialisme lyrique est resté, par contraste, largement ignoré: faut-il voir dans l'indifférence réservée à *Martinique charmeuse de serpents* les dégâts durables de ces eaux troubles?

*

Aux lendemains de la première guerre, les appels aux Barbares caractéristiques du XIXe finissant (qui comptait sur eux pour se délivrer de l'esthétisme décadent) firent place à la mobilisation des Sauvages sommés de venir camper sur les places de Paris. La lettre ouverte à P. Claudel souhaitait « que les guerres et les insurrections coloniales viennent anéantir cette civilisation occidentale⁶ ». Dans cette frénésie, les surréalistes n'étaient pas seuls. Les Enragés du *Grand Jeu* pratiquaient la surenchère :

*Il est probable que les peuples des colonies massacreront un jour
colons, soldats et missionnaires et viendront à leur tour « opprimer »
l'Europe. Et nous nous en réjouissons (..). Nous sommes avec les noirs,
les jaunes et les jaunes et les rouges contre les blancs. (...)*

⁵ C'est le titre d'une section de *Martinique charmeuse de serpents* où Breton évoque la situation des Antilles colonisées.

⁶ « Lettre ouverte à M. Paul Claudel, Ambassadeur de France au Japon », 1er juillet 1925, in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, édition procurée par José Pierre, Paris, Losfeld-Le Terrain Vague, 1980, tome 1, p. 50.

Nous fraternisons avec vous, chers nègres, et vous souhaitons tous une prochaine arrivée à Paris 7.

La célébration jubilante des révoltes sanglantes aux colonies, à défaut de la déferlante nègre à Paris - où les nouveaux esclaves à talents se contentaient d'être boxeurs, danseurs, joueurs de jazz ou futurs professeurs - retentit dans les premiers numéros de *La Révolution surréaliste*. Eluard y rêvait d'hécatombes: « partout, des missionnaires et des soldats, des corbeaux et des chacals, les uns couvrant les autres de leurs ténèbres, mais partout des attentats et des complots⁸ ». Breton resta en retrait de cette révolution toute « verbale » où le vertige des mots masque mal les incohérences (comment, d'un côté, célébrer la brutalité du Nègre et, de l'autre, admirer son art ?), rend aveugle, lorsqu'il s'agirait de voir simplement les révoltes aux portes de l'Europe. Abd-el-Krim, au Maroc, était en train de jeter à l'eau tous les blancs; depuis 1921, dans le Rif, il bousculait les Espagnols et menaçait les Français. Les communistes, à Paris, lui apportaient leur soutien: les surréalistes ne disaient rien. Avant le printemps 1925, pas une ligne sur ces rebelles; il est vrai que Breton, dans le premier *Manifeste*, venait d'ériger la « distraction » - l'indifférence politique - en valeur surréaliste: « ce monde moderne, enfin, diable! Que voulez-vous que j'y fasse⁹ ? ». La position était peu tenable; en juillet, Breton avouait à sa femme Simone l'impuissance du groupe:

La guerre du Maroc dépasse en invraisemblances, en stupidité et en horreur tout ce qu'on peut attendre de ces gens. Nous n'avons rien fait contre cet état de choses et nous ne ferons peut-être rien (qui vaille). Qui parle donc encore après cela d'écrire encore des poèmes et le reste? Il n'est pas de protestation écrite qui tienne en pareille matière 10.

Le « Que faire donc » très léninien qui conclut ce fragment, le congé donné à ce « reste » qui évoque la littérature, annonçaient des engagements nouveaux. Mais c'est tout de même par une protestation écrite que Breton prit position. Lui et ses amis, en août, signèrent le tract « La Révolution d'abord et toujours », aux côtés des membres de *Clarté*,

7 Roger Vailland. « Colonisation », *Le Grand Jeu*, n01 (été 1928), pp. 58-59. Réédition J.-M. Place, Paris, 1981.

8 Paul Eluard, « La Suppression de l'esclavage », *La Révolution surréaliste*, n03 (avril 1925). Réédition J.-M. Place, Paris, 1975.

9 André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Coll. « Idées », Paris, 1972, p. 62.

10 Lettre inédite du 7 juillet 1925, publiée par Marguerite Bonnet, « L'Orient dans le surréalisme, mythe et réel », *Revue de littérature comparée*, n04, 1980, p. 422.

Philosophies et Correspondances 11. La déclaration marque d'emblée son refus des positions généreuses et irréalistes: «Bien conscients de la nature des forces qui troublent actuellement le monde », « nous ne sommes pas des utopistes : cette révolution, nous ne la concevons que sous sa forme sociale ». Elle martèle quelques grands objectifs: «le réveil de l'amour-propre de peuples longtemps asservis », la fin de « l'esclavage que la haute finance internationale fait peser sur les peuples » peuvent passer pour d'assez claires positions anticolonialistes. En fait, le document inaugural de l'engagement surréaliste est « confus » (*dixit* Breton) - on peut incriminer la disparate idéologique des quatre groupes signataires - et trouble à plus d'un titre. Le refus de la guerre du Maroc est davantage inspiré par le pacifisme des lendemains de massacre (« question de chair » dit Antonin Artaud) que par la considération particulière du sort des Rifains et de leur culture. Surtout « la Révolution d'abord et toujours » illustre la schizophrénie surréaliste; l'anticolonialisme écartelé entre la « décision d'efficace » - l'alignement sur les thèses et la tactique du P.C. - et la réaffirmation d'une volonté de « délivrance totale » des esprits. La Révolution mentale va « plus loin » que la libération politique ou l'autonomie économique. Elle les comprend et les dépasse.

L'encartement au parti - effectif en 1927 - masqua pour un temps ces contradictions mais ne diminua pas le trouble des consciences. Le Parti communiste apparut vite aux yeux de Breton comme le seul organisme disposant de « l'armature voulue pour faire cesser les antagonismes tels qu'exploiteurs et exploités, riches oisifs et travailleurs misérables, nations de proie et peuples sauvagement colonisés (...) »¹².

Il fut choisi parmi d'autres positions anticolonialistes, dont l'entre-deux-guerres offrait un assez large éventail, et que Breton connaissait. L'élection des thèses marxistes ne résulta pas de circonstances fortuites mais bien d'une réflexion critique sur les insuffisances de la pensée socialiste post-jaurésienne ou de l'humanitarisme. De loin en loin, les lectures de Breton (le *Voyage au Congo* lui fit tolérer ce Gide-là, et le *Discours sur le colonialisme* de Césaire l'enflamma), ses voyages et ses amitiés le confirmèrent dans sa volonté de dénonciation radicale. L'anticolonialisme des « ligues » lui paraissait suspect: il n'appartint à aucune (sauf à un Comité contre la guerre en Algérie), alors qu'Éluard et Aragon militaient dans la Ligue contre l'impérialisme et pour l'indépendance nationale. Il est vrai qu'elle accueillait aussi Barbusse, ce qui suffi-

¹¹ Voir le lexle du Iracl in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, José Pierre, tome 1. *op. cit.*, pp. 54 à 56 et les commenlaires, pp. 393 à 396.

¹² André Breton. « Interview de Francis Dumonl » (mai 1950), *op. cit.*, p.275.

sait sans doute à la disqualifier aux yeux de Breton. La Ligue des Droits de L'Homme? Le tract de 1931, «Ne visitez pas l'Exposition Coloniale », l'exécuta d'un mot: «jésuitique» ; les divers Comités de Défense de la race noire, les revues comme *Le Cri des Nègres*, ne retinrent pas davantage son attention. En revanche, il s'exprima d'abondance contre les socialistes qui admettaient le « devoir de civilisation » de l'Occident envers les peuples « arriérés », et donc la présence française outre-mer. Alors que les surréalistes se déchaînaient contre la guerre du Rif, le porte-parole du parti socialiste, Henri Fontanier, déclarait :

Toujours fidèles à la pensée de Jaurès (...) nous ne demanderons pas au gouvernement d'évacuer le Maroc, car (...) « ce que la France peut représenter au Maroc, c'est un genre de civilisation supérieure ». Ces pensées sont encore les nôtres 13.

Le tract de 1931 épingla donc, à côté de La Ligue des Droits de l'Homme, le « scandaleux parti socialiste » qui se bornait à dénoncer quelques abus pour mieux accepter le système: « il serait un peu fort que nous distinguions entre la bonne et la mauvaise façon de coloniser 14 ». Un an après, les surréalistes revenaient à la charge contre l' « Humanitarisme meurtrier ». Cette déclaration s'en prenait aux « faux-semblants de libéralisme », à la « compassion », à l' « idéalisme » et même à la négrophilie des amateurs de jazz pourvoyeuse à petit prix de bonne conscience¹⁵. Le panorama désespérant de ces insuffisances ne laissait en effet d'autre choix à Breton que de suivre les thèses du parti, auxquelles, avouait-il pourtant dès 1927 avec une pointe de regret, « les surréalistes », dans leur dénuement idéologique, « n'avaient aucune organisation à opposer¹⁶ ». En 1952 encore, dans les *Entretiens*, il essayait d'effacer la tache: « J'y insiste parce que bien souvent on a feint de ne pas comprendre la démarche qui nous a brusquement inclinés de ce côté¹⁷ ».

De fait, l'allégeance au Parti engendra pendant plusieurs années l'alignement. L'inféodation à la « ligne » fut aveugle, comme me l'écrivit André Thirion :

13 Discours de février 1925, cité par Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France (1871-1962)*, Le Livre de poche, coll. « Pluriel », Paris, 1979, p. 215.

14 « Ne visitez pas l'Exposition coloniale », *Tracts surréalistes...*, op. cit., p. 195.

15 « *Murderous humanitarianism* » (1932), publié et traduit in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome II, Losfeld, Le Terrain Vague, Paris, 1982, pp. 441 à 443.

16 André Breton, « Entretiens avec André Parinaud » (1952), *Entretiens...*, op. cit., p. 124.

17 *Id.*, *ibid.*

Aucune discussion sur le « colonialisme » n'a eu lieu au sein du groupe surréaliste. même en 1931. Les positions adoptées, par un consensus général. étaient celles du Parti communiste français 18.

Mais les textes de cette époque témoignent contre ce consensus d'abord parce que le suivisme obère l'expression surréaliste, impose la raideur idéologique, l'application stricte des consignes. La référence aux thèmes définis par les dirigeants se transforme en « sujet » ; l'écrivain a désormais sa « main à plume ». Le parti définit-il la colonisation en termes d'économie, les surréalistes se mettent au diapason, même s'ils sont « très peu doués pour l'économie politique », selon les propos de Breton, qui avait eu à cet égard une expérience humiliante¹⁹. Les tracts de 1931 évoquent donc le travail forcé, le pillage des colonies; ils citent Lénine, comme des élèves appliqués qui ont fait les bonnes lectures, pour le louer d'avoir « reconnu dans les peuples coloniaux les alliés du prolétariat mondial²⁰ ». Éluard, qui n'est pas ignare en anthropologie, ni insensible aux différences exotiques, qui collectionne les objets tribaux, opine gravement: « Il n'y a que deux races dans le monde: celle des oppresseurs et celle des opprimés²¹ ». Aragon s'applique laborieusement à renier son *Traité du style* pour « faire » le procès des pillages coloniaux:

*Charmes des spoliations lointaines dans un décor édénique
De nouvelles Indes pour les insatiabilités d'Indre-et Loire
De nouvelles Indes pour les perversités du Percepteur
et le missionnaire cultive une Sion de cannes à sucre* 22

L'empreinte fut si forte qu'elle créa des réflexes. Lorsque Breton débarqua à Fort-de-France en 1941, son premier mouvement le conduisit à se documenter sur l'exploitation coloniale en puisant ses informations dans une *Histoire économique de la Martinique* (en deux tomes, précise-t-il sans ironie). Le parti recommande-t-il un devoir de propagande antimilitariste, fait-il conscience aux camarades de « dévoiler impitoyablement les prouesses (des) impérialistes aux colonies²³ », les camarades-surréalistes répondent au mot d'ordre. Il est vrai qu'ils n'avaient pas attendu les consignes pour cracher sur l'abjecte capote bleu horizon;

18 Lenre du 25 mars 1983.

19 Voir les *Entretiens*, *op. cit.*, p. 128.

20 « Ne visitez pas l'exposition coloniale », *op. cit.*, p. 195.

21 Paul Éluard, « Yen-Bay », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°1, *op. cit.*, p.8.

22 Louis Aragon, « Mars à Vincennes », *Persécuté persécuteur*, Editions surréalistes, Paris, 1931, p. 45.

23 Cité par Jacob Moneta, *Le Parti communiste français et la question coloniale (1920-1965)*, Maspero, Coll. « Livres rouges », Paris, 1971, p. 18.

mais on ne peut qu'être frappé du parfait parallélisme entre la ligne du parti et l'inspiration surréaliste. Alors que la « rumeur épique » célèbre la « gloire chevaleresque » des conquérants de l'Empire, se choisit des héros chez les officiers méharistes ou les baroudeurs de l'Atlas marocain et se repaît de légendes²⁴, l'Académie française crée un concours de poésie dont le sujet est la célébration de « la mort héroïque du lieutenant Condamine de La Tour tué au Maroc en 1926 ». Péret publie dans *La Révolution surréaliste* son envoi :

*Pourris Condamine de la Tour pourris
Avec tes yeux le pape fera deux hosties
pour ton sergent marocain
et ta queue deviendra son bâton de maréchal
Pourris Condamine de la Tour
Pourris ordure sans os* ²⁵

L'outrance est identique chez Éluard, à propos de l'affaire de Yen-Bay en Indochine, où des troupes coloniales avaient été massacrées :

Et nous espérons que le récit des atrocités indochinoises donnera à réfléchir aux brillants militaires qui espèrent trouver dans les colonies le droit à la fainéantise, à la soulerie, aux congaïes et à la pédérastie, le droit d'exercer impunément leur sauvagerie et leur imbécillité naturelles ²⁶.

Là encore, l'imprégnation persistait. Breton, qui s'était tenu à l'écart de ces violences verbales, mais n'en pensait pas moins, découvre l'inspiration antimilitariste lorsqu'il évoque son escale antillaise. Il dresse le portrait archétypique du « sous-officier d'infanterie coloniale » et consacre plusieurs pages d'« Eaux troubles » à l'inventaire des variétés de la bêtise armée, du subalterne en short kaki et casque colonial au capitaine de gendarmerie, « une des plus dures et des plus troubles figures²⁷ », heureusement promise au paludisme, à la cirrhose et aux maladies vénériennes qui en annihilent la nuisance²⁸.

²⁴ Voir Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France...* *op. cit.*, p. 179.

²⁵ Benjamin Péret, « La Mort héroïque du lieutenant Condamine de La Tour », *La Révolution surréaliste*, n°6 (mars 1926), p. 22.

²⁶ Paul Éluard, « Yen-Bay », *op. cit.*, p. 8.

²⁷ André Breton, « Eaux troubles », *Martinique charmeuse de serpents* (1948), U.G.E., coll. « 10-18 », Paris, 1973, p. 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 66.

On discerne un même phénomène de clonage en matière d'anticléricalisme ; et, dans ce domaine, le suivisme apparaît encore plus nettement. Les directives du parti, formulées au Congrès de Lyon en 1924, étaient formelles: prudence à l'égard de la « religion musulmane », « étant donné la susceptibilité des prolétaires indigènes²⁹ », mais feu vert pour se déchaîner contre les missions chrétiennes :

Le Parti devra lutter vigoureusement pour arracher les masses indigènes à l'emprise néfaste des agents religieux de la bourgeoisie 30.

Il Y aurait eu dans cette distinction de quoi hérissier les surréalistes si réfractaires à l'hypocrisie... Curieusement, les amis de Breton s'en prirent fort peu aux minarets et aux imams, ne réagissant (tard) contre « la poussée de l'Islam » que lorsqu'elle détruisait « l'admirable culte fétichiste³¹ ». L'église coloniale accusée de tous les maux fait les frais de la propagande surréaliste, complice de l'exploitation capitaliste parce qu'elle a fait du travail une obligation morale, perverse organisatrice de l'abrutissement des bons sauvages. On ne tarit pas de sarcasmes, dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, contre les « ensoutanés » qui, comme l'écrit René Crevel³², ont privé, par le baptême, les primitifs du « bienheureux état d'innocence ».

Un dernier cas de psittacisme idéologique achève de montrer la profondeur et l'étendue du trouble engendré dans l'expression surréaliste par l'embarquée communiste. Le refus du nationalisme fut, chez Breton, une attitude péremptoire et continue. Songeant à ses déclarations de l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » (« que d'autres s'attachent à leur famille, à leur pays et à la terre même, je ne connais pas cette sorte d'émulation »³³) ou au premier Manifeste invitant à donner « un caractère partiel et dérisoire » aux revendications de « tout un peuple³⁴ », il était fondé à professer: « le nationalisme n'avait jamais été mon fort³⁵ ». Et pourtant... à la remorque du P.C. distinguant un « bon » nationalisme et une variété vénéneuse, Breton fut amené à opérer le même *distinguo* spécieux. Le IVe congrès mondial de l'Internationale commu-

²⁹ Extrait du Congrès de Lyon. 1924. Cité par Jacob Moneta, *Le parti communiste français et la question coloniale*. *op. cit.*, p. 35.

³⁰ *Id.* *ibid.*

³¹ Voir la couverture de la revue *Bief. jonction surréaliste*. n08, mars 1959.

³² René Crevel, « Le Patriotisme de l'inconscient », *Le Surréalisme au service de la révolution*. n04 (décembre 1931), *op. cit.*, p.4.

³³ André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *Point du jour* (1934), Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1970, p. 27.

³⁴ *Id.*, « Manifeste du surréalisme » (1924), *Manifestes.... op. cit.* p.24.

³⁵ *Id.*, *Entretiens* (1952), *op. cit.* p.20.

niste avait rejeté, dans les colonies, le mauvais nationalisme inspiré par la bourgeoisie d'affaires capitaliste, et admis, « à titre temporaire », « en vue de l'action seulement », le nationalisme exprimant les revendications des masses populaires³⁶. Breton, de son côté, reprit la même idée dans « Du temps que les surréalistes avaient raison³⁷ », dans « Contre-attaque », toujours en 1935³⁸. Un compromis identique, plus tard, lui fit accepter d'« encourir le grief de soutenir le nationalisme algérien »³⁹, de saluer le leader du M.N.A., Messali Hadj, dans *Le Surréalisme, même*, n°1, en 1956⁴⁰.

La contradiction, maquillée un temps par la fougue militante, éclate pourtant dans un document d'autant plus précieux qu'on y saisit une des sources majeures du brouillage, généralement négligée. La considération due à l'art primitif fut un terrain sensible, où les surréalistes ne purent s'aligner sur les thèses communistes - d'ailleurs peu loquaces à ce sujet. Quand, dans le tract « Premier bilan de l'Exposition coloniale »⁴¹, Breton et ses amis donnèrent leur opinion sur l'incendie du pavillon des Indes Néerlandaises qui, en détruisant un monument colonial, avait détruit aussi des exemples d'art sauvage néo-guinéen, l'embarras atteignit son comble. Comment justifier, selon la ligne marxiste, que l'on pût prendre la défense des masques papous? Petit chef-d'œuvre d'incohérence, voire de jésuitisme, le texte du tract mérite qu'on s'y arrête.

Les thèses du Parti assimilaient les bondieuseries de l'Eglise aux fétiches des peuples écrasés de superstitions archaïques. Les musées anti-religieux d'URSS établissaient « la comparaison qui s'impose entre les idoles du monde entier ». La même attitude présidait, en principe, à l'organisation de la « contre-exposition » « La vérité sur les colonies ». La ligue anti-impérialiste, émanation du P.c., avait confié à André Thirion le soin d'exprimer là les positions marxistes. La petite exposition n'occupait que deux ou trois pièces de la Maison des syndicats à Paris. La pièce principale était laissée aux vues d'Aragon « responsable de la présentation des problèmes culturels »⁴², qui s'était adjoint Tanguy et Eluard. *Le Surréalisme au service de la révolution* n°4 relayait l'exposition, en publiant quelques photos des salles, mettant bien en évidence, sous l'égide

³⁶ Cité par Jacob Moneta, *op. cit.* p. 19.

³⁷ André Breton, « Du temps que les surréalistes avaient raison » (1935), *Position politique du surréalisme* (1935), Denoël-Gonthier, Coll. « Médiations », Paris, 1972, p. III.

³⁸ « Contre-attaque », déclaration collective, *ibid.*, pp. 176-177.

³⁹ Voir le dossier établi par José Pierre, « La Déclaration des 121 », « Sédition » et « Les surréalistes », *La Brèche*, n°2 (mai 1962), p. 62.

⁴⁰ Texte repris dans le « Discours au meeting Pour la défense de la liberté » (1956), *Perspective cavalière*, Gallimard, Paris, 1970, p. 182.

⁴¹ « Premier bilan de l'exposition coloniale » (1931), *Tracts Surréalistes*, tome 1, *op. cit.*, pp. 198 à 200.

⁴² André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*. Robert Laffont, Paris, 1972, p. 320.

de Marx (« un peuple qui en opprime d'autres ne saurait être libre »), objets sauvages et « fétiches européens », saints de plâtres à l'avenant.

Les masques et statues du pavillon des Indes néerlandaises auraient donc dû être traités comme d'ordinaires saint-sulpicieries. Face à cette ligne orthodoxe, les contradictions du tract fourmillent. Si - comme le proclamait quelques semaines auparavant le tract *Au feu*⁴³ - il était légitime d'applaudir à la destruction des églises espagnoles par les Républicains anti-fascistes ; si ces mêmes Républicains y étaient approuvés d'avoir brûlé statues et tableaux, sans se laisser arrêter par quelque « prétexte artistique », pourquoi protester contre l'incendie d'objets sauvages ? L'incohérence était assez forte pour que les rédacteurs du tract eux-mêmes aient tenté, après l'avoir reconnue « contradiction gênante », de la dissiper.

Les objets néo-guinéens étaient présentés comme des signes de la violence coloniale « arrachés (...) à ceux qui les avaient conçus ». A ce compte, les collectionneurs seraient donc complice d'un crime ? Les surréalistes s'empressaient de se disculper, « ne passant pas pour avoir le souci de la conservation des objets d'art », au prix d'une contre-vérité **étonnante**. La vente, en mai 1931, d'une partie de la collection d'art primitif d'Éluard et de Breton ne pouvait passer pour une liquidation purificatrice qu'aux yeux des naïfs ignorant qu'il ne s'agissait là que d'une vente partielle, inspirée par des besoins pressants, et opportunément située au moment de la grande Exposition de Vincennes pour bénéficier de sa publicité, comme me le confia Charles Ratton.

Les surréalistes cherchaient aussi des arguments du côté de la patristique, appelant à leur secours Marx et Engels pour établir que l'art primitif méritait intérêt comme élément dialectique à opposer à l'art « fruit de l'économie capitaliste ».

L'art des peuples sauvages était donc soit pièce à conviction, soit instrument philosophique. Que de contorsions pour ne pas reconnaître l'essentiel : les surréalistes déplorant la perte des « choses de beauté » s'efforçaient en vain de concilier ce deuil avec les thèses du parti - le plus souvent, d'ailleurs, sans parvenir à cacher leurs préférences. La contre-exposition de Thirion, dans ses moindres détails, témoigna de ces contradictions... et du sens latent de l'anticolonialisme surréaliste. La disposition des objets tournait à la confusion du fétichisme catholique : on n'avait pas choisi les chefs d'œuvre de la statuaire sacrée, même en photographies, mais « quelques-unes des bondieuseries les plus sottes »⁴¹. Pour les objets primitifs, au contraire, le critère avait été celui de la qua-

⁴³ « Au feu » (1931), *Tracts surréalistes*, tome 1, *op. cit.*, pp. 196-197.

lité, Aragon et Elsa achevant même d'enterrer la thèse de départ - montrer l'inanité de toute croyance - et de noyer le propos idéologique sous des flots de musique polynésienne... Faut-il ajouter que « les membres du bureau politique du Parti s'abstinrent de (...) visiter» cette exposition⁴⁴ ?

*

Eaux troubles... Breton ne pouvait en émerger qu'en réaffirmant la priorité du regard poétique: prévalence du chant lyrique sur le message, premier pas donné à une liberté de grand vent sur la « revendication immédiate ». L'anticolonialisme de Breton, allégé de ses compromissions, n'avait de chance de rejoindre sa véritable source qu'en se retrempeant dans l'émotion créatrice.

L'indépendance des thèses surréalistes fut sans doute facilitée par les « rectifications » de la tactique du P.C., elle-même inspirée par les besoins politiques de Staline, soucieux de ne plus affaiblir les démocraties occidentales devant la montée du danger nazi. Après 1935, le parti mit en sourdine sa propagande anticoloniale. C'est vers ces années-là que les pas de Breton le conduisirent à visiter des pays sinon colonisés - comme la Martinique - du moins en situation d'oppression: le Mexique, les nations indiennes des États-Unis, Haïti. Le poète mesura alors que l'Indien et le Noir étaient bien plus que des « prolétaires », que l'assujettissement d'un peuple ne se résumait pas à l'exploitation économique. « Je n'avais que très imparfaitement compris », murmure le poète, en comparant ce qu'il découvrait des hontes martiniquaises à l'idée qu'il pouvait s'en faire au moment de débarquer⁴⁵. La considération toute pragmatique des résultats de la collaboration au P.e. - après tout, l'engagement des surréalistes en 1925 s'était donné la recherche de l'efficacité comme mobile - ne plaida pas non plus pour une poursuite de l'aventure commune. La voix du mouvement, confondue avec et dans l'expression communiste, ne s'était guère fait entendre. Les revues étaient demeurées confidentielles ; les deux grands tracts de 1931, « Premier bilan de l'Exposition coloniale » et « Ne visitez pas (...) », s'ils furent tirés à plusieurs milliers d'exemplaires et même distribués à la porte des usines Renault, n'empêchèrent pas trente-quatre millions de visiteurs de se rendre à Vincennes... ni une poignée de surréalistes de les accompagner, comme en témoigne André Thirion⁴⁶ ! Quant à la déclaration de

⁴⁴ André Thirion, *Révolutionnaires...*, op. cit., p. 320.

⁴⁵ André Breton. « Eaux troubles », *Martinique...*, op. cit., p. 58.

⁴⁶ Lettre d'André Thirion. du 25 mars 1984, que j'ai publiée dans la revue *Les Mots La Vie*, n08, « Primitivisme et surréalisme », Nice, 1994, p. 155.

1932, « Humanitarisme meurtrier », destinée à l'ouvrage - en anglais - que Nancy Cunard publia en 1934 (*Negro, an anthology*), elle ne fut connue en français que par sa publication, cinquante ans après, dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives* de José Pierre⁴⁷... Enfin, la méfiance pennanente du P.c. et des rédacteurs de l'*Humanité* envers des artistes « petits-bourgeois » acheva de limiter la portée de la voix surréaliste.

Le grand tournant, et son inscription textuelle, se lit dans *Martinique charmeuse de serpents*. Plus précisément, entre deux des textes qui composent ce livre-mosaïque: d'« Eaux troubles » publié en février 1942, à « Un grand poète noir » paru à l'automne 1943, on peut observer comment Breton posa d'abord, puis résolut le problème de la parole anticolonialiste dans l'écriture surréaliste. Les intitulés, les supports de publication (*Pour la victoire* dans le premier cas, une revue entièrement dévouée à la poésie dans le second) dessinent déjà la trajectoire: le pamphlet à visée pragmatique dénonçant la Martinique envichysée fait place à une ode en prose, célébrant Aimé Césaire poète « d'un noir si pur ».

L'évolution ne fut pas aisée. En 1942, Breton n'était pas persuadé qu'on puisse compromettre la poésie dans l'évocation des basses œuvres coloniales :

*ce qui est lésé et défié par de telles mœurs est de trop d'importance
pour que je m'avise d'y mêler la poésie imprescriptible de l'île* 48.

L'« Avant-dire », coiffant le recueil de 1948 qui rassemblait, autour de l'escale de 1941, les textes précédemment parus en ordre dispersé, s'efforçait de justifier cette dichotomie: « à la Martinique, (l')œil se divise », « comme si l'un était tourné vers l'extérieur, l'éphémère, le social », se voilait d'« une expression de malaise intolérable », tandis que « l'autre vers l'intérieur, l'éternel, l'individuel » s'illuminait d'« une expression rayonnante ». Breton admettait que le livre, à l'image de cette Martinique à la fois charmeuse et repoussante, fût éclaté entre le « langage lyrique » et « le langage de simple infonnation »⁴⁹.

Mais dans « Un Grand Poète noir », l'écrivain semble avoir triomphé de cette schizophrénie, au demeurant moins raide que Breton ne le diagnostiquait. Dans « Le dialogue créole », de propos lyrique, passe l'ombre du Noir révolté⁵⁰, comme dans l'une des « Epingles trem-

⁴⁷ Cf note 15.

⁴⁸ André Breton, « Eaux troubles », *Martinique.... op. cit.*, p. 88.

⁴⁹ *Id.*, « Avant-dire », *ibid.*, p. 8.

⁵⁰ *Id.*, « Le Dialogue créole », *ibid.*, p. 26.

blantes » résonne l'écho de la « révolte noire très sanglante de 1848⁵¹ ». A l'inverse, l'inspiration polémique d'« Eaux troubles » n'écarte pas quelques échappées sur l'azur, le « spectacle du luxe naturel, avec ce sentiment de bienfaits prodigués⁵² » adoucit l'amertume. Dans l'ensemble, toutefois, chaque texte s'identifiait à une fonction précise, « Eaux troubles » succédant au « Dialogue » et aux « Épingles tremblantes » comme le second temps d'une dialectique, « Un grand poète noir », enfin, permettant de surmonter et d'unifier l'image contradictoire. Comment expliquer cette réconciliation de l'écriture ? Breton fournissait lui-même une clé, en s'en prenant au « recours à la rime, au mètre fixe et autre pacotille (qui) ne saurait jamais abuser que les oreilles de Midas⁵³ », ce qui visait évidemment Aragon, Eluard et autres poètes de la Résistance, dont Péret n'allait pas tarder à vomir le déshonneur. Le désastreux exemple des « philistins » définissant la poésie par les qualités de la prose (« nudité, précision, clarté »), tel Roger Caillois dans les *Lettres françaises* de février 1943 (p. 102), ne pouvait qu'alerter Breton sur les dangers encourus par une poésie composant, d'abord, avec la nécessité didactique. Il fallait obtenir une poésie qui fût, à la fois, chant et pamphlet, qui ne perdît point, dans les servitudes de la communication avec le plus grand nombre ou de l'obéissance à des considérations tactiques et actuelles, ses exigences d'ineffable, de suggestion, d'images évocatrices et de mystère (p. 102). L'exemple du *Cahier d'un retour au pays natal* venait à son heure pour montrer la possibilité d'une telle synthèse. Breton y reconnaissait la légitimité de la « revendication », « la plus fondée du monde » (p. 105), contre « la misère du peuple colonial » (p. 104), le caractère monstrueux du déni de justice excusant même que « par exception », on fasse taire ses préventions contre le poème « à sujet », « sinon à thèse » (p. 101). Mais « ce serait réduire impardonnablement la portée de l'intervention de Césaire que de vouloir s'en tenir, si foncier qu'il apparaisse, à ce côté immédiat de sa revendication » (p. 106). La poésie du Martiniquais se recommandait par son pouvoir de « transmutation » (p. 101)... Dans son athanor, l'alchimiste noir avait jeté les « matériaux les plus déconsidérés, parmi lesquels il faut compter les laideurs et les servitudes mêmes » (p. 101), pour en tirer « la vraie pierre philosophale » : le sentiment de la liberté (p. 102). Césaire - Breton

51 *Id.* « Ferrets de la reine noire », « Des Épingles tremblantes », *ibid.*, p. 41. Révolte qui ne fut pas aussi sanglante que Breton voulait bien le dire, précise Régis Antoine dans son article « André Breton et les mondes noirs », *L'Afrique littéraire et artistique*, n°58, 1980. Sur tout l'itinéraire caraïbe de Breton, ses réajustements idéologiques et esthétiques, on se reportera avec beaucoup de profit à Régis Antoine, « La fée noire et la fée caraïbe », *Europe*, n°743, mars 1991.

52 *Id.* « Eaux troubles », *ibid.*, 57.

53 *Id.* « Un Grand Poète noir », *ibid.*, p. 100.

souligne: son exemple est « sans prix », parce qu'il permet de clarifier enfin le trouble surréaliste - avait donné dans son *Cahier* une leçon de transcendance: évoquer « l'angoisse qui s'attache, pour un Noir, au sort des Noirs dans la société moderne » de manière telle (par « l'appoint du génie verbal ») que cette angoisse, « ne faisant plus qu'une avec celle de tous les poètes, de tous les artistes », « embrasse (...) la condition plus généralement faite à *l'homme* par cette société » (p. 107). L'appoint du génie verbal, c'est la puissance de l'image analogique, à quoi Breton s'intéresse tout spécialement dans ces années 40 où il compose les grands poèmes philosophiques qui seront rassemblés dans *Signe ascendant*. La parole anticolonialiste ne pourra être tolérable que si elle passe par la métaphore et les métamorphoses.

*

Dès la préface à Césaire, Breton avait essayé la pierre philosophale, discrètement, comme une touche d'orfèvre. Le poète noir évoquait, dans le *Cahier*, le vaisseau négrier, corps cosmique et entrailles de la révolte intestinale des esclaves:

*le négrier craque de toute part... Son ventre se convulse et résonne.
L'affreux ténia de sa cargaison ronge les boyaux fétides de l'étrange
nourrisson des mers* 54.

Breton s'emparait à son tour du négrier, image analogique de la prison que l'Occident réserve à l'imagination:

*Si les négriers ont physiquement disparu de la scène du monde, on
peut s'assurer qu'en revanche ils sévissent dans l'esprit où leur « bois
d'ébène » ce sont nos rêves, c'est plus de la moitié spoliée de notre
nature, c'est cette cargaison hâtive qu'il est encore trop bon d'envoyer
croupir à fond de cale* 55.

La Porteuse sans fardeau, dans l'œuvre de Breton, paraît à plusieurs reprises: elle avait inspiré un poème des «Epingles tremblantes », traversé sa « Conférence au Rex » prononcée à Port-au-Prince en janvier 1946, avant de hanter fugitivement un texte de « Xénophiles » en 1948. On peut considérer cette figure de « la femme haut chargée qui se rend au

54 Aimé Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal*. Présence africaine. Paris. 1971. p. 147.

55 André Breton. « Un Grand Poète noir ». *Martinique...*, *op. cit.*, pp. 107-108.

marché ou en revient par les chemins difficiles et longs⁵⁶ » comme « l'allégorie » de la misère des peuples de couleur, « en fonction de cette tâche qui est bien près, à nous hommes blancs, de nous apparaître comme surhumaine⁵⁶ ». Parfaitement conscient de la signification sociale et politique de cette figure, Breton n'ignorait sans doute pas non plus la valeur de représentation du porteur nègre, ruisselant de sueur, écrasé sous ses caisses, peinant derrière l'explorateur blanc. Le portage, Albert Londres, André Gide l'avaient dénoncé comme l'un des pires fléaux de la colonisation. Pierre Mabille lui-même, si proche de Breton, avait donné une image dépourvue d'exotisme des porteuses d'Haïti, promises à une mort rapide:

Rien n'est comparable à cette obsédante déambulation du paysan haïtien (...), obsédante comme la lutte de la vie pauvre contre les assauts renouvelés de la misère. Cette vieille qui va marmonnant (...) descend chaque matin plus de quinze km. de montagnes (...). Celle-là a franchi plus de vingt km. pour venir au marché offrir son panier de mangues dont elle ne tirera pas plus d'une gourde (...). Ne parlez pas trop vite de nonchalance ⁵⁷.

Dans la poésie de Breton, la porteuse⁵⁸ est dépouillée de tout ce qui en constitue la réalité vérifiable. Pas de vieille, pas de malade, pas de corps fragile écrasé par sa charge: l'écrivain n'a vu que de jolies danseuses en bonne santé, des allégories de porteuse. Le titre du poème indique assez la nature de l'opération: « sans fardeau », la porteuse révoque le réel, devient l'un de ces objets impossibles qui n'existent que chez Lichtenberg ou dans le monde onirique. La figure féminine, « comme un esprit », « se confond avec le rêve (...) » ; elle se métamorphose et participe du triomphe alchimique du subtil sur l'épais. Même la nuit est « sans poids » ; le fardeau devient « construction totémique »⁵⁸. Par la grâce du « génie verbal », l'image qui eût pu fournir une assez juste représentation de la misère et de l'exploitation - dans le style des affiches de propagande anticoloniale - évoque l'un des objets les plus spectaculaires et les plus troublants de l'art primitif: les mâts totémiques des Indiens de la Côte Pacifique nord-ouest, à qui Breton s'intéresse alors vivement. Cette femme qu'on penserait terrassée par sa condition ne porte plus: elle « volatilise le fardeau », dit Breton dans son discours de Port-au-Prince,

⁵⁶ *Id.* « Conférence au Rex » (inédite en recueil). *Conjonction*, Port-au-Prince, janvier 1946, p. II.

⁵⁷ Pierre Mabille, « Le Panorama haïtien » (1944). *Messages de l'étranger*, Plasma, Paris. 1981, p. 30.

⁵⁸ André Breton, « Porteuse sans fardeau », « Des Épingles tremblantes », *Martinique.... op. cit.* pp. 49-50.

elle est portée elle-même par le rythme, « la cheville et le col lancent plutôt qu'elles (sic) ne soutiennent⁵⁸ ». L'« obsédante déambulation » vue par Mabille est, dans le regard de Breton, une figure de chorégraphie poétique: deux vers de Baudelaire l'attestent. Ultime avatar: les « jeunes filles de couleur » de Martinique, désignées encore en termes dénotatifs ou du moins convenus, se transforment en « fées noires successives », à mi-chemin des personnages mystérieux de Wifredo Lam et de la « fée africaine » de Rimbaud⁵⁹.

Reste à évaluer le pouvoir de dénonciation du chant lyrique: les eaux troubles de la revendication immédiate ne cèdent-elles pas la place, dans ces allégories, à une autre sorte de confusion, où l'on voit sacrifiée l'efficacité du message à l'hermétisme de l'image ? Comment la porteuse sans fardeau peut-elle émouvoir les consciences politiques ? Dans la vision bretonienne, si la porteuse est fée, c'est qu'elle transmute la misère en la dominant de toute sa dignité, en maintenant au-dessus de toutes les formes de la dégradation le signe, ascendant de la beauté et de la grâce féminines. La porteuse devient l'Eve future, annonciatrice d'un demain danseur, d'une vie poétique, jugés plus exaltants et mobilisateurs par Breton que les perspectives d'une libération économique. Le langage poétique est seul à pouvoir opérer cette métamorphose: cela suffirait à en justifier le choix. Mais l'expression lyrique apparaît nécessaire pour d'autres raisons non moins impérieuses. Elle seule est adéquate à évoquer des sociétés humaines dont la singularité, au-delà de la race, de l'histoire, réside dans leur vision du monde, irréductible à la raison occidentale. Le Blanc a colonisé les Noirs, asservi les Amérindiens, parce qu'il les jugeait sauvages et inférieurs, incapables de penser comme lui. Pour Breton, rendre compte de l'oppression et rétablir la justice implique d'adopter le langage de celui qui a été écrasé à cause de ce langage même. Parler de la porteuse avec des images baudelairiennes n'est pas tricher avec sa condition de prolétaire. Du point de vue surréaliste, c'est refuser cet exotisme politique qui fait décrire les réalités des « peuples de couleur » opprimés selon des concepts, une terminologie, un langage forgé pour des sociétés occidentales. « Plus loin » que l'indépendance, la souveraineté internationale - notions modernes et blanches qui n'ont pas de sens au sein des cultures primitives ou de leurs héritières directes - il s'agit de protéger chez les collectivités humaines en danger d'occidentalisation toutes les valeurs perdues par l'Europe, et que la quête surréaliste se propose justement de retrouver. La défense des colonisés ne se conçoit

⁵⁹ Voir André Breton, « Magloire-Saint-Aude » (1947 ?), *La Clé des champs* (1953), U.G.E., coll. « 10-i8 », Paris, 1973 p. 172. Voir aussi *Le Surréalisme et/a Peinture*, « Augustin Cardenas » (1959), Gallimard, Paris, 1965, p. 323.

pas autrement que comme une exaltation de ces pouvoirs perdus et ne peut se dire autrement que par la poésie.

*

Peut-on affirmer pour autant que la pensée anticoloniale d'André Breton s'est définitivement clarifiée après la mise au point d'« Un grand poète noir » et des applications poétiques qui ont suivi ?

De 1948 à la mort de Breton, les surréalistes ne se montrèrent pas indifférents, loin s'en faut, aux événements d'Indochine et d'Algérie, au Vietnam et à Cuba. En dehors d'allusions multiples mais rapides, comme par exemple aux « brigandages d'Indochine et (aux) lugubres chat-fourreries de Madagascar⁶⁰ », trois textes de longue portée marquent l'expression de l'anticolonialisme du mouvement. L'un concerne la guerre d'Indochine: le tract « Liberté est un mot vietnamien » est d'avril 1947. Les deux autres répondent à la guerre d'Algérie; c'est d'abord le discours de Breton au meeting « Pour la défense de la liberté », en avril 1956; puis, en 1960, la célèbre « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », dite des « 121 », initiée par deux jeunes surréalistes, D. Mascolo et J. Schuster. On est loin, en l'état actuel des connaissances sur la vie, la correspondance, les inédits de Breton dans les années quarante à soixante, de mesurer l'étendue de ses activités anticolonialistes. Mais il est sûr qu'il fut attentif jusqu'au bout à « tous les (...) torts faits de nos jours à l'homme⁶⁰ », comme l'indiquent les témoignages de Me Déchezelles sur son aide aux Algériens inculpés ou de Marguerite Bonnet, sollicitée dès ses premières rencontres avec Breton pour donner une note sur le Vietnam... Si l'on n'en est pas encore à écrire l'histoire événementielle des dernières années, le sens latent en est clair. Il semble bien que les deux guerres coloniales, d'Asie et d'Afrique, n'aient inspiré que des proses polémiques. Comme le martèle le tract de 1947, « rien n'est changé » : le capitalisme « continue sa politique impérialiste traditionnelle », appuyé sur sa « bourgeoisie financière », son armée et son clergé⁶¹. Le discours de 1956 le redit: « trente ans après, devant la guerre d'Algérie, nous restons - à tout le moins - dans les mêmes dispositions⁶² » que devant la guerre du Rif.

« Rien n'est changé » non plus dans les rapports avec la gauche institutionnelle. Le divorce des années 30 n'est pas remis en question: la

⁶⁰ André Breton, « Le Mécanicien » (1949), *La Clé des champs*, op. cit., p.336.

⁶¹ « Liberté est un mot vietnamien », *Tracts surréalistes...* tome II, op. cit., p. 27

⁶² André Breton. « Discours au meeting Pour la défense de la Liberté » (1956), *Perspective cavalière*, op. cit., p. 122.

trahison des « élus de la classe ouvrière, au mépris de la tradition anticolonialiste qui fut un des plus fermes vecteurs du mouvement ouvrier⁶³ » est consommée dès lors que la SFIO et le P.c., partis de gouvernement en 1947, font voter les crédits pour la guerre en Indochine.

C'est en vain, pourtant, qu'on chercherait trace dans les textes de Breton de l'émotion poétique qui transcende l'anecdote et l'actuel. Tout paraît changé, dans ce retour à un anticolonialisme sans doute purifié des troublantes embardées des années 30, mais sec et abstrait. Dans son discours de 1956, Breton appelle, face à la montée des menaces, à « retremper (les) énergies », « à dissiper les miasmes⁶⁴ » du colonialisme. Il propose alors, non pas le *Cahier d'un retour au pays natal* aux paroles d'« oxygène naissant », mais « cette très pure source que constitue le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire, député communiste noir de la Martinique »⁶⁴. Non plus l'exemple poétique, mais un « ouvrage définitif, dont l'argumentation est aussi solide et aussi riche que l'expression y est on ne peut plus belle et ardente »⁶⁴, qui ne déclenche guère, on le voit, l'enthousiasme lyrique au-delà d'appréciations minimales.

*

On peut s'interroger sur cet étiage de la poésie, faire état de la lassitude des ultimes années de Breton, de la fin du cycle des voyages outre-mer: la vérité profonde de cette régression est à chercher dans la connexion, essentielle et permanente dans la pensée surréaliste, entre la défense des peuples de couleur et leurs mérites spécifiques. Les collectivités restées proches de la pensée primitive et de ses secrets magiques inspirèrent à Breton l'émotion lyrique. En revanche, les minarets et les pagodes ne lui suggérèrent jamais que des revendications...

Université Montpellier III

⁶³ « Liberté est un mot vietnamien », *op. cit.*, p. 27.

⁶⁴ « Discours au meeting Pour la défense... » *op. cit.* p. 125.

LE SURREALISME ET LA CULTURE POPULAIRE

Roger NAVARRI

Ni leur origine sociale, ni leur formation, ni leur style de vie ne prédisposaient particulièrement les surréalistes à s'intéresser à une culture populaire dont au demeurant les contours deviennent de plus en plus flous tout au long du XX^e siècle, en France, comme dans les autres pays industriels, du fait notamment de l'extension de la culture de masse. Pourtant, dans la mesure où ils ont perpétué le courant anti-bourgeois qui se développe dans les milieux artistiques et littéraires dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et où ils ont eu l'ambition de retrouver les « pouvoirs perdus » de l'Homme éternel, ils ont dû postuler que ces pouvoirs avaient réellement existé, ou existaient encore, chez des individus ou dans des groupes ayant échappé à la domination des modèles imposés par la civilisation gréco-latine, l'occident chrétien, le système capitaliste qui, à des degrés divers, portent selon eux la responsabilité de leur disparition ou de leur déclin. En d'autres termes, c'est parce qu'il leur a fallu élaborer l'image d'une culture idéale, en quelque sorte, débarrassée de toutes les tares de la culture « officielle », qu'ils ont été amenés à découvrir certains aspects de la culture populaire, ceux qui évidemment leur ont paru correspondre aux présupposés de leur projet global. D'où une vision partielle sinon déformée de cette culture, qui n'est pas sans rappeler celle des poètes romantiques ou des intellectuels libéraux du siècle précédent.

Que la France ait été à leurs yeux le parent pauvre de l'Humanité, par la modestie de sa contribution à cette culture idéale, n'a rien de surprenant quand on connaît leur allergie au patriotisme et au nationalisme, aux lendemains de la première guerre mondiale, et surtout leur mépris pour « le clair génie français » invoqué depuis toujours par les élites pour justifier le quasi monopole dont jouit la culture rationaliste dans notre pays. Ainsi, peu nombreux sont finalement les précurseurs ou les initiateurs du

1 « A bas le clair génie français », in Aragon. *Le Libertinage*.

surréalisme, dont Breton a plusieurs fois dressé la liste, qui appartiennent à la patrie de Descartes et de Voltaire. De plus, il s'agit essentiellement d'artistes et d'écrivains dont la plupart ne sont allés que timidement à contre-courant ou dans des domaines très limités, les « autodidactes », les « naïfs » ou les « inspirés », non professionnels si l'on peut dire et qui, issus de milieux populaires, occuperont une place grandissante au fil des années dans le discours théorique et critique des surréalistes, mais là encore, nous y reviendrons, pour ce qui est de la France, cette place reste somme toute modeste.

Pour eux, tout se passe donc comme si, depuis la conquête romaine, le peuple français avait été presque complètement châtré par ses maîtres à penser et comme s'il fallait remonter à l'époque des gaulois et des celtes pour retrouver son génie véritable². C'est sans doute ce qui explique que leur attention n'ait guère été attirée par la littérature populaire ou par les écrivains marginaux qui, sur des modes divers mais généralement en faisant preuve d'une extraordinaire liberté d'invention, n'ont cessé, tout au long des siècles, d'exprimer la révolte, les rêves ou les préoccupations des couches les plus défavorisées de la nation, ou qui ont cherché à briser les carcans de l'esthétique dominante. Certes, les textes et les travaux dans ce domaine n'étaient pas toujours aussi accessibles qu'aujourd'hui, mais nul doute que, si leur curiosité avait été éveillée comme elle le fut par exemple pour ce qui concerne l'ésotérisme, il s'en serait suivi des découvertes ou des exhumations non négligeables. En fait, c'est bien à cause de cette vision globale, à la fois réductrice et mythique, d'une histoire culturelle nationale complètement desséchée par le rationalisme et le classicisme qui en dérive, que les surréalistes ont largement ignoré ou sous-estimé des œuvres qui auraient dû trouver grâce à leurs yeux. On peut penser notamment à celles qui, tout au long du Moyen Âge jusqu'à la Renaissance, relèvent de cette « culture carnavalesque » qui, sur le mode de la parodie, du burlesque, de la caricature, tourne en dérision les normes du « bon goût » et les valeurs éthiques de l'aristocratie. Dans le même temps, ils illustrent une conception des rapports de l'homme et du monde, du corps et de l'esprit, qui échappe en grande partie aux dualismes, aux hiérarchies, aux interdits et aux modèles proposés par les philosophes et les moralistes chrétiens, et qui irrigue toute une partie de la culture « savante », comme en témoigne avec force l'œuvre de Rabelais³. Et s'il est vrai que cette culture populaire a été de plus en plus marginali-

² Cf notamment. Breton, «Triomphe de l'an gaulois» et «Présent des gaules» in *Le Surréalisme et la Peinture*.

³ Cf Mikhaïl Bakhtine. *L'Œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

sée du fait de l'intellectualisation de la « haute culture », et banalisée en étant reléguée dans le domaine du folklore ou en subissant l'influence des formes canoniques de la « grande littérature », elle n'en perdure pas moins au cours des siècles, y compris du nôtre.

A cet égard, l'attitude des surréalistes vis-à-vis de la littérature qui s'est voulue « populiste » ou « prolétarienne » est également révélatrice de la manière dont, prétendant défendre l'authenticité de cette culture, ils ont méconnu certaines des aspirations qu'elle exprime. En effet, une chose est de dénoncer les stéréotypes esthétiques et moraux véhiculés par une conception étriquée du réalisme qui résulte du conditionnement scolaire et littéraire subi par les élèves du primaire⁴, autre chose est d'admettre que les « gens de peu » dont parle P. Sansot puissent éprouver le besoin de dire le plus directement et le plus simplement possible ce qui constitue la réalité de leur vie quotidienne, de leurs loisirs et surtout de ces travaux répétitifs et pénibles. On sait que les surréalistes comprenaient mal qu'ils puissent être, malgré tout, non seulement un moyen de subsister mais aussi une source de fierté. En ce sens, l'exigence d'une écriture sophistiquée et originale - quel que soit le contenu que l'on mette sous ces mots - est une exigence d'intellectuels et de professionnels de l'écriture pour lesquels le seul travail digne de ce nom est un travail sur le langage avec tout ce que cela implique pour la connaissance de soi. Elle ne correspond pas à ce qu'on ne sait quelle structure fondamentale de l'esprit humain, dont la culture populaire devrait elle aussi émaner. En fait, on peut aussi considérer que, s'il est des périodes historiques, des milieux, des métiers, des formes de convivialité qui favorisent l'émergence d'une « créativité » populaire spécifique, il en est d'autres (la ville ? l'usine ? le combat politique et social) qui ne laissent guère aux individus d'autre issue que celle qui consiste à témoigner des conditions dans lesquelles ils vivent, en utilisant « platement » ou « maladroitement » les codes narratifs et descriptifs qui leur ont été enseignés, ou les quelques figures de rhétorique qu'ils ont pu glaner au fil de leurs rares lectures. En tout cas, les écrits de l'autodidacte ont beaucoup moins de chance d'être « récupérés » par une lecture au second degré que ses tableaux ou ses objets, et ce n'est qu'après une « conversion » politique que tel ou tel découvrira, à l'instar de Paul Eluard, qu'il y a des

nudités crues, des planches qui ne sont pas de salut, des larmes qui ne sont pas irisées [...] des déserts de sable et des déserts de boue, des parquets cirés, des chevelures décoiffées, des mains rugueuses, des victimes

4 Breton in « Sur la littérature prolétarienne », *Point du jour*.

puantes, des héros misérables, des idiots superbes, toutes sortes de chiens, de balais, de fleurs dans L'herbe, des fleurs sur Les tombes 5.

En revanche, pour les surréalistes, il semble être toujours allé de soi que la seule, la véritable culture populaire, ait été celle qui correspondait naturellement à leurs critères de valeur. D'où les omissions et les exclusions que nous venons d'évoquer et la mise en exergue de démarches ou de personnalités censées faire preuve de « l'ingénuité » propre, selon eux, aux enfants, aux fous, aux médiums ou aux primitifs et qui, en soumettant le réel aux pouvoirs de l'imaginaire, « enrichissent et renouvellent le trésor légendaire de l'humanité [...] ». C'est le cas, bien connu, du douanier Rousseau, du facteur Cheval, des représentants de « l'art brut » chers à Dubuffet ou bien des artistes « médianimiques » qui semblent céder sous l'emprise de forces magiques et dont les œuvres provoquent un « sentiment de sacré⁶ ». On retrouve d'ailleurs, dans les textes qui leur sont consacrés, toute la mythologie du « Génie » dont les surréalistes ont hérité de leurs prédécesseurs romantiques et qui paraît être d'autant plus justifiée qu'elle s'applique, non à des artistes ayant réfléchi à leurs moyens et à leurs objectifs, mais à des individus présentés comme « doués naturellement de sens prophétique⁷ », capables de se mettre, sans apprentissage et sans efforts, au niveau des premiers, voire de les dépasser.

Comment ne pas percevoir, cependant, l'ambiguïté d'un discours dont le caractère hagiographique révèle paradoxalement ce qu'il y a de surprenant, d'incompréhensible, en tout cas d'exceptionnel ou de « miraculeux », dans le cas de ces individus et qui met ainsi en évidence, alors qu'il prétend l'occulter, le clivage existant entre une élite qui a plus ou moins péniblement mérité son statut et les privilèges symboliques qu'il leur confère et, d'autre part, un groupe trop marginal pour être représentatif du « peuple » auquel il appartient. Quant à la supériorité du « naturel », du spontané, de l'inné, souvent proclamée par les surréalistes (le « génie libre » d'une Nadja par opposition au génie toujours peu ou prou acquis, entretenu, de l'artiste) elle ne saurait masquer la réalité d'un processus bien connu des sociologues⁸. En effet, en désignant ceux qui sont à leurs yeux les parangons de la culture populaire, les surréalistes ont en réalité cherché à justifier la légitimité de leur propre démarche et

5 *Les Sentiers et les routes de la poésie*, Gallimard. 1954. On remarquera que le style de cette déclaration porte néanmoins la marque de l'esthétique surréaliste.

6 « Autodidactes dits naïfs » in *Le Surréalisme et la Peinture*.

7 *Ibid.*

8 Cf ce que P. Bourdieu écrit sur le douanier Rousseau dans *Les Règles de l'Art*, Seuil. 1994.

des conceptions historico-philosophiques qui la fondent. Cela ressemble à ce qui se passe quand ils confèrent à certains objets banals et fonctionnels (une pompe à essence dans *Le Paysan de Paris* ou l'image publicitaire de Bébé Cadum dans *La Liberté ou l'Amour*, les objets catalyseurs de désir dans *L'Amour fou* par exemple), ou à certains modes d'expression non « reconnus » par les lettrés (films, romans-feuilletons, comptines, complaintes, chansons sentimentales, pièces de boulevard etc.⁹) une portée symbolique, collective ou personnelle, sur le plan collectif ou individuel (le « moderne », le « bizarre », « l'esprit d'enfance », tel ou tel fantasme personnel...). Dans tous les cas, ce n'est pas l'objet lui-même ou l'œuvre qui sont réhabilités ou réévalués, ni leurs concepteurs ou leurs auteurs, c'est le regard ou la lecture du récepteur, son aptitude à les sortir de leur contexte, à leur prêter des significations inattendues, à les interpréter au « second degré » à la lumière de sa culture et de son savoir. Ainsi, quand Rimbaud proclame son amour pour les « peintures idiotes » le qualificatif ne met pas nécessairement en cause, sur le mode ironique, le soi-disant « bon goût ». Il montre aussi, d'une manière implicite, que ce n'est pas la valeur intrinsèque des œuvres considérées qui compte mais l'originalité d'un point de vue qui ne tardera pas lui aussi – le cas des surréalistes en témoigne – à servir de référence.

En définitive, l'attitude des surréalistes à l'égard de la culture populaire n'est pas fondamentalement différente de celle de la plupart des artistes et des intellectuels « éclairés » ou d'avant-garde, qui s'opposent à l'étroitesse de vue des élites traditionnelles sans pour autant porter atteinte au système qui garantit leur propre suprématie.

Révélatrice est également la manière dont ils apprécient la culture des pays des zones géographiques ou des civilisations qui leur paraissent avoir échappé à la domination de la pensée rationaliste. En effet, quand il s'agit de l'Océanie, de l'Afrique, des Antilles, du Mexique, de l'Extrême-Orient ou de certains territoires occupés par les indiens en Amérique du nord, le discours de Breton et de ses amis est beaucoup moins sélectif. Pour eux, les statues, les masques, les dessins, les peintures, les récits, les contes, les légendes venues de ces parties du monde – comme d'ailleurs des civilisations disparues – sont l'émanation, non d'individus exceptionnellement doués et socialement déterminés, mais de toute une communauté, de tout un peuple ou de toute une ethnie. L'anonymat de ces productions, le caractère souvent mystérieux des conditions dans lesquelles elles nous sont parvenues, une mauvaise connaissance, voire une

⁹ Par exemple *Les Détraquées* dans *Nadja*. Cf aussi les articles de R. Desnos dans *Les Nouvelles Hébrides*.

ignorance totale des structures et des traditions qui peuvent expliquer telle ou telle de leurs caractéristiques, ont évidemment fait beaucoup pour renforcer cette illusion, pour donner à penser qu'en définitive il ne pouvait y avoir de culture authentiquement et totalement populaire que dans les collectivités sans Histoire et, par conséquent, sans divisions internes et sans conflits. A la limite, dans ce type de collectivité censée ignorer les clivages entre spécialistes et profanes, producteurs et consommateurs, la notion même de culture « populaire » opposée à la culture « savante » n'a plus de signification. Autrement dit, pour les surréalistes, l'art nègre, mélanésien, indien, comme l'art celte ou gaulois, participent du fonds commun de l'Humanité, de cette culture universelle et intemporelle qui, en surmontant « le divorce entre l'action et le rêve¹⁰ », entre le Moi et le Monde, le Réel et l'Imaginaire etc., n'est plus dissociable de l'idée même de Nature.

Là encore, on peut considérer que cette idéalisation des sociétés primitives si fréquente dans les mythes et les eschatologies est symptomatique du malaise, des nostalgies et des aspirations d'un groupe qui se résigne mal à être mal compris et marginalisé, aussi bien par les bourgeois que par le peuple, et qui, pour échapper à la réalité complexe et frustrante de son environnement et de son époque, se réfugie dans le rêve utopique d'une restauration possible de l'Unité perdue de l'Art et de la Vie. Reste cependant à savoir si l'alternative prônée par les partisans de l'engagement, comme Aragon puis Eluard et tous ceux qui se rallièrent au Parti Communiste, le désir de prendre en compte les attentes supposées de « l'homme de la rue » ou des « travailleurs » en revenant à des formes d'expression qui leur seraient plus familières, ne relève pas en définitive de la même utopie, de la même impossibilité à concevoir l'infranchissable fossé qui existe, quoi qu'on en dise, entre un art qui veut être fait pour tous et celui qui, à l'instar de la poésie dont parlait I. Ducasse, « doit être fait par tous ».

Université Bordeaux III

¹⁰ *Les Vases communicants*, p. 130.

ARTAUD: « UNE AUTRE IDÉE DE L'HOMME »

Dominique PIERSON

Artaud écrit qu'il est venu au Mexique pour « trouver une autre idée de l'homme ». « Une autre idée de l'homme » que, sous-entendu, celle qui prévaut ici en Occident. A un prêtre tarahumara, il confie être là non pas en « curieux mais pour retrouver une Vérité qui échappe au monde de l'Europe et que sa Race avait conservée¹ » (« Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras »). Cette autre idée de l'homme est donc celle de l'homme enraciné dans la vérité. Mais ce n'est pas au moment de se rendre au Mexique qu'il commence à la pressentir; elle constitue le fil directeur de toute sa démarche poétique-théâtrale, l'unité profonde et motrice de sa vie d'homme et d'artiste, avant et après son voyage en Amérique. S'il traverse l'Atlantique, c'est pour recevoir le spectacle vivant de la vérité, en l'un des rares lieux où elle demeure intacte, l'ébranlement d'une confirmation supérieure et d'une accélération profitables à ses recherches dramatiques, à la quête d'absolu qui les inspire.

« Une autre idée de l'homme », « une Vérité qui échappe au monde de l'Europe », ces propos traduisent une évaluation spirituelle et historique de la situation présente. Pour Artaud, l'échappement à la vérité n'est pas un événement récent, il coïncide avec les débuts de l'ère moderne et l'Occident, depuis, n'a rien fait, loin s'en faut, pour redresser son dérapage.

Avec une réalité qui avait ses lois surhumaines peut-être, mais naturelles, la Renaissance du XVI^e siècle a rompu . et l'Humanisme de la Renaissance ne fut pas un agrandissement mais une diminution de l'homme, puisque l'Homme a cessé de s'élever jusqu'à la Nature pour ramener la nature à sa taille à lui, et la considération exclusive de l'humain a fait perdre le naturel. (« Le Pays des rois-mages »).

Qu'est-ce qu'Artaud nous dit? La Renaissance opère une inversion

¹ Dans nos citations, nous respectons l'usage fréquent qu'Artaud fait des majuscules. Cet usage répond à la volonté de souligner dans ces mots leur sens fort, plein, chargé d'un poids de signification spirituelle que le parler courant ou contemporain ne leur reconnaît pas.

totale du rapport traditionnel à la « Nature », qui équivaut à un véritable coup d'état spirituel: de subordonné qu'il était à celle-ci, l'homme s'engage dorénavant à se la soumettre, s'érige en étalon, en centre de mesure. Il s'arroge un pouvoir dont jamais ses devanciers ne s'étaient estimés possesseurs. Ce faisant, il se propulse au premier plan de la scène du monde, en maître absolu, inconditionné, sûr de ses droits sur le réel. L'humanisme, que l'on croit si souvent pouvoir porter au crédit de l'humanité moderne, date de ce coup de force. Car, précise Artaud, en dépit des apparences, cette prise de pouvoir, bien loin de pouvoir plaider en faveur d'une extension de l'homme, trahit sa diminution: il n'est pleinement lui-même, il n'est à son essence que là où il vit au contact de « lois surhumaines », dans l'intelligence de lois supérieures, dont la supériorité l'élève. L'homme moderne est un être en reflux de ses plus hautes possibilités, quand bien même il prétend tout régir et comprendre à taille humaine. Et il advient un moment où ce retrait est sur le point d'entraîner au désastre complet, contre la menace duquel Artaud réagit et propose des solutions.

La Renaissance ne fait pas que séparer l'homme de la nature, elle rompt du même coup avec le passé, l'héritage de la vérité, avec la tradition initiatique - qu'Artaud nomme la « Grand Tradition » - qui fut à l'origine des mythes, des cosmogonies, des religions aussi bien que du théâtre antique et oriental ou de la peinture pré-renaissante: les Lucas de Leyde, les Fra Angelico, les Piero di Cosimo, les Mantegna... *savaient*, comme l'atteste dans leurs toiles le bleu de leurs paysages, couleur dont Artaud croit justement se rappeler qu'ils l'empruntèrent au Mexique. Il ne laisse aussi d'être impressionné par la transmission tous azimuts du savoir, de la vérité par-delà les frontières géographiques et les limites temporelles: ainsi note-t-il d'étranges parentés entre certaines légendes racontées par les Tarahumaras et celles des trois Rois-Mages ou des Rois de l'Atlantide. Une civilisation, pour Artaud, est, à des degrés et selon des formes divers, légataire de l'acquis des autres civilisations. Retrouver le sens de la vérité aujourd'hui, c'est parvenir à se relier à ce fond unanime de pulsation secrète qui bat en leur cœur profond. D'où l'intérêt d'Artaud pour les sciences occultes, bien avant même qu'il franchît l'Atlantique; il voit d'ailleurs en l'ésotérisme le refuge forcé de la « Grande Tradition » face à l'immense brisure qu'engendre au XVI^e siècle l'arrivée envahissante de l'homme réducteur, et réduit à son pauvre mètre « humain »².

² Nous mettons « humain » entre guillemets à chaque fois que ce terme se rapporte, sous la plume d'Artaud ou sous la nôtre, à l'homme qui, ayant rompu avec les « lois surhumaines » divines, se croit habilité à tout connaître et gouverner de sa hauteur et de son autorité propres.

Époque de « marasme », « d'effondrement des valeurs », « de sensualité basse et de névrose », dit-il de la nôtre, à cause du pourrissement qui mine la vieille charpente spirituelle de l'Occident.

Nous vivons une époque probablement unique dans l'histoire du monde, où le monde passé au crible voit ses vieilles valeurs s'effondrer. La vie calcinée se dissout par la base. Et cela sur le plan moral ou social se traduit par un monstrueux déchaînement d'appétits, une libération des plus bas instincts, un crépitement de vies brûlées et qui s'exposent prématurément à la flamme «(Troisième lettre sur le langage à Jean Paulhan », 9 novembre 1932).

Ailleurs, il parle encore d'une pente « suicidaire ».

Mais cette pente est-elle inéluctable? Le théâtre, en tant que poésie totale, lui apparaît comme indispensable et centrale planche de salut en raison de l'intense concentration métaphysique qui le caractérise. Le théâtre tel qu'il l'envisage et tente de le pratiquer: à la poursuite « d'une autre idée de l'homme », capable de donner des images de l'homme enfin réenraciné dans le sol de la « Vérité ».

Pour comprendre les options dramatiques d'Artaud, il fallait tracer au préalable une esquisse de son appréciation spirituelle de notre monde. Mais elles sont aussi en rapport étroit avec la situation de l'art en général, du théâtre bien sûr, et de la pensée sous leur forme moderne en Occident. Art, théâtre, pensée reflètent de manière inexorable le fourvoiement où nous avons abouti, la morbidité dans laquelle nous nous sommes enfoncés. Artaud les rejette donc comme ils sont, à peu près sans appel. Quels griefs particuliers adresse-t-il à chacun d'eux? L'évocation du contre-exemple nous permettra de commencer à deviner l'exemple qu'il s'emploie à honorer.

L'art d'abord. Il s'est pour l'essentiel éloigné du centre même de la vie, a cessé de correspondre « à une attitude et à une nécessité centrales » et de donner aux hommes l'intelligence « des forces dominantes et directrices » de leur destin. Qu'il se complaise dans l'esthétisme, qu'il se repaie d'« une utilisation purement formelle des formes » ou qu'il devienne prétexte à distraction, le constat est invariable: il est venu s'échouer dans les banlieues de l'esprit. Qu'on n'incrimine pas alors le peuple de s'en être détourné car, faute d'une dimension métaphysique suffisante et d'un langage approprié, l'art est incapable de discerner et de montrer la grandeur inépuisable qui palpète sans cesse parmi le quotidien ; nous sommes à une période où il doit être repris de fond en comble.

A commencer par le théâtre, vu la position de pilier spirituel que devrait lui conférer sa qualité de poésie totale. En devenant « humain », il s'est détourné de « l'idée religieuse »³ qui est son principe. Inhabile à rien apercevoir entre les mailles du réel, notre théâtre ronronne dans une « imitation dérisoire de la réalité ». Les thèmes qu'il se borne à remuer - d'ordre psychologique, social, affectif, quand ce ne sont pas des affaires de coucheries - soulignent à quel point l'homme occidental s'est perdu hors des chemins de l'âme et méconnaît les vrais, les seuls enjeux de l'Histoire. « Il n'est d'histoire que de l'âme » chante Saint-John Perse. Mais les accusations auxquelles Artaud réserve les développements les plus étendus concernent la forme. Le théâtre se pervertit et se nie essentiellement dès l'instant où la scène n'en est plus le centre de gravité: il est art de la scène, ou bien il se renonce. Au lieu de tirer parti des ressources physiques, plastiques que celle-ci lui offre, il a versé dans le camp de la littérature, privilégiant le texte, l'élément verbal et la clarté rationnelle - « les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées » (« La Mise en scène et la métaphysique ») ainsi que les dialogues. De là l'importance indue accordée à l'auteur et, corrélatif, le retrait à l'arrière-plan du metteur en scène, qui pourtant, dans l'esprit originel du théâtre, devrait être conçu comme le véritable maître d'œuvre. Pour Artaud, ce n'est donc pas une simple erreur de vision mais le fait d'une dérive métaphysique complète imputable à l'aveuglement de la pensée.

La pensée qui a marqué l'Europe depuis la Renaissance est contaminée par l'« humain », par l'humanisme; le règne de la raison et de la logique procède de ce rabaissement de l'homme qui ne prétend imposer sa marque et sa férule à l'ensemble de l'étant, que pour autant qu'il ne sait plus, par la rencontre du monde de l'immortalité, reconnaître et approprier son domaine de mortalité. Cet homme-là est matériellement sur-étendu parce qu'il est spirituellement sous-étendu. Sa pensée humanisée procède à des distinctions, des classifications; fixe des schémas et des oppositions qui lacèrent et dessèchent le vif. A cet égard, Artaud partage le diagnostic de Breton et des surréalistes, mais à l'objectif similaire de renouer avec le « point sublime » - expression qu'il ne reprend pas à son compte, - il assigne un chemin différent, puisque pour lui la poésie accomplie ne peut être rien d'autre que théâtre: que le théâtre soumis à un repensement intégral. Tout comme Breton, Artaud se met en route,

³ Le religieux tel que l'entend Artaud ne se confond pas avec l'idée que s'en fait le christianisme exotérique, ni avec ce qu'on appelle « art sacré », que caractérisent une matière, des sujets se référant à la mythologie d'une religion donnée (une crucifixion, une descente au tombeau en peinture, par exemple). La suite de cet article permettra de mieux éclaircir la notion du religieux pour Artaud.

magnétisé par ce lieu absolu de convergence qu'est le « point sublime », d'« où l'esprit cesse de percevoir contradictoirement » (Breton, *Second Manifeste du surréalisme*) ce que la pensée logique tient pour constitutivement antinomique: le jour et la nuit, la vie et la mort, le haut et le bas, le dedans et le dehors... Écoutons Artaud:

(...) Platon a bien dû trouver au moins une fois en ce monde la réalisation complète, sonore, ruisselante et dépouillée, et, d'autre part, : résoudre par des conjonctions inimaginables et étranges pour nos cerveaux d'homme encore éveillés, résoudre ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé (« Le Théâtre alchimique »).

La question ici n'est pas de discuter l'appréciation philosophique sur Platon, mais de s'attacher à ce qu'énonce Artaud; concilier « en une expression unique » les antagonismes traditionnels de la pensée occidentale, voilà quelle est selon lui la tâche essentielle de l'art moderne nouveau, la seule direction capable d'arracher l'homme à son « piétinement » périlleux et de l'amener à « une autre idée » de lui-même. Pour Artaud, il s'agit plus particulièrement d'adhérer à une fusion des deux domaines du corps et de l'esprit, du matériel et de l'immatériel. Mais à pensée nouvelle, langue nouvelle. Rimbaud: « Inventer une langue ». Inventer une langue inédite de la « conjonction » natale de tout, en laquelle prennent corps, se réalise le nouveau type d'unité, la communion respiratoire du monde et de l'homme. Artaud ne conçoit cette langue que comme théâtrale ; son théâtre ne peut plus ressembler au théâtre conventionnel, il doit innover, et radicalement, afin que l'homme se retrouve et parvienne à épouser son époque.

Le voyage d'Artaud au Mexique, qui n'a rien d'exotique, s'inscrit en plein dans ce dessein spirituel. Il va là-bas se tremper dans un milieu d'hommes qui ont su rester fidèles à l'exigence métaphysique première, à la « Vérité », ici oubliée, qui savent communier au souffle même de la Nature.

Nous allons dans un premier temps préciser cette « autre idée de l'homme » qu'Artaud poursuit et voit en effet à l'œuvre au pays des Tarahumaras ; puis montrer, tout en l'approfondissant, comment il cherche à l'incarner dans le cadre spécifique, mais à vocation fondatrice, à une « époque d'effondrement des valeurs » du théâtre.

Dans quel état d'esprit débarque-t-il au Mexique? D'une part, il est

excédé par la tournure toujours plus matérielle que prennent les choses en Europe. D'autre part, il se sent vraisemblablement à un moment-charnière de son existence, un peu dans la situation de l'apprenti, impatient d'en finir avec l'homme ancien en lui et de s'éveiller une fois pour toutes au monde en tant qu'homme nouveau, *déchaîné*, doué d'un autre regard sur les êtres et les choses. Il va au Mexique avec l'espoir que le dépaysement secondera son désir de franchissement, de mutation spirituels. Mais pour un homme aussi résolu et habitué à reconnaître par les sens et le corps, aussi défiant envers la primauté de l'intellect, le voyage là-bas offre des trésors d'exemples et de leçons directs incomparables. Sillonner le pays tarahumara, c'est traverser un pays physiquement marqué par la force de présence de cette « vérité conservée » car « (il y) souffle une pensée métaphysique » (« D'un voyage au pays des Tarahumaras »). C'est, à coup sûr, à chaque instant, voir, respirer, absorber par tous les pores de sa peau l'action de la vérité sur les hommes, leurs édifices, leurs objets, sur les paysages. Artaud s'essaiera même au cœur le plus caché de la connaissance religieuse des Tarahumaras, le peyotl, mais cette tentative se soldera par un demi-succès: impuissant à « percer les secrets » de cette connaissance, il confiera avoir passé là au moins, « les trois jours les plus heureux » de sa vie. On sait que l'internement suivra de peu son retour en Europe.

Quels sont les traits du monde des Tarahumaras qui retiennent surtout son attention quant à son objet d'« une autre idée de l'homme » ? Ce peuple indien du Mexique le frappe par son rapport à la Nature, par l'univers de signes qu'il a bâti et par la relation parlante que celui-ci manifeste entre vérité et connaissance.

Voyons d'abord ce que le rapport de l'homme indien à la Nature exclut. A l'inverse de ce qui se passe chez nous depuis la Renaissance, il ne s'agit pas là-bas d'entrer en sa pleine possession et de l'asservir à des fins d'exploitation, mais de « se ramener » devant elle. D'autre part, ce lien avec la Nature se montre beaucoup plus fécond et profond que ne le seraient une simple sensation d'intimité, le contentement de « vivre près d'elle » ; il va beaucoup plus loin aussi que l'intention, louable mais limitée, de préserver l'équilibre écologique, car la Nature pour l'Indien ne se borne pas à la condition de cadre, d'environnement naturel de l'Homme. C'est pourquoi Artaud écrit ce mot « Nature » avec un N majuscule.

Alors quel est ce rapport du Tarahumara à la Nature, et qui ne nous est devenu étranger que suite à l'inversion amenée au XVI^e siècle ? Il se caractérise essentiellement par ceci qu'homme et Nature font un. L'homme se sait « fait du même tissu » qu'elle, sait se reconnaître comme figure naturelle d'un Tout dont il partage les lois, les rythmes, les « Grands

Nombres », ainsi que la lumière et le train de ses inviolables secrets. De l'homme au cosmos, du plus proche au plus loin, les mêmes constantes réapparaissent, tout répond à tout - et au Tout. De là un type de connaissance combinant le savoir exact - relatif aux « constantes chiffrées », au « mouvement de l'univers », aux vents, aux orages, aux plantes... - avec les vertus d'un Symbolisme avisé, point que nous aurons l'occasion de développer plus bas. Ce lien avec la Nature, qui ne se cantonne pas à une affaire de plus ou moins vague proximité mais qui est coparticipation, ce lien se traduit par un phénomène que souligne Artaud: ces hommes sont d'une résistance et d'une vigueur physiques excédant de loin ce à quoi nous, occidentaux, sommes accoutumés. On sent l'admiration entière d'Artaud devant le spectacle d'une fusion réussie du physique et du mental, dont la portée laisse loin derrière la piètre vision de l'adage: « Un esprit sain dans un corps sain ».

Tout répond à tout - et au Tout, venons-nous d'écrire. Artaud remarque d'emblée en parcourant la montagne Tarahumara la présence de signes répandus un peu partout et qui manifestement ne sont pas disposés au hasard. « Or, cette Sierra habitée et qui souffle une pensée métaphysique, les Tarahumaras l'ont semée de signes parfaitement conscients, intelligents et concertés » (« D'un voyage au pays des Tarahumaras »). Artaud a toutes raisons d'être saisi à la vue de cet univers de signes qui lui rappelle ses propres entreprises théâtrales, si ce n'est qu'au Mexique, il imprègne et rythme la vie quotidienne: il n'est aucun point de l'espace qui ne soit ou marqué lui-même ou pris dans le réseau mobile de ces échos « concertés ».

Citons quelques-uns de ces signes qu'il mentionne dans un texte justement intitulé « La Montagne des signes » : arbres brûlés en forme de croix; d'autres portant lances, trèfles, feuilles d'acanthé entourés de croix; sur les portes des maisons, le signe du monde des Mayas : « deux triangles opposés dont les pointes sont reliées par une barre représentant l'Arbre de Vie qui passe par le Centre de la Réalité ». D'autres motifs géométriques s'affichent, sans finalité décorative, sur les façades des maisons ou les vêtements. Même les gestes, au lieu d'être comme chez nous « perdus », ont « un sens de philosophie directe », s'intègrent dans un tout qu'ils dévoilent. Nous reviendrons dans la partie suivante, consacrée au théâtre, sur la notion de geste, si capitale dans la pensée dramatique d'Artaud.

De ces signes, Artaud nous précise qu'ils sont « conscients, intelligents et concertés ». Qu'est-ce à dire? Ils sont « conscients » parce qu'ils sont là, répartis comme ils le sont, en toute connaissance de cause, de façon délibérée, afin de délivrer un certain sens, de montrer l'image tara-

humara du monde: ce en quoi ils se révèlent « intelligents ». Ils sont « concertés » parce qu'arrangés de telle sorte qu'ils concourent tous, chacun à sa place assignée, avec son rôle exactement prescrit, à figurer cette *imago mundi* - laquelle, totalement, imprègne ainsi le milieu quotidien des Tarahumaras, les enveloppe et circule sans relâche grâce à la conjonction de miroirs que sont ces signes. Sans oublier que les gestes et attitudes des Indiens s'implantent dans cette signification totale, participent de cet Entier qu'ils montrent.

Cet univers de « signes concertés », la présence « active » de ce symbolisme sont bien la preuve aux yeux fascinés d'Artaud qu'il est au milieu d'hommes qui Savent, qui demeurent ancrés dans la vérité. D'un côté, ces signes témoignent d'une harmonisation reconnue et maîtrisée de l'espace physique et de l'espace mental, qui partagent le même être-naturel:

(...) on peut dire que (la race tarahumara) est tombée dans une Nature préparée. Et cette Nature a voulu penser en homme. Comme elle a évolué des hommes, elle a également évolué des rochers. (« La Montagne des signes »)

D'un autre côté, le symbolisme est le mode par excellence de déploiement de la vérité, il est conforme à la nature essentielle de l'esprit qui ne peut saisir les choses, et l'Un, que médiatement.

C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole (« Théâtre oriental et théâtre occidental »).

Cette profusion de signes orchestrés, cet espace allégorique à la fois serré et aéré qui fait écho au jeu du visible et de l'invisible, du plein et du vide, du réel et du Rien, tout cela convainc Artaud du haut degré de conscience et de réalisation spirituelles des Tarahumaras. Il voit une région entière élevée à la dignité de théâtre, dans laquelle un peuple met en scène de manière réflexive sa conception du monde, de l'homme et de leur co-appartenance. Il voit des êtres évoluer, non pas dans un sens produit à l'échelle « humaine » - quand nous parlons de « sens de la vie », de « sens de l'histoire »... - mais parmi un sens dont ils se savent partie prenante, tout pénétrés, en même temps que comptables de le faire apparaître dans le voile du symbole. Le dynamisme, la circulation du sens représente alors l'engrenage et le conflit du fini et de l'infini: affronter la

différence du fini et de l'infini détermine sur terre l'enjeu essentiel de la condition humaine.

L'homme est créature au miroir, et tout poétiquement lui fait miroir dès lors qu'il garde les yeux ouverts. Atteindre la « Vérité ». Il fait mieux que l'atteindre: il devient la Vérité qu'il est. Et c'est avec la Vérité, « éternelle » et historique, que le théâtre d'Artaud se propose de renouer. Pour arriver à élucider cette « autre idée de l'homme » qu'il cherche à incarner sur scène, il n'est point besoin de faire le tour de la conception théâtrale d'Artaud - nous dévierions de nos intentions initiales - , il suffit d'en retenir les aspects les plus éloquents.

Nous avons signalé, dans la présentation les accusations qu'Artaud porte contre notre théâtre. D'une part, pauvreté des thèmes, de la substance humaine, parce qu'il a perdu de vue, dit-il, « l'homme total » et le sens de l'affrontement avec le destin; de l'autre, une tyrannie du texte, de l'auteur et du dialogue qui rejette dans l'ombre le pivot que n'aurait jamais dû cesser d'être la scène. Quelles solutions envisage-t-il pour arracher le théâtre à la sphère « humaine » et littéraire et pour le rendre digne de la « Vie supérieure et dictée » qui est sa raison d'être ?

Quelques mots, par leur fréquence, leur insistance même, émergent comme des mots-clés susceptibles de nous mettre sur la bonne piste : « scène » « physique », « corps », « gestes », « signes »... Mais ces mots ne trouvent toute leur résonance qu'à la lumière d'un autre terme, fondamental, celui de « métaphysique ». Le fourvoiement de notre théâtre s'explique par son oubli de son essence métaphysique.

c'est que la vraie poésie, qu'on la veuille ou non, est métaphysique et c'est même, dirai-je, sa portée métaphysique, son degré d'efficacité métaphysique qui en fait tout le prix. « La Mise en scène et la métaphysique ».)

Ce que « métaphysique » implique dans la pensée d'Artaud, nous l'avons déjà touché en partie, sans le souligner de façon explicite, à propos des Tarahumaras : se ramener devant la Nature (au lieu de la ramener à soi), savoir et endurer que l'on fait avec elle, s'établir dans un univers de signes réflexif: autant de traits qui décèlent l'attitude d'hommes reliés authentiquement, métaphysiquement au monde.

Pour comprendre la volonté d'Artaud de régénérer le rôle de la scène et, simultanément, la place du corps, du physique, il importe en premier lieu de préciser et compléter ce qu'il range sous ce vocable décisif de métaphysique. Ce point étant éclairci, nous pourrions en venir de plus près à la philosophie du physique et aux moyens auxquels il recourt afin

de restituer concrètement à ce dernier toute sa valeur. Après quoi nous veillerons à faire ressortir les éléments composant ce nouveau langage théâtral, scénique, qu'il essaie de promouvoir: au nom de l'homme total.

« Métaphysique ». Il emploie ce mot, substantivement ou adjectivement, dans une acception à la fois proche et distincte de l'usage courant. Couramment, on entend par là ce qui se rapporte à l'absolu: on lui impute un lieu situé dans l'au-delà, dans le domaine du suprasensible, atteignable par le seul truchement du pur esprit. Si « métaphysique » est bien chez Artaud synonyme d'absolu, la notion qu'il s'en fait est tout autre, opposée même : caractérise en effet la métaphysique sa force de conjointement. Elle assure « l'identité du concret et de l'abstrait », la communion du physique et du psychique, du sensible et du suprasensible, que la pensée occidentale régnante, comme nous l'avons vu, maintient en deux domaines séparés par une frontière rigide. De ce souci de convergence totale, cependant, Artaud n'a pas le monopole; nous avons déjà évoqué Breton - « le point sublime » ; en fait, ce dessein s'affirme comme l'une des constantes majeures de la poésie, de l'art et de la pensée modernes depuis près d'un siècle.

Relevons quelques formules d'Artaud, d'une tournure particulièrement percutante, quant à l'« identité » profonde, à l'entrelacement natif du physique et du psychique.

C'est une sorte de Physique première d'où l'esprit ne s'est jamais détaché. (« Sur le Théâtre balinais »)

Il y a un bourdonnement grave des choses de l'instinct dans ce théâtre, mais amenées à ce point de transparence, d'intelligence, de ductilité où elles semblent nous rendre d'une manière physique quelques-unes des perceptions les plus secrètes de l'esprit. (idem.)

(...) une conception nouvelle (...) : concrète de l'abstrait. (idem.)

Notons que ces extraits concernent le théâtre oriental qui, au contraire de son homologue occidental, ne s'est jamais écarté de la voie métaphysique.

La métaphysique que recherche Artaud, et qu'il voit en actes dans le théâtre d'Orient, ne se cantonne pas à la simple sommation du corporel et du mental, elle est beaucoup plus que cela; elle les embrasse, les dépasse, les devance et, par son anticipation, leur alloue l'espace dans lequel ils deviennent eux-mêmes et se déploie le jeu de leur mutuelle appartenance. Alors, pour lui correspondre, pour être en état de se laisser saisir par elle, il faut une autre orientation de l'esprit que celle de la raison, de la logique - discriminantes, séparatrices - , il faut la force de

rassemblement originel qu'est la « faculté poétique » (Baudelaire). En dehors de celle-ci, nulle chance de découvrir « la merveille dans la conscience ». « Et n'a droit à s'appeler conscience que ce qui a su ne jamais quitter le haut-fond de l'éternité ». (« Supplément au voyage au pays des Tarahumaras ».) Elle s'adresse non pas à l'homme « humain », à « l'homme né » mais à « l'homme inné » qui se sait et se veut habiter sur terre en liaison fondamentale avec et dans le Tout. Comme l'Indien tarahumara. Et cette éternité-là, elle s'incarne en des êtres corporels et historiques.

« La métaphysique doit revenir par la peau » écrit Artaud - la peau dont Valéry disait qu'elle est ce qu'il y a de plus profond dans l'homme. Cette idée de métaphysique qui fait une place si large au corps suppose que nous regardions maintenant comment Artaud pense le corps, ainsi que ses relations avec le mental.

Le corps ne se borne jamais au corps ni le mental au mental. Chacun en effet contient de l'autre. Le corps à travers les impressions, sensations emmagasinées, mais pour des raisons plus profondes encore, qui débordent l'histoire individuelle - et tiennent à l'espace humain, à la consubstantialité Nature-homme -, celui-là contient du non-corporel. Et inversement, ce dernier ne se manifeste jamais comme pure immatérialité, la médiation d'éléments concrets lui est nécessaire: ainsi toute intellection, tout phénomène psychique transite par le corps et le sens. « L'âme est de la matière ». Non seulement donc chacun renferme de l'autre, mais chacun, pour être, à besoin de l'autre, tend vers l'autre.

Cette promotion du corps ne relève donc pas d'un parti pris organiciste, de la volonté de mettre en avant le corps pour le corps ; en même temps qu'il remonte, si l'on peut dire, la part qui revenait au physique, Artaud abaisse d'autant la part trop belle qui était faite au psychique, seul supposé capable de signification et empreint de noblesse. Il entend montrer les immenses ressources enfouies, négligées du corps mais surtout la vraie nature de l'esprit⁴, sa réalité double, indissociablement double, telle qu'elle est en correspondance native avec la « source » métaphysique. A cette communion retrouvée, le mental en fait n'y gagne pas moins que le corps: car il se voit libéré de l'exil où le confinait la tendance à l'identifier à l'abstraction ; revivifié, enrichi par les territoires nouveaux insoupçonnés que lui apporte en dot le réveil du physique. Du coup, la vérité elle-même tout comme la notion de l'idée en sont transfigurées, recevant du terrain sensible et concret un ancrage immédiat, une mesure qui les

⁴ Artaud emploie ce mot, parfois comme signifiant l'association du physique et du psychique, parfois dans une acception plus limitée, comme synonyme de « mental ». Toutefois, l'usage qu'il en fait ne souffre jamais d'ambiguïté.

préviennent contre tout glissement excentrique, abstrait. A la logique de la séparation du corps et du mental, Artaud substitue une dualité interactive' une forme de dialectique où la synthèse, la dimension métaphysique concilie toujours d'avance, et non pas après coup, les tennes composants dans un mouvement, dans une temporalité soustraits à la succession linéaire; son théâtre se veut célébration de cette dialectique de la relation réversible accordée d'avance par l'Un, en l'Un; célébration des noces éternelles prononcées à neuf du physique et du mental. Son rapport nouveau à l'Un ouvre à l'homme le continent d'une unité nouvelle à explorer, que les possibilités de la scène vont offrir à Artaud l'occasion de mettre en valeur.

Le nouveau langage théâtral qu'Artaud essaie de réaliser - ce langage qui tire une croix sur la religion du texte et de l'auteur - est un langage scénique reposant sur une volonté d'exploitation totale des moyens physiques et plastiques inhérents à la scène. Artaud le qualifie comme « langage dans l'espace et en mouvement ». Pour lui, le point crucial est d'amener le spectacle à un état de visibilité, de « matérialisation », « d'objectivation» directes qui témoignent des possibilités intégrales en l'homme, entre la Nature et l'homme, là où le théâtre occidental s'adressait du cerveau au cerveau et donc se dissolvait dans l'inauthenticité de représentations abstraites.

De quelle façon pratiquer cette mutation? Deux traits, ou séries de traits, y collaborent: les «gestes», en tant qu'expression du corps retrouvé, et l'ensemble des éléments matériels, non-humains, aptes à tenir un rôle sur scène (et dont Artaud va élargir l'éventail). Toutefois, gestes et éléments matériels scéniques ne peuvent opérer cette transformation de langage que dans la mesure où ils obéissent de concert à un impératif primordial: agir comme « signes ».

Qu'est-ce qu'un geste? C'est un mouvement du corps, du corps arrêté ou qui se déplace. Mais il est geste à condition de faire signe; en d'autres tennes, à condition qu'il ne se restreigne pas à une gesticulation physique mais qu'il dévoile l'intime connexion du corporel et du mental: qu'il soit « de la métaphysique en activité ». Nous nous rappelons qu'Artaud avait observé combien les gestes des Tarahumaras avaient un « sens de philosophie directe », alors que les nôtres pour la plupart sont perdus à cause de leur portée étroitement utilitaire. « L'homme aussi peut être un signe» nous affirme-t-il. Il est un être chez qui tout peut, et devrait montrer du sens, à savoir quel est-il? quel monde habite-t-il ?, quelle est leur relation à tous deux. Tout: ses gestes, sa parole aussi bien que son univers environnant. Notre théâtre s'était inscrit dans l'exception, Artaud s'emploie à le ramener à la règle fondamentale que constitue sa vocation sacrée de

plénitude; nos gestes, comme tout le reste, sont perdus parce que le sacré ne nous est plus loi, depuis longtemps. Artaud situe la rupture à l'avènement de la Renaissance. Holderlin pense que le passage du Christ survient en un temps déjà désolé, déserté par les dieux.

Revenons au geste et à sa résonance métaphysique dans le théâtre d'Artaud. Sa situation à la confluence du physique et du psychique lui alloue un pouvoir qui était jusqu'alors l'apanage du domaine verbal et discursif, celui d'être idée: « (Apparaît) ce côté de théâtre pur, cette physique du geste absolu qui est idée lui-même» (« Sur le Théâtre balinais»).

Le geste, du moment qu'il fait signe de l'indivisibilité du corporel et du mental, est idée. L'idée dramatiquement-métaphysiquement vraie est de l'idée incarnée, concrétisée par le geste. De ce fait, ce dernier réduit notablement la place du langage verbal, sur quoi le théâtre occidental était centré; car le geste possède à bien des égards une efficacité supérieure à celui-ci: il lui est loisible d'atteindre des régions de l'esprit imperméables ou peu accessibles aux mots et à l'entendement.

Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux. (« Théâtre oriental et théâtre occidental ».)

La question se pose de savoir quelle place Artaud accorde au langage des mots dans son langage scénique. Il renverse la situation antérieure: le verbe se soumettait la scène, qui de lui n'était plus qu'un « reflet» ; désormais, la scène prend les commandes et s'assujettit la parole; celle-ci n'est plus qu'un moyen d'expression parmi d'autres au service du langage supérieur de la scène; elle intervient pour injecter du sang neuf lorsque s'é moussé le pouvoir d'action des gestes et des choses de la scène.

A ces considérations purement théâtrales s'ajoute chez Artaud une réserve d'ensemble devant le verbe, ou plutôt, devant ce qu'on en a fait.

Car je pense en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement. (Lettre à Jean Paulhan, 28 septembre 1932.)

Or (...) les mots sont gelés, sont engoncés dans une terminologie schématique et restreinte. (Lettre au même, 28 mai 1933.)

Artaud se refuse à entretenir cette « impasse », mais assure qu'en remettant les mots à leur vraie place, Hies aide à recouvrer « leur vieille efficacité magique », leur force incantatoire. Il rétrécit leur aire au théâtre non pas en vue de les éteindre mais pour que, de nouveau ramassés, concentrés sur eux-mêmes, ils récupèrent leur dynamisme, le ressort que leur débordement injustifié avait détendu. L'homme moderne est malade de la parole, et le théâtre est là pour l'en guérir - grâce au débordement du physique trop longtemps comprimé, de ce physique toujours combiné avec du psychique. Sa nature doublement composée vaut donc au geste-signé, au geste-idée - il annule aussi, notons-le en passant, l'antagonisme de l'action et de la contemplation - de donner à voir les mouvements intimes de la vie mentale: « ces gestes ont toujours pour but final l'élucidation d'un état ou d'un problème de l'esprit », (« Sur le Théâtre balinais ») - mais plus encore, par sa composante corporelle, il balaie au-delà de l'horizon humain et rejoint l'immémorial fond de physique naturelle fiché en chacun de nous - la consubstantialité de la Nature et de l'homme - , par lequel l'homme est en liaison avec l'univers:

(...) les gestes, au lieu de représenter des mots, des corps de phrases (..), représentent des idées, des attitudes de l'esprit, des aspects de la nature, et cela d'une manière effective, concrète, c'est-à-dire en évoquant toujours des objets ou détails naturels, (..). (« La mise en scène et la métaphysique ».)

Pratiquement, qu'est-ce qu'Artaud inclut dans la catégorie des gestes? Toutes sortes de déplacements dans l'espace de la scène: marches, sauts; ou relevant de la danse, de mouvements rituels ou magiques; les trances même y ont leur part. Ils peuvent aussi provenir du corps arrêté: cris, mimiques, un doigt, une main qui bougent. Tous agissant bien sûr comme signes, à partir d'une nécessité centrale, métaphysique, qui les détermine et qu'ils figurent. On aboutit ainsi à un intense et continu bouillonnement physique, souvent conduit à l'extrémisme délibéré de la violence, qui prouve sa portée spirituelle par sa capacité de transformer le silence initialement brut des « vérités secrètes » en un silence pur, mélodique; de montrer, par ce qui est, cela qui n'est pas, qui ne ressort pas à l'ordre de l'étant. L'acteur habile à produire de tels gestes à la croisée du matériel et de l'immatériel, reflète un « athlétisme » qui participe d'une harmonisation générale. Nous venons d'employer l'expression

« l'homme est en liaison avec l'univers ». L'objet du théâtre, d'après Artaud, est de « réconcilier l'homme avec l'univers », de parvenir à construire « une architecture spirituelle » globale, un équilibre où lois mondiales et lois humaines se répondent les unes aux autres. « (Ces idées) peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les objets ». (« Le Théâtre de la cruauté ».) - étant entendu que l'individu s'en voit accordé à lui-même :

(...) si le geste est fait dans les conditions et avec la force requises, (il) invite l'organisme et, par lui, l'individualité entière, à prendre des attitudes conformes au geste qui est fait. ((En finir avec les chefs d'œuvres ».)

Mais pour que ce langage physique à vocation métaphysique s'accomplisse tout à fait sur scène, il ne suffit pas des seules performances gestuelles des acteurs, encore faut-il que les autres éléments matériels apportent leur concours et rendent ensemble le maximum de leurs richesses plastiques.

Quels sont ces éléments qui, avec les gestes, s'insèrent dans l'activité suggestive du spectacle? Les vêtements, par leurs formes et leurs couleurs; les bruitages, les éclairages, dont Artaud emprunte le savoir-faire au cinéma; même des moyens du cirque sont utilisés ; tous les objets appelés à figurer dans la pièce et cela d'une manière qui excède de loin l'habituelle contribution au décor (dans ce théâtre, les décors ne se justifient plus) : ils tiennent un rôle, ils jouent aussi leur partition significative. En plus de la scène, la salle n'est pas sans présenter des atouts physiques, plastiques supplémentaires. (Jeux d'éclairages courant sur les galeries, intervention d'acteurs au milieu de celle-ci...).

Ainsi l'espace théâtral sera utilisé, non seulement dans ses dimensions et dans son volume, mais si l'on peut dire, dans ses dessous. Le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots. ((Le Théâtre de la cruauté. Second Manifeste ».)

Il est essentiel que rien de l'espace théâtral ne fasse de la présence morte ou ne rappelle le symbolisme grossier du théâtre conventionnel: tout est là pour « parler », pour « parler » physiquement.

Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l'espace. et en l'utilisant, à le faire parler... je prends les objets, les choses de l'étendue comme des images, comme des mots, que j'assemble et que je fais se répondre l'un l'autre suivant les lois du symbolisme et des vivantes analogies. (Lettre à Jean Paulhan, 28 septembre 1932.)

Dans ce « jeu perpétuel de miroir », dans cette orchestration de signes qui saturent l'espace théâtral, il est un autre aspect dont Artaud cherche à tirer les meilleurs bienfaits artistiques, ce sont les phénomènes évocatoires, d'échos entre le sens. Ainsi de l'onde qui va métaphoriquement « d'une couleur à un geste et d'un cri à un mouvement ». (« Sur le Théâtre balinais ») ou de « la qualité musicale d'un mouvement » (*idem.*)

Artaud a retenu les leçons de Baudelaire et de Rimbaud, auxquelles il donne toute l'extension qu'autorisent les qualités concrètes, matérielles du théâtre. La scène, et la scène seule, est en mesure d'asseoir un monde artistique de correspondance total - analogue à l'univers quotidien des Tarahumaras - qui marie les sens et le mental, les données plastiques et le verbe, l'ici et le lointain; le théâtre est l'accomplissement de la poésie, « une architecture spirituelle » où tout s'harmonise avec tout au sein du Tout-Un.

L'homme « réconcilié avec l'univers » retrouve alors cette « Vérité qui échappe au monde de l'Europe et que (la race tarahumara) avait conservée ». Il réintègre sa dimension déterminante, essentielle, celle par laquelle et dans laquelle il est celui qu'il est, sous peine de sombrer dans « l'humain », dans la fausse « idée de l'homme » dans laquelle l'Occidental s'est peu à peu enlisé depuis longtemps, au risque qu'il s'oublie. L'homme n'est et ne se sait celui qu'il est, mortel, que dans la liaison fondamentale qu'est le sacré - dont le lire, le montrer, est la fonction de la poésie. Nulle civilisation n'est armée pour durer si le sacré n'en constitue pas le tronc, sur lequel se rattachent les autres branches. La poésie d'Artaud est de celles qui nous aident à « sortir du marasme » et s'avèrent à la mesure de notre destin occidental et planétaire.

Gien

ROBERT DESNOS, POÈTE DE LA TRADITION

Anne-Marie AMIOT

Dans une œuvre d'imagination tous les éléments sont fournis - ils sont seulement recomposés d'une autre façon.

1. Gracq, Préférences, p. 67

Inclus au centre du recueil *Corps et Biens, Les Ténèbres*, comme *À la Mystérieuse*, ont souvent été perçus comme la quintessence du surréalisme poétique. Ainsi Mary Ann Caws¹ les lit comme « ce que l'on pourrait appeler le plus profond de toute la poésie surréaliste ». Postérieurs aux expériences d'écriture automatique et aux jeux formels, ils en offrent une sorte de synthèse transcendante: l'aspect ludique de l'une et l'autre techniques d'écriture se met au service d'un projet poétique qui touche à la définition même de la « Poésie » telle que la conçoit Breton pour le surréalisme: aventure spirituelle, voyage périlleux dans les eaux de l'inconscient, recherche du mystère, de la surréalité de l'être et du monde. Dès le premier *Manifeste*, étoffé sur ce point par le second², jusqu'à la « Préface » de *Signe Ascendant*, en passant par *Arcane XVII* et *La Lettre aux Voyantes*, il ne cesse d'ancrer le surréalisme dans la tradition³, celle dont relève la « haute poésie », illustrée par Dante, les poètes de la Renaissance, mais aussi les romantiques, auxquels il rend hommage dans le célèbre texte *d'Arcane XVII* ⁴.

1 M.A. Caws, « Structuration des Ténèbres », *Le Siècle Éclaté*, 1, Minard, Paris, 1974, p. 93.

2 À la fin du *Second Manifeste*, Breton constate: « Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but: la pierre philosophale n'est rien d'autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante ». *O.C.*, tome 1; Pléiade, p. 819. En 1923, Breton avait projeté d'écrire sur H.C. Agrippa un article dont le *Second Manifeste* reprend la teneur.

3 Il professe dans *Arcane XVII*: « Consciemment ou non, le processus de découverte artistique s'il demeure étranger à l'ensemble de ses ambitions métaphysiques, n'en est pas moins inféodé à la forme et aux moyens de progression même de la haute-magie ». J.-J. Pauvert, 1971, p. 114.

4 *Arcane XVII*, *op. cit.*, pp. 113 sq.

1	Le Bateleur	La Voix de Robert Desnos
II	La Papesse	Infinitif
ID	L'ImPératrice	Le Vendredi du Crime
IV	L'Empereur	L'Idée Fixe
V	Le Pare	Sous les Saules
VI	L'Amoureux	Trois Etoiles
VIT	Le Chariot	Chant du Ciel
vm	La Justice	De la Fleur d'Amour aux...
IX	L'Hermitte	Avec le cœur du chêne
X	La Roue de la Fortune	Vieille Clameur
XI	La Force	Le Suicidé de Nuit
XIT	Le Pendu	Pour un rêve de Jour
xm	Sans Nom (La Mort)	Il fait Nuit
XIV	La Tempérance	Vie d'Ebène
XV	Le Diable	Désespoir du Soleil
XVI	La Maison-Dieu	Identité des Images
XVII	L'Etoile	Au Petit Jour
XVIII	La Lune	Ténèbres ! ô Ténèbres
XIX	Le Soleil	Paroles des Rochers
XX	Le Jugement	Dans bien longtemps
XXI	Le Monde	Jainais d'autre que Toi
0	Le Mat	Passé le Pont

Or, en composant le diptyque *À la Mystérieuse - Les Ténèbres* (primitivement réunis sous le titre de *Poèmes des Ténèbres 5*), Desnos répond à ce vœu. Il s'y place explicitement⁶ sous le patronage de Ronsard et de Baudelaire qui, avant lui, ont chanté les « Douleurs de l'Amour, » où « l'amour et la mort sont une même chose », où la Dame, l'Aimée, la Belle, toujours « Mystérieuse », se dérobe sans cesse à l'étreinte de l'Amant, vu que leur fusion n'est pas de ce monde⁷. Elle se réalise en un

⁵ Le titre très explicite de *Corps et Âme* fut également pressenti. Cf J.-É. Huben. *Robert Desnos, Corps et Biens*. in *Textue/34/44*, n°16. S.T.D., Paris VII, 1985, pp. 112 sq.

⁶ Dans « *Non l'Amour n'est pas mort* ». Desnos **affirme** : « Et moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire ».

⁷ « La mon des Amants » de Baudelaire offre une expression parfaite de ce thème traditionnel, dans sa version religieuse.

« au-delà » du réel, domaine de l'Ombre, figuré par la Mort⁸, mais aussi par la Nuit, « Les Espaces du Sommeil », royaume du Rêve, cette « seconde vie », dont l'exploration s'accomplit dans le recueil suivant.

Cette reformulation du mythe de l'androgyné primordial, combiné à celui de Psychè⁹, caractérise la poésie métaphysique occidentale. Desnos y fonde le lyrisme amoureux de *À la Mystérieuse*. Au terme du recueil, telle Psyché, l'amante se dérobe en une ultime métamorphose, celle de son essence spirituelle de « pur amour », symbolisée par la « Flamme ». Reconnue pour ce qu'elle est, âme du rêveur mais aussi « âme palpable de l'étendue »¹⁰, qu'il tente de se réapproprier, lors de ces noces spirituelles infiniment repoussées, où l'amante, par le désir qu'elle suscite, conduit l'homme vers son accomplissement, vers la sagesse :

*Se glisser dans ton ombre à la faveur de la nuit
Suivre tes pas, ton ombre à la fenêtre.*

Symbole du passage entre les deux mondes, du réel et du rêve, la fenêtre¹¹ s'ouvre sur l'absence, « Ce n'est pas toi », mais elle s'ouvre.

*(...) et le vent, le vent qui balance bizarrement la flamme
et le drapeau entoure ma fuite de son manteau.*

« À la faveur de la nuit », le septième poème de *À la Mystérieuse*, opère donc le ravissement panique du poète aux bords de « la Bouche d'Ombre », des « Ténèbres », où doit se dérouler la seconde phase de l'initiation aux mystères de la connaissance.

Ces poèmes sont connus pour leur hyper-hermétisme. Seule une critique de nature essentiellement formaliste s'est risquée à les aborder, offrant le premier déchiffrement de leur structure et la première interprétation de leur thématique¹². Or, si selon la formule de Rimbaud¹³, « ça ne veut pas rien dire », « Les Ténèbres », comme tout recueil de poésie initia-

⁸ Mort physique, mais assumptionnelle, paradisiaque chez Dante, pour qui la Mort est accession à la vraie vie.

⁹ La référence aux mythes est centrale dans la recherche surréaliste (Cf. Aragon, Breton, Desnos, Gracq, pour les écrivains. On peut songer à Masson et à Dali chez les peintres). Dans le diptyque étudié, Desnos puise son merveilleux dans un grand nombre de mythes, Table ronde, par exemple au poème XIII.

¹⁰ *ALM, Les Espaces du sommeil* :
*Il y a toi sans doute belle et discrète espionne,
Et l'âme palpable de l'étendue.*

¹¹ Cf. Pascaline Mourier-Casile, « Mélusine ou la triple en phase; Fée, Lilith, Phé dans Arcane XVII », *Mélusine*, II, L'Age d'Homme, Paris, 1981, p. 196.

¹² M.-C. Dumas, la première, a exploré de manière systématique l'œuvre de Desnos: *Robert Desnos* 011 *l'exploration des limites*, Paris, Klincksiek, 1980. Ou encore: *Etude de Corps et Biens de Robert Desnos*. Champion, Paris, 1984.

¹³ L'être à sa mère, à propos d'*Une Saison en enfer*.

tique « ont un début et une fin¹⁴ » : la recherche du sens passe par celle de l'architecture du recueil¹⁵.

*

Dans *Les Ténèbres*, la structure de la quête amoureuse s'estompe au profit d'une autre structure traditionnelle, celle des arcanes majeurs du tarot qui en constitue, semble-t-il, l'hypotexte dominant. Dès 1929, au moment même où Breton consacre à Nicolas Flamel, dans le *Second Manifeste*, le long passage cité en note 2, Desnos publie, dans *Documents n°OS*¹⁶, un article sur « Le Mystère d'Abraham le Juif », qui, par ses prises de position, témoigne d'un vif intérêt pour l'occultisme et d'une connaissance précise de la question. Or *Le Livre d'Abraham le Juif* « aux figures hiéroglyphiques », découvert par N. Flamel, passe pour être la mouture originale du tarot.

Les vingt-deux lames du jeu¹⁷ représentent l'évolution de l'homme, le chemin qu'il doit parcourir, pour accéder à un équilibre fusionnel entre matière et esprit, « corps et âme », fondé sur la connaissance et le recours aux grands principes de l'harmonie universelle. En fait, le tarot se prête à de multiples interprétations¹⁸. Mais, établie sur le principe de la primauté de l'Esprit selon lequel *Mens agit mollem*, l'idéologie du tarot reste avant tout anthropocentrique, les figures le composant offrant une double signification, psychologique et cosmique.

Attaché au sens particulier de chaque lame, le symbolisme du tarot dépend également de leur ordonnance.

¹⁴ Baudelaire dans sa « Dédicace à Vigny » de la seconde édition des *Fleurs du Mal*. La formule était d'ailleurs tout aussi valable pour la première édition. V. Hugo manifeste la même obsession architecturale dans sa correspondance concernant l'édition des *Contemplations*.

¹⁵ Cette remarque vaut pour tout poème inclus dans un recueil de Haute Poésie: un sonnet de Ronsard à Hélène, comme un poème extrait des *Fleurs du Mal* ou des *Contemplations*. L'architecture du livre doit en effet obéir au principe des correspondances, de l'universelle analogie qui régit le monde, où la partie s'explique par le tout et réciproquement.

¹⁶ Cet article est reproduit dans *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, Gallimard, Paris, 1978, p.451.

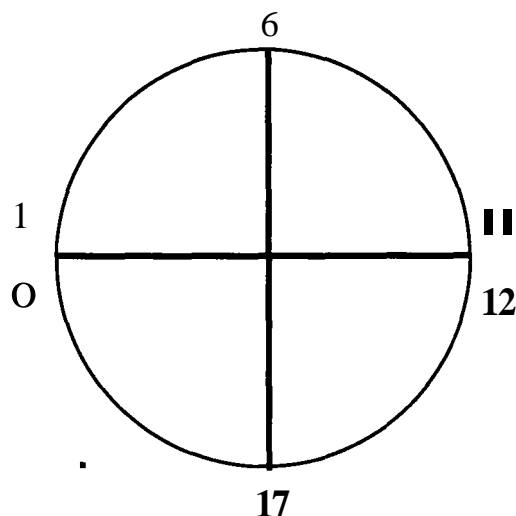
Ces parutions simultanées ont donné lieu à une polémique sur laquelle Breton s'explique dans une note du *Second Manifeste*.

¹⁷ Nous ignorons quel tarot a pu servir de référence à Desnos. J'ai retenu pour l'analyse qui va suivre le tarot de Marseille considéré, par nombre d'ésotéristes, comme étant le plus conforme à la tradition et le plus riche en sens analogique. Les commentaires des lames sont ceux du tarot de Marseille, édité et interprété par Paul Marteau, puis préfacé par Jean Paulhan, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1949 ; réédité en 1970. Cet ouvrage est désigné par l'abréviation *T*.

¹⁸ Interprétations alchimique, magique ou maçonnique qui, toutes, prennent en compte des groupements divers opérés sur des suites de lames.

Cf également la définition donnée par le *Dictionnaire des Symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, pp. 926. sq., auquel j'emprunterai également de nombreuses références, étant donné l'usage constant que fait Desnos de la symbolique traditionnelle dans son sens le plus large. Cet ouvrage est désigné par l'abréviation, *D.S.*

Soit une roue, construite autour de deux axes:



soit, en deux rangées parallèles :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	II ₁
0	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12

Dans les deux cas, il apparaît clairement que l'axe vertical du Tarot rejoint les Arcanes VI et XVII, L'Amoureux et L'Etoile, l'un, l'affectivité, l'autre, l'espérance (DS, p. 927), deux valeurs-pivots autour desquelles gravitent toutes les autres.

Apparaît également un autre clivage de 1 à XI, et de XII à 0 (XXII)19 qui indique les deux voies de progression vers la Sagesse - ou la Révélation - ; la première active (solaire) prône l'initiative individuelle, fondée sur la raison et la volonté; la seconde passive (lunaire), engage à recevoir et à intérioriser. Ainsi La Force et Le Pendu sont deux aspects d'un même symbole: force extérieure et force intériorisée²⁰.

Les vingt-quatre poèmes des *Ténèbres* content les étapes de ce voyage

¹⁹ L'arcane 0, lame volante pour ainsi dire, est généralement considérée (mais pas toujours) comme étant la dernière. D'où son classement officieux de XXII e lame.

²⁰ La première voie de l'initiation aboutit donc à La Force (XI), apanage du Bateleur qui a réalisé son programme, tandis que la seconde part du Pendu et aboutit au Mat « dont la passivité prend un caractère sublime » (...). DS, p. 928.

initiatique. Hormis les deux derniers, conclusifs, sur lesquels je reviendrai les vingt-deux textes antérieurs observent scrupuleusement la succession numérique des lames du tarot et des symboles qu'elles représentent. Aucun poème n'échappe à cette référence globale et fondamentale, même si chacun la subvertit et en privilégie plus ou moins un aspect: tantôt le symbolisme du nombre, tantôt celui de la figure ou de la couleur, quelquefois même celui de l'imagerie. Cette diversité référentielle, jointe aux transformations métaphoriques de tous ordres²¹, opérées par Desnos, a totalement brouillé le sens et rendu difficile le repérage de l'hypotexte majeur²².

Dans le cadre d'un article, il est difficile de présenter plus qu'une vision interprétative globale, mais schématique, de l'ensemble, assortie d'une interprétation plus fine de quelques poèmes dont le choix relève de critères stratégiques plutôt qu'esthétiques. Je m'arrêterai donc sur les poèmes I, II, III, XI, XXI, XXII, ainsi que sur les deux derniers XXIII et XXIV.

*

À l'instar des lames du Tarot et à la différence des poèmes de *À la Mystérieuse*, ceux des *Ténèbres* sont numérotés et titrés.

1. LE BATELEUR - « LA VOIX DE ROBERT DESNOS »

Vêtu d'un costume où le bleu (spiritualité) et le rouge (matière) sont régulièrement répartis, Le Bateleur apparaît comme un être divisé, produit de deux principes opposés, dont la dualité est pourtant dominée par l'équilibre et la suprématie de l'Esprit. En effet, son couvre-chef, « en forme de lemniscate à bord rouge, rappelle l'ultime triomphe de l'esprit dans l'Unité » (*DS*, p. 110). Ouvreur et meneur du jeu, il représente « l'homme en tant que pouvoir actif et créateur », « qui, en présence de la Nature, a le pouvoir de manier les courants matériels » (*T*).

Autant de symboles que transpose Desnos dans le titre de son poème ; « La Voix » assure la spiritualité de l'arcane (le bleu), « Robert Desnos », la corporéité (le rouge), tandis que le syntagme « La Voix de Robert

²¹ Les arcanes sont rarement livrés dans leur état brut et insolite. Les Métaphores sont issues de la symbolique traditionnelle, ou combinées à d'autres éléments puisées aux sources, naturelles ou culturelles, de l'imaginaire desnosien.

²² L'auteur ne l'affiche pas, comme halo Calvino dans *Le Château des Destins croisés*. par exemple, où le tarot fournit simplement à l'auteur les éléments de la combinatoire romanesque.

Desnos », associant le prophétisme de la voix²³ à la créativité de la parole, présente d'emblée l'homme dans sa fonction adamique²⁴ de poète qui exerce ses pouvoirs immémoriaux de magicien du Verbe dans un « hors temps » légendaire. Heure zéro, « Le Minuit dressant son torse nu (...) » transpose sur la scène du théâtre de l'Esprit, le symbolisme d'intemporalité donné par la chevelure blanche terminée en boucles blondes du Bateleur.

Car un rapport indéniable existe entre l'image du Bateleur, sorte d'illusionniste dont la main droite dresse une baguette vers le ciel, et celle du sorcier qui, dans ce premier poème, bat, tel un oiseleur, le rappel des éléments épars de l'univers: « J'appelle à moi (...) », cinq fois répété. « l'appelle », trois fois répété, le dernier appel « l'appelle la chair », symbole du monde matériel, mais aussi métaphore de l'amour charnel préluant, par son ambiguïté sémantique, à la triple invocation - magique - à l'Aimée : « J'appelle celle que j'aime »,

Point d'orgue, avant que ne déferle *decrescendo* rassemblée vers, sur, et dans le poète (« Les tornades tournent dans ma bouche ») la cohorte de tous les éléments convoqués précédemment, jusqu'au constat final de solitude, Car toute puissante sur le monde temporel puisque « Le minuit triomphant déploie ses ailes (...) », ainsi que sur le monde matériel où non seulement les éléments lui obéissent, mais où « la chair palpite à (s)on appel », « La Voix de Robert Desnos » reste sans effet sur l'Aimée qui demeure insensible, sourde et muette:

*celle que j'aime ne m'écoute pas
celle que j'aime ne m'entend pas
celle que j'aime ne répond pas.*

Reprise des thèmes traditionnels de la dérélition de l'amant et de la solitude congénitale du poète qui se doublent ici d'une signification ésotérique précise. L'Aimée, figure de l'instance spirituelle, annonce, par son silence, la lame suivante, La Papesse à laquelle se heurte Le Bateleur.

Grossièrement exposée, la thématique du poème renvoie donc au symbolisme général de la lame, Plus subtilement, la forme dont les commentateurs²⁵ ont relevé, dans tout le recueil, mais particulièrement dans ce poème, la structure lyrique agressivement répétitive, obéit au symbo-

²³ Cf le thème de la voix, principalement, de « la grande Voix » et du bruit, qui court à travers l'ensemble du recueil, méritant une étude particulière. À l'évidence, ce thème renvoie à « la grande Voix » évoquée par Breton, à la fin du *Premier Manifeste du Surréalisme*.

²⁴ Dans la tradition occultiste, dont relève le tarot, l'homme fut créé par Dieu pour continuer de proférer le monde et pour y assurer sa royauté.

²⁵ En particulier M.-C. Dumas, *Études de Corps et Biens*, pp. 99 et 108-109. Cf également M.A. Caws, *op. cit.*, pp. 89 et 102.

lisme numérologique de l'arcane. En effet, le nombre 1 exprime « la positivité universelle, le pouvoir primordial créateur », le fait « d'engendrer par la répétition » (T. p. 9) et, « sur le plan de l'Esprit, le Mystère de l'Unité » (DS p. 110) que symbolise la forme bouclée du texte, rappelant le lemniscate (symbole graphique de l'infini) du chapeau du bateleur.

Comme la première lame du tarot, ce premier poème chante donc les pouvoirs de rassembleur et de créateur de l'homme, plus particulièrement de sa « Voix », organe de la parole, faculté médiumnique active. Tout au long du recueil P6, Desnos tient pour vérité le vers d'Holderlin, pour qui « L'homme habite la terre en poète ». D'entrée de jeu, il affirme donc l'inscription de la Spiritualité dans l'Homme et dans le monde, mais non dans une divinité transcendante. « L'homme propose et dispose » énonçait Breton dès le premier *Manifeste du Surréalisme*. Aussi, en recourant à la thématique amoureuse de la poésie traditionnelle, non seulement Desnos offre une suite aux poèmes de *A La Mystérieuse*, qui posent amour et douleur²⁷ comme vecteurs initiatiques de la quête spirituelle, mais il laïcise sans équivoque le discours du tarot, auquel il reste particulièrement fidèle, en soulignant la place axiale donnée à L'Amoureux.

II. LA PAPESSSE - INFINITIF

Infinitif, titre sibyllin, justifié formellement par la domination sémantique des verbes (22) puisque tous, sauf deux²⁸, sont à l'infinitif. Or l'infinitif est la matrice verbale, le mode d'où procèdent tous les autres modes et toutes les actions verbales, sous tous leurs aspects, qu'il fige en une énonciation intemporelle. Constituant une sorte de réservoir de préférences, donc de créations potentielles, il exprime le symbolisme général de La Papesse, symbole de l'occulte, de la nature et de ses pouvoirs mystérieux. Puissance cosmique de production, elle est capable d'engendrer éternellement les réalités illusives du monde des apparences. « Épouse divine », elle est complémentaire du Bateleur qui ne peut rien sans elle. Couple figuré, dans le texte, par le double acrostiche, initial et final d'Yvonne Georges et Robert Desnos qui enserme le poème, témoignage de leur union indissoluble, mais négative.

En effet, selon la numérologie, le nombre deux de l'arcane (1 + 1)

²⁶ La révélation et l'initiation suivent un cheminement poétique. Cf la métaphore du cygne dans le poème XII qui marque l'entrée dans la voie de l'initiation intérieure. Cf également les références à la création poétique dans le poème XX.

²⁷ Le dernier poème, en référence au *Roman de la Rose* où sont exaltées ces « vertus » de l'amant, sert donc de conclusion aux deux recueils du diptyque *Corps et Âme*.

²⁸ « Aimer » dans le syntagme « ce que j'aime » qui objective l'Aimée. Et dans la formule: « Qui sait ».

symbolise deux forces qui, lorsqu'elles forment une série descendante, expriment la négativité. Vu leur double lecture verticale descendante, les deux noms-forces du poème définissent, par leur action conjointe, « l'arrêt du mouvement », exprimé par le concept de mort provisoire, prélude à un nouveau départ, une renaissance.

Omniprésent dans le poème, le « mourir » (cinq répétitions) s'y exprime de manière directe et redondante, « Y mourir ô belle flammèche y mourir ». Vœu aussitôt contredit par les appositions qui suivent, verbes d'action, « voir », « ne pas mourir encore et voir durer » (...), suivi de « naître avec le feu/et ne pas mourir », « étreindre et embrasser », la suite du texte continuant d'égrener des souhaits positifs qui s'achèvent sur le désir de meurtre de l'objet de l'amour, « ce que j'aime ».

Oppositions sémantiques qui répondent parfaitement au double projet de décomposition/recomposition de l'être et de la nature, accompli lors d'une purification conjointe, traditionnelle, par le feu, la flamme/amour, « Belle flammèche », à laquelle engage le voile blanc de La Papesse, gage de la pureté exigée pour percevoir et déchiffrer les mystères de la nature inscrits dans le livre ouvert sur ses genoux. Passage alchimique au blanc²⁹, désagrégation des éléments et de l'être, retour dans le maëlstrom originel, où l'eau et le feu se mêlent en un magma indifférencié, mais pur. En effet, le nuage, comme l'écho, brouille la pureté originelle de la perception du soleil ou du son :

*voir les nuages fondre comme la neige et l'écho
origines du soleil et du blanc pauvres comme Job*

Cette exigence de désagrégation de l'être renvoie aux mystères antiques. Les deux amants nommés, mais séparés par la longueur du vers, se disséminent dans la matière du poème pour s'insérer, symboliquement, dans un cycle de recomposition de la nature. *Membra disjecta* de leur corps textuel, les lettres formant leurs deux noms sont utilisées une à une à la création d'un autre corps, le vers.

Toutefois, la dissolution de l'individu implique, avant tout, le retour à l'état d'apesanteur primordial requis par la pulvérisation solaire où s'exerce, « en un éclair unique »³⁰, la double action du feu : « naître avec le feu et ne pas mourir ». Ainsi s'accomplit 1° « Élévation », chère à Baudelaire :

²⁹ « Comme sa contre-couleur, le noir, le blanc peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique. Absolu et n'ayant d'autres variations que celles qui vont de la matité à la brillance, il signifie tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs ». Cf DS. p. 125.

³⁰ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « La Mort des Amants ».

*êtreindre et embrasser le ciel mat .
gagner les hauteurs abandonner le bord*

L'élévation exige donc la première vertu de l'initiation, le renoncement à l'ici-bas, aux biens et aux désirs terrestres les plus nobles comme la « gloire » toute humaine de pérennité encore recherchée dans *À La Mystérieuse* ³¹ :

omettre de transmettre mon nom aux années

Seul le délestage de toute la pesanteur de ses « affects », permet à l'être de recouvrer la légèreté de l'homme « primitif »³² qui s'en remet sans crainte aux mains de la nature :

rire aux heures orageuses dormir au pied d'un pin

Les lois cosmiques l'incluent et le protègent. Ce que Desnos exprime en une métaphore dont le pythagorisme passe par Mallarmé :

grâce aux étoiles semblables à un numéro

Seul cet abandon volontaire de tout ce qui constitue la personnalité individuelle, bref, cette purification, en favorisant l'élévation, peut éventuellement permettre la « rencontre » avec l'objet indéterminé de l'amour, lui aussi dépouillé, désormais, de tout caractère singulier. Il devient alors le fruit d'une sorte de « hasard objectif » surréaliste, le lieu où se croisent et se confondent désir personnel et Désir Universel³³

*gagner les hauteurs abandonner le bord
et qui sait découvrir ce que j'aime*

Ce poème propose donc une réécriture du thème traditionnel de l'assomption et de la purification de l'amant par le feu, exprimée par du Bellay, par exemple³⁴ :

³¹ Cf « Non l'Amour n'est pas mort ».

³² On peut se référer tant au poème de Baudelaire « J'aime le souvenir de ces époques nues », qu'à la vision nietzschéenne de l'homme rendu à sa nature.

³³ Breton définissait ainsi l'entrée du hasard objectif dans la vie d'un homme: « Là - si son interrogation en vaut la peine - tous les principes logiques, mis en déroute, se porteront à sa rencontre les puissances du hasard objectif qui se jouent de la vraisemblance. Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de désir », *L'Amour Fou*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1976, pp. 128 sq.

³⁴ *L'Olive*, sonnet CXVL

*Je veux brûler pour m'envoler aux cieux
Tout l'imparfait de mon écorce humaine (...)*

Mais Desnos, selon les préceptes surréalistes, corrige³⁵ l'idéalisme platonicien de la Renaissance, par l'apport de la symbolique naturaliste du tarot qui voit dans la Nature le lieu des métamorphoses, axées sur l'interférence des couples destruction / création, matière / esprit, homme / Nature, que les lames suivantes continuent de définir jusqu'à la lame XI.

III. L'IMPÉRATRICE - LE VENDREDI DU CRIME

Assimilé par Desnos à un sommeil érotique, le symbolisme de « passivité féconde et active » de L'Impératrice, est posé dès le premier vers :

Un incroyable désir s'empare des femmes endormies

Désir primordial³⁶, moteur premier de la création, qui bouleverse la matière brute, représentée ici par le « caillou » (DS, p. 755) :

Et voilà que sur le chemin s'agitent les cailloux fatigués

Libre traduction de *mens agitat mollem*, mais aussi référence au symbolisme général de la lame exprimant « la puissance évolutive de la matière fécondée » (T. p. 17), figurée dans le poème par les « cascades », symboles de la permanence de la forme dans la violence du changement (DS, p. 176). Déferlant, tel un déluge, sur le monde, les cascades le détruisent, le modifient, en abrogent l'harmonie (« avec la lamentation des étoiles »), sans, pourtant, en changer l'apparence pour le profane. Tout comme :

*Sa voix perce les murailles,
Et mon regard les supprime sans ruine
Ainsi passent les cascades avec la lamentation des étoiles*

Destruction universelle, mais momentanée du « vieux monde », car toute « la puissance féconde de la matière est mise à la disposition de l'homme pour ses créations » (T. p. 19) qui peuvent être destructions. Car

³⁵ La « correction » idéologique d'un texte par la réécriture est un concept né de Lautréamont³⁵ théorisé et pratiqué, à plusieurs reprises, par Aragon dès *Les Aventures de Télémaque*, mais aussi par Peret et Eluard.

³⁶ Cf la cosmologie de Boehme qui fit long feu à partir du Romantisme où la Création naît du Désir de Dieu.

qu'elle construise ou détruise, c'est toujours la force spirituelle de l'homme, symbolisée par le son, « voix », « luth d'Orphée » ou « trompette de Jéricho », l'art, qui agit sur la matière, la « muraille faite de cailloux ».

Dans ce poème du cataclysme, mais aussi de potentielle et infinie restauration de l'ordre harmonieux du monde, Desnos développe donc le double symbolisme numérologique de la lame, du trois, nombre de la matière, donc du diable, signifiant à la fois fécondité et destruction. Le vers final marque la résignation devant la loi du monde matériel qui est évolution cyclique:

Ainsi passez cascades

Toutefois Desnos transpose et universalise la leçon du tarot dans un contexte mythologique, essentiellement biblique et orphique. Poème nervalien où sommeillent dieux et déesses, ce texte pose pour la première fois le thème du sommeil de la Belle où s'enracine le conte de *La Belle au Bois Dormant*, disséminé tout au long du recueil⁷. Quant aux citations bibliques, elles concernent les forces destructrices du Déluge, de Jéricho, toutes déchaînées pour assurer la victoire de l'Esprit; ce qui engage à interpréter « Le Vendredi du Crime », comme une allusion au Vendredi Saint, où fut perpétré le crime majeur contre l'Esprit, avant sa résurrection dans la lame suivante, L'Empereur.

Correspondant strict de L'Impératrice, cet arcane IV représente « la puissance active de la matière », donc ses transformations, produites par une forte « influence mentale » (*T*, p. 23) dont le titre de Desnos, « L'Idée Fixe », offre un équivalent, justifié par l'obsession du peigne et de la natte qui semble habiter L'Empereur.

Mais: « C'est avec Le pape, lame V, que l'initiation devient effective : l'homme va réussir à s'élever à travers les épreuves des autres arcanes » (*DS*, p. 927) jusqu'à la lame XI, La Force, correspondant au « Suicidé de la nuit ».

XI. LA FORCE - LE SUICIDÉ DE LA NUIT

Symbole de la pureté morale et de l'innocence (la petite fille qui s'en va en chantant du vers final chez Desnos), La Force, figurée par une femme pure (robe bleue) qui dompte un lion, n'est pas la force physique

³⁷ Essentiellement dans XII, XVIII, et XXI.

et brutale. Mais elle indique la lutte et la victoire³⁸ de la force spirituelle sur la force animale.

Image transposée par Desnos en un combat entre la « libellule », (*DS*, p. 568) symbole de la légèreté, de l'esprit, contre le déchaînement des forces cosmiques, « ces forces intelligentes de la nature » (*T.*, 50) allégorisées par le lion. L'arcane désigne donc une force acquise par l'homme au cours de son ascèse et non une force transcendante. Idée transposée dans le poème par l'image du cheminement ininterrompu, de la libellule, jeté *in medias res*, « quand la libellule apparaît au détour du sentier », tandis que, signe d'hommage, les rameaux de l'immortalité, « les rameaux verts s'inclinent ».

En effet, l'apparition de la libellule coïncide avec l'entrée dans le monde de la blancheur, appelé dès le poème II, et réalisé ici. Or, comme celui du noir, le symbolisme du blanc est riche, tantôt, somme des couleurs - c'est l'arc-en-ciel final - , tantôt, comme en ce début, absence de couleur, proche de la transparence cristalline que doit gagner le rêveur pour y mourir et renaître autre, dans la seconde phase de l'initiation :

*J'approche d'une pierre tombale plus transparente que la neige,
blanche comme le lait, blanche comme la chaux, blanche blanche comme
les murailles.*

Symphonie en blanc mat majeur qui, à l'instar du tombeau, évoque un rite de passage d'un état à un autre: le « candidat », *candidus*, est fréquemment vêtu de blanc dans les cérémonies initiatiques.

Symbole d'abondance, de fertilité, de connaissance et d'immortalité, le lait, « symbole lunaire par excellence et lié au renouveau printanier » (*DS*, p. 557) est imposé, en ouverture, par les « rameaux verts ». Ensemble allégorique qui confère à la libellule le rôle mythique d'une Proserpine, insolite et familière, retrempe sa « force » dans un bain de lait :

La libellule patauge dans les flaques de lait

Ainsi préparée à l'assaut, sa frêle carapace devient cuirasse :

L'armure de verre tremble frémit se met en marche

Ébranlement auquel répondent, dans le ciel, les courbes nouées des arcs-en-ciel³⁹ :

³⁸ Celle du Bateleur qui a réalisé son programme.

³⁹ L'arc-en-ciel, sommairement, figure un pont entre ici-bas et l'au-delà, emprunté par les dieux.

Les arcs-en-ciel se nouent à La Louis XV

Toutefois, le combat entre « l'armure de verre » et les forces cosmiques n'est pas celui du Bien contre le Mal, ou de l'Esprit contre la Matière. Le symbolisme de la lame XI est plus subtil. Le lion « y représente la force intelligente et immuable du Divin qui se trouve dans le Cosmos comme dans l'Homme » (T, p. 50). Or, dans le poème, tous les éléments cosmiques portent la marque du « Divin ». Contre la libellule,

(...) déjà le sol dérobé par notre route dresse la main

Mouvement du chef de guerre invitant ses troupes au combat, mais aussi, apparition de « la main du Dieu dans la totalité de sa puissance » (cf le lion). Omniprésente et fantastique elle « Se bat, sonne aux portes, crie (...) »

Déchaînement des forces célestes dont la multiplicité converge vers l'avènement d'un nouveau monde. Le déluge d'éponges « qui tombent du ciel et recouvrent les cimetières », dans ce contexte, semble vouloir laver et effacer la mort, vu que :

Le vin coule avec un bruit de tonnerre

Or le vin est à la fois breuvage d'immortalité et signe ambivalent de colère, comme de faveur de Dieu, (DS, p. 1016), exprimée de manière redondante par le tonnerre (*Ibid.*, p.953).

Combat titanesque apparemment sans issue victorieuse, l'enjeu étant de réussir à mêler⁴⁰ les deux breuvages d'immortalité:

Le lait le sol dérobé l'armure se battent sur l'herbe ⁴¹ qui blanchit et rougit tour à tour

La résurrection de l'union étroite entre la terre (humaine) et le ciel (divin) s'accomplit dans une théophanie de ciel d'orage:

Le tonnerre et l'éclair et l'arc-en-ciel

Son crépitement (sillage) célèbre l'Alleluia de ces noces:

Ah ! sillage tu crevasses et tu chantes!

D'où le vers final où s'affirme la totalité du symbolisme de la lame:

La petite fille s'en va à l'école en récitant sa leçon.

⁴⁰ Ce mélange semble transcrire la notion de sublimation attachée au symbolisme de la lame.

⁴¹ On peut noter le jeu des couleurs. blanc. bleu. vert. rouge.

La Force, vierge pure et innocente, prend les traits de la petite fille ; le départ, attaché à la numérologie, (X + 1 signifie début d'un nouveau cycle) suscite « s'en va ».

Quant à l'apprentissage inhérent à l'entrée prochaine dans la seconde voie de la sagesse, il est conditionné par le savoir acquis précédemment. Il suggère donc l'école, ainsi que la leçon apprise et retenue.

Autodestruction des forces de Nuit qui menacent l'homme et l'univers, ce poème mérite son titre, *Le Suicidé de Nuit* qui définit, selon Desnos, l'essence même de La Force: le renoncement, par sublimation des instincts, à une partie de soi-même (figuré par la pierre tombale), est nécessaire pour atteindre à la transparence requise pour l'initiation intérieure.

La lame XII, Le Pendu, inaugure cette seconde voie qui oblige à un renversement des valeurs, indiqué par la position inversée du personnage. Ainsi en va-t-il du jour et de la nuit, et du coefficient de réalité affecté à la veille et au sommeil. À la suite de Nerval énonçant « le rêve est une seconde vie », Desnos postule donc « Pour un rêve de jour ».

Vœu immédiatement suivi de l'entrée, jusque là différée, dans le monde des *Ténèbres*, explicitement décrite dans le poème XIII « *Il fait Nuit* » correspondant à l'arcane XIII, Sans Nom, (La Mort) qui s'achève sur ce constat :

Je dors.

Sommeil dont « les Espaces » sont décrits dans la suite des poèmes au titre souvent explicite: « *Vie d'Ébène* » (XIV), « *Désespoir du Soleil* » (XV), ou encore « *Ténèbres! ô Ténèbres* » (XVIII), où le poète atteint dans les yeux de l'Aimée, la vision du Soleil Noir:

Tes yeux tes yeux si beaux sont les voraces de l'obscurité du silence et de l'oubli.

Point culminant de la dérélition initiatique, avant les retrouvailles fusionnelles avec lui-même et avec l'univers des « correspondances », où le poète recouvre la plénitude de ses pouvoirs orphiques. Sensation livrée dans une énumération chaotique et exaltée:

L'infini profond douleur désir poésie amour révélation miracle révélation amour l'infini profond m'enveloppe de ténèbres bavardes (p. 139)

L'Éternité postulée paraît atteinte ainsi que la transparence absolue du noir:

C'était ce sera une nuit des nuits sans lune ni perle

Telle est l'expression desnosienne de la révélation, correspondant à la lame XIX, Le Soleil.

Certes, il aurait fallu développer pas à pas les étapes de cette marche initiatique et poétique à travers les ténèbres où chaque texte commente métaphoriquement la lame de tarot correspondante. Mais il semble important, aussi, d'en dégager l'issue.

Au terme du cycle, Le Jugement (XX) marque:

L'Être immobiLisé, regarde Le cycle accompli (...). Il compare Les acquis et Les dettes et il se juge Lui-même afin d'apprécier si La première phase de son évoLution est terminée, ce qui le conduira au Monde (lame XXI), ou s'il sera obligé de reprendre sa route, ce qui le conduira au Mat (lame XXII). (T, p. 85).

Refusant l'alternative, Desnos conserve ces deux lames suivantes, se plaçant dans une perspective évolutionniste, peut-être hégélienne⁴², qui s'en remet à l'Esprit pour l'accomplissement, dans l'Histoire, de la révélation promise.

Le poème XX, « Dans bien longtemps », correspond à cette lame; dès le titre, par le collage du passé et du futur, Desnos y rend l'impression d'immobilité inhérente à l'arcane. Il place donc le poète dans un hors temps spirituel⁴³ où est atteint le pur Amour. L'expérience onirique de ses vies antérieures, accomplie au cours du cycle, le conforte dans la conviction de l'éternité de l'amour et de la possible union des amants, par delà les ruptures de la Mort. Le bilan est celui d'une certitude de la réalité du surréel. D'où le vers final, énoncé du Jugement:

Dans bien longtemps tu m'as aimé

Le poème XXI, « Jamais d'autre que toi », transposition de l'Arcane XXI, Le monde, professe, dans le fil de la thématique amoureuse, une fidélité éternelle à l'aimée, traditionnelle, mais également toute surréaliste. Cependant, le sens initiatique est celui du retour espéré, plus que réalisé peut-être, de l'unité intérieure, symbolisée par l'androgynie primitif, figure angélique centrale de l'arcane XXI⁴⁴, lame de l'élément féminin de l'homme (*anima*) exalté par les neuf répétitions du titre.

En effet le cheminement unique est pourtant dédoublé:

⁴² On pourrait y voir l'influence de Breton, primitivement hégélien, car, au sein du groupe surréaliste, les discussions philosophiques et idéologiques furent vives dans les années précédant la rédaction de ces poèmes.

⁴³ Ce qui renvoie au symbolisme élémentaire de l'arcane XX: « Le Jugement représente l'homme réveillé de son sommeil dans la matière par sa partie divine » (T. p. 85).

⁴⁴ Cette lame, Le Monde, est l'élément féminin par excellence. Il ne peut ni s'interpréter ni s'adapter au masculin (T. p. 91).

Jamais d'autre que toi ne poursuivra son chemin qui est le mien

L'union parfaite est encore à conquérir:

L'aigle prisonnier dans une cage ronge lentement les barreaux de cuivre

Subsiste la solitude:

Et moi moi seul seul seul comme le lierre ⁴⁵ fané des jardins de ban-lieue (...)

Toutefois le poète est « sorti des forêts ténébreuses ». Il a quitté son état de « bûcheron », revendiqué au poème V, pour marcher « vers l'écume ».

Modalisation donc, par Desnos, du triomphalisme inscrit dans cet arcane, en une foi envers l'unité fondamentale de l'individu sur laquelle il fonde l'espoir essentiel, et désormais inébranlable, de victoire et de libération future (l'aigle⁴⁶), hors du Monde « réel » :

Quelle évasion!

Ultime arcane du Tarot, Le Mat conclut le cheminement initiatique poursuivi dans les vingt et une lames précédentes. Sans nombre, il se place en dehors, « Passé le Pont », poème XXII. À la sortie de l'initiation, le pont symbolise le passage - généralement dangereux - d'un état à un autre. Péril exprimé avec véhémence dans le poème:

*Le vent du canapé géant sur lequel reposent les murmures,
le vent sinistre des métamorphoses se lève:
Mort aux dents! Mort à la voile blanche! Mort à la cime
éternelle! ⁴⁷
Laissez-la dormir vous dis-je ou bien j'affirme que des
abîmes se creuseront.
Que tout sera désormais fini entre la mousse et le cercueil.*

⁴⁵ Vert en toute saison. le lierre symbolise la permanence de la force végétative et la persistance du désir (...). « Il représentait aussi le cycle éternel de la mort et des renaissances. le mythe de l'éternel retour » (D.S. p. 571).

⁴⁶ L'iconographie de la lame XXI comporte précisément un aigle.

⁴⁷ Je me suis permis d'indiquer mon interprétation en ponctuant le texte. D'autre part. le jeu de mots, « mort aux dents » occulte une métaphore poétique traditionnelle où les dents, renvoyant à la Dame, y sont perles ou étoiles (D.S., p. 348). Symbolisme accordé à la « voile blanche », présage légendairement heureux, ou à celui de « cime éternelle », montagne magique de la révélation.

Dans « Passé le Pont », l'homme connaît l'esprit des forces de la nature. Il a appris à composer avec elles, à sauvegarder leur équilibre nécessaire au départ d'un nouveau cycle :

Les clairs matins d'automne, la corde au cou, plongent dans la rivière

« Pendus » d'un nouveau genre indiquant précisément, comme la lame XII, le départ d'un cycle nouveau, germinant dans le Grand Sommeil de l'univers, figuré par l'eau matricielle, allusivement métamorphosée en Belle à la fin du poème où réapparaît la chambre de l'initiation, décrite au poème XIII qui s'achevait sur : « Je dors ».

*

Les deux derniers poèmes, étrangers au tarot, semblent en intégrer le propos dans l'expérience personnelle de Desnos. Au fil des textes antérieurs, *Vieille Clameur*, par exemple, il égrène les éléments biographiques, embrayeurs probables⁴⁸ de sa quête initiatique, dont il dresse le bilan. « En Sursaut », poème XXIII, marque le « réveil en sursaut »⁴⁹, la sortie de « La Chambre Double » baudelairienne, figurée par la redescende des sommets inhumains, (« rencontré par les corbeaux et les châtaignes ») vers un univers de « désastre » où règnent le mensonge (« la pâle flatteuse »), la jalousie, cet envers de l'amour, (trois occurrences), la bestialité, la pesanteur (« avec la fatigue »), l'absence d'harmonie et de beauté (« avec le désordre ») :

*Salué la jalousie et le règne animal avec la fatigue avec le désordre
avec la jalousie*

Les merveilles du monde onirico-initiatiques sont à nouveau occultées⁵⁰ :

Un voile qui se déploie au-dessus des têtes nues

Un tel divorce existe entre le « réel » et le rêve frêle et « doré » que mieux vaut censurer ce dernier :

Je n'ai jamais parlé de mon rêve de paille

⁴⁸ Tous les commentateurs ont relevé la coïncidence de dates entre l'« Apparition » et la rédaction des *Ténèbres*. Voir en particulier M.-C. Dumas, *op. cit.*, pp. 95-97.

⁴⁹ Selon une reformulation - sorte d'aphérèse - de l'expression toute faite, du lieu commun, chère à Desnos, reprise dans le titre *Corps et Biens* : « perdu corps et biens ».

⁵⁰ Symbolisme précis du voile (*D.S.*, p. 1025).

Le doute s'installe qu'il ait même existé :

Je ne sais si mes yeux se sont clos cette nuit sur les ténèbres précieuses ou sur un fleuve d'or et de flamme.

Surgit l'interrogation sur la réalité des splendeurs du monde entrevu, puisqu'ont disparu les forêts magiques, les saules, les bouleaux, les chênes symboliques⁵¹, et aussi « l'arbre étrange» (XI) :

Mais où sont partis les arbres solitaires du théâtre.

Ne subsistent que les feuilles, qui emplissent ses mains et sa bouche. Les feuilles, dont le symbolisme végétal (*D.S.*, p. 348) certifie, envers et contre tout, la réintégration du poète au cycle de la nature, à son statut de « plante humaine»⁵², au ressourcement de sa nature orphique.

Hormis ce témoignage irréfutable de l'existence ténébreuse d'une réalité autre, le doute subsiste sur la possibilité de la substituer à la réalité diurne, afin de réaliser le vœu initial « Pour un rêve de Jour» (XII) :

Est-il, le jour, des rencontres, des poursuites?

Les « vases communicants» fonctionnent-ils à volonté?

Reprenant à Saint-Pol Roux, autre poète du sommeil, le titre initiatique des trois volumes des *Reposoirs de la Procession*, *De la Rose aux Épinés du chemin*, *De La Colombe au Corbeau par le Paon*, *Les Féeries Intérieures*, le poème XXIV, « De la Rose de Marbre à la Rose de Fer », referme les deux volets du diptyque des *Poèmes des Ténèbres*, haussés, par cette conclusion, au rang d'un moderne *Roman de la Rose*. Desnos inscrit dans le bréviaire métaphorique traditionnel de la Haute Poésie amoureuse le récit de son périple spirituel. L'évocation des Sept roses semble, en effet, correspondre « aux Sept états de la matière, aux Sept degrés de la conscience, aux Sept étapes de l'évolution »⁵³, c'est-à-dire aux sept « stations» qui jalonnent la « Voie de la Sagesse ». Ainsi les traités des alchimistes s'intitulent-ils souvent *Rosiers de Philosophes* (*D.S.*, p. 824).

Toutefois, au terme de son pourchas amoureux, l'amant se retrouve toujours seul, au milieu d'un tapis de roses effeuillées, gages d'une

⁵¹ Dans le recueil, chaque arbre est choisi par Desnos en raison d'un symbolisme précis. Ainsi « Sous les saules », correspond à la lame V, Le Pape, car, dans la symbolique orientale, le saule, comme "arcane, Le Pape exprime la loi divine et l'immortalité. « Sous les Saules» marque donc, conformément au sens général de la lame, l'entrée de l'homme dans la voie de l'initiation, dans la « Cité des Saules» (*DS*, p. 829).

⁵² L'expression est de Gracq, mais il l'emprunte à tout le romantisme pour qui l'homme est arbre (cf. Sénancour par exemple).

⁵³ « Dans les contes et légendes, le nombre 7 exprimerait les 7 états de la Matière (d'où les différents matériaux affectés aux roses), les 7 états de l'évolution» (*D.S.* p. 863).

renaissance assurée par la fécondité permanente de la matière. Eternité cyclique dont, malgré sa toute-puissance recouverte de maître de la nature, le poète ignore toujours le secret. Tout comme demeure sans réponse l'énigme essentielle: « Qui es-tu? ».

Ces deux poèmes ultimes apparaissent donc comme une sorte de réflexion personnelle tirée de la philosophie du tarot par le Je du poète. Mise au point solidaire de la transcription des lames en un système métaphorique propre à Desnos, où le Je, par la construction même de ce nouveau discours poético-symbolique, tente de s'unifier, donc de mettre fin aux « Jeux du Je » antérieurs⁵⁴.

*

Il serait absurde de réduire *Les Ténèbres* à la seule lecture poétiquement transposées⁵⁵ du tarot. Cependant, sa prise en compte permet peut-être de mieux cerner tant le propos desnosien, que son imaginaire, ou ses techniques d'écriture. Son idéologie résolument évolutionniste est fondée, nous l'avons dit, sur la marche de l'humanité vers son accomplissement. Or, seule cette tribulation de l'âme, en quête de sa réalisation personnelle et cosmique, permet à l'imagination⁵⁶ du poète l'accès à la connaissance des mystères de l'analogie, à « *L'identité des images* », poème XVI, qui gouverne toute création, et définit l'essence même de la Haute Poésie qui est aussi parole⁵⁷.

En se plaçant dans le sillage orphique de Ronsard ou de Baudelaire, mais aussi de Gongora, de Rimbaud⁵⁸ ou de Nerval⁵⁹, Desnos, n'en déplaie à Aragon, confère au surréalisme ses lettres de noblesse.

« Desnos parle surréaliste à volonté ». Peut-être; mais son écriture est hautement concertée. Allégorique, elle synthétise, dans ces *Poèmes des Ténèbres*, un ensemble de démarches traditionnelles, symboliquement⁶⁰

⁵⁴ Sur le Je dans *Ténèbres*, cf. M.-C. Dumas, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁵ Nous l'avons dit: la réécriture, ici, dépasse le stade ludique des essais poétiques antérieurs. Elle engage la parole, « La voix de Roben Desnos ».

⁵⁶ On retrouve ici la conception boehmienne de l'imagination de l'homme, étincelle du divin en l'homme, exposée par Coleridge et reprise par Baudelaire. Cette conception qui préside au romantisme demeure vivace chez les surréalistes. Cf. Saint-Pol Roux pour qui elle est le « Trésor de l'Homme ».

⁵⁷ Toujours selon la conception de Boehme, l'homme a été créé à l'image de Dieu, c'est-à-dire doué d'imagination et de parole pour pouvoir continuer la création du monde qui, originellement, a été « proféré » par le « Créateur ». Le poète-prophète romantique proclame être cet « Homme de Parole », où la parole, se référant à la tradition « johannique » du Verbe divin, est créatrice.

⁵⁸ Cf. le poème « Les Veilleurs » d'Anhur Rimbaud qui inaugure « La Libéné ou l'Amour ».

⁵⁹ Il Yaurait beaucoup à dire sur le pythagorisme, présent dans le tarot, et les déclarations de Desnos qui pensait être une réincarnation de Nerval, tout comme il se glisse dans la peau de Rimbaud lorsqu'il signe *Les veilleurs*. Il semble que, comme Mallarmé/Igitur sur le tombeau des Ancêtres, il croit à la survie de l'esprit chez les poètes. Sa réincarnation assure, alors, l'évolution spirituelle de l'humanité.

⁶⁰ Desnos, comme le montre notre approche, utilise constamment un Dictionnaire des symboles.

ou poétiquement codifiées, dont la composition enchante l'imaginaire du lecteur. Entreprise de réécriture, elle transforme cependant la virtuosité ludique du rhétoricien de *Langage Cuit* ou de *L'amant des Aumonymes*, en ce Jeu Suprême de la quête orphique qui, selon Mallarmé⁶¹, définit et justifie tant la poésie que l'activité poétique.

Or, le travestissement obligé du propos de Haute Poésie s'offre d'ordinaire, chez Ronsard ou Baudelaire, en un langage codé, doublé d'un sens exotérique relativement clair par rapport à la logique du discours. Ce qui n'est pas le cas chez Desnos. Par sa double référence à Mallarmé et à Nerval⁶² - sans parler de Rimbaud et de Góngora - Desnos opte pour un hermétisme sans concession, conforme au genre qu'il adopte, mais surtout à sa propre conception poétique.

L'abandon de l'écriture automatique ne modifie en rien, pour Desnos, le dessein surréaliste de révolution poétique par une révolution du langage, refusant la soumission de la connaissance à la seule logique. Fondée sur le langage onirique où la syntaxe des images se substitue à celle des idées, l'écriture des *Ténèbres* procède par progression analogique et condensation métaphorique. Elle emprunte à Freud, autant qu'à Mallarmé et à Nerval, aux fantasmes oniriques du poète autant qu'à la « divine transposition » qui, en Occident, caractérise la poésie métaphysique⁶³.

L'obscurité quasi mimétique de l'écriture des *Ténèbres* relève-t-elle d'une intention esthétique élitiste? D'un simple jeu formel de réécriture moderne de haute poésie amoureuse? Ou Desnos a-t-il scrupuleusement respecté l'hermétisme obligé d'un propos réellement initiatique? La question reste ouverte. Mais une chose est sûre: l'hermétisme concerté de l'écriture a rendu difficile tout repérage référentiel, occulté par l'écran du merveilleux ainsi créé.

Le tarot m'a paru être « le fil rouge » privilégié pour dérouler le sens du texte. Il se tresse toutefois à bien d'autres fils d'or ou d'argent qui, peut-être, mèneraient tout aussi bien au cœur du labyrinthe. A chacun de suivre la propre pente de sa rêverie. Je vous ai livré la mienne.

61 « Lettre autobiographique à Paul Verlaine », *O.C.*, Pléiade, Paris, 1951, p. 16.

62 Adeptes de l'écriture mallarméenne où le poète procède par « équations de mots » et substitutions d'images identiquement symboliques, Desnos adopte formellement la technique traditionnelle la plus extrême de l'hermétisme poétique. D'autre part, il conserve, comme seul l'avait fait avant lui Nerval dans *Les Chimères*, l'hermétisme fondamental des textes traditionnels, tarot, mais aussi mythes et légendes, qu'il assimile au langage de cette « seconde vie » qu'est le rêve, lieu du discours de la révélation.

63 Cf Góngora (auquel emprunte abondamment Desnos), les « poètes métaphysiques » anglais qui ont pu servir de modèle à Mallarmé, angliciste, et Mallarmé lui-même, bien connu de Desnos.

LE SURREALISME ET LA TRAVERSÉE DE SES PAYSAGES DANGEREUX

Hervé GIRARDIN

La trajectoire historique du surréalisme se confond avec la quête de sa propre définition. Ce retour incessant sur son propre objet, qu'André Breton, en hégélien averti, impose au mouvement, lui permet de situer son action au plus près de ses exigences fondamentales.

« "Transformer le monde", a dit Marx; "changer la vie", a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un! ».

La formule de Breton, dont la fortune en a fait une sorte de devise du mouvement, recouvre un point nodal du surréalisme: le rapport au temps. Il s'agit, en effet, rien moins pour lui que de concilier sa volonté de réaliser l'Histoire et son impérieuse nécessité de l'abolir, simultanément. Car le surréalisme entend ne pas s'en tenir à la seule première proposition du fameux projet révolutionnaire (la deuxième proposition devant découler automatiquement de la première), mais bien peser de toute sa pratique dans le sens de la deuxième.

L'abolition du temps historique implique le retour au temps mythique, au temps de l'enfance, qui est aussi l'enfance du temps. La volonté de tisser un mythe nouveau prendra de plus en plus d'importance dans les préoccupations de Breton, notamment après les déconvenues politiques des années 30.

Ainsi, l'action surréaliste se fait double. Parallèlement à la froide conscience historique, il s'agit de développer une subjectivité dont le guide le plus sûr s'avère être le Désir tout puissant². La subjectivité désirante s'appliquant à tout objet peut modifier jusqu'à l'espace géographique mesurable, comme semble l'indiquer la publication de la carte du monde « au temps des surréalistes³ »).

Dans l'océan de la subjectivité, quelques brûlots sont jetés en l'espace

1 André Breton, «Discours au congrès des écrivains» (juin 1935), in *Œuvres complètes*. tome 2, Gallimard, « La Pléiade », Paris, 1992, p. 459.

2 « Il s'agit de ne pas, derrière soi, laisser s'embroussailler les chemin du désir », André Breton, p. 697. *Op. cit.*

3 *Variétés*. n° hors série, Bruxelles, juin 1929.

de l'objet surréaliste dont la principale caractéristique est sa capacité de « charge ». Dans « Equation de l'objet trouvé⁴ », Breton insiste sur le « rôle catalyseur de la trouvaille ». Féré de cultures non-occidentales, il connaît la fonction de certains objets rituels et leur « efficacité », souvent d'autant plus grande que leur usage est limité dans le temps. Pour tel masque dogon, « la principale fonction consiste à capter la dangereuse énergie dégagée (lors d'une rupture grave survenue dans le cours normal de la vie) et d'en permettre l'utilisation pour une œuvre de protection collective⁵ ». Jean-Louis Bédouin précise qu'il en va de même pour le culte Katchina des indiens Hopi, particulièrement chers à Breton⁶.

La vigilance de ce dernier quant aux objectifs qu'il se donne lui permet de définir assez vite, dès le deuxième manifeste (1930), le point de résolution des contraires, qualifié aussi de « point sublime », qu'il ne s'agira plus dès lors de perdre de vue. Conscient aussi de l'antinomie entre l'immobilité contemplative du temps aboli et la dynamique propre à la quête surréaliste, il ajoute dans *L'Amourfou*: « il ne fut jamais question de m'établir à demeure en ce point. Il eût d'ailleurs, à partir de là, cessé d'être sublime et j'eusse, moi, cessé d'être un homme⁷ ».

Selon les contingences du moment, le groupe s'est plus ou moins agrégé autour de ce point. Ainsi l'activité (dans le plein sens du terme) surréaliste pourrait ressembler au mouvement brownien des particules tel que Max Ernst l'a représenté dans un tableau emblématique de 1942 : *Le Surréalisme et la Peinture*⁸.

La densité de ces particules, l'intensité de leur mouvement varient selon les fluctuations d'un temps transmuté. Dans la linéarité historique du surréalisme, les périodes de crise permettent une redéfinition des objectifs et des moyens. Les individus désorientés sont projetés dans les zones périphériques alors que d'autres tentent de se rapprocher au plus près de l'« infracassable noyau », quitte à s'y perdre.

Une toile de Max Ernst de la même période que *Le Surréalisme et la peinture*, figurant une double structure brownienne, s'intitule *La Planète affolée*⁹. Peinte pendant les heures les plus sombres de la guerre (1942), elle correspond à l'éclatement physique du groupe, moment crucial quant à sa survie, moment où les particules décrivent les trajectoires les plus folles.

⁴ *L'Amourfou*, p. 701. in *O. C.*, op. cit.

⁵ Jean-Louis Bédouin. *Les Masques*, Presses universitaires de France. « Que sais-je? », n0905. Paris. 1961, p. 25.

⁶ P. 118.

⁷ P. 780. *Op. cit.*

⁸ Huile sur toile (140 x 195 cm). Houston. Menil Foundation.

⁹ Huile sur toile (110 x 140 cm). The Tel Aviv Museum.

Cependant, grâce à la dialectique qu'il a su instaurer entre l'individu et le groupe, le mouvement maintient son identité contre vents et marées. De fait, ce va-et-vient de l'individu au groupe et du groupe à l'individu apparaît comme le moteur essentiel du surréalisme. Est-il besoin de rappeler que le grand initiateur du surréalisme, celui dont l'influence fut déterminante sur Breton au moment où il jetait les bases théoriques du mouvement, au moment où il ne concevait une action que collective, fut un individualiste majuscule: Jacques Vaché, phare se consumant lui-même, ou plutôt antiphare, naufrageur et naufragé?

Ainsi, en temps de crise, la réactivation du groupe (considéré comme une entité tourbillonnante) ne se fait qu'au prix de la perte, temporaire ou définitive, de certains éléments ayant pris davantage de latitude. Le rôle de ces individus en rupture de groupe bien qu'ils continuent à en véhiculer certaines valeurs, mais de manière exacerbée, n'est reconnu que rétrospectivement, lors de réintégrations, anthumes ou posthumes.

Le cas d'Antonin Artaud est de tous le plus connu. Il est remarquable qu'après sa violente rupture avec la communauté, en l'occurrence le groupe surréaliste, et son errance douloureuse qui le conduit du Mexique à Rodez en passant par l'Irlande, il maintienne un rapport, distendu certes, avec Breton envers lequel il fait preuve d'une certaine estime, comme en témoigne son courrier, suffisante en tout cas pour lui donner un rôle mythique dans son histoire personnelle.

Breton, dès 1946, réévalue la démarche singulière d'Artaud à l'aune des cultures amérindiennes, dont il a pu approfondir ses connaissances lors de récents voyages chez les indiens pueblos:

Ne perdons pas de vue que sous d'autres ciels que le ciel vide d'Europe la parole sans cesse inspirée d'Antonin Artaud eut 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) ¹⁰.

Toujours à propos d'Artaud, José Pierre cite Jules Monnerot qui, dans *La Poésie moderne et le sacré* « a admirablement souligné que c'est la marginalité originaire du chaman qui le prédispose à en assumer le rôle »¹¹. Selon Mircea Eliade, « le syndrome par excellence de la voca-

¹⁰ André Breton. « Hommage à Antonin Artaud ». in *La Clé des Champs*. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1967, p. 101.

¹¹ José Pierre, « L'Amérique indienne et le surréalisme », in *Nouveau Monde, autres mondes - Surréalisme et Amérique*. Lacheal & Ritter, Collection « Pleine Marge », n°8, Paris, 1995. p. 260.

tion chamanique (est constitué) par la désintégration de la personnalité et la possession (qui) présentent une intensité exceptionnelle »¹².

Le rôle du chaman est de s'aventurer dans des zones inconnues au bénéfice du groupe. « Le risque de s'égarer dans ces régions interdites reste toujours grand mais sanctifié par l'initiation (...) le chaman est le seul être humain à pouvoir affronter ce risque (...) »¹³.

D'autres démarches similaires traversent l'histoire du surréalisme.

Victor Brauner, à la suite de son exclusion du groupe en 1948, due en grande partie à une attitude individualiste trop marquée, poursuit une aventure introspective dont Pierre Mabilille avait déjà relevé la singularité en 1939¹⁴.

Dans la série des trente-sept toiles de l'*Onomatomanie de Victor Brauner*, peinte en 1949, on retrouve les phases initiatiques du Moi se restructurant. Même si le symbolisme auto-analytique remplace le monde des esprits familiers au chaman, les similitudes restent troublantes.

La crise totale du futur chaman, conduisant mainte fois à la désintégration de la personnalité et à la « folie » peut être valorisée (...). Une nouvelle personnalité est sur le point de naître ¹⁵.

Une succession d'intégrations de « forces » amène le Moi à « s'accoupler à l'Univers »¹⁶ et à s'y fondre. L'avant dernier tableau de la série, *Victor victorescent* correspond à la solarisation du chaman ayant accompli son voyage mythique.

Tout comme Artaud, Brauner est conscient que sa démarche personnelle implique la communauté tout entière.

Le tableau est une technique initiatique qui me pousse dans mes zones secrètes et intérieures et me fait découvrir en moi des choses très importantes. Je ne peux dire lesquelles. (...) Je ne fais qu'une sorte d'exhibitionnisme ancestral, où j'assume cet archaïsme subjectif ¹⁷.

Brauner est réintégré dans le groupe surréaliste en 1959.

Plus solitaire encore apparaît la trajectoire de Stanislas Rodanski, un des compagnons d'exclusion de Victor Brauner. Familier, avec son ami Claude Tarnaud, de l'air raréfié des cimes que fréquentait Jacques Vaché,

¹² Mircea Eliade, *Initiations. rites. sociétés secrètes*. Gallimard. « Idées », Paris, 1976, p. 153.

¹³ Mircea Eliade, *Le Chamaïsme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris, 1978, p. 155.

¹⁴ Pierre Mabilille, *L'Œil du peintre*. « Minotaure », n°s 12-13, mai 1939.

¹⁵ Mircea Eliade, *Initiations... op. cit.* pp. 199-200.

¹⁶ Victor Brauner, *Onomatomanie de Victor Brauner*. Alexandre Iolas, Paris, 1976.

¹⁷ Alain Jouffroy, « Tout en composant devant nous un de ses tableaux Victor Brauner nous révèle la force étrange qui le pousse à peindre », *Connaissance des Arts*, n° 107, Paris, janvier 1961, p. 88.

il entreprend, par ruptures successives (dont la dernière avec lui-même), un parcours que recouvrent très vite les flocons du silence. Il ne s'agit pas là d'analyser ce parcours, mais le témoignage de Julien Gracq, dans sa préface à *La Victoire à l'ombre des ailes* permettra d'en mesurer l'importance :

Il Y a là le procès-verbal d'une des aventures les plus chargées d'enjeu qui aient été poursuivies dans la lumière du surréalisme, une des très rares qui n'aient pas reculé devant la traversée de ses paysages dangereux, et qui en aient affronté les derniers risques 18.

Un de ces « derniers risques » pourrait être la fusion avec le « point sublime » que nous évoquions plus haut. Parmi les papiers laissés par Rodanski, plusieurs « poèmes », publiés en 1983, proposent une énumération de « points » :

« *Mystère* »
Point de Nuits
Point de l'Obscurité
Point Secret
Mauvais Point
Point des Cendres
Point des Morts
Point des Intrigues 19

Après n'avoir subi « d'autre répression que celle du temps et de l'espace²⁰ », Stanislas Rodanski s'est finalement retrouvé à demeure dans la caverne du Temps. Avant d'entrer volontairement et définitivement à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu à Lyon, en 1954, il a significativement laissé à André Breton un paquet avec la mention « ne pas ouvrir ». Comme dans le cas d'Artaud, le lien à la communauté surréaliste n'était pas rompu.

Ainsi le surréalisme revivifié par l'errance dangereuse de ses enfants perdus s'est plu à entrevoir les reflets d'un nouvel âge d'or. Peu après la guerre, Breton a cherché à établir une pratique initiatique ouverte dont témoigne le parcours de l'exposition internationale de 1947. Il fallait frayer de nouveaux passages du nord-ouest.

18 Stanislas Rodanski, *La Victoire à l'ombre des ailes*. Le Soleil Noir, Paris, 1975, p. 31.

19 Stanislas Rodanski, « Existe », *Frangy*, supplément à *Actuel*, n°23, 1983.

20 Alain Jouffroy, *Lettre ouverte à Stanislas Rodanski*. « CÉE », n°5 2-3, Paris, novembre 1977, p. 12.

Quant à la division de l'espace en une zone intérieure propre à l'objet et une zone extérieure nommée ambiance, quant à la séparation du temps en Présent, Passé et Avenir, ce sont là des compartiments étanches que les voies ordinaires de la philosophie classique ne permettent pas de traverser ²¹.

Il s'agissait de réaliser le Grand Œuvre, vite.

²¹ Pierre Mabille, *op. cit.* p. 55.

ANDRÉ BRETON ET ANDRÉ MASSON: DEUX REGARDS SUR L'AUTOMATISME

Anne de GIRY

*Déjà les automates se multiplient et rêvent. Dans les cafés, ils demandent vite de quoi écrire, les veines du marbre sont les graphiques de leur évastion...*¹

« Automatismes psychiques purs » : le peintre André Masson cite intégralement la célèbre définition du surréalisme en rendant hommage au *Manifeste* de Breton dans la conférence qu'il prononce aux États-Unis, le 31 octobre 1941, lors de l'inauguration de la salle donnée au Museum of Art de Baltimore par Saidie A. May, où se tenait le vernissage de la première rétrospective de son œuvre².

Dans « Genèse et Perspectives artistiques du surréalisme », préface du catalogue qu'il établit pour l'exposition « *Art of this century* », inaugurée par Peggy Guggenheim le 20 octobre 1942, André Breton évoque à son tour les dessins de Masson en ces termes :

*André Masson, tout au début de sa route, rencontre l'automatisme. La main du peintre s'allie véritablement avec lui: elle n'est plus celle qui calque les formes des objets mais bien celle qui, éprise de son propre mouvement et de lui seul, décrit les figures involontaires dans lesquelles l'expérience montre que ces formes sont appelées à se réincorporer*³.

Même si l'on peut considérer que les poètes et les peintres qui ont fait taire en eux le langage de la raison consciente pour laisser parler « la bouche d'ombre », selon l'expression de Victor Hugo dans *Les Contemplations*, s'y étaient déjà épisodiquement livrés, l'automatisme était encore un domaine artistique inexploré au commencement des années vingt, lorsque Breton et Masson s'y intéressèrent. Breton et Soupault écrivirent *Les Champs magnétiques*, premier exemple de réali-

¹ *La Révolution surréaliste*, n°1, 1^{er} décembre 1924, réimpression Jean-Michel Place, 1975, p. 2.

² André Masson, « Origines du cubisme et du surréalisme », *Le Rebelle du surréalisme, Ecrits*, édition établie par Françoise Will-Levaillant, collection « Savoir », Hennann, 1976, p. 21.

³ André Breton, « Genèse et perspectives artistiques du surréalisme », *Le Surréalisme et la Peinture*. Gallimard, nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, p. 66.

sation automatique, au printemps 1919. Masson, curieux de nouveautés, en lut-il les textes parus dans *Littérature*? C'est possible, puisqu'il dit avoir vécu sa rencontre avec Aragon au printemps 1923 comme un événement parce qu'il était l'auteur d'*Anicet* et faisait partie de la « pléiade » de *Littérature*, revue d'« extrême pointe » qu'un jeune « orienté au mieux » se devait de lire⁴. Il date ses premiers dessins automatiques de l'hiver 1923, avant même, précise-t-il à plusieurs reprises, d'avoir rencontré Breton. Rien ne permet, en revanche, de savoir s'il connaissait aussi des exemples d'automatisme graphique comme les tentatives de Max Ernst et de Hans Arp qui s'étaient amusés dès 1919 à transposer dans le domaine plastique leurs expériences de poésie spontanée, sous le nom de « fatagaga »⁵.

Plusieurs études ont précisé que les spirites de la fin du dix-neuvième siècle et les psychiatres du début du vingtième siècle avaient cependant déjà analysé la notion d'automatisme (rappelons qu'André Breton fait des conclusions des premiers « une des deux grandes directions » du surréalisme⁶ et qu'il se réfère à Freud, et Philippe Soupault à Janet, pour expliquer la genèse des *Champs magnétiques*)⁷. Ces travaux ont également mentionné quels médecins (Leroy, Babinski, anciens assistant et élève de Charcot, Clérambault, Janet) et quels ouvrages (le *Précis de psychologie* de Régis, *La Psychoanalyse* de Régis et Hesnard, *La Personnalité humaine* de Myers) ont pu influencer les surréalistes⁸.

Dans le domaine plastique, dès 1902, les croquis de la médium Hélène Smith avaient été reproduits dans les *Annales de psychologie* par un psychiatre suisse, Théodore Flournoy. Le docteur Rogues de Fursac avait publié en 1905 un livre sur les écrits et les dessins des aliénés en les qualifiant d'« automatiques ». En 1911, le docteur Grasset avait édité à son tour une série de dessins au fusain effectués sous hypnose par une femme médium. Enfin, en 1922, Max Ernst était arrivé en France avec le livre de Prinzhorn, un médecin allemand, sur les productions graphiques « spontanées » des schizophrènes de l'asile de Heidelberg. Et l'année même du *Manifeste*, le docteur Jean Vinchon avait publié une étude intitulée *L'Art et la folie* qui comparait l'automatisme des « fous discor-

⁴ *Id.* « Salut », pp. 84-85.

⁵ Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada, histoire d'une subversion*, Fayard, 1990, p. 115.

⁶ *Ibid.* p. 68.

⁷ André Breton, *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, « La Pléiade », 10me J, 1988, p. 326 ; Philippe Soupault, *Profil perdu*, Mercure de France, 1963, p. 166.

⁸ On peut consulter à ce propos les notes de Marguerite Bonnet dans l'édition des *Œuvres complètes* d'André Breton, *op. cit.*, pp. 1124-1125, tome II, p. 1526; l'ouvrage d'Henri Béhar, *André Breton. Le Grand Indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, en particulier pp. 43, 80 et 109, l'article de Marc Le Bot, « Automatisme psychique et pensée artistique », *Mélusine*, n°XII, L'Age d'Homme, 1991, p. 199 sq.

dants », des médiums et des toxicomanes⁹. Dans « Le peintre et ses fantasmes », André Masson relate l'intérêt de tous ses compagnons pour les dessins médiumniques et les photographies prises dans le service de Charcot à La Salpêtrière¹⁰ et, selon Françoise Will-Levaillant, il connaissait l'ouvrage de Prinzhorn et le jugeait d'ailleurs d'une qualité artistique supérieure à celui de Vinchon, même si les dessins lui paraissaient encore trop « invertébrés » pour relever de l'art¹¹.

Pourtant, bien qu'elle s'inspire, se réclame parfois, de la double tradition médiumnique et psychiatrique, la conception surréaliste de l'automatisme apparaît comme une création artistique différente et originale. On peut rappeler en effet, très brièvement, que chez les spirites, l'automatisme correspond à une voix extérieure, celle des esprits défunts, s'exprimant par la parole, l'écriture ou le dessin, à travers le sujet qui, totalement passif, leur prête le canal de ses organes. Quel qu'ait été l'intérêt de Breton ou Masson pour les phénomènes médiumniques, ils ne croient ni l'un ni l'autre à une possible communication entre les vivants et les morts. Pour eux, la pratique de l'automatisme n'a aucune implication métaphysique. La voix intérieure est celle de l'inconscient, aucune volonté extérieure, aucune présence étrangère ne s'y expriment.

Pour les psychiatres, l'automatisme est une dégradation de la volonté momentanément suspendue du sujet qui devient la proie et la victime impuissante de manifestations qui envahissent le champ de sa conscience. Il s'agit donc d'un symptôme pathologique qui s'exprime le plus souvent de manière incohérente, répétitive et indigente sur le plan intellectuel ou artistique. Pour les psychanalystes enfin - si l'on identifie la parole automatique au monologue de l'inconscient, ce qui peut sembler un peu hâtif mais reprend une confusion familière aux surréalistes - l'expérience s'interprète différemment. L'inconscient freudien n'est investi d'aucune mission poétique et l'objectif de la cure analytique est thérapeutique: il s'agit de réunifier la personnalité du patient afin de lui permettre de réintégrer cette vie sociale « normale » que fuient aussi bien Masson que Breton.

Dans son étude publiée dans le numéro XII de *Mélusine*, Marc Le Bot rappelle d'ailleurs que Freud parle de « travail » de l'inconscient et jamais d'« automatisme psychique », et que ce travail ne concerne pas plus l'art que n'importe quelle autre démarche de l'esprit.

⁹ Ces informations sont extraites de l'article de Françoise Will-Levaillant publié en 1980 dans le n°50 de la *Revue de l'Art*, éd. du C.N.R.S. : « L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme », pp. 24-39.

¹⁰ André Masson, *Le Rebelle du Surréalisme*, op. cit., p. 32.

¹¹ Françoise Will-Levaillant, « Signes de l'automatisme graphique: psychopathologie ou surréalisme? », *Psychologie médicale*, SPEI-Editeur, 1981.

L'objet de cet article n'est donc pas de revenir sur ces différences entre la conception surréaliste et la double tradition médiumnique et psychiatrique' mais d'analyser dans quelle mesure le concept d'automatisme concerne la création artistique, chez André Breton et chez André Masson.

UNE RÉVOLUTION ARTISTIQUE ET PSYCHOLOGIQUE

On connaît l'histoire de la rencontre d'André Breton avec l'automatisme par le début du *Manifeste*. Cherchant de nouvelles voies artistiques, il crut tout d'abord à la lenteur du travail d'élaboration poétique, fût-ce pour en raccourcir ensuite de façon saisissante l'œuvre obtenue par amour de brusquer, pensant ainsi procéder comme Rimbaud ou Lautréamont et faisant sienne la définition de l'image de Reverdy comme rapprochement inattendu de deux réalités lointaines. C'est avant de s'endormir qu'il entendit, un soir de 1919, une phrase « cogner à la vitre » de son esprit :

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce que l'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée, écrit-il en 1924¹².

Les premiers dessins automatiques de Masson sont, comme pour Breton, à la fois le fruit d'une attente et la réponse du hasard. Lui aussi cherchait alors à rompre avec une tradition trop pesante en prenant ses distances vis-à-vis du passé, à se débarrasser de la rigueur géométrique du cubisme, en explorant les voies de l'insolite dont il avait déjà noté l'apparition inattendue dans certains éléments de ses œuvres conscientes, alors consacrées aux forêts, tombeaux, astres et natures mortes. Interviewé en 1968 par Gilbert Brownstone, il insiste ainsi d'abord sur l'érotisme surréaliste caractérisant les premières apparitions de ses dessins automatiques (nés sur les marges du *Journal Officiel* qu'il était censé corriger la nuit pour subsister !) qui lui parut une façon d'innover par rapport au réalisme de l'érotisme galant du dix-huitième siècle ou de l'érotisme japonais du dix-neuvième siècle :

¹² André Breton, *Manifeste du surréalisme*. « Pléiade », op. cit., p.326.

Je m'étais aperçu que cette forme de graphisme pour des dessins automatiques créait des allusions érotiques évidentes et pouvait naturellement mener à une peinture érotique, c'est-à-dire une peinture dont l'érotisme serait vraiment le ressort primordial. Il ne s'agirait plus alors de l'érotisme traditionnel, mais de l'érotisme d'Éros, pris dans le sens freudien de « pulsion de vie » ¹³.

À ses yeux, ce fut alors une « petite révolution », l'activité première (précoce et principale) du surréalisme et l'essentiel de son apport à l'art moderne. Dans ses « Propos sur le surréalisme », il en fait « l'assise », la « clé de voûte », le « paraclet » du mouvement¹⁴.

Pour Masson, comme pour Breton, l'automatisme constitua donc d'abord un moyen exceptionnel de fuir l'omniscience et l'omniprésence de la raison et du bon goût.

LA CLÉ DE L'INCONSCIENT

Même s'il apparaît comme un mode d'expression révolutionnaire, l'automatisme est aussi explicitement rattaché par les deux artistes à l'expression du langage de l'inconscient.

Dans le *Manifeste* de Breton, il est la preuve d'une autre existence que celle que nous menons en apparence, et dans « Position politique du surréalisme », l'automatisme manifeste une nécessité qui nous échappe encore et dispense les éléments sur lesquels peut s'exercer le travail de passage de l'inconscient au préconscient.

Chez le peintre André Masson, il répond bien sûr au goût du magique et du merveilleux, à la prédilection des romantiques allemands pour le versant nocturne de la vie, et à la passion des surréalistes pour les jeux faisant intervenir le hasard, mais il est surtout porteur des fantasmes, des rêves, des hallucinations, des angoisses et des désirs secrets.

L'automatisme exprime pour Breton « le fonctionnement réel de la pensée » ; pour Masson il dévoile les profondeurs de l'être, les « cavernes », les « précipices », les « abîmes » de nos instincts et donne « une forme aux douloureuses, inquiétantes, exaltantes métamorphoses de notre inconscient »¹⁵.

Cette découverte du psychisme intérieur s'accompagne d'un intense bouleversement émotionnel suivi d'une extrême fatigue. Interviewé par

¹³ André Masson, *Vagabond du surréalisme*. Présentation de Gilben Brownstone, éditions Saint-Germain des Prés, 1975, p. 79.

¹⁴ André Masson, *Le Rebelle du surréalisme. op. cil.* p. 34.

¹⁵ André Masson, « Origines du cubisme et du surréalisme », *Le Rebelle du surréalisme, op. cil.* p. 19.

Georges Bernier en 1955 pour la revue *L'Œil*, Masson déclare s'être adonné à l'automatisme avec une telle fièvre qu'il ne voyait plus ce qu'il dessinait. Comme Breton, il évoque parfois un « état de grâce » qu'il va jusqu'à comparer à la grâce théologique¹⁶. Mais le plus souvent il décrit un « état de transe », rappelant celui des médiums, fait à la fois d'un sentiment de victoire et d'une sensation de malaise liée à l'investigation de l'inconscient. Après avoir évoqué, dans « Peindre est une gageure », « l'angoisse de la rencontre », il analyse, dans « Le Peintre et ses fantasmes », le mélange de « honte » et d'« exultation vengeresse » qui le saisit devant les apparitions « gênantes », « inquiétantes », « inqualifiables » du dessin automatique¹⁷. L'érotisme de ces figures, qui les rend inexposables et invendables à l'époque, n'est pas le seul facteur de son trouble. Usant d'un lexique de la blessure et de la mort, le peintre se montre frappé par leur étrange violence: « corps éventrés », « plaies », « blessure(s) » (le terme revient deux fois, au singulier et au pluriel), « mutilations », « idole sanglante », « vapeurs délétères », « tête de mort », « coiffure guerrière », « membres épars ». On peut ajouter à ce premier champ lexical les métaphores très massoniennes du « fruit ouvert », et des « astres furieux ». Le deuxième réseau sémantique est celui du piège et de la perte: « labyrinthiques », « formes errantes », « situation précaire », « au bord du vide », « sol fendu », « pièges », « trappes », « abîme », « embûches », « ciel renversé ». Y est lié le thème de la métamorphose, implicite ici, explicite lorsque l'artiste commente ces mêmes dessins automatiques dans *Métamorphose de l'artiste*, évoquant alors l'apparition d'êtres « en proie et de partout aux affres du changement », de « métamorphoses à l'état pur »¹⁸.

Plus encore que Masson, Breton insiste sur les risques liés à la pratique intensive de l'automatisme dont les séances duraient parfois huit ou dix heures. En 1952, il déclare à André Parinaud que « l'usage immodéré, au départ, de l'écriture automatique a eu pour effet de (le) placer pour (sa) part, dans des dispositions hallucinatoires inquiétantes contre lesquelles (il a) dû en hâte réagir¹⁹ ». Mais dans « Le message automatique », il évoque surtout l'« état de grâce » que chacun aspire à retrouver et auquel seul l'automatisme peut mener²⁰. Il rappelle aussi « l'euphorie »

¹⁶ André Masson, *Vagabond du surréalisme*, op. cit., p. 90; « Propos sur le surréalisme », *Le Rebelle du surréalisme*, op. cit., p. 37.

¹⁷ André Masson, « Peindre est une gageure », *Le Rebelle du surréalisme*, op. cit., p. 13 ; « Le Peintre et ses Fantasmes », p. 33.

¹⁸ André Masson, *Métamorphose de l'artiste*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1956, tome I, pp. 19-20.

¹⁹ André Breton, *Entretiens avec André Parinaud*, Gallimard, « Idées ». 1969, p. 95.

²⁰ *Id.*, *Œuvres complètes*, op. cit., tome II, p. 391.

et « l'ivresse » de la découverte de ce « filon précieux »²¹. Les productions de l'écriture automatique sont elles aussi le plus souvent valorisées dans ses textes. Dans « Entrée des médiums »), les phrases hypnagogiques assimilées aux productions automatiques sont présentées comme « des éléments poétiques de premier ordre²² »), dans le *Manifeste* il déclare que l'écriture des *Champs magnétiques* lui procura, ainsi qu'à Soupault, l'« illusion d'une verve extraordinaire »), fournissant « un choix considérable d'images d'une qualité telle (qu'ils n'eussent) pas été capables d'en préparer de seule de longue main²³ »). Plus loin, il évoque la « merveilleuse partition ») de la voix surréaliste²⁴, puis passant d'une métaphore musicale à une métaphore lumineuse, les « étincelles ») des images automatiques:

*L'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique, que j'ai tenu à mettre à la portée de tous, se prête particulièrement à la production des plus belles images (...) l'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison (...) Il va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs: le jour, auprès d'elle, est la nuit*²⁵.

S'il est vrai qu'il qualifie une fois d'« inavouables »), dans le *Manifeste*, « la faune et la flore du surréalisme²⁶ ») et reconnaît dans « Le Message automatique ») que ses formations verbales peuvent être très riches mais aussi très pauvres, faites d'« émeraudes ») comme d'« algues écumeuses »)²⁷, on est frappé par la confiance et l'émerveillement auxquels l'automatisme conduit André Breton dans un premier temps, si on les compare à l'angoisse et au trouble qui l'accompagnent chez Masson. Clé de l'inconscient, il semble qu'il permette au premier d'accéder à son être spirituel ou mental alors qu'il révélerait plutôt au second l'abîme de son être organique et sexuel.

²¹ Id. • *Entretiens avec Parinaud. op. cit.*, p.62.

²² Id., *Œuvres complètes. op. cit.*, tome 1. p. 274.

²³ *Ibid.*, p. 326.

²⁴ *Ibid.*, p.329.

²⁵ *Ibid.*, p. 338.

²⁶ *Ibid.*, p. 340.

²⁷ *Ibid.*, p. 376.

L'AUTOMATISME, MODE D'EMPLOI

Breton avoue n'avoir jamais réussi à faire la pleine lumière sur les conditions d'obtention d'un texte ou d'un dessin automatique et Masson ne prétend être parfaitement clair à ce sujet dans aucun de ses écrits. L'un et l'autre ont pourtant décrit leur expérience dans des textes que leur forme aussi bien que leur sens invitent à mettre en regard. Dans son ajout au *Manifeste* intitulé les « Secrets de l'art magique surréaliste » et sous-titré « Composition surréaliste écrite, ou premier et dernier jet²⁸ », André Breton explique, sous la forme injonctive d'une recette, comment pratiquer l'automatisme. Dans « Le Peintre et ses fantasmes », puis dans « Propos sur le surréalisme »²⁹, Masson fait à son tour un inventaire en trois points des circonstances du travail automatique. Si le texte de l'écrivain est plus humoristique, celui du peintre plus schématique, tous deux proposent une sorte de mode d'emploi de l'automatisme.

La préparation est identique: se faire apporter de quoi écrire, conseille Breton, un peu de papier et un peu d'encre, précise Masson. Dans d'autres textes, il insiste sur la dimension idéale de la feuille blanche qu'il compare à une « arène »³⁰ et à un « champ de forces »³¹ : elle doit être « assez grande pour que le bras puisse la parcourir d'un seul mouvement. Trop petite, le champ, le souffle, sont raréfiés. Trop grande, il y aurait impossibilité matérielle, interruption, enfin disparition des images³² ».

La disposition intérieure est la même: se placer dans l'état le plus passif le plus réceptif, poursuit le *Manifeste*, se libérer de tous liens apparents, faire le vide en soi, reprend le peintre. Il faut écrire sans sujet préconçu et ne pas céder à la tentation de se relire, continue Breton, « la moindre réflexion rompt le charme » rappelle Masson, qui ajoutera dans ses entretiens avec Gilbert Brownstone qu'un dessin n'est automatique que s'il ne répond à « aucune idée ni image préalables », s'il ne correspond à « aucun *a priori* »³³.

L'un et l'autre insistent enfin sur la vitesse d'exécution, garantie de non-intervention de la pensée consciente. Sur les pages de garde de l'exemplaire n°1 sur chine des *Champs magnétiques* que Breton annota en 1930 pour le collectionneur René Gaffé, il indique les différentes

²⁸ *Ibid.*, pp. 331-332.

²⁹ André Masson. *Le Rebelle du surréalisme. op. cil.* p. 32 et p. 37.

³⁰ *Id.* *Vagabond du surréalisme, op. cil.* p. 84.

³¹ *Ibid.*, p. 88.

³² *Id.* «A propos des vingt-deux dessins sur le thème du Désir », *Le Rebelle du surréalisme. op. cil.*, p.27.

³³ *Id.* *Vagabond du surréalisme. op. cil.* pp. 81 et 82.

vitesse d'écriture utilisées et en les graduant de y à y' ³⁴. Il s'ingénia à les varier pour en diversifier les résultats. Pour Masson, se posera le problème de la matière et du support. La rapidité d'exécution de la peinture à l'huile ne pouvant atteindre celle du dessin - qualifiée de vertigineuse et comparée à un éclair, puisqu'elle nécessite un matériel et une préparation exigeant lenteur et conscience bien lucide - ce sont les tableaux de sable qui lui permettront de concilier automatisme et expression picturale à partir de 1927. De même, il expliquera à Roger Passeron que la résistance de la plaque de cuivre à la pointe sèche, qu'il utilisait pour la première fois pour illustrer *Soleils bas* de Limbour en 1924, ne lui permit pas un graphisme assez spontané pour être automatique. Plus tendre au crayon, c'est la pierre lithographique qui lui en offrit la possibilité lorsqu'il composa *Simulacre* l'année d'après avec Michel Leiris ³⁵. L'analogie des textes des deux artistes est d'autant plus significative que Masson, après avoir annoncé son projet de retracer son état d'esprit lors de ses premiers dessins automatiques, emploie les termes de « tumulte intérieur » et surtout de « rapidité d'écriture » relevant plutôt d'un acte littéraire.

Par-delà leurs convergences, leurs écrits diffèrent pourtant d'une manière plus intéressante encore. D'une part, la passivité que préconise Breton, le « murmure » auquel il fait ensuite allusion, ne sont pas exactement la, « transe » et l'« abandon au tumulte intérieur » dépeints par Masson. A l'attitude statique du dormeur ou du rêveur que Masson prête à Breton dans ses portraits, s'oppose la gestuelle plus dynamique du peintre que ses amis Limbour ou Leiris ont évoqué dansant, le rythme du corps accompagnant le tracé de la main. Apollinien, le poète paraît oublier son corps; dionysiaque, le peintre semble perdre l'esprit. D'autre part, le « vous » employé par l'écrivain offre à chacun la possibilité de pratiquer l'automatisme tandis que le « je » du peintre le limite à son expérience d'artiste. « Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout », écrit Breton ³⁶. Si cette phrase ne trouve aucun écho chez Masson, ce n'est pas sans raison, nous y reviendrons.

Il existe une divergence plus significative. Les articles de Masson précédemment cités mettent en lumière l'initiative de l'artiste qui doit « libérer l'esprit de tous liens apparents », « faire le vide en soi », pour que puisse avoir lieu la dictée de l'inconscient. « Libérer », « faire le

³⁴ André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome I, notice établie par Marguerite Bonnet, p. 1129.

³⁵ Roger Passeron, *André Masson, Gravures, 1924-1972*, Fribourg, Office du Livre, 1973, p. 138.

³⁶ André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes, op. cit.*, tome I, p. 332.

vide », les deux verbes supposent une action délibérée qui fait apparaître le geste automatique comme le résultat d'une méthode. Mais l'origine en est un acte psychique dont l'effet ne dépend pas de la seule volonté de l'artiste. L'emploi d'un vocabulaire - relevant d'un mysticisme plus païen que chrétien par lequel Masson compare l'automatisme à un état de grâce analogue à la grâce théologique puis aux trances des oracles et des médiums, on l'a vu - , laisse entendre qu'il se trouve alors dans une disposition intérieure qu'il ne peut provoquer tout à fait volontairement. Il en va peut-être autrement pour Breton. L'extrait précité du *Manifeste* invite, si le silence s'établit, à poser à la suite du dernier mot écrit une lettre quelconque, et à ramener l'arbitraire en l'imposant comme initiale du mot suivant. Masson ne semble pas vouloir obéir à de semblables procédés. Un jour d'avril 1947, dans un état de fièvre, il couvre une vingtaine de feuilles de dessins aux formes imprévisibles : « le lendemain, deux seulement, la source était tarie ». Cette constatation montre bien qu'il ne sait pas ou ne veut pas provoquer artificiellement la transe automatique³⁷. Au dire du peintre, là serait la pierre d'achoppement qui l'opposa à Breton dès 1929 :

C'est cela même qui m'a séparé de Breton, l'impossibilité pour moi de faire de l'automatisme sur commande. Souvent j'ai essayé de le lui faire comprendre, mais il n'a jamais voulu m'entendre. De toute évidence, je ne pouvais pas être surréaliste tous les jours. C'était un état de grâce. Bien sûr, j'aurais pu fabriquer de l'automatisme, mais je ne l'ai jamais accepté ³⁸.

Cette dernière phrase reprend les « Propos sur le surréalisme » dans lesquels l'artiste se défendait d'avoir pu toujours suivre la voie « authentiquement surréaliste » de l'automatisme, affirmant qu'il lui était impossible d'« être tous les jours en état second, tous les jours pris de vertige, tous les jours un exalté³⁹ ». Ailleurs ce sont les adjectifs « naturel » et « jamais forcé » qui distinguent l'automatisme tel qu'il le pratiquait de celui de Breton « volontaire » et « très discipliné »⁴⁰. Dans son sixième entretien avec André Parinaud, Breton avoue en effet avoir pensé que l'on pouvait trouver un moyen de « passer à volonté de cet autre côté aussi bien que de revenir par ici à volonté, sans s'imposer de discipline particulière et comme s'il suffisait d'appuyer sur un bouton⁴¹ ».

³⁷ André Masson. « À propos de vingt-deux dessins sur le thème du désir », *op. cit.*, p. 27.

³⁸ André Masson, *Vagabond du surréalisme*, *op. cit.*, p. 90.

³⁹ *Id.*, *Le Rebelle du surréalisme*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰ *Id.*, *Vagabond du surréalisme*, *op. cit.*, p. 83.

⁴¹ André Breton, *Entretiens avec André Parinaud*, *op. cit.*, p. 88.

LES APPARITIONS AUTOMATIQUES

Les quelques descriptions de l'écriture automatique que propose Breton dans le *Manifeste* ou dans « Le Message automatique » sont sans ambiguïté. C'est une « phrase », nous l'avons remarqué, qui vient « cogner à la vitre » de son esprit la première fois qu'il fait l'expérience de l'automatisme, et s'il n'en retrouve plus le texte, il en revoit l'image, celle d'un homme coupé en deux par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps. Elle fait place à une « succession à peine intermittente » d'autres « phrases »⁴². Relatant la composition des *Champs magnétiques* avec Philippe Soupault, il évoque la cinquantaine de pages obtenues dès le premier jour, employant les termes très proches de « propositions », « textes », « passage », mais aussi de « résultats », d'« images » et d'« éléments »⁴³. Dans « Le Message automatique », il parle encore de « suites de mots », de « groupement autonome », de « formations verbales », de « propos »⁴⁴. Ainsi, c'est une pensée intérieure déjà existante que dicte l'écriture automatique. Censurée et occultée par la raison consciente et l'esprit logique, elle précède l'acte d'écrire. Absurde en apparence, cette voix intérieure que libère l'automatisme révèle à l'examen une pertinence profonde.

Lors de la première expérience de Breton, l'image de l'homme scié par la fenêtre reste « faible » alors que la phrase qu'elle accompagne s'impose à son esprit, mais « peintre, cette représentation visuelle eût sans doute primé l'autre » précise-t-il en note⁴⁵.

Chez Masson pourtant, le dessin automatique n'apparaît jamais comme l'expression d'une image déjà constituée que sa main n'aurait plus qu'à traduire. Aucune signification ne lui préexiste et c'est en se faisant qu'il prend sens.

Dans son premier stade, le dessin reste en effet informel: « geste pur », « rythme », « incantation », simples « gribouillis », écrit-il dans ses « Propos sur le surréalisme »⁴⁶, purs « griffonnages » reprend-il dans ses entretiens avec Gilbert Brownstone⁴⁷. Il refuse de s'arrêter à ces abstractions qu'il considère comme un fatras de lignes sans signification, entrelacs inextricables de formes indiscernables.

Ce n'est qu'au second stade qu'advient l'élément identifiable de

⁴² André Breton. *Manifeste du surréalisme*. in *Œuvres complètes, op. cit.* tome I, p. 325.

⁴³ *Ibid.* pp. 326-327.

⁴⁴ *Id.* *Œuvres complètes, op. cit.* tome II, pp. 375 et 377.

⁴⁵ *Id.* *Manifeste du surréalisme*. in *Œuvres complètes*, tome I, p. 325.

⁴⁶ André Masson, *Le Rebelle du surréalisme, op. cit.* p. 37.

⁴⁷ *Id.* *Vagabond du surréalisme, op. cit.* p. 81.

l'image par l'intervention d'une ligne signifiante informant le dessin initial. Mais l'artiste continue à affirmer qu'elle ne correspond à aucune idée préalable et se crée indépendamment de la volonté du dessinateur qui ignore ce qui va se produire. Si tel n'est pas le cas, et s'il ne fait que donner une expression à des images déjà en lui, il ne s'agit plus alors d'automatisme car ces figures viennent de la couche la plus proche de sa conscience et non de son inconscient profond⁴⁸. Aussi, en-deça de Breton, c'est de Tzara que l'on serait tenté de rapprocher Masson. L'analogie peut sembler paradoxale puisque le peintre déclare ne pas avoir prêté une réelle attention à Dada pour qui il n'éprouvait qu'un sentiment d'amusement, et il semble que ses écrits ne mentionnent jamais le poète roumain. Lorsque celui-ci révèle son « grand secret » : « La pensée se fait dans la bouche », et l'applique à Picasso : « La pensée se fait sous la main⁴⁹ », il énonce pourtant deux aphorismes que l'on pourrait appliquer à l'automatisme de Masson. Toutefois, la notion d'inconscient reste étrangère à Tzara, hostile à la psychanalyse, ce qui n'est pas le cas du peintre. Par ailleurs, le poète entend ruiner tout idéalisme et restaurer l'unité de la pensée et de la matière, alors que pour Masson, il existe une pensée en dehors des mots, même si elle n'est pas consciente. Si l'automatisme n'en est pas l'expression comme chez Breton, il en permet la formulation.

L'interview de Max Ernst par Robert Lebel en 1969 présente également de frappantes similitudes avec les textes de Masson. Il y analyse lui aussi en deux temps le travail de l'automatisme : après avoir obtenu par le frotage ou d'autres procédés gestuels un fond chaotique, c'est par une intervention de l'esprit qu'il cherche à l'interpréter, à « lui donner des formes et significations ambiguës, paranoïaques, fabuleuses, contradictoires selon une logique renversée »⁵⁰. Deux différences opposent pourtant Ernst et Masson : le second part de la production automatique et de ce qu'elle lui suggère immédiatement. La recherche du premier est, à ce moment de la composition, plus volontaire et plus élaborée. Il écrit en effet : « Les solutions imaginées sont les seules valables en ce jeu. Vraies ou fausses, elles gardent toujours les apparences de la logique classique », formule que récuserait André Masson. D'autre part, Ernst se sert d'un objet, une ficelle par exemple, qui joue un rôle d'« irritateur », absent chez Masson.

L'active autonomie de l'image automatique, grammaticalement marquée dans les phrases de Masson par sa fonction de sujet de verbes de

⁴⁸ *Ibid.* p. 81.

⁴⁹ Henri Béhar et Michel Carassou, *Dada, histoire d'une subversion*, Fayard, 1990, p. III.

⁵⁰ Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, 1970, p. 425.

mouvement, frappe à la lecture de ses écrits. Ainsi, il déclare à Georges Bernier dans « Le surréalisme et après » : « Dans une sorte de tornade, sans aucune forme précise, émergeaient des parties qu'on pouvait raccorder au monde sensible »⁵¹. Il ajoute dans *Le Vagabond du surréalisme* : « Lorsque l'image arrive, je la prends et ne la rejette pas. J'ai la sensation qu'elle surgit alors même que ma main court, mais je ne la vois qu'une fois le dessin achevé, jamais avant⁵² ». Puis : « L'image arrive et, le dessin terminé, je lui donne quelquefois un titre⁵³ ». Et enfin : « L'image (qui était latente) réclame ses droits⁵⁴ », « Quand l'image est apparue il faut s'arrêter⁵⁵ ».

Dès l'apparition de l'image, l'artiste arrête son travail, de crainte de verser dans une exploitation du procédé de l'automatisme qu'il juge artificielle et académique.

Bien que cette image ne soit pas issue de sa conscience lucide, Masson la revendique comme profondément sienne, expression de ses fantasmes, production de son inconscient. En cela, elle correspond à la « phrase » de Breton, elle est moyen de connaissance, révélation des processus psychiques. Mais ce n'est pas ce qui intéresse le peintre, peu préoccupé d'investigation psychologique et plutôt hostile à l'idée d'un fonds mental commun. Si l'automatisme lui apporte une révélation, elle est d'ordre esthétique. Grâce à lui, ce sont les thèmes essentiels d'une mythologie qui restera la sienne qu'il découvre en lui-même : oiseaux et chevaux blessés, femmes aux ventres obsédants, hommes hagards, métamorphoses.

UN ART À LA PORTÉE DE TOUS ?

Après avoir donné sa célèbre définition du surréalisme comme « automatisme psychique pur », André Breton, rappelons-le, établit l'une des listes qu'il affectionne, recensant tous ceux qui, par le passé, se sont montrés surréalistes, mais occasionnellement : « Ils ne voulaient pas servir seulement à orchestrer la merveilleuse partition (de la voix surréaliste). C'étaient des instruments trop fiers, c'est pourquoi ils n'ont pas toujours rendu un son harmonieux⁵⁶ », explique-t-il. Il faut noter que

⁵¹ André Masson, « Le Surréalisme et après », Interview de Georges Bernier, *L'Œil*, n°OS, 1955.

⁵² *Id.*, *Vagabond du surréalisme*, *op. cit.*, p. 81.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *d.*, « Propos sur le surréalisme », *Le Rebelle du surréalisme*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ André Breton, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome I, pp. 329-330.

c'est juste après ce paragraphe qu'un astérisque renvoie à une note énumérant en bas de page les peintres dont « (il) pourrai (t) en dire autant » et s'achevant sur le nom d'André Masson. Breton poursuit son analyse, affirmant que les surréalistes n'ont d'autre ambition que d'être les « sourds réceptacles », les « modestes appareils enregistreurs » de la voix surréaliste: « Aussi rendons-nous avec probité le « talent » qu'on nous prête. Parlez-moi du talent de ce mètre en platine, de ce miroir, de cette porte, et du ciel si vous voulez »⁵⁷. Auparavant, il s'était attardé sur « la remarquable analogie » des deux voix des *Champs magnétiques* ⁵⁸. Enfin, dans « Le Message automatique » il dénonce à nouveau la vanité du talent⁵⁹,

Max Ernst s'accorde parfaitement avec Breton sur ce point. Dans son introduction au catalogue de l'exposition du Kunsthaus de Zurich en 1934, il se félicite en effet de ce que le surréalisme ait su en finir avec « la vieille conception du « talent », avec « la dernière superstition de la culture occidentale », le « triste résidu du mythe de la création », « la légende du pouvoir créateur de l'artiste »⁶⁰. Dans « Au-delà de la peinture », il dénonce encore « le mythe vétuste de l'artiste créateur *ex nihilo* ⁶¹ » et, plus loin, « la vanité du créateur⁶² »,

Même lors de ses deux périodes surréalistes (1924-1929 et 1936-1942), André Masson n'a certainement jamais adhéré à cette profession de foi. Tenons-en pour preuve cette protestation lorsque l'un de ses dessins automatiques se trouva comparé à un « dessin médiumnique » tracé machinalement par le président Hoover alors qu'il téléphonait:

Il y avait une grande différence. Mon dessin était quand même, non pas construit, mais très articulé. L'autre était invertébré. Autrement dit, mes dessins automatiques ne sont pas composés, mais quand même structurés. Si je n'étais pas né dessinateur, mes dessins automatiques n'auraient évidemment pas la même valeur ⁶³.

Il reprend cette idée devant Jean-Paul Clébert, constatant qu'il « ne peut s'empêcher » de « structurer » ses dessins et que tous comportent un haut et un bas⁶⁴. Cela, selon lui, plaisait beaucoup à Breton. Dans les

⁵⁷ *Ibid.* p. 330.

⁵⁸ *Ibid.* p. 326.

⁵⁹ *Ibid.* tome II, p. 388.

⁶⁰ Max Ernst, « Qu'est-ce que le surréalisme? » *Ecritures. op. cit.*, 1970, pp. 228-229.

⁶¹ *Id.* « Au-delà de la Peinture », p. 333.

⁶² *Ibid.*, p. 401.

⁶³ André Masson, *Vagabond du surréalisme. op. cit.* p. 83.

⁶⁴ *Mythologie d'André Masson*, présentée par Jean-Paul Clébert, Pierre Cailler éditeur, Genève, 1971, p. 73. *Vagabond du surréalisme, op. cit.*, p.87.

Cahiers du Bureau de la permanence surréaliste, Éluard prévoit en effet de s'excuser auprès du peintre de l'inversion de l'un de ses dessins à la page 27 du premier numéro de *La Révolution surréaliste*. Notons encore que Masson n'accorde aucun intérêt artistique à la « maladresse » des dessins d'enfants, au « graphisme idiot du désœuvrement » ou aux « documents psychiatriques »⁶⁵.

Ainsi Masson n'entend pas se laisser déposséder de sa vocation d'artiste et il revendique son rôle de demiurge. Contrairement à Max Ernst qui souhaitait dans ses frottages restreindre toujours davantage sa participation pour ne plus devenir qu'un spectateur regardant l'œuvre se faire, il refuse qu'une œuvre artistique puisse être l'accomplissement d'un acte sans la participation d'une intention créatrice. Il n'y a pas pour lui de chef-d'œuvre sans auteur. L'automatisme est sans doute à la portée de tous, chacun étant libre de faire surgir en lui la voix surréaliste et d'en devenir l'involontaire transmetteur, mais il n'est pas à la portée de tous que ses productions relèvent de l'art. Là se trouve peut-être la raison de son très rare recours à des techniques purement mécaniques comme le frottement, le collage ou la décalcomanie, pratiqués par Ernst ou par Dominguez. Lorsqu'au bord de la mer, en 1927, l'idée lui vient de projeter du sable sur des toiles enduites de colle, il revendique son geste comme un acte artistique lui appartenant en propre. C'est lui qui jette le sable et la colle, qui fait bouger la toile en tous sens, qui interprète les formes apparues, et enfin qui souligne ou confirme d'un trait de pinceau, d'une tache de couleur, le sens qu'elles lui suggèrent.

Si, comme Ernst, il se réclame du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, c'est en précisant que le mur que Vinci conseillait à ses élèves d'observer jusqu'à ce qu'ils y vissent apparaître des formes, leur était « donné », alors que lui travaille à le « refaire », ce qui constitue « une différence » qu'il estime « considérable »⁶⁶.

Aussi, le recours systématique à l'imagination associante qui s'exerce librement dans l'automatisme finit-il par sembler une facilité à Masson. Permettant de hasardeuses associations d'images, elle peut susciter de très belles métaphores, même dans le domaine plastique, et, par l'expression « feu de neige »⁶⁷, il ne nie pas sa surprise et son émerveillement devant ces bijoux du hasard. Mais leur beauté est inscrite dans les images elles-mêmes et non dans les rapports qu'elles entretiennent entre elles et cela ne suffit pas à constituer une œuvre. Leur juxtaposition fortuite ne

⁶⁵ André Masson, « À propos des vingt-deux dessins sur le thème du désir », *Le Rebelle du surréalisme*, *op. cit.* p. 28.

⁶⁶ André Masson, « Propos sur le surréalisme », *Le Rebelle du surréalisme*, *op. cit.* p. 37.

⁶⁷ *Id.* « Peindre est une gageure », *op. cit.* p. 16.

peut pas remplacer leur mise en forme, essentielle pour le peintre qui cite à plusieurs reprises les principes mallarméens de création littéraire pour les appliquer à son art.

Dès lors, chez Masson, l'automatisme n'apparaît plus comme un objectif mais comme un instrument. Trois métaphores récurrentes dans son œuvre en qualifient les apports: celle du « point de départ », celle du « fil conducteur », celle du « matériau ». Images intéressantes à un double titre: elles établissent la fonction déterminante de l'automatisme, mais elles en marquent aussi les limites dans le travail de l'artiste.

L'AUTOMATISME REMIS EN QUESTION

Une réflexion sur les conditions de réalisation des « vingt-deux dessins sur le thème du désir » permet de mieux cerner la position de Masson par rapport à Breton. Lorsqu'il les réalise, en avril 1947, il s'éloigne alors de l'automatisme, cherchant une fois encore de nouvelles méthodes. Ces dessins en présentent pourtant toutes les caractéristiques, exposées dans le texte écrit à leur propos: imprévisibilité des formes, fugacité des apparitions, rapidité d'exécution, brièveté de son inspiration, extrême fatigue qui s'ensuit. L'artiste écrit pourtant: « Il n'est pas un de ces dessins dont je ne puisse expliquer le symbolisme. Il me serait même facile de discerner pour la plupart d'entre eux une origine⁶⁸ ». La suite du passage précise sa pensée, il retrouve le souvenir de conversations (sur Bachofen, sur l'érotisme), de lectures (Mallarmé), de réflexions (les thèmes de l'envol et de la chute), de choses vues (la jungle martiniquaise, les gratte-ciel de New York...).

Symboliques, explicables par sa culture ou par sa vie, les dessins sur le thème du désir ne livrent donc plus seulement les mystères de l'inconscient, mais, sans répondre pourtant au projet délibéré de les transcrire, présentent les réminiscences du vécu conscient ou préconscient de l'artiste. La seconde note qui accompagne son article apporte un élément essentiel à l'analyse: « ce qui serait automatique dans le sens traditionnel du mot, ce serait mon savoir-faire: c'est-à-dire un passé. Et ceci est commun à tous les moyens d'expression⁶⁹ ».

Ainsi, la notion d'automatisme pur, libre expression de l'inconscient sans intervention de la pensée consciente de l'artiste, se nuance et s'enrichit. Masson lui reste fidèle en tant qu'elle lui permet de découvrir et d'exprimer librement les pulsions de son monde intérieur, en dehors de tout contrôle de la raison et de toute contrainte. Faisant l'éloge de la pein-

⁶⁸ *Id.* « À propos de vingt-deux dessins sur le thème du désir ». *op. cit.* p.27.

⁶⁹ *Ibid.* p. 30.

ture « d'après nature », dans le texte précédemment cité, il reconnaît d'ailleurs ne pas s'y livrer volontiers:

Certains peintres, si assurés qu'ils soient de cette vérité: qu'il y a sous le ciel plus de choses qu'ils ne sauraient en imaginer, ne peuvent manquer d'être conduits, soudainement - et impérieusement - à voir se lever, venue des profondeurs, la ruée d'un monde pour lui-même, et, sur l'innocence d'une surface vacante, s'inscrire un univers secret. À découvert. J'avoue être de ceux-ci ⁷⁰.

Dans un article où l'auteur prend en quelque sorte ses distances vis-à-vis de l'automatisme, le choix des adverbes «soudainement», «impérieusement», sémantiquement repris par «la ruée d'un monde», la valeur de la forme passive «être conduits à voir», laissant la priorité de l'action à «un monde pour lui-même», «un univers secret», la distribution des antithèses «profondeurs» «surface», «vacante» «secret», sont signifiants.

Ainsi Masson n'en reste pas à la définition littérale de l'automatisme pur, des éléments de la vie préconsciente peuvent s'ajouter aux productions de l'inconscient. Enfin, et surtout, il se refuse à valoriser artistiquement une expression automatique qui ne porterait pas l'empreinte de l'art. Parfaitement intériorisés, devenus instinctifs, «automatiques» au sens usuel du mot, l'expérience, la culture, la technique, enfin ce qu'il appelle un «savoir-faire», entrent en action. Lors d'une «méditation» intense - ce terme revient fréquemment dans ses écrits et rectifie celui de «transe» en lui ajoutant l'idée d'une ascèse extrême-orientale - l'artiste concentre toutes ses facultés. Par la liberté et l'instantanéité qu'il lui offre, l'automatisme catalyse ses potentialités créatrices et les porte à incandescence.

Les réticences ou les critiques, présentes aussi bien chez Breton que chez Masson dans nombre de leurs déclarations sur l'automatisme, témoignent alors d'une attente et peut-être d'une remise en question bien différentes.

Dans le *Second Manifeste*, on s'en souvient, Breton déplore que la négligence de la plupart des auteurs de textes automatiques, trop vite satisfaits d'un pittoresque qui a rapidement tourné au poncif, n'ait pas permis de prospecter les étendues inexplorées de l'esprit et de découvrir l'origine de la voix surréaliste⁷¹. En 1933, selon «Le Message automatique», «l'histoire de l'écriture automatique», si on pouvait la retracer,

⁷⁰ *Ibid.*, p.27.

⁷¹ André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome I, pp. 806-807.

serait ainsi « celle d'une infortune continue » en particulier parce que « beaucoup (...) n'ont voulu y voir qu'une nouvelle science littéraire des *effets*, qu'ils n'ont eu rien de plus pressé que d'adapter aux besoins de leur petite industrie⁷² ».

Mais Masson lui fait le reproche inverse : en confondant l'art et la psychanalyse, les analogies poétiques et les « images » freudiennes, Breton a trahi l'automatisme, réduit au statut d'un simple document psychiatrique inconsidérément loué dans un premier temps et méprisé par la suite. Le point de vue de l'artiste diffère pour lui de celui du savant, et si toutes les productions de l'inconscient peuvent intéresser le psychanalyste l'artiste qui « parodie » le psychiatre « s'installe commodément sur les bas-côtés de l'esprit »⁷³.

Les griefs du peintre vis-à-vis du chef de file du Surréalisme dépassent alors bien évidemment le cadre d'une conception différente de la pratique de l'automatisme. À partir de 1929-1930, époque du *Second Manifeste* dont il constitue l'une des cibles, Masson, qui a toujours conçu son évolution d'une façon essentiellement dialectique, s'est refusé à se spécialiser dans l'automatisme pour les raisons mêmes qui l'y avaient conduit : la peur de tomber dans une routine, le désir d'explorer d'autres domaines. Il s'en est expliqué à plusieurs reprises et plus particulièrement dans les entretiens enregistrés par Gilbert Brownstone en 1968, insistant sur sa crainte de se figer dans une manière ou dans un genre et de devenir un spécialiste du rêve ou de l'inconscient comme certains peintres peuvent l'être de marines⁷⁴.

Cette sclérose, le mouvement surréaliste pictural et graphique n'a selon lui pas su l'éviter, et sa créativité a sombré dans le dogmatisme par l'appel systématique à l'inconscient et l'exploitation artificielle de l'insolite. Il écrit « Peindre est une gageure » en 1941, alors que, momentanément réconcilié avec Breton, il s'apprête à gagner avec lui la Martinique puis les États-Unis. Publié par *Les Cahiers du Sud*, ce premier article exprime sa déception : en tentant de représenter l'irrationnel par des moyens académiques et vieillissés, le surréalisme pictural et graphique a sacrifié la créativité de l'automatisme aux goûts d'un public mondain. D'évidence, sans le nommer, il condamne ici le succès de la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí et son impact sur le mouvement surréaliste au moment où lui-même l'a quitté⁷⁵, Il reprend et dé-

ibid., « Le Message automatique », tome II, pp. 380-381.

⁷³ André Masson, « Une Crise de l'imaginaire », *Le Rebelle du surréalisme*, op. cit., p.26.

⁷⁴ *Id.* *Vagabond du surréalisme*, op. cit., p. 78.

⁷⁵ On peut rappeler que Breton lui-même, en 1941 également, critique l'« académisme » et la technique « ultra-rétrograde » du peintre espagnol qu'il affuble du surnom d'« Avida Dollars » (« Genèse et perspectives artistiques du surréalisme », op. cit., pp. 73-74).

veloppe sa thèse en 1944 dans « Une crise de l'imaginaire » et reproche au groupe surréaliste d'avoir remplacé la dictature du rationalisme par celle de l'irrationnel, tout aussi excessive et dangereuse. Reprenant l'image célèbre des *Chants de maldoror*, il déclare :

La rencontre du parapluie et de la machine à coudre sur la table de dissection, ce fut bien une fois. Décalqué, ressassé, mécanisé, l'insolite se banalise. Une laborieuse « fantaisie » s'éténue aux vitrines des avenues ⁷⁶.

Le bilan qu'il dresse des relations du surréalisme avec l'automatisme apparaît alors souvent amer : en 1961, il constate que ce ne furent pas ses dessins automatiques (pourtant volontiers reproduits dans leurs publications et dans leurs revues) que préférèrent ses amis surréalistes mais, paradoxalement, des tableaux plus travaillés et, de ce fait, moins authentiquement surréalistes. L'automatisme lui semble, de plus, différer nécessairement selon qu'il est appliqué par des écrivains ou par des peintres. Les premiers l'ont selon lui pratiqué avec « rigueur », « bonne foi » et « certitude ». Mais l'histoire de l'automatisme psychique appliqué à la création picturale et graphique reste pour lui obscure. Masson distingue alors deux voies dans le surréalisme, l'une consistant à « déranger » ou « *disturber* » le public par le collage, et recherchant la fixité, « photographies en couleurs d'un rêve » que le peintre dénonce comme « une esthétique de Musée Grévin », à laquelle il n'a que rarement sacrifié. L'autre voie, qu'il choisit, correspond aux termes qui lui sont chers : « poursuite », « recherche », « trouvaille d'un mouvement », « tumulte élémentaire », « constellation », « quête du dynamisme et de l'instable »⁷⁷.

Dans ses conversations avec Jean-Paul Clébert, malgré la variété des textes de Breton, ses réflexions et réticences quant à l'apport artistique de l'automatisme, le peintre continue à l'accuser d'être resté obscur et contradictoire à ce sujet⁷⁸.

*

Frappé par les réserves qui se multiplient dans les écrits des deux artistes, on pourrait être tenté d'y lire l'histoire chronologique d'une adhésion, d'une déception, puis d'un abandon, de l'automatisme

⁷⁶ André Masson, « Une crise de l'imaginaire », *op. cit.* p.25.

⁷⁷ André Masson, « Propos sur le surréalisme », *op. cit.* pp. 34-35.

⁷⁸ *Id.* *My/hologie. op. cit.* p. 29.

« psychique pur ». Ce serait peut-être en minimiser l'importance. Étroitement lié, chez Masson comme chez Breton, à l'objectif surréaliste de ne pas séparer l'art et la vie, il ne faut pas oublier que l'automatisme a gardé à leurs yeux l'immense mérite d'avoir chassé de l'art la raison, la morale et le bon goût, et d'avoir renouvelé les sources d'inspiration.

Mais pour l'écrivain, il resta essentiellement le fondement d'une recherche éthique qui devait exprimer « le fonctionnement réel de la pensée », révéler les mécanismes psychiques et ouvrir un nouvel espace mental, fût-ce en se révélant décevant sur le plan poétique. Et ce pourrait bien être parce qu'elle n'échappe pas à toutes les lois du langage dont elle est contrainte de reprendre les mots et parfois la syntaxe, nécessaires reflets de la culture et de la société, que l'écriture automatique échoue à transcrire cette vérité de l'être.

Plus gestuels, le trait ou la ligne semblent mieux échapper au carcan d'un discours antérieur, mais pour Masson l'automatisme fut avant tout le fondement d'une recherche esthétique. S'éclairant au regard les uns des autres, plus ou moins véhémentes selon les périodes et les relations de leur auteur avec le surréalisme ou son chef de file, les réflexions du peintre nous conduisent alors vers une nouvelle définition de l'automatisme en nous éloignant du mythe d'un « automatisme psychique pur ». Expression de l'inconscient, mais ouvert aux intrusions préconscientes ou conscientes, l'automatisme reste porteur d'un savoir-faire sans lequel il n'intéresserait pas le domaine artistique. Fruit d'une méditation intense, il exalte les qualités de l'artiste qui lui préférera une expression plus proche de sa mythologie personnelle inspirée de Nietzsche et des pré-socratiques: celle d'« esprit dionysiaque⁷⁹ ». « Extatique » et « explosif », il se révèle cependant plus durable que l'automatisme, nécessairement éphémère.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

⁷⁹ André Masson, *Vagabond du surréalisme*, op. cit., p. 80.

LE JEU CHEZ MAX ERNST

NadiaSABRI

Les yeux caves de Max Ernst estiment les cavernes où s'amuse les statues et où s'inscrivent les maximes de sa muse: Ernestine.

R. Desnos, 1922-1923

... l'univers de Max Ernst... un univers fragile, inutile et dernier caprice, dans l'instant qui suivra, prêt à se dissiper.

G. Bataille, « Max Ernst philosophe! », 1960

Que serait-il d'un peintre qui nous convie à prendre part, à travers ses peintures, à un jeu passionnant? Il nous montre l'inutilité de la prétention morale, didactique de la peinture. Son art est subversif, agressif, mais c'est dans le jeu qu'il s'amuse à démanteler les assises logiques de ce monde. Dans le jeu, car ce dernier devient chez ce peintre la finalité de tout acte possible, et met en doute l'apparence harmonieuse du monde.

Aussi, l'activité ludique est-elle l'affaire de cet artiste:

Là-bas, on ne s'arrête jamais de jouer. Se succèdent sans répit les «jeux diurnes, crépusculaires et nocturnes ». Les jeux y sont « sans issue », c'est-à-dire sans but, sans terme, sans recours ¹.

Là-bas, c'est sur la planète que crée le peintre Max Ernst. Peintre dadaïste... surréaliste ? .. L'étiquetage semble faire défaut, mais on pourrait le nommer le peintre-joueur car le jeu occupe une place de choix dans sa création plastique, ainsi que dans sa vie. Son goût pour les bals masqués et les jeux d'échecs en atteste. Et lorsqu'il déclare à Alain Jouffroy: «Mon aventure est un jeu, vous savez. Il m'a toujours été impossible de faire de ce jeu quelque chose d'orthodoxe² ». Ernst sou-

¹ Gilbert Lascault, *Sur la planète Max Ernst*. Paris. Maeght éditeur. 1991, p. 57.

² Alain Jouffroy, « Conversation avec Max Ernst », in *Une révolution du regard* (Gallimard, Paris, 1964), cité par S. Alexandrian, *Max Ernst*. Editions d'an Somogy, Paris, 1992, p. 176.

ligne, outre le caractère ludique de son art, l'impossibilité d'orienter ce jeu vers une fin orthodoxe, et nous retrouvons là le principal fondement du jeu : Il n'a de finalité que lui-même.

Toutefois, le jeu que propose Ernst ne promet pas à l'intéressé l'ultime contentement; bien souvent il est déroutant, énigmatique et par là, déjoue l'interprétation du spectateur. Celui-ci peut néanmoins répliquer dans le même sens et tenter de jouer avec l'œuvre ernstienne. N'est-ce pas la plus naturelle réaction devant cet art ?

PEINDRE C'EST JOUER

Il est certain qu'une atmosphère de jeu se dégage des multiples descriptions des techniques picturales adoptées par Max Ernst tout au long de sa carrière. Collage, frottage, décalcomanie ou *drip-and-drool*, l'acte même de peindre correspond chez cet artiste à un jeu. Le processus de découper puis de coller des images, celui de gratter à la mine de plomb une feuille fixée sur un plancher, ou de s'adonner à l'aventure de l'écriture libre, sont en effet, dans la forme de leur conception, de purs jeux avec les matériaux servant dans l'élaboration d'une œuvre.

Ainsi, concevoir une œuvre de *dripping* n'est pas loin d'être une activité ludique; en voici les règles dictées par l'artiste lui-même:

Attachez une boîte de conserve vide à une ficelle d'un ou deux mètres, faites un trou dans le fond, remplissez la boîte de couleurs bien fluides et laissez-la osciller au bout de la ficelle au-dessus de la toile posée à plat. Dirigez la boîte par des mouvements de la main, des bras, des épaules et de tout le corps. De cette façon, les gouttes dessinent sur la toile de surprenantes lignes ³.

Ces jeux avec la matière sont en fait des jeux d'enfants que l'artiste adopte puis perfectionne en vue d'un résultat voulu. Il serait, en effet, inutile d'expliquer à un enfant le procédé du collage ou celui du frottage, et c'est sans doute dans ce sens qu'Ernst énumère dans *Au-delà de la peinture* (1936) : «... les collages de Max Ernst dont chaque enfant digne de ce nom doit savoir la nomenclature par cœur ». La liste est constituée d'un nombre important de titres où figurent des œuvres parmi les plus connues de cet artiste: *La Préparation de la colle d'os* .. *La Petite Fistule lacrymale qui dit tic tac* .. *C'est le chapeau qui fait l'homme* .. *L'Ascaride*

³ Max Ernst, «Notes pour une biographie », in *Ecritures*, Gallimard, «Le point du jour», Paris, 1970, p.70.

de sable... Le jeu est l'activité qui caractérise l'enfance. De là, tout enfant digne de ce nom, selon Ernst, devrait connaître « La formule » du jeu dans ces œuvres. Ceci nous montre dans quelle mesure l'art ernstien s'adresse à une intelligence et à une imagination à l'état brut, non encore façonnées par une quelconque culture.

Si la pratique de l'art chez Ernst se déroule dans une cérémonie ludique, celle-ci n'est pas pour autant sans difficultés. La collecte des matériaux - dans le collage par exemple - est un dur labeur et un travail minutieux qui ne manque pas de rappeler la besogne artisanale. Ce jeu est donc un jeu sérieux et grave où il s'agit souvent de préparer le terrain à un autre niveau du jeu dans l'œuvre, celui des « associations mentales ».

LE JEU AVEC LE HASARD OU LA PEINTURE EST UN JEU

Le procédé pictural ernstien se déroule donc dans une atmosphère de jeu, d'abord par l'acte de peindre lui-même, ensuite à travers l'intentionnalité ludique du peintre. Celle-ci se traduit par un jeu constant avec le hasard, provoquant et contrôlant le fortuit. Pour saisir cette attitude devant le hasard chez Ernst, il nous suffit de nous référer à la définition que donne l'artiste du collage: « Je suis tenté d'y voir *l'exploitation de la rencontre fortuite* de deux réalités distantes sur un plan non-convenant » (nous souli-gnons), ou à la célèbre phrase de Lautréamont qui a inspiré Ernst: « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie... »⁴. Le collage est ainsi la technique picturale qui crée, en opposant sur une même surface des éléments hétéroclites, un jeu d'associations des plus surprenantes et des plus hasardeuses. Quant à la technique du frottage, la description qu'en fait l'artiste⁵, nous fait penser au jeu d'enfant de la tache d'encre, mais le plus surprenant est que le peintre place la découverte de cette technique (le 10 août 1925) sous le signe du hasard. Sans doute, par prolifération de l'esprit ludique.

Pour ce qui est des autres procédés (grattages, écriture libre, oscillation...), leur mode d'emploi renvoie également à un jeu avec le hasard. Néanmoins, il faudrait souligner la préposition « avec », puisqu'il s'agit effectivement d'un hasard contrôlé par le peintre; mais il serait plus juste de dire: la création picturale ernstienne se joue entre l'horizon que le hasard ouvre et l'intelligence de l'artiste qui l'oriente dans le sens voulu.

⁴ Max Ernst, « Au-delà de la peinture », in *Écritures*, p. 253.

⁵ *Ibid.*, p. 242.

De là, Ernst ne subit pas entièrement le hasard, et ce dernier n'est pas non plus dompté par l'artiste.

Il s'agit d'un balancement constant entre le hasard et la volonté. Ainsi, Max Ernst déclare à Edouard Roditi :

Mieux je me connais, moins je comprends, en fin de compte, les mystères et les hasards de la création artistique. Tout à coup, je me trouve là où je voulais aller, mais j'y suis parvenu par un chemin de raccourci que je ne connaissais pas. Ces chemins, c'est le hasard qui me les révèle. C'est pourquoi, dans mon travail, j'ai toujours beaucoup compté sur tous les moyens techniques, comme le collage, le frottage ou le drip-and-drool, qui permettent au hasard de provoquer l'inspiration. J'estime que ces moyens sont légitimes en tant que chemins de raccourci qui nous conduisent au but voulu 6.

Bien plus que la légitimité de ces techniques, il y a le plaisir du jeu qu'elles procurent au peintre; le plaisir d'être à la découverte de l'inconnu, d'être « maître » de la création dans sa toile tout en laissant les portes grand ouvertes au hasard: « Avant sa plongée, nul scaphandrier ne sait ce qu'il va rapporter » écrit l'artiste?

Entre passivité et activité se joue donc la partie de la création picturale chez Ernst. C'est une partie de jeu contrôlé (tout jeu répond à des règles), de jeux avec la matière qui préparent un autre jeu, celui des « associations mentales » 7. Il s'agit aussi d'un jeu subversif avec la technique elle-même puisque la collecte laborieuse des matériaux, dans le collage, rappelle effectivement le travail du peintre-artisan. Cependant Ernst ne se conforme pas à cet état d'esprit, car si son travail avec la matière est laborieux, il s'agit d'un labeur et d'un sérieux qui cherchent à démanteler l'harmonie du peintre avec le monde et plus loin l'harmonie du monde lui-même. L'apparente cohérence visuelle d'un collage ne cache-t-elle pas un monde désordonné que l'artiste a mis en pièces? et par là une action subversive avec la technique elle-même?

Ce jeu dans la pratique picturale trouve son écho dans d'autres niveaux de l'œuvre qui seront développés plus loin: Le jeu avec les titres, le jeu avec le sens. Cela nous permet d'avancer qu'il serait plus pertinent de parler, à propos de la technique chez ce peintre, d'un contenant d'une esthétique picturale ernstienne qui considère le jeu comme une éthique. En effet, les procédés picturaux chez cet artiste ne se réduisent pas à être une forme s'opposant à un contenu, ils sont plutôt des

6 Edouard Roditi, *Propos sur l'art, Miro, Max Ernst, Chagall*. Sedimo, Paris. 1967, pp. 69-70.

7 Max Ernst, « Où va la peinture? » (réponse à une enquête de *Commune*. 1935), in *Écritures*. p.401.

8 Max Ernst, « notes pour une biographie », in *Écritures*. p.70.

contenants qui expriment, par le biais de la matière, le sens véhiculé par l'artiste. De là, le jeu dans la technique trouve écho dans la signification, dans l'idée de l'œuvre. La diversité même des techniques qui caractérise l'évolution de cet artiste, nous démontre qu'en changeant les formes de son jeu, Ernst cherchait à approfondir le grand jeu qu'il a pratiqué durant sa vie: le jeu de la peinture.

Si le hasard devient un catalyseur dans la création ernstienne, la présence du ludique dans cette dernière est loin d'être fortuite. Ernst a, en effet, conscience du fait que l'acte de peindre au XX^e siècle devient un pur jeu: la photographie supplante la peinture et s'attribue son statut de naguère, rôle religieux, politique ou simplement celui de chroniqueur social et historique. L'inutilité fait de la peinture un exercice ludique. C'est ce qu'exprime dans ces lignes Francis Bacon:

Voyez-vous, tout l'art est maintenant devenu tout à fait un jeu avec lequel l'homme se distrait, et l'on aura beau dire qu'il en a toujours été ainsi, ce qu'il est maintenant c'est absolument un jeu. Et je pense que c'est dans ce sens-là que les choses ont changé, et que ce qui maintenant est fascinant, c'est que cela va devenir beaucoup plus difficile pour l'artiste, puisqu'il lui faut vraiment approfondir le jeu pour aboutir à quoi que ce soit de bon 9.

Le jeu devient la fatalité de l'art, et pour « approfondir le jeu » Ernst a choisi d'exploiter ce nouveau statut de la peinture; il pénètre dans l'univers du jeu et de la gratuité pour explorer toutes les possibilités esthétiques qu'il permet. Par son amour du jeu, Ernst joue dans cette partie qui l'oppose à la peinture. Il approfondit constamment son jeu par la ruse et l'amour du jeu en plaçant le ludique sur les différents niveaux de sa création. En est-il sorti indemne? Ce jeu peut mener loin et devenir dangereux, voire fatal écrit Michel Leiris :

Savoir que l'art - dont certains, visant trop haut, font un sacerdoce et d'autres, visant trop bas, un artisanat - ne peut être valablement pratiqué que comme une manie ou un jeu, - il est vrai, un grand et gros jeu susceptible de mener au plus loin comme le prouvent, quant à la seule peinture, la foie et l'oreille coupée de Van Gogh 10

La folie et l'oreille coupée de Van Gogh, mais également certaines toiles de Francis Bacon que ce dernier a détruites dans un ultime geste de

9 Francis Bacon, *L'Art de l'impossible*, I, entretiens avec David Sylvester, Genève. Editions d'art Albert Skira, « Les sentiers de la création », 1976, pp. 64-65.

10 Michel Leiris, *Un génie sans piédestal*, Fourbis, Paris, 1992, p. 129.

détresse devant ce face-à-face qui l'opposait à la peinture. Max Ernst en est-il quitte pour autant? Par amour du jeu, il déclare: « Je suis un indépendant qui a brouillé toutes les pistes derrière soi¹¹ ». Le jeu devient une véritable éthique de ce peintre-joueur qui titre l'une de ses toiles: *Après moi le silence* (1928).

LE JEU DES TITRES

Il est un autre plan où le jeu, cette fois-ci verbal, est pratiqué au sein même de la toile: le titre. Celui-ci est introduit, en général, dans la surface de la toile dont il devient ainsi un constituant. On note, d'abord, un jeu au niveau de l'emplacement du titre ernstien qui ne figure pas toujours dans un même espace. Ainsi, l'en-tête encadre parfois l'image: *La Chambre à coucher de Max Ernst* (1920) - *La Chanson de la chair* (1920) ; mais il peut figurer en haut de l'image: *Gai réveil du Geyser* (1921) - *La Chute d'un ange* (1922) ; ou alors en bas: *La Puberté proche* (1921) - *Œdipus Rex* (1922) - *Sainte Cécile* (1923).

Le jeu avec la graphie des mots se manifeste dans des tableaux tels que: *Tableau-poème* (1923-1924) ou *Qui est ce grand malade...* (1923-1924) dont le caractère et l'emplacement dessinent l'itinéraire de la danse des deux personnages figurés.

Notons aussi un jeu avec les langues: amalgame de français et d'allemand: *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920) - *La Chambre à coucher de Max Ernst* (1920) ; d'anglais et d'allemand: *L'Énigme de l'Europe centrale* (1920)...

Les manifestations du jeu dans le titre sont nombreuses et soulignent, outre l'importance du titre comme élément participant dans la création de l'œuvre, une autre échelle où se manifeste le ludique dans l'art de Max Ernst. Ce jeu multiplie souvent le sens d'une œuvre comme dans la cas de l'homonymie *La Femme 100 têtes* (1929) : « sans » - « cent » ou « sang » têtes. De là, la lecture de l'œuvre ernstienne est une suite d'interprétations car on ne peut en cerner un sens exclusif. Regarder une toile de Max Ernst devient un jeu d'interprétation sans fin.

L'ÉNIGME

Il est évident que toute œuvre d'art donne matière à réflexion, à lecture. Néanmoins, l'interprétation de l'œuvre de Max Ernst nous met fré-

¹¹ Alain Jouffroy, « Portrait d'un artiste: Max Ernst », *Arts*, 19 octobre 1955, cité par S. Alexandrian, *op. cit.*, p. 169.

quement devant une difficulté: comment lire¹² une telle œuvre? est-ce en se référant aux titres et aux écrits de l'artiste? « Je suis un indépendant qui a brouillé toutes les pistes derrière soi. Ce que j'ai construit est une sorte de labyrinthe... » déclare l'artiste à Jouffroy¹³ Cette volonté de cacher les cartes de son jeu, nous la retrouvons encore chez Ernst lorsqu'il sous-titre ses mémoires *Tissu de vérité et tissu de mensonges*. Quant à chercher un appui dans les entretiens du peintre, on se retrouve devant cette note:

Les textes publiés ici ne reproduisent pas toujours intégralement ceux des interviews publiées aux lieux et dates indiqués. D'autre part, dans certains cas, Max Ernst a voulu donner aujourd'hui des réponses nouvelles et donc inédites, aux questions à lui posées ¹⁴

Ainsi, à chaque question, Ernst peut proposer plusieurs réponses, car, dirions-nous, il n'y a pas de sens définitif, de sens exclusif; le sens est instantané tel l'identité. L'œuvre propose, à chaque fois, un sens nouveau, « inédit », et par conséquent la recherche de la signification s'avère sans fin. Le spectateur tire la leçon d'Ernst et se retrouve dans une constante quête du sens. Dans ce sens, l'on pourrait s'imaginer Ernst s'amusant à montrer au spectateur de fausses pistes, se délectant en assistant à ce jeu de la recherche de la signification de l'œuvre. Ainsi, à propos de son personnage *Loplop*, le supérieur des oiseaux qui a fait couler tant d'encre :

Chaque fois qu'on m'interrogeait à son sujet, je leur racontais toutes sortes d'histoires, (...). Je m'amusais bien trop à observer combien ils ajoutaient eux-mêmes au mythe ¹⁵

Nous saisissons donc une consciente volonté chez Ernst de ne pas se donner à l'interprétation facile. Ses œuvres comportent souvent des allusions à ses lectures ou à des épisodes de sa propre vie que le spectateur non averti ne connaît pas forcément, et l'effort d'exégèse que nécessitent certaines œuvres s'avère sans fin. De là, on voudrait poser la question suivante: l'art d'Ernst s'adresserait-il à un nombre limité de critiques et d'historiens de l'art? A quoi Ernst répond: «Séditieuse, inégale,

¹² «Lire" est ici employé dans le sens le plus large du terme, celui que donne le Larousse: « Pénétrer le sens grâce à des signes qu'on interprète ».

¹³ Alain Jouffroy, *Arts. op. cit.*

¹⁴ Max Ernst, « Interviews et déclarations », in *Écritures*, p. 399.

¹⁵ C'est le fils de Max Ernst qui rapporte cette confidence, que lui aurait faite son père à propos du personnage de Loplop, le supérieur des oiseaux. Jimmy Ernst, *L'Ecart absolu. souvenirs d'un enfant du surréalisme*, Éditions Balland, Paris, 1986 pour la traduction française, p. 344.

contradictoire (...). Elle (mon œuvre) a, en revanche, le don d'enchanter mes complices: les poètes, les pataphysiciens, quelques analphabètes¹⁶ ».

On voudrait se poser une autre question: pourquoi ce besoin d'interpréter? Est-ce sécurisant pour le spectateur d'aboutir à une rationalisation de l'œuvre? Ernst dit à propos de son œuvre qu'elle « enchante » ses complices, c'est-à-dire qu'elle procure un plaisir à ceux qui savent voir. L'enchantement n'implique pas la rationalisation. Et l'on voudrait avancer que ce qui fait la beauté de cette œuvre, c'est justement son aspect ambigu, opaque à la lecture, *Objet ambigu* (1919) - *Figure ambiguë* (1919-1920) ; ou plutôt ce jeu infini de l'interprétation qu'elle implique, jeu qui maintient notre curiosité en haleine. C'est dans ce sens que l'œuvre ernstienne est énigmatique *puisqu'Elle garde son secret* (1925), oui comme *La Femme 100 têtes*, *Elle garde son secret*, *Elle le garde* (1929)¹⁷

Toutefois, il n'y a pas, dans ce jeu d'esprit, de sphinx pour récompenser ou châtier le spectateur qui propose sa solution; jeu de plus en plus perfectionné: l'œuvre présente une énigme, cette énigme peut n'avoir aucune solution, ou plusieurs, ou alors une solution exclusive, mais laquelle? *Après moi le silence* (1928) - *Les Hommes n'en sauront rien* (1923) - *Les Hommes ne le sauront jamais* (1921) : telle pourrait être la réplique de l'artiste. L'on pourrait aussi attendre qu'un autre lycéen viennois démasque une autre toile ernstienne, et encore faudrait-il résoudre l'énigme¹⁸.

En fait, c'est de la gratuité même du jeu qu'il s'agit, et nous touchons par là cet *au-delà de la peinture* que voulait Ernst: au-delà du sens de l'œuvre, il y a le jeu avec le sens, avec l'idée. Au-delà de la compréhension, du raisonnement, il y a, plus important, le plaisir de voir¹⁹, de « se débarrasser de sa cécité », de s'étonner et de s'« enchanter » devant une peinture, combien même celle-ci rendrait compte d'un univers subversif,

¹⁶ Max Ernst, « La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe », *Écritures*, p.340.

¹⁷ Max Ernst, « La Femme 100 têtes » chapitre neuvième et dernier, in *Écritures*, p. 169.

¹⁸ Allusion à l'épisode du lycéen qui, en 1954 à Berlin, avait « démasqué » le jeu d'un collage de Max Ernst: *Paysage d'hiver* (1921); l'épisode est narré par Loni et Lothar Pretzell: « On s'évertuait à déchiffrer l'énigme de ce paysage lorsqu'un des lycéens eut une illumination: il alla chercher dans la classe de chimie le « tableau mural de Schreiber » sur la fabrication de l'azote et de l'acide azotique. On avait là le modèle ou le pendant de la « peinture » 1 Max Ernst s'était contenté de faire tourner le tableau de 180 degrés, d'y ajouter quelques traits et de supprimer les formules chimiques. » Loni et Lothar Pretzell, « Max Ernst vu de son pays natal », in *Hommage à Max Ernst*, numéro spécial de *XX^e siècle*. Paris, 1972, pp. 6-7. Néanmoins, si le jeune lycéen a découvert l'origine formelle de ce collage, on ne peut dire qu'il en a résolu l'énigme puisque l'aspect **plastique** n'en est qu'un des éléments.

¹⁹ La vue acquiert chez Ernst une importance capitale, il s'agit d'apprendre à voir le monde, non tel qu'on a l'habitude de faire, mais d'une nouvelle manière qui nous débarrasserait de notre cécité: « c'est en se débarrassant de son opacité que l'univers se fond dans l'homme. Telle est la vocation de l'homme: se délivrer de sa cécité », Max Ernst, « Notes pour une biographie », in *Écritures*, p. 50.

violent et sadique: *Une Semaine de bonté* (1934) - *Le Déjeuneur sur l'herbe* (1936) - *L'Ange du foyer* (1937) - *La Joie de vivre* (1936)...

L'œuvre ernstienne est labyrinthique, trompeuse, ludique, usant de camouflages, de ruses et de pièges comme forme propre de l'activité de peinture qui elle-même est un jeu. Ainsi, Ernst écrit en 1971 à propos de la conception d'œuvres à partir d'épreuves ratées: « Laissez libre jeu aux jeux de votre imagination. Réjouissez-vous de la soudaineté de vos associations mentales et sensuelles... »²⁰. Transposant cette phrase sur le plan de l'interprétation, Ernst ferait une invitation à la délectation de l'œuvre, délectation poétique car touchant l'esprit et les sens: *Délectation charnelle compliquée de représentations visuelles* (1931). N'écrit-il pas en 1960 : *La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe* ? Ceci nous mène à penser le jeu comme véritable éthique de la peinture de Max Ernst. Son œuvre est ludique car énigme constante, invitation à se hasarder dans ce jeu qu'Ernst a approfondi, en véritable artiste-joueur, au fil des années.

Choisir le jeu implique la mort de la pensée philosophique, précise Georges Bataille:

Qu'est la création du monde turbulent et violent de Max Ernst, sinon la substitution catastrophique d'un jeu, d'une fin en soi à l'activité laborieuse en vue d'un résultat voulu ²¹ ?

Le jeu implique la gratuité et donc la mort du travail du philosophe : « Il m'a toujours été impossible de faire de ce jeu quelque chose d'orthodoxe » commente Ernst. Le choix du jeu permet ainsi à l'artiste de s'écarter de tout acte visant une fin « orthodoxe » ; mais cette option n'est pas définitive, car : « Si la philosophie devait un jour avoir l'imprudence de l'hilarité, pourrions-nous dire encore que, créant l'univers de ses toiles, Max Ernst s'en détourna²² ? », poursuit Georges Bataille en soulignant l'esprit ernstien qui échappe à tout ce qui peut devenir orthodoxe.

Les enfants continueront à jouer à l'astronaute, comme si de rien n'était ²³.

Université de Rabat

²⁰ Max Ernst, 45 *lithographies uniques dues aux surprises du hasard*, Vence, Alphone Chave, 1971 ; cité par S. Alexandrian, *op. cit.*, pp. 192-193.

²¹ Georges Bataille, « Max Ernst philosophe », avant-propos pour *La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe*. Éditions d'an Gontier-Seghers. Paris. 1960.

²² *Id. Ibid.*

²³ Max Ernst, « Notes pour une biographie », in *Écritures*. p. 99.

PÉRET, FREUD ET FRAZER

Richard SPITERI

Péret se réfère à *Totem et Tabou* de Freud dans un de ses articles sur *Candomblé et makumba* qu'il livrait au journal brésilien *Diario da noite*, précisément dans le dernier qui parut le 30 janvier 1931. Le poète disposait d'une édition de 1928 de la traduction en français de l'ouvrage du médecin viennois.

Après avoir examiné des livres d'ethnologie, Freud fait sien un principe communément admis disant qu'à travers les âges l'humanité aurait connu «trois grandes conceptions du monde: conception animiste (mythologique), conception religieuse et conception scientifique¹ ». Freud s'arrête au premier de ces systèmes intellectuels et considère ses stratégies qui sont la magie et la sorcellerie. Des deux la magie est la plus archaïque, car « elle fait (...) abstraction des esprits » et on l'applique « dans les cas où (...) la spiritualisation de la nature n'a pas été accomplie² ». Freud cite un texte de James Frazer, dans lequel l'ethnologue britannique raconte comment, dans l'ancienne Egypte, les prêtres du dieu soleil Râ fabriquaient une effigie de l'ennemi ténébreux Apepi, que par la suite ils détruisaient afin d'assurer la victoire quotidienne de l'astre. En revanche, la sorcellerie consiste dans

(...) *l'art d'influencer les esprits, en les traitant comme on traite les hommes, c'est-à-dire (...) en se les rendant favorables, en les intimidant, (...) en les soumettant à sa volonté.*

L'animisme contient les germes de la religion, car, bien qu'au moyen de la magie le primitif assouvisse ses désirs et extériorise son organisation psychique, par la sorcellerie il cède « une partie de cette toute-puissance aux esprits, ouvrant ainsi la voie à la religion³ ».

Candomblé et makumba s'enrichit des apports d'érudits brésiliens, mais on peut aussi y déceler la pensée de Freud sur l'animisme. Le

1 S. Freud. *Totem et Tabou*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch. Payot, 1994, 243 p.. p. 120.

2 *Ibid.* p. 122.

3 *Ibid.* p. 141.

candomblé est l'équivalent du vaudou au Brésil. Les masses énormes de noirs, qu'à travers les siècles on amena de force du fond de l'Afrique jusqu'au Brésil comme esclaves, arrivèrent avec des croyances tenaces. Le *candomblé* tire son origine des cultes pratiqués par les Yorubas, une nation qui habite encore aujourd'hui la boucle du Niger et qui, ayant subi l'influence arabe, s'était montrée culturellement plus avancée que d'autres peuples noirs. Dans «Les Religions nègres du Brésil», un article rédigé à l'époque de *Candomblé et makumba*, Péret dit que ce culte ne constitue pas une véritable religion mais ressemble plutôt aux «croyances animistes et fétichistes des primitifs⁴». Tout en se pratiquant en marge du catholicisme, qui est la religion officielle du Brésil, le *candomblé* emprunte à cette religion des saints dont chacun va curieusement de pair avec une divinité africaine. Le culte assimile certains éléments de l'islam - qui était la religion d'au moins une des nations africaines présente au Brésil - mais en revanche écarte l'influence des indigènes de l'Amazonie, les Indiens, qui ne croient qu'à quelques superstitions. Le personnage qui officie à une cérémonie de *candomblé* est le *babalaô* ou sorcier.

La tension qu'on observe chez Freud entre culte animiste et religion se reflète dans les écrits de Péret. Nous remarquons aussi que le terme «dogme (religieux)», qui apparaît deux fois dans «Les Religions nègres du Brésil», est absent de *Totem et Tabou* mais présent dans *Le Rameau d'or* de James Frazer⁵.

Des idées clés de *Totem et Tabou* forment la ligne directrice du texte en prose «A l'intérieur de l'armure» que Péret publia dans le n° II de *Minotaure* en mai 1938. Freud considère l'animisme comme une théorie psychologique selon laquelle «les esprits et les démons ne sont» pour le primitif «que les projections de ses tendances affectives⁶». Péret reproduit cette pensée sur un ton dramatique:

Frôlé, bousculé par des ombres sauvages, où il ne reconnaît que trop sa propre image tout en refusant d'en admettre l'origine intime, (l'homme) fait peser sur autrui sa propre terreur. Les démons aux yeux de cactus (le) menacent au tournant de chaque sentier (...) 7.

En classifiant les théories diverses sur la genèse du totémisme, Freud

⁴ Péret. *Œuvres complètes*. J. Coni. tome 6, p. 110.

⁵ V. Frazer, *Le Rameau d'or*, 2^e édition, traduction de l'anglais par R. Stiebel et I. Toutain, Schleicher frères, 3 tomes. 1903-1911. En parcourant ces livres nous avons relevé quatre occurrences de «dogme (religieux)»: tome 1, pp. 80, 83 et tome 2, p. 527 (deux fois).

⁶ Freud, *Totem et Tabou*. *op. cit.* p. 142.

⁷ Péret, *O. C.* tome 7, p. 40.

aborde la conception nominaliste en réitérant son opinion selon laquelle: « le totem (...) aurait eu pour point de départ les armoiries héraldiques⁸ ». Péret s'ouvre à une telle suggestion et, mettant en rapport le chevalier du Moyen Age avec l'homme de la préhistoire, il commence à exploiter une source d'inspiration riche de possibilités.

Dans l'introduction à *l'Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, dont une large section fut rédigée en novembre 1942 à Mexico, Péret, tout en évitant de se référer explicitement à *Totem et tabou*, s'exprime sur la situation de la poésie au sein des trois systèmes intellectuels qui ont caractérisé l'histoire de l'humanité, c'est-à-dire l'animisme⁹ le religieux et le scientifique. Le début de l'introduction, où l'auteur décrit le primitif saisi par des émotions changeantes suivant ses perceptions toujours neuves, a pour matrice, d'après nous, cet extrait de Freud:

(...) le monde serait peuplé d'un grand nombre d'êtres spirituels, bienveillants ou malveillants à l'égard des hommes qui attribuent à ces esprits et démons la cause de tout ce qui se produit dans la nature et considèrent que ces êtres animent non seulement les animaux et les plantes, mais même les objets en apparence inanimés 9.

Péret continue en disant que dans la préhistoire « les hommes sont tous plus ou moins sorciers, c'est-à-dire poètes et artistes¹⁰ ». Pour sa part, Freud assimile l'artiste au magicien tandis que Frazer nous assure que « dans une société primitive, tous les hommes s'occupent de magie¹¹ ». Péret souligne le passage de la magie à la religion, mais, pour signaler la première craquelure parue dans l'édifice intellectuel, il se limite à constater un phénomène :

La tribu des poètes, peu à peu, a perdu contact avec les esprits fabuleux des ancêtres totémiques, rejetés si haut dans les cieux qu'ils dominent désormais la terre de leurs premiers balbutiements (...) 12.

Le symbole de l'altitude infranchissable revient aussi chez Freud où l'alternance de divinités paternelles et maternelles débouche finalement sur la situation:

8 Freud, *op. cit.*, p. 167.

9 *Ibid.*, p. 118.

10 Péret. *O. C.*, tome 6, p. 25.

11 Frazer, *Le Rameau d'or. op. Cit.*, tome 1, p. 85.

12 Péret, *op. cit.* p.26

Dieu se trouve désormais tellement au-dessus des hommes qu'on ne peut plus communiquer avec lui que par l'intermédiaire des prêtres ¹³.

La religion se caractérise surtout par le repentir, la réconciliation ou la consolation, attitudes qui découlent du mythe de la horde primitive qui assassina le père tyrannique. En ce qui concerne la troisième conception du monde que découvrit l'humanité, c'est-à-dire la scientifique, Péret affirme que science et poésie ont eu une origine commune et que la « science est née d'une interprétation magique de l'univers ¹⁴ ». Frazer, lui, tout en ne souscrivant pas à ce monisme culturel, se plaît à dégager les analogies existant entre la science et la magie. A un moment de son argumentation il dit qu'il y a :

(...) deux lois fondamentales de la pensée. qui sont l'association des idées par similitude et leur association par proximité dans l'espace ou dans le temps. (...) Bien appliquées, elles donnent la science; mal appliquées, elles conduisent à la magie, la sœur bâtarde de la science ¹⁵.

En parlant de l'époque actuelle, Péret dit qu'elle considère le poète authentique comme un fou. Nullement écœuré par la comparaison, le réfugié de Mexico cherche au contraire à intégrer le fou au groupe des inspirés:

dans les sociétés primitives, leur (des fous) pouvoir surnaturel n'est pas contesté. Il faut donc admettre qu'un commun dénominateur unit le sorcier, le poète et le fou ¹⁶.

Lucien Lévy-Bruhl avait déjà fait une observation semblable dans un ouvrage de 1910 où, en étudiant des Indiens de l'Amérique du Nord, il notait la déférence qu'ils témoignent « aux visionnaires, aux voyants, aux prophètes, parfois même aux fous ¹⁷ ». Mais, bien sûr, toutes les civilisations n'adoptent pas le même point de vue sur cette question, si bien qu'à l'époque moderne on adresse le névrosé et l'hystérique au psychanalyste.

Le titre *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, ses termes et son énumération, font songer à quelque groupe nominal employé par Frazer. En effet, une lecture rapide du *Rameau d'or* attire notre attention sur un thème inclus dans la table des matières :

¹³ Freud, *op. cit.*, p.224.

¹⁴ Péret, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ Frazer, *Le Rameau d'or*, *op. cit.*, tome 1, pp. 65-66.

¹⁶ Péret, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ Lucien Lévy-bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Alcan, 1910, p. 58.

« (...) les contes, les mythes et les coutumes populaires¹⁸ ». Et encore cet exemple n'est pas une exception!

«Le Sel répandu », préface consacrée aux superstitions que Péret écrivit au Mexique, reflète les opinions de Frazer. L'érudit de Cambridge dit que la superstition recourt à la magie « sympathique », puis il ajoute que les anciens Égyptiens mélangeaient superstitions, mythes et religion¹⁹. De son côté, Freud s'exprime de façon inhibée à propos de ces croyances et fait remarquer qu'aujourd'hui elles sont la survivance dégradée de l'animisme. Péret répond avec humour qu'il faut donner un second souffle aux superstitions en en proposant de nouvelles, socialement pertinentes :

*Éternuer bruyamment en passant devant un commissariat de police
sous peine d'un malheur prochain*²⁰.

André Breton, en parlant dans un article de 1942 des « plus belles pages tourbillonnantes du *Rameau d'or* de Frazer²¹ », révèle qu'il était sensible à l'envergure encyclopédique d'un ouvrage traitant des primitifs de tous les âges et de tous les lieux. Quant à Péret, il nomme Frazer une seule fois - à notre connaissance - pendant les années cinquante. Répondant à une demande formulée par Raymond Queneau d'établir une bibliothèque idéale, il inclut *Le Rameau d'or* dans sa liste de cent ouvrages²². Freud, lui, rend hommage à Frazer qui est omniprésent dans *Totem et tabou*. Or, la question que nous souhaitons nous poser est la suivante: Péret avait-il entendu parler de - ou, mieux, lu - Frazer avant 1928 ? Est-il possible de trouver des traces du *Rameau d'or* dans, par exemple, le recueil de poésies *Le Grand jeu* ? Même si l'on penche pour l'hypothèse que Péret découvrit Frazer dans *Totem et tabou*, il faut dire que l'ouvrage de Freud fut édité pour la première fois en français en 1923. A part cela, la femme de Frazer, qui était alsacienne, avait pris des mesures, dès le début du siècle, pour faire traduire en sa langue maternelle les livres les plus retentissants de son mari. La célébrité de Frazer devint telle que, le 19 novembre 1921, l'Université de la Sorbonne le nomma docteur *honoris causa* au cours d'une cérémonie à laquelle assista même le Président de la République²³.

18 Frazer. *op. cit.*, tome 2. p. 585.

19 *Ibid.*, tome 1. pp. 4. 71.

20 Péret, *O. C.*, tome 7, p. 70.

21 André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*. Gallimard, 1979, p. 293.

22 Péret. *op. cit.*, p. 148.

23 V. Robert Ackerman, J. G. Frazer: *his life and work*, C.U.P., 1987, p. 288.

Parmi les moyens employés par les gens de diverses ethnies pour faire tomber la pluie, Frazer analyse l'injure et l'invective²⁴. Justement une concordance se fait évidente avec le poème « Chanson de la sécheresse » du *Grandjeu*:

*Va-t-il pleuvoir ciel de voyou
s'il pleut tu auras des frites
s'il ne pleut pas la prison* 25.

Le chapitre du *Rameau d'or* sur les cultes sylvestres parle des âmes des sorcières qui habitent les vieux arbres²⁶ : la croyance à l'écho que voici:

*D'un arbre naît la femme
l'impénétrable aux yeux feuilles* 27.

Le même chapitre dit que, d'après des Indiens de la Colombie Britannique, « les arbres sont des hommes métamorphosés et que le craquement des branches agitées par le vent est leur voix²⁸ ». Cette superstition se répand dans la poésie « Les Mariages des feuilles » où figurent des « fantômes ailés/aux voix de troncs pourris²⁹ ». En plus l'église croulante devenue étable de « Sombres vaches³⁰ » pourrait avoir pour modèle:

(l') église ruinée ou désertée (du folklore gascon), où les hiboux nichent, où les chauves-souris voltigent, où les bohémiens gîtent la nuit, où les crapauds bavent sous l'autel abandonné 31.

Les réminiscences de Frazer reviennent dans les poèmes que Péret écrivit après son retour du Mexique. L'ascension de pics à caractère initiatique de *Toute une vie* 32 semblent s'inspirer d'un texte où Frazer explique l'attraction que la magie et la science exercent sur l'esprit humain:

24 Frazer. *op. Cit.*, tome 1, pp. 103-105.

25 V. Péret. O. C., Losfeld, 1969, tome 1, p. 229.

26 Frazer, *op. cit*" tome 3, p. 16.

27 Péret, *op. cit.* tome 1, p. 165.

28 Frazer, *op. cit*" tome 3, p. 16.

29 Péret, *op. cit*" tome 1, p. 152.

30 *Id*" tome 1, p. 244.

31 Frazer, *op. cit.* tome 1, p. 73.

32 V. Péret, O. C., Losfeld, 1971, tome 2, p. 243.

Elles attirent le chercheur fatigué, terrassé par le désappointement présent, en lui montrant de loin l'avenir .. elles l'amènent au sommet d'une très haute montagne et lui dévoilent, plus loin que les nuages noirs et les brumes qui roulent à ses pieds, une vision de la cité céleste, lointaine mais radieuse, toute baignée dans la lumière éclatante du rêve ³³.

De même le poème *Des cris étouffés* ³⁴, qui s'ouvre et se termine respectivement par les symboles des fougères et du soleil-roi, n'est pas sans évoquer la légende qui dévoile l'origine solaire de la plante ³⁵.

La culture ethnologique de Péret ne se limitait pas au domaine américain, car *Totem et Tabou* et aussi *Le Rameau d'or* constituaient pour lui deux textes indispensables.

Université de Malte

³³ Frazer, *op. cit.*, tome 1, p. 65.

³⁴ V. Péret, *op. cit.*, tome 2, pp. 249-251.

³⁵ Frazer, *op. cit.*, tome 3, p. 543.

SUR LA CONTRIBUTION DU SURREALISME À LA SCHIZO-ANALYSE

Paolo SCOPELLITI

à Marcella

1) En 1973, Deleuze et Guattari, les théoriciens de la schizo-analyse, publiaient un article faisant le point sur la notion de « machine désirante » en rapport avec l'appareil œdipien et le corps, dans lequel se trouvait confirmée l'existence d'un rapport *causal* entre « la méthode de la libre association » et les apparitions inlassablement renouvelées d'Œdipe¹. On pouvait y lire, entre autres, cette remarque :

On trouve déjà chez Gherasim Luca et chez Trost (...) une conception anti-œdipienne du rêve qui nous semble très belle, Trost reproche à Freud d'avoir négligé le contenu manifeste du rêve au profit d'une uniformité d'Œdipe, (...) qui ôte au rêve comme au symptôme leur portée révolutionnaire (...) les associations sont toujours œdipiennes, mais précisément parce que le mécanisme dont elles dépendent est le même que celui d'Œdipe. Aussi, pour retrouver la pensée du rêve, qui ne fait qu'un avec la pensée diurne (...), il faut précisément briser les associations: (...) il aura fallu profiter du moment (...) de la dissociation pour faire émerger le désir (...), au-delà ou en deçà de ses prédéterminations œdipiennes (...), dégager un inconscient de révolution, tendu vers un être non-œdipien (d'où la) nécessité de briser les associations: la dissociation non seulement comme caractère de la schizophrénie, mais comme principe de la schizo-analyse².

L'identification de ce principe revenait-elle donc à Luca et Trost ? Deleuze et Guattari définissaient ceux-ci comme des « auteurs étrangement méconnus³ », et ne rappelaient nulle part qu'ils étaient les chefs du groupe surréaliste roumain. Ils semblaient suggérer au contraire une sorte

¹ Deleuze et Guattari. « Bilan-programme pour machines désirantes », *Minuit*, 2, 1973, in *L'Ami-Œdipe*, 1972 (nouy. éd. augm., 1980), pp. 463-487.

² *Ibidem*. p. 475.

³ *Ibidem*, p. 473.

d'incompatibilité entre ce principe non-œdipien et le surréalisme: en mettant en relief le caractère dissociatif de la machine désirante, aux pièces « liées par l'absence de lien », ils remarquaient en effet que

de telles approximations de machines désirantes ne sont pas données par les objets surréalistes (...), qui ne marchent qu'en réintroduisant des associations - en effet le surréalisme fut une vaste entreprise d'œdipianisation des mouvements précédents ⁴ (...) *un anti-machinisme humaniste, qui veut sauver le désir imaginaire ou symbolique, le retourner contre la machine, quitte à le rabattre sur un appareil œdipien (le surréalisme contre le dadaïsme)* ⁵.

2) *L'Anti-Œdipe* avait paru en 1972: Deleuze et Guattari y avaient consigné leur théorie de la schizo-analyse, qu'ils définissaient comme étant « à la fois l'analyse des machines désirantes et des investissements qu'elles opèrent⁶ ». La schizo-analyse porte un grand intérêt aux questions socio-politiques ; en revanche, la psychanalyse, qui considère celles-ci comme non-pertinentes à son propre domaine, accomplirait une tâche de détournement des « forces productives de l'inconscient » en direction du « théâtre d'ombres » du fantasme, « où se perd la puissance révolutionnaire du désir » : Œdipe serait l'aiguillage de ce détournement, « qui nous empêche à la fois de comprendre et de libérer le processus de la schizophrénie⁷ ».

Vingt-sept ans plus tôt, Luca et Trost avaient fait le point sur les expériences poursuivies depuis le début de la guerre qui avait isolé les surréalistes roumains : ils annonçaient au groupe français que de nouvelles méthodes avaient été créées, aptes au développement d'un état dialectique permanent, indispensable au point de vue révolutionnaire à l'invention de désirs nouveaux, relais de ceux que l'inconscient recèle déjà⁸. Se proposant de déchiffrer l'histoire à la lumière de la dialectique hégélienne, ils l'interprétaient comme une suite de synthèses *qui n'en étaient pas*, puisqu'un nouveau processus dialectique, agencé par le désir posé en *thèse*, les relançait à chaque fois sur le terrain comme autant *d'antithèses*: de là un rejet total du passé, « vu que nul moment historique n'a pu contenter le relatif-absolu de tous nos désirs », et la généralisation d'une attitude de

⁴ *Ibidem.* p. 476.

⁵ *Ibidem.* p. 486.

⁶ Deleuze et Guattari. *L'Anti-Œdipe. op. cit.*, 4^e couv.

⁷ *Ibidem. loc. Cit.*

⁸ Luca et Trost. *Dialectique de la dialectique.* 1945. in *Avangarda literara românesca.* aux soins de Marin Mincu. Bucarest 1983. pp. 625-626. Tous les textes surréalistes roumains. rédigés originellement en français. seront cités d'après cette belle anthologie. dont je dois la connaissance à mes bons amis les professeurs Victor Cionga et Alexandru Musina : je tiens à les en remercier ici.

« négation et (...) négation de la négation⁹ », qui est celle du désir primant sur la réalité.

La « rencontre de la finalité humaine avec la causalité universelle », qui définit l'Absolu hégélien (*Phénoménologie de l'Esprit*), désigne pour eux le hasard objectif: ce système, bien qu'il ait recours à une terminologie hégélienne, ne connaît d'autre aboutissement que l'aggravation de « la déchirante antinomie du sujet et de l'objet, qu'une voie de tension extrême prend le risque d'agencer dialectiquement avec l'effort de mettre en accord la réalité intérieure et la réalité extérieure¹⁰ ». On se rappellera toutefois que, dans la présence au niveau de conscience d'un *contenu primitif* de ses *déterminations particulières*, demeurant non-assimilés, Hegel (*Philosophie de l'Esprit*) situe à la fois la possibilité du dérangement mental et celle de la vie psychique, qui découlerait des dynamiques entre ces deux pôles. Dans ce cas, la synthèse ne se ferait pas, ou plutôt, elle serait *toujours en train* de se faire: Luca parlait à ce sujet de « dialectique ouverte qui surmonte la dialectique encerclée de la nature œdipienne¹¹ ». Paun conceptualisait ce terme (qui, pour être asynthétique, n'en est pas moins le tiers d'un processus dialectique) sous le nom de Triple: « Ce n'est plus le double obsédant, (...) mais (...) ce *triple* qui est la forme volante de nos rencontres », lui qui met en relation la passivité de l'automatisme et le hasard, « car il nous entoure, nous nie et nous précède¹² ».

Cette dialectique permanente emprunte à la folie, au risque d'y mener, les moyens de douter de la prétendue inéluctabilité de la nature, d'en ramener la notion de l'ordre du substantialisme à celui du pragmatisme : « Société et Nature sont complices¹³ ». Le principe de réalité conceptualise cette complicité¹⁴ que réalise le refoulement, extrinsèque de par son origine à toute instance psychique. Dès lors, elle serait également responsable de l'établissement de fausses structures psychiques, telle *Sur-moi*, dont la destruction serait donc un acte (révolutionnaire) parfaitement envisageable.

A la démystification de la nature s'enchaîne celle du sujet œdipien, avatar de la bourgeoisie: « remontant dans ses aspects les plus violents jusqu'à l'homme lui-même », c'est-à-dire jusqu'à ce que Marx appelait « l'homme-racine », l'acceptation du désir nié ouvrirait sur un prolétariat

⁹ *Ibidem*, pp. 629-628.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 630-635.

¹¹ Luca, *Amphitrite*, 1947, p. 408.

¹² Paun, *Conspiration du silence*. 1947, p. 457.

¹³ Luca, *Le Secret du vide et du plein*. 1947, p. 424.

¹⁴ Cf Paun, *Les Esprits animaux*. 1947, p. 465.

révolutionné avant que *révolutionnaire*, qui ne se bornera pas à un rôle antithétique à l'intérieur d'un processus dialectique légitimant, en même temps que son existence propre, celle de la bourgeoisie - *thèse* nécessaire - , mais parviendra à se nier soi-même en tant que négatif pour développer au positif ses propres déterminations. Dans l'immédiat, « l'érotisation sans limites du prolétariat » pourra établir une médiation entre « l'infra-psychique des révolutionnaires » et l'interpersonnel « de leur lutte immédiate »¹⁵.

3) De cette conception qui leur est particulière, les surréalistes roumains s'autorisent à poser en principe la restructuration du psychisme humain comme possible, ce qui demeure totalement étranger à Freud. Luca rêve d'un homme nouveau, qui ne connaîtra ni la blessure de l'antithèse refoulant son Désir, ni, à plus forte raison, la Cicatrice de la synthèse¹⁶. Apparemment, la Non-Blessure aurait été réalisée: en écrivant, par exemple, que « les limites relatives de l'inconscient sont dépassées par le hasard (...), lui donnant une libre causalité intérieure et extérieure », Trost fait la description d'un état que seule réalise l'éviction du Sur-moi¹⁷. Ce caractère non-refoulant inspire également la nouvelle méthode appelée « sur-automatisme »¹⁸. Comme l'accès à la symbolisation, fonction du refoulement, disparaît avec celui-ci, tous les procédés qui en découlent seront *de nécessité* anti-artistiques¹⁹ : retenons, parmi eux, l'analyse des rêves, l'écriture sur-automatique et les graphies colorées.

Trost repousse comme superflue la différence établie par Freud entre un contenu manifeste et un contenu latent des rêves, parce que ceci réintroduirait la notion d'un refoulement intermédiaire. Le refoulement, agissant au niveau social du conscient, empêcherait en fait la reconnaissance du caractère érotique de *tous* les contenus soi-disant manifestes, mais ne parviendrait pas à les influencer: il ne saurait donc exister aucune *interprétation* du rêve au sens propre, que remplacera le hasard d'une rencontre avec le désir, celui-ci se rendant présent sous forme de trait de psychopathologie sexuelle. Parce qu'il est incorporé au conscient, « le refoulement ne peut (...) être levé, il doit être retranché par une opération de décantation » qui dépose, en forme de simulacres, des résidus minimum de signification : les restes diurnes, qui « souffrent un renversement similaire au *ready-made* »²⁰.

15 Luca et Trost. *Dialectique de la dialectique*, op. cit., pp. 631-633.

16 Luca, *Amphitrite*, op. cit., p. 424.

17 Trost, *Graphies colorées*, 1945, p. 650.

18 Paun, *Conspiration du silence*, op. cit., p. 455.

19 Cf Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, op. cit., pp. 626-627.

20 Trost, *Le Même du même*, 1947, 1, pp. 482-483, 486 et 488.

Dans cette fuite de la signification, l'écriture sur-automatique s'avance encore plus loin: la voie menant à un désir « toujours donné » et « déjà là »²¹ dissociera aussi bien « les objets, (...) qui cachent leurs visages sous les frontières de leurs marges et de celles surajoutées que les hommes leur accordent²² », que le « langage monovalent constitué par les mots et par les formes descriptives des objets », jusqu'à « la traversée réciproque des fluides confondus, la perte de tout droit d'identité²³ ». Chez Luca, le désir retombe brisé en langage: (...) *coucoupapapa coupables ou / non-nonnon-non non non/tes mamamamainsmamamamains / sont mortelles / je veux dire mamamamamainsmains / mainsmains les mains* (...) ²⁴.

Les effets novateurs de cette écriture de Luca se laissent mieux saisir en comparant son texte avec un poème de Breton apparemment assez proche du sien – « Camaïeu », datant du début de 1914, que Breton ré-emploiera deux fois en 1920: au mois de mars dans la revue *DADAphone*, sous le titre de « Pièce fausse », et au mois de mai dans *Vous m'oubliez*, un sketch écrit en collaboration avec Soupault. Il est intéressant que Breton n'ait disloqué en ces deux occurrences que la dernière strophe de son poème de 1914, en laissant le reste – et que ce nouvel état du texte, sous le titre finalement stabilisé de « Pièce fausse », ait vu reconnu son droit à une existence autonome trois ans plus tard, dans le recueil *Clair de terre*: il n'a donc pu se constituer en texte qu'en rapport dialectique (fermé) avec un état précédent²⁵. Ce rapport articulant l'opposition texte/anti-texte est abandonné par Luca, dont l'écriture d'emblée non-textuelle réalise au niveau de la production l'option idéologique du groupe roumain: l'adoption de sa part du rapport dialectique ouvert.

Cette poussée dissociative et asémantique trouve son achèvement dans la production des graphies colorées: « La peinture surréaliste, acceptant en général, jusqu'aujourd'hui, les moyens reproductifs picturaux, trouve la voie de son épanouissement dans l'emploi absurde des procédés aplastiques, objectifs et entièrement non-artistiques²⁶ ». Le sur-automatisme pictural se caractérise par « l'absence totale d'éléments tout faits²⁷ » : une

²¹ Luca, *Le Secret du vide et du plein*, op. cit., p. 423.

²² Paun, *Conspiration du silence*, op. cit., p. 453.

²³ Paun, *Les Esprits animaux*, 1947, p. 467.

²⁴ Luca, *Le Secret du vide et du plein*, op. cit., p. 428.

²⁵ Pour les différents états de ce texte, on pourra se référer au tome 1 des *Œuvres complètes* d'André Breton, aux soins de Marguerite Bonnet, « la Pléiade », Paris, 1988, pp. 41,143,155.

²⁶ Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, op. cit., p. 635.

²⁷ Trost, *Graphies colorées*, op. cit., p. 650.

fragmentation, dans laquelle les débris du hasard parviennent à une vie autonome, dévoile la facticité de tout agencement possible²⁸.

La lecture de *L'Anti-Œdipe* permet de repérer les points majeurs de ces théories du surréalisme roumain: le mode actuel de structuration du psychisme humain dépend de facteurs sociaux, sa déstructuration et sa restructuration sont donc possibles (I, 4) ; le désir n'est pas un manque, sa réalisation ne souffre aucune métaphore (I, 4-5) parce qu'il ne souffre aucune castration (I, 2) ; il coexiste à sa propre expression, qui en est également la consommation accordée (I, 6) ; il est *anœdipien* ; « il est révolutionnaire par lui-même et comme involontairement, en voulant ce qu'il veut » (II, 6). Quant à la notion de « complexe d'Œdipe », elle conceptualise l'introduction *en fraude* de mobiles socio-politiques dans la psychanalyse (II, 5-6-7). Deleuze et Guattari montrent le rapport strict entre l'aliénation mentale et l'aliénation sociale. La folie « métaphorise » les entraves du processus désirant pour lui servir d'expression, c'est donc la libération de ce processus qui la guérit d'être folle, en couplant la production sociale à son propre inverse de production inconsciente: « La folie (...) recevrait l'appoint de tous les autres flux, y compris de la science et de l'art - étant dit qu'elle n'est appelée folie, et n'apparaît telle, que parce qu'elle est privée de cet appoint²⁹ ». Certes, ceci ne revient pas à « identifier le révolutionnaire au schizo », mais, comme jadis les surréalistes roumains, à investir le processus schizophrénique d'un rôle capital dans la prise de conscience antagoniste:

*nous n'avons cessé de distinguer le schizophrène comme entité, et la schizophrénie comme processus: (...) celui-là ne peut se définir que par rapport aux arrêts (...) que la représentation impose au processus lui-même. (...) Nous avons parlé d'un pôle schizoïde dans l'investissement libidinal du champ social, pour éviter autant que possible la confusion du processus schizophrénique avec la production d'un schizophrène*³⁰.

4) Ces coïncidences, quoique frappantes, pourraient être estimées encore insuffisantes. On ne saurait plus révoquer en doute l'existence d'une contribution du surréalisme roumain à la schizo-analyse ; et cependant, peut-on considérer celle-ci comme issue de la même lignée que la psychanalyse, apparemment si différente? Sans quoi, il serait impropre de traiter certains rapports sous la rubrique d'une hypothétique contribution surréaliste à la psychanalyse. D'un autre côté, quelle continuité peut-

²⁸ Cf Luca, *Cubomanies et objets*. 1945, p. 652.

²⁹ Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p.383.

³⁰ *Ibidem*, pp. 454-455.

on établir entre ce surréalisme, qui se propose de briser les associations, et le surréalisme français, qui aurait apparemment privilégié des pratiques étayées justement par celles-ci? L'isolement du groupe roumain pendant la guerre témoignerait alors en faveur d'une *divergence évolutive* caractérisant ses activités, ce qui empêcherait de les concevoir comme proprement surréalistes: nous avons vu que Deleuze et Guattari semblaient se rallier à cet avis.

Pour répondre à la première objection, il suffira de rappeler l'histoire de la formation du concept de « complexe d'Œdipe », puisque c'est surtout en ce point sensible que se laisse saisir la différence entre les deux modèles d'analyse. Cet Œdipe découvert justement dans la névrose, où le *Moi* est censé, par contre, garder quand même le contrôle du *Ça*, avait éveillé les soupçons de Lacan dès 1938 ; mais c'est à Reich qu'il revient d'avoir pointé une progression dans la conception freudienne du refoulement, envisagé d'abord comme fonction de la répression, et seulement ensuite comme un mécanisme endogène - « naturel » en quelque sorte, puisque coupé de toute détermination socio-culturelle. L'inattention de la psychanalyse au processus révolutionnaire, sa vocation aux récupérations s'expliqueraient par ce « naturel », hypostatique en fait du monopole bourgeois des réalités. Il est évident, de toute façon, que le surréalisme roumain et la schizo-analyse se rallient à la toute première conception freudienne du refoulement, dont la notion de complexe d'Œdipe est encore absente: de ce fait, il me semble qu'on pourrait légitimement parler d'une obéissance freudienne *implicite* dans les deux cas, voire d'un « retour à Freud ».

La deuxième objection apparaît plus complexe, et pousse à la recherche d'éléments de continuité entre les théorisations des deux groupes surréalistes: eu égard à l'étendue de ce sujet, il va de soi que je me bornerai à des considérations assez générales, pour en dégager une ligne de réponse possible.

5) La structuration actuelle du psychisme dépendant de facteurs sociaux, d'autres pourraient avoir existé dans le passé, et d'autres encore seraient également envisageables à l'avenir: ceci ne faisait aucun doute, ni pour les surréalistes roumains, ni pour les surréalistes français³¹. Mais, durant les années trente, ceux-ci ont dû forcément être amenés par leur évolution hégélo-marxiste à se poser la question de la place qu'il serait désormais bon de faire aux acquis de leur période idéaliste: seraient-ils rejetés parce qu'entachés d'idéalisme, ou pouvait-on envisager de les

³¹ On remarquera que ceux-ci font une place moindre que le groupe roumain à la réflexion sur l'Œdipe: ceci pourrait déjà prêter à une interprétation des faits en termes de continuité évolutive.

subsumer quand même au nouveau cadre idéologique ?³² La question portait finalement sur les méthodes surréalistes, passées et à venir, qui seraient désormais confrontées à la pierre de touche du matérialisme dialectique : que devenaient, dans ce nouveau contexte, les méthodes associatives, ressorts de l'écriture automatique, et les récits de rêve ?

A Régis et Hesnard, Breton devait très tôt connu la mise en garde de Freud contre « l'accommodation des idées et des images du rêve aux exigences de l'exposition par le langage », ainsi que son conseil de « faire abstraction de l'enchaînement apparent des images, et de ne retenir que les tendances qu'elles peuvent manifester en prenant la valeur de symboles³³ » : il y aurait donc eu un effort à faire contre le *sens* présent dans les images ou façonné par le langage³⁴.

L'histoire du surréalisme est doublée par celle d'une recherche de moyens expressifs qui éviteraient cette difficulté: Reverdy avait remarqué dès 1924 que la « pensée (...) exige un enchaînement (logique) et qu'elle réclame toujours (...) une conclusion³⁵ ». Ce mécanisme, Francis Gérard le montrait en action, la même année, dans ce qu'il appelait *l'état B* de l'automatisme: « B (...) une histoire (...) surgit au fur et à mesure sous ses pas (...) une révélation (...) se dégage d'elle-même³⁶ ». L'année suivante, c'est Soupault qui l'observe: « l'aspect du surréalisme que l'on a surtout (...) étudié est l'aspect verbal (...) sous certaines influences l'imagination des faits peut aussi dicter certains récits³⁷ ».

Ce qui fait le partage, c'est l'attitude prise face à ce mécanisme : Soupault semble bien décidé à s'en servir, alors que Francis Gérard, qui croit y déceler une limite comparable à celle jadis indiquée par Freud³⁸, en propose le dépassement dans un *état C* (qui n'est plus associatif, mais dissociatif) : « C (...) L'écriture bégaye (...) des objets, (...) aucun n'occupe assez le champ de l'esprit pour appeler une suite après lui³⁹ ». L'année suivante, il décrira une condition complètement asémantique : « Ses émotions intellectuelles, il ne les trahira plus à les présenter en

³² En 1931, Tzara (« Essai sur la situation de la poésie », *Le SASDLR*, N°4, 16, pp. 8-15) et Aragon (« Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire », *Le SASDLR*, n°3, 7 pp. 2-8) se rallient, respectivement, à la première et à la seconde de ces positions.

³³ Régis et Hesnard, « La Doctrine de Freud et son école », *L'Encéphale*, V, 1913, pp. 450-448.

³⁴ Ceci semble également valable du langage associatif des textes automatiques, dans lesquels le lecteur finit toujours par percevoir un sens, aussi altéré soit-il: ce sens-là, n'est-ce pas lui qui l'a façonné ?

³⁵ Reverdy, « Le Rêveurparmi les murailles », *L.R.S.*, 1, 1924, p. 20.

³⁶ Francis Gérard, « L'État d'un surréaliste », *L.R.S.*, 1, 1924, p. 30 (ce titre témoigne d'une application stricte de la consigne d'auto-observation à l'occasion des séances d'écriture automatique, le but assigné à celles-ci étant d'en offrir l'occasion).

³⁷ Soupault, « Observation », *L.R.S.*, 2, 1925, p. 8.

³⁸ « L'automatisme, affranchi des sociétés formées par les mots, déroulerait l'élan des tendances » : Francis Gérard, *loc. cit.*

³⁹ *Ibidem*, *loc. cit.*

concepts (...). Le voilà tout entier (...) Il ne se traduira peut-être plus que par d'intenses déplacements de masses émotives⁴⁰ ». Or, ces positions dissociatives et asémantiques, bien que demeurées minoritaires, ne cessent pas pour autant de représenter un but à atteindre : dans ce cadre, l'adoption de la philosophie de Hegel durant les années trente acquiert une valeur particulière, puisqu'elle seule, par sa conception de la folie comme étape nécessaire de la prise de conscience, autorisait le renouvellement en *simulation active de maladies mentales* et *méthode paranoïaque-critique* de l'ancienne écriture automatique. On n'était pas encore parvenu à débarrasser celle-ci des déterminations lui demeurant extérieures, et cette opération avait donc consisté à la soumettre déjà à celles qu'auraient choisies au préalable les auteurs - faute de mieux, bien entendu, et toujours en attendant la découverte d'un autre moyen plus efficace encore, qui l'en délivrerait entièrement⁴¹. Il me semble que cette « détermination » est intrinsèque au fait expressif, toute énonciation étant métaphorique de son objet: ceci pourrait expliquer la disparition des récits de rêve durant cette période comme une étape ultérieure en direction d'une « non-métaphore » - ou, ce qui revient au même, d'une métaphore « réalisée ».

La peinture a évolué de façon comparable: Morise notait en 1924 que « tout autant (...) que le récit d'un rêve, un tableau de (De) Chirico ne peut passer pour typique du surréalisme : les images sont surréalistes, leur expression ne l'est pas⁴² ». Morise suggère ensuite une méthode sérielle et décentralisée, entièrement asémantique :

Les éléments plastiques (...) sont (...) notés au fur et à mesure qu'ils parviennent à la conscience (...) les formes et les couleurs se passent d'objet, s'organisent selon une loi qui (...) se fait et se défait dans le même temps qu'elle se manifeste 43

En 1927, Vitrac écrira par contre que « sur (les) toiles (de De Chirico) tout se pose. (00) Chaque élément prend sa place aveuglément (...). Tout

⁴⁰ Francis Gérard, « La Zone du Néant », *L.R.S.*, 2, 1925, p. 30 (il est à remarquer que toute *pratique* de signification se trouve envisagée par ce texte comme une *limitation* imposée à une « plénitude signifiante » postulée chez l'homme).

⁴¹ Breton, « Leme à A. R. de Renéville », *N.R.F.*, février 1932 (in *Point du jour*, 1970, p. 94).

⁴² Morise, « Les Yeux enchantés », *L.R.S.*, 1, 1924, pp. 26-27.

⁴³ *Ibidem*. La comparaison entre deux descriptions d'asile (celle de l'asile d'Ancône par Sade, dans *Julie* et celle faite par Mme N., une aliénée) inspirait une remarque analogue sur la paranoïa à Michel Riffaterre : l'expression psychotique se singulariserait justement à cause d'une incompatibilité distributionnelle entre les éléments du décor et ceux de l'image, celle-ci demeurant ordinairement absente de l'expression artistique (Cf. la discussion suivant l'exposé de T. Todorov, in *L'analyse du discours*, aux soins de P. Léon et H. Millerand, Centre Educatif et Culturel, Montréal, 1979, p. 60).

s'ordonne dans le chaos⁴⁴ » : la différence réelle réside donc dans une présence ou absence *objectale*. Ces procédés « picturaux » apparaissent encore en poésie, usités pour l'organisation du domaine visuel : chez Éluard, par exemple, on remarque une progression - allant de la juxtaposition d'objets à leur dématérialisation en des couleurs dénuées de valeur picturale, et de la décoloration de celles-ci jusqu'à la transparence - qui brise « la conventionnelle correspondance entre couleur, forme et matière⁴⁵ ».

Cette méthode inspirée de la peinture médiumnique reviendra en 1933 dans « Le Message automatique » de Breton⁴⁶, qui est alors en train de faire le point sur les automatismes verbo-auditifs et visuels, aussi bien médiumniques que surréalistes. Breton semble se soucier surtout d'abandonner l'automatisme visuel à la médiumnité pour garder au surréalisme les phénomènes verbo-auditifs⁴⁷. Dans ce domaine, tout ce qui interrompt la coulée verbale et détourne l'attention d'observer le mécanisme automatique en action - retenons « l'hétérogénéité des parties », « le passage de l'auditif au visuel » - lui semblerait poser problème⁴⁸. En réalité, on se rend vite compte que c'est lui qui, le premier, prône la transformation immédiate des « inspirations verbales » en images : ce qui le dérange réellement, c'est bien le caractère dissociatif et asémantique des « images visuelles proprement dites », décrites comme « des images visuelles ou tactiles » primitives, non accompagnées de mots, comme la représentation de la blancheur ou de l'élasticité sans intervention préalable, ni concomitante ou même subséquente des mots qui les expriment ou qui en dérivent, qui « présentent un caractère éruptif⁴⁹ ». Breton finira par reconnaître honnêtement qu'« il s'agissait (...) là (...) d'une autre sorte d'automatisme⁵⁰ ».

6) Cet *excursus* rapide nous a ramenés aux débuts de la période matérialiste-dialectique du groupe français, qui sera marqué dorénavant par la dialectique hégélienne. Au sujet de la simulation paranoïaque, le surréa-

44 Roger Vitrac. *Giorgio de Chirico*. Paris, 1927.

45 Renée Riese-Hubert, « Le Langage de la peinture dans le poème en prose contemporain », *Revue des Sciences humaines*. 105, 1962, III (pp. 109-116). Les recueils d'Éluard pris en considération ici sont *Capitlie de la douleur* (Gallimard, Paris, 1926) et *Donner à voir* (Gallimard, Paris, 1939).

46 Breton, « Le Message automatique », *Minotaure*. 3-4, 1933, pp. 55-65.

47 Cette distinction reviendra encore en 1944 « Silence d'or », *La Clé des Champs*. p. 98 ; en 1948, « la volupté (sera) envisagée comme lieu suprême de résolution du physique et du mental » « La lampe dans l'horloge », *La Clé des Champs*. p. 153).

48 Y. Belaval soulignait les origines acoustiques du *Sur-moi* et des identifications engendrant le *Moi* : ceci expliquerait que le rôle joué par le langage soit celui d'un « intermédiaire indispensable entre l'inconscient et le conscient » (*Conduites d'échec*. 1953, p. 39).

49 Breton, « Le Message automatique », *op. cit.* p. 63 (on conçoit aisément que des « images » de ce type seraient impropres à toute texture, même automatique).

50 *Ibid.*

liste yougoslave Vane Bor notera avec perspicacité que le désir qui s'y libère est la « *synthèse dialectique* du refoulement du désir (...) et du désir primitif »⁵¹; Crevel, à son tour, écrira: «Le conscient, thèse. L'inconscient, antithèse. A quand la synthèse? »⁵² Je remarquerai que la structuration proposée par Crevel vise l'unification future de ce que Tzara appelait «pensers dirigé» et «non-dirigé»⁵³ La question de l'origine de ces deux facultés demeure à l'arrière-plan, mais il semblerait que Crevel considère le « dirigé» comme originaire, puisqu'il lui assigne le rôle de *thèse* dialectique; cette position n'est pas partagée par Tzara, selon qui le « dirigé» naîtrait après le « non-dirigé », et par *antithèse* à celui-ci⁵⁴. Cependant, une troisième position a existé au sein du groupe, selon laquelle ces deux modes de penser partageraient leur origine commune dans la scission qu'aurait subie une *faculté de désir* unique, soumise aux exigences sociales de répression refoulante : selon Breton, « la perception physique et la représentation mentale (0.0) sont à tenir pour les produits de dissociation d'une *faculté unique, originelle*, dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant⁵⁵ » ; et Monnerot, écrivant que « la méthode psychanalytique d'interprétation des rêves arriverait à définir rigoureusement l'être humain *pur* et à expliquer la *réduction de cette pureté par le milieu* »⁵⁶, fait justement état de cette troisième position, qui considère comme originaire la *synthèse*.

Je crois que c'est là que la schizophrénie, comme cela avait été le cas pour la paranoïa avec Dali, commence à se chercher une place parmi les *méthodes* surréalistes⁵⁷ Son mécanisme réalise naturellement la synthèse ouverte d'une condition originaire *parce que* non-refoulante : « Le poète à venir », écrivait Breton en 1932, « maintiendra coûte que coûte en présence les deux termes du rapport humain par la destruction duquel les conquêtes les plus précieuses deviendraient instantanément lettre morte⁵⁸ » Il faut d'ailleurs souligner que le groupe français était bien conscient des limites du mécanisme associatif: en 1930, bien avant que

⁵¹ Vane Bor, «Contribution autocritique à l'étude de la morale et de la poésie », *Nadrealizam danas i ovde*. 3, 1932, (tr. fr. in Kapidzic-Osmanagic, *Le surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*. 1968, p. 235).

⁵² Crevel, « Notes en vue d'une psycho-dialectique », *Le S.A.S.D.L.R.*. n°8, 1933, p. 49.

⁵³ Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *Le S.A.S.D.L.R.*. n°4, 1931, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Breton, « Le Message automatique », *op. cit.*

⁵⁶ Monnerot, « A partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisée », *L.S.A.S.D.L.R.*. n°8, 1933, p. 37 (je souligne).

⁵⁷ Il est important de bien différencier entre les mécanismes (paranoïaque, schizophrénique) et leur exploitation dans la création de méthodes surréalistes (simulation chez Breton et Eluard, ensuite paranoïa critique chez Dali ; simulation schizophrénique chez Caillois; sur-automatisme chez les surréalistes roumains), qui dispense ceux-là de toute liaison prétendument foncière avec la psychopathologie.

⁵⁸ Breton, *Les Vases communicants*. 1932 (éd. 1955), p. 170.

Deleuze et Guattari n'écrivent que « nous n'avons encore rien fait tant que nous n'avons pas atteint des éléments qui ne sont pas associables, ou (...) sous une forme où ils ne sont plus associables⁵⁹ », Dali avait écrit qu'il n'y a de comparaison possible qu'entre des choses qu'aucune connexion, consciente ou inconsciente, ne relie, le « trésor » convié étant *caché* par les simulacres, c'est-à-dire les métaphores, qui y font allusion⁶⁰ ; et trois ans plus tard, l'abolition des métaphores associatives était revenue sous la plume de Nougé, qui s'autorisait de l'œuvre de Magritte pour affirmer que la métaphore ne relève pas d'un « glissement analogique de la pensée : (...) il conviendrait de la saisir comme un souhait de l'esprit que ce qu'il exprime existe en toute réalité, et (...) comme la croyance (...) à cette réalité⁶¹ ».

Il est aisé de trouver une caution scientifique à ces intuitions des surréalistes. Le psychiatre Sergio Piro, qui s'est penché sur les problèmes que pose le langage schizophrénique, faisait remarquer la position latérale occupée par la distorsion sémantique dès lors qu'« une certaine continuité dans l'appauvrissement progressif du signifié, jusqu'à la complète désémantisation », se trouve envisagée : la détérioration aggravant progressivement en dissolution schizophrénique l'augmentation du halo sémantique des mots qui avait caractérisé les débuts de la maladie semble alors entravée et comme détournée « vers le monde constructif du paranoïaque » par l'élaboration d'un « langage entièrement privé ». L'établissement d'une échelle devient alors possible, dont le *silence* occupera le bout opposé à celui du *langage ordinaire*.

Que la présence d'une sémantique déjà individualisée mais non encore dissociée (donc paranoïaque) marque sur cette échelle une pathologie de moindre gravité que la dissolution schizophrénique, ou plutôt un moment d'arrêt que ne sait éviter la ruée vers l'asémantisme, il reste que les deux seraient interchangeables sans le choix d'une deuxième échelle, de valeurs psychopathologiques ou poétiques, à superposer au phénomène. Il peut être intéressant de rappeler ici une position de Todorov : celui-ci, niant la possibilité d'établir des parallèles entre ce qu'il appelle le bloc du « préœdipien » (fous, sauvages, enfants) et la littérature, celle-ci ayant été chargée en tant qu'institution de contenus variés selon les époques, choisit de le rapprocher plutôt de *l'idée* que celles-ci s'en sont faite : « le refus du langage en tant qu'évocation du monde », qui est propre à l'époque romantique, aurait amorcé un processus de « psychotisation » de la littérature, dont « la réaction contre la représentation » aurait

⁵⁹ Deleuze et Guattari. *op. cit.*, p.475.

⁶⁰ Cf Dali. « L'âne pourri », *Le S.A.S.D.L.R.*, n01, 1930. pp. 9-12.

⁶¹ Nougé. « Les images défendues », *Le S.A.S.D.L.R.*, n05, 1933, p. 28.

traversé une manière paranoïaque au XIXe siècle avant d'aboutir de nos jours à une position schizophrénique. Ce mélange entre une terminologie littéraire et une formulation psychiatrique, bizarre après des prémisses qui eussent plutôt autorisé à s'attendre à *anti-textuel* qu'à « paranoïaque », à *non-textuel* qu'à « schizophrénique », n'est plus pour nous étonner, mais témoigne en faveur de la permutabilité des échelles de valeurs. Et, lorsque Todorov achevait ses considérations se demandant s'il fallait « s'attendre à ce que le pas suivant soit la catatonie, c'est-à-dire une littérature du silence⁶² », avait-il seulement connaissance de ce texte où Paun - représentant les hommes comme « hantés par la nécessité de l'expression, mais trop rarement tentés d'exprimer la forme (du) silence » - proposait comme critérium à « des artistes qui n'ont rien à refuser à l'ambition de leurs œuvres (le) rapprochement du langage objectif du silence universel⁶³ » ? Il paraît somme toute également légitime d'assigner aux expériences menées par les surréalistes une place aussi bien dans le domaine artistique que dans celui qu'il est d'ordinaire convenu de réserver aux scientifiques, eu surtout égard à la valeur de la contribution ainsi apportée⁶⁴.

La conception de l'inconscient s'en est ressentie aussi: à côté des métaphores employées d'habitude à son sujet - « strate » ou « couche », qui véhiculent l'image d'un *inconscient-profondeur* « historique »⁶⁵ des métaphores « géographiques » commencèrent à apparaître dans le surréalisme français, qui suggéraient de le concevoir plutôt comme le revers d'une « surface » (sans centre, donc apte à des agencements dans la lignée du « dépaysement » bretonien), dont le conscient serait l'endroit. Cette image d'un *inconscient-surface*, qu'avaient déjà employée en 1924 Hesnard⁶⁶ et Reverdy⁶⁷, leur était probablement inspirée par le caractère non-linéaire du discours psychotique, « un discours de surface (qui) peut prendre l'espace pour étendue (...) et (qui) y dessine des configurations

⁶² Tzvetan Todorov, « Le Discours psychotique », in *L'Analyse du discours, op. Cil.*, pp. 54-55.

⁶³ Paul Paun, *Conspiration du silence, op. Cil.*, pp. 456-457.

⁶⁴ Un schéma possible de la chronologie relative est le suivant:

- (années 20) hystérie: surréalisme français - sommeils hypnotiques et associations libres > (années 20) Hesnard;

- (années 30) paranoïa: surréalisme français - associations dirigées > (années 30) Lacan;

- (années 40) schizophrénie: surréalisme roumain - sur-automatisme > (années 70) Deleuze et Guauari ;

- (années 40) catatonie: surréalisme roumain - forme du silence > (années...)

⁶⁵ La comparaison de l'inconscient avec les fouilles de Rome se trouve déjà chez Freud, *Das Unbehagen! ill' der Kultur*, 1930 (in *Gesamte Werke*, XIV, 426 sq.).

⁶⁶ « L'Inconscient est l'envers objectif du conscient », A.M. Hesnard, *La Psychoanalyse, Théorie sexuelle de Freud*, Paris, 1924, p. 19.

⁶⁷ « Le rêve et la pensée sont chacun le côté différent d'une même chose - le revers et l'endroit », (Reverdy, *loc. cit.*).

de signifiants - renvoyant à des îlots d'intérêts du schizophrène⁶⁸ ». Elle dominera ensuite les travaux du groupe roumain⁶⁹, et Deleuze et Guattari en tireront la notion de « plateau », illustrée en 1980 dans *Mille plateaux*⁷⁰. Le « plateau », avec ses corollaires de déterritorialisations et reterritorialisations rhizomatiques, est offert comme solution possible des problèmes soulevés sept ans plus tôt dans *L'Anti-Œdipe*, mais s'avère également moyen formel d'écriture (comparable au collage) dans la rédaction de *Mille plateaux*, « un livre fait de plateaux » :

*nous appelons « plateau » toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles (...) Nous avons eu des expériences hallucinatoires, nous avons vu des lignes (...) quitter un plateau pour en gagner un autre (...) Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place et mis en rapport avec n'importe quel autre*⁷¹

Deleuze et Guattari enchaînent à cette image celle de la « machine », soulignant un sérialisme tout comparable : celui des agencements à quoi est réduit le sujet⁷². Cette conception du sujet semble renouer avec le thème de la personnalité multiple chez Breton⁷³. A cet égard, le succès que connaît à l'époque le thème de la « mante » dans le surréalisme français est exemplaire : Caillois lui consacre deux longs articles parce qu'il peut l'envisager comme cannibale, « femme-machine »⁷⁴ et paradigme « de la *psychasthénie légendaire*, si l'on consent à nommer ainsi le trouble des rapports (...) de la personnalité et de l'espace⁷⁵ », typique de la schizophrénie ; Dali en refond les caractères dans sa « femme spectrale », démontable⁷⁶, toujours métamorphosée⁷⁷ et comestible. Ce dernier point

⁶⁸ Définitions données par François Péraldi de l'Université de Montréal, lors de la discussion suivant l'exposé de Tzvetan Todorov (*op. cit.*), après avoir caractérisé le discours schizophrénique comme « pulsionnel » et « de surface » (in *L'Analyse du discours*, *op. cit.*, p. 57).

⁶⁹ Cf. Paun, *Les Esprits animaux*, 1947 : « La place de l'homme (...) sera une place ouverte. Sans haut et sans bas, ouverte » (p. 466) ; « il faut envisager l'automatisme non comme une sonde (...), mais comme une flèche ardente et spirale » (p. 468).

⁷⁰ La suite et la fin de *Capitalisme et Schizophrénie*, dont le premier tome était *L'Anti-Œdipe* : Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 1980, p. 8.

⁷¹ *Ibidem*, p. 33 (je souligne).

⁷² *Ibidem*, pp. 38-39.

⁷³ Il est presque certain que Breton a emprunté ce thème à la psychiatrie française pré-freudienne. Or, Paun cite *Le Magnétisme et l'action à distance des substances toxiques et médicamenteuses*, de Bourru et Burot (Paris 1887), à propos des « corps hautement expansifs des hystériques » (*La Conspiration du silence*, 1947, pp. 453-454) : connaissait-il également leur ouvrage sur les *Variations de la personnalité* (Paris 1888) ?

⁷⁴ Roger Caillois, « La mante religieuse », *Minotaure*, n05, 1934, p. 25.

⁷⁵ Roger Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », *Minotaure*, n07, 1935, p. 8 (c'est p. IOde ce même article, en note, que Caillois fait état de ce qu'on pourrait appeler un essai de simulation de la schizophrénie).

⁷⁶ Cf. Dali, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure*, n05, 1934, p. 22.

⁷⁷ Cf. Dali, « Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite », *Minotaure*, n08, 1936, p. 46.

caractérise la schizophrénie: selon Deleuze, « cette séparation à la surface (...) peut s'énoncer ainsi: manger-parler, les corps étant toujours consommables en droit⁷⁸ ». Il est important, parce qu'il montre la voie associative parcourue à rebours, de la métaphore énoncée à l'objet consommé, en l'absence de tout refoulement: pour cette même raison, Luca reprendra à son compte l'idée dalinienne d'une « Fonction comestible du rêve⁷⁹ », qui « crée le désir en se créant lui-même⁸⁰ ».

En résumé, non seulement les conceptions anœdipiennes du surréalisme roumain se retrouvent dans la schizo-analyse, mais elles poursuivent et achèvent, jusqu'à la fin de la dialectique des processus d'identification que fonde la psychanalyse, les expériences de déconstruction de l'individu conduites par les surréalistes français. Est-on là confrontés à une annonce de la fin de la psychanalyse, ou à celle de sa renaissance dans une forme nouvelle, résignée à la désintégration irréversible du sujet moderne? C'est dire l'intérêt énorme qu'aurait la psychanalyse à étudier à fond la contribution qui lui est venue du surréalisme,

Université « La Sapienza », Rome

⁷⁸ Deleuze, « Le Schizophrène et le mot », *Critique*, n0255-256, 1968, p. 735.

⁷⁹ Luca, *Amphitrite*, op. cit., p. 411.

⁸⁰ Trost, *Le Même du même*. 1947, p. 484.

LES PAYSAGES TOTÉMIQUES DE WOLFGANG PAALEN

AmyWINTER

Wolfgang Paalen a toujours été une figure énigmatique, surtout à cause du mystère, éclairci récemment, de son héritage et de son passé. On le connaît plus particulièrement pour sa période surréaliste à Paris dans les années trente, quand il rejoignit le cercle international des artistes et poètes autour d'André Breton - qui orchestra une révolution culturelle dépassant les limites de l'art et de la poésie, pour englober des questions de liberté politique et artistique.

Les artistes de Prague, Lindrich Styrsky et Toyen (le pseudonyme de Marie Cerminova inspiré du mot français «citoyen,») et Lindrich Heisler, qui comptaient parmi les surréalistes les plus en vue de Tchécoslovaquie, s'engagèrent dans cette révolution. En 1925, Toyen et Styrsky quittèrent Prague et le groupe Devetsil pour aller vivre à Paris pendant trois ans. Ils y rencontrèrent les surréalistes et devinrent des habitués du groupe. Quand ils revinrent à Prague en 1928, ils rapportèrent avec eux les doctrines surréalistes de la libération personnelle et culturelle. En 1928, l'avant-garde tchécoslovaque se présenta au côté des surréalistes lors de l'exposition internationale de *Mânes*, intitulée « Poésie 32. » En 1934, Styrsky, Toyen, et le sculpteur Makovsky formèrent, avec les poètes Vítěslav Nezval et Karel Teige, le groupe officiel des surréalistes de Prague et entrèrent rapidement sur la scène internationale du surréalisme¹.

En 1935, l'année où Wolfgang Paalen rejoignit le groupe surréaliste à Paris, au moment de l'expansion du fascisme en Europe Centrale, André Breton et Paul Éluard visitèrent Prague et, dans un geste de solidarité politique et artistique, publièrent le premier numéro du *Bulletin International du surréalisme*. Ce geste permit à Prague de devenir un centre important d'activités artistiques. Le 29 mars 1935, Breton lut son célèbre essai sur « La Situation surréaliste de l'objet », qui établissait définitivement la relation entre l'art et la vie. Deux jours plus tard, le 1er

¹ Styrsky. Toyen, Heisler, Musée National d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1982, pp. 7-21.

avril 1935, il aborda des questions de liberté et d'éthique artistique dans un discours sur «La Position politique de l'art d'aujourd'hui»² et réclama la constitution d'un front populaire, unifié contre les forces d'oppression et d'asservissement qui menaçaient le monde libre.

C'est probablement à cette époque que Wolfgang Paalen fit la connaissance des surréalistes de Prague, et qu'il inventa, lors d'une visite en Tchécoslovaquie et dans le Boehmerwald (la forêt de Bohême) durant l'été 37 en compagnie de ses amis, la technique de la peinture automatique au « fumage. » Avec cette technique, l'artiste guide spontanément, sur une surface fraîchement préparée, « la flamme d'une bougie, librement promenée qui déroule des chaînes d'auréoles qui peuvent fournir ensuite des structures involontaires aux personnages que le pinceau achèvera de cerner³ ». Le fumage, comme l'a dit Breton, « [...] a enrichi les trésors méthodologiques du surréalisme, au même titre que le *collage*, le *rayogramme*, le *frottage*, le *décollage*, et la *décalcomanie* ⁴ ». Il fut inspiré par l'aphorisme du héros philosophique de Paalen, Georg Christoph Lichtenberg, mathématicien et poète romantique qui affirma: «Un homme aime la société, même s'il ne s'agit que de la société de sa propre bougie allumée⁵ ». Rappelant le *sfumato* vaporeux de Leonardo da Vinci, les traces évanescences du fumage de Paalen représentaient les signes des actes créateur et destructeur incarnés dans la technique elle-même - les accidents qu'il provoquait et l'exposé des procédés de nature organique et inorganique constituaient une métaphore parfaite de la vie et de la mort, que Paalen chercha tout d'abord à dépeindre dans l'abstraction poétique.

Des parallèles intéressants existent entre ces fumages et les peintures de Toyen de la même période, qui montrent « une concrétisation de la forme et du sens, une irruption inattendue de la réalité,)) résultant d'un profond intérêt porté aux structures essentielles de la nature (les os, racines, etc.) servant de métaphores aux archétypes primaires⁶. Certaines de ses œuvres, comme *L'Effroi*, créent une image verbale contradictoire qui, comme les signes abstraits de Paalen sur la vie et la mort, la rend paradoxale et problématique. En un an, les abstractions de ces deux artistes allaient être transformées en images fantômes des vraies batailles, pour la vie et contre la mort, qui sévissaient en Europe.

² Les deux essais ont été republiés dans *Les Manifestes du surréalisme*. Gallimard, Paris, 1966.

³ José Pierre, *Domaine de Paalen*. éditions Galanis, Paris, 1970, p. 21.

⁴ André Breton, *Wolfgang Paalen*. Galerie Renou et Colle, Paris, 1938, p. 17.

⁵ Georg Christoph Lichtenberg, «*Aphorisms*». publié par Wolfgang Paalen dans la revue *DYN*. qu'il a produite et a éditée au Mexique de 1942 à 1944; *DYN* 1 (April-May 1942), p. 16.

⁶ Stryrsky. *Toyen e/ Heisler. op. ci'*, pp. 13-14.

La visite en Tchécoslovaquie et la proximité de ses collègues tchèques, après dix années d'exil volontaire en France, réveillèrent en Paalen les souvenirs de son enfance à Sagan (aujourd'hui Zagan juste au nord de Garlitz, Pologne, en forêt de Silésie, au bord du Boehmerwald). C'est peu après que Paalen commencera une série de peintures - d'une beauté la plus dérangementante qui soit dans la totalité de son œuvre - incorporant la technique du fumage à des paysages visionnaires qui révélaient un monde de rêves et de mythes, enraciné dans son enfance et son passé. Intitulées *Paysages Totémiques*, les peintures représentent la conception du totem pour Paalen - l'arbre symbolique des ancêtres présent dans les anciennes cultures tribales. Quelques années plus tard, André Breton fera remarquer l'intersection puissante des énergies terrestres et surnaturelles présentes dans ces peintures, affirmant:

La fenêtre donnait sur une place hérissée de mâts totémiques.... Dans la lumière de la fatalité s'éclaircissaient les taches solaires qui passent pour assécher momentanément certains lacs et modifier le pelage de certaines bêtes 7.

« Les taches solaires » étaient les dépôts transparents du carbone, tels des spores laissés sur la toile au moment de façonner le fumage.

Né à Baden-bei-Wien en 1905, Paalen passa la plus grande partie de son enfance dans le domaine de son père à Sagan,

situé dans une région boisée de Silésie et entouré d'un parc, terrain des chevreuils, des lapins, des faisans, et autres oiseaux sauvages. Il suivait leur piste et aussitôt qu'il reçut l'autorisation de posséder un petit fusil, il devint un chasseur passionné. Il est évident que c'est dans les souvenirs de ces journées que l'on trouve l'origine de la série de peintures qu'il intitula Paysages totémiques de mon enfance. D'autre part, la vie domestique des longs hivers l'aida à développer sa nature méditative, de même que les mystères du vieux bâtiment et le merveilleux frisson que le garçon ressentit en explorant la cave gothique dont la voûte apparut immensément grande à la lumière de la bougie. Ceci le fit réfléchir à la signification de l'existence 8.

Dans ce passage, probablement écrit par Paalen lui-même⁹, apparaissent tous les éléments de ses inventions du fumage et de ses *Paysages*,

7 André Breton, « Préface, » *Wolfgang Paalen*. Galerie Renou et Collé, Paris, 1938.

8 Gustav Regler, *Wolfgang Paalen*, Nierendorféditions, New York, 1945, p. II.

9 Les pages du manuscrit original de la monographie de Regler, ayant les mêmes caractères typographiques que les autres manuscrits de Paalen, furent trouvées par l'auteur dans les archives de Paalen.

jusqu'aux pistes dans la neige de « la féerie sombre » qu'il créa, utilisant le fil de la Vierge produit par le fumage pour représenter les traces fragiles de sa mémoire. Pour de nombreux autres artistes surréalistes, parmi lesquels Jindrich Styrsky, le mythe et le rêve étaient « une porte par laquelle on pouvait revenir au paradis de l'enfance perdue [et retrouver] la sécurité de la vie prénatale¹⁰ ». Chez Paalen, ce désir n'était pas simplement le produit d'une fantaisie poétique, ni l'emblème de la résolution des « conflits Œdipiens¹¹ », mais le paysage d'une vie intérieure profanée par les événements de la terrible histoire infligée à son destin.

Jusqu'à l'adolescence, quand les répercussions de la première guerre mondiale commencèrent à affecter la fortune de sa famille, Paalen jouissait d'une vie agréable et sans soucis, au milieu du folklore ancien des forêts de Silésie auxquelles il se référait constamment en songe au cours de sa courte vie tragique :

Elles me semblaient en ce temps-là, sans fin les vieilles forêts de Silésie, où il y brûle encore la braise ardente d'une ancienne croyance païenne. Là, les meilleures années de mon enfance anachronique s'écoulaient¹².

A partir de 1917, la vie de Paalen fut une suite de déplacements, d'abord avec sa famille à Rome et Berlin; puis en 1928 en France où il resta par choix, loin de l'œil du cyclone en Allemagne où sa famille résidait encore jusqu'à son départ pour l'Amérique en 1939.

Bien que Paalen soit connu comme surréaliste et, on second lieu comme viennois, le cœur et l'âme de son identité étaient ancrés à Sagan et dans l'héritage culturel de son père, un Moravien d'origine juive. Selon de récentes recherches, Gustav Robert Paalen naquit le 22 mai 1873 à Bisenz, dans la région de Prossnitz, Moravie (Maehren, en Autriche-Hongrie, aujourd'hui Tchécoslovaquie). A différents moments de sa vie, il posséda un passeport tchécoslovaque¹³. Sa famille fit fortune dans le commerce de la soie et suivit le modèle très répandu d'une culture juive prospère dans la Moravie du XIX^e siècle - une culture totalement détruite par l'antisémitisme qui oblitéra la majeure partie de la communauté juive florissante de Tchécoslovaquie et d'Europe Centrale.

¹⁰ Strysky. *Toyen. Heisler, op. cir.*, p. 21.

¹¹ José Pierre, *Wolfgang Paalen*. éditions Filipacchi, Paris & California, 1980, p. 7.

¹² Wolfgang Paalen, « Paysages Totémique II », *DYN II* (juillet-août 1942), p. 47.

¹³ Une lettre adressée à l'auteur par le Dr Christian Kloyber le 3 août 1990, indique que les archives de la police de Vienne, où, conformément aux lois viennoises, Gustav Paalen avait dû de temps à autre se faire inscrire, fournissent cette information. Kloyber préparait un recueil sur les écrits de Paalen, publié en 1992 par l'Austrian Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, intitulé « *Der Nachlass Wolfgang Paalen : Eine Dokumentarion* ». Je suis gré au Dr Kloyber de bien avoir voulu me fournir cette information.

Il est facile de tracer des parallèles identiques avec les familles d'autres célèbres artistes juifs comme le poète Stefan Zweig et Hugo Hoffmansthal, le librettiste de Richard Straus ¹⁴. Dans son autobiographie, Stefan Zweig écrit :

La famille de mon père est venue de Moravie. Là, les communautés juives vivaient dans de petits villages de campagne en bons termes avec les paysans et la petite-bourgeoisie. Ils n'éprouvaient aucun sentiment d'infériorité. Forts et puissants, grâce à leur vie à la campagne, ils jouissaient d'une vie calme et sans danger, alors que les paysans de leur pays travaillaient les champs. Très tôt libérés de leur religion orthodoxe, ils épousèrent avec passion la religion de leur temps, « le progrès », et à l'époque du libéralisme politique, ils soutenaient les représentants les plus estimés au Parlement. Quand ils déménagèrent de Vienne, ils s'adaptèrent aux plus hauts cercles culturels avec une rapidité phénoménale... Mon grand-père paternel faisait le commerce du tissu. A la seconde moitié du siècle, le grand changement industriel commença en Autriche... ce furent les marchands juifs qui les premiers comprirent la nécessité et les avantages d'un changement vers la production industrielle. C'est normalement avec des fonds limités qu'ils établirent des usines vite improvisées, fonctionnant d'abord uniquement avec la force hydraulique, et qui devinrent petit à petit la grande industrie textile de la Bohême qui domina toute l'Autriche et les Balkans ¹⁵.

L'assurance aisée et le confort de la vie dans la campagne de Moravie, que Zweig décrit dans ce passage, constituaient le legs de Gustav Paalen à ses enfants. Toute sa vie, Wolfgang resta très attaché à son passé, pleurant la perte et la séparation de son *Heimat* qui furent imposées par une série de désastreuses faillites de l'économie européenne, la menace sans cesse croissante du nazisme, et, enfin, la seconde guerre mondiale. En tant que *Halbjude*, Paalen était menacé de déportation et, avec le recul, on peut penser que son départ pour le Nouveau Monde en 1939 fut motivé par une prise de conscience de la menace croissante qui pesait sur sa vie. Ses parents et deux de ses trois frères cadets qui restèrent à Berlin subirent le destin tragique de tant d'autres victimes de l'Holocauste ¹⁶.

Entre les années cruciales de 1937 et 1939, quand Hitler occupa la

¹⁴ Pour l'histoire de la famille d'Hoffmansthal, cf. Paul Hofmann, *The Viennese : Splendor, Twilight and Exile*, Doubleday, New York, 1988, pp. 122-24.

¹⁵ Stefan Zweig, *The World of Yesterday: An Autobiography*, trad. de l'auteur, Viking Press, New York, 1943, p. 6.

¹⁶ D'après une conversation personnelle avec Christian Kloyber, 21 janvier 1991.

Pologne et la Tchécoslovaquie, un changement se produisit dans l'œuvre de Paalen. Ses fumages et « la féerie sombre » de ses *Paysages* devinrent des images hantées et tourmentées, peuplées de spectres et de démons qui n'avaient plus rien à voir avec les créations mélancoliques des désirs de jeunesse. La poésie mélancolique de l'enfance devint un paysage sur lequel la tempête de la mort et de la destruction se déchaîne, apparaissant dans des peintures telles que *Les Combats des princes saturniens* (1938).

En mars 1938, Hitler annexa l'Autriche par force au *Reichsstaat Nazi*. En septembre 1938, la signature des accords de Munich permit à Hitler d'annexer le territoire des Sudètes, effaçant la frontière établie après la première guerre mondiale, et menaçant ainsi la souveraineté de la Tchécoslovaquie. Chamberlain, Daladier, et Mussolini assistèrent à la conférence et approuvèrent les accords sans que la Tchécoslovaquie soit représentée. L'acceptation des demandes d'Hitler ouvrit effectivement la porte à l'invasion de la Tchécoslovaquie et de la Pologne et précipita la guerre¹⁷ C'est à cette époque, selon Gustav Regler, que Paalen peignit la série de tableaux *Les Combats des princes saturniens*¹⁸.

Progressivement, les taches solaires devinrent des fumages de Paalen, « orages magnétiques », et l'arbre totémique de la vie grandit dans une terre nourrie de la cendre des os brûlés, et non plus du carbone métaphorique de la flamme d'une bougie. Paalen rendit une vision apocalyptique d'un monde dévasté par « les personnages en loques et menaçants [...] dont les batailles nous fascinent par leur cruauté, leur horreur [...]. Les crânes sont les seuls fruits de cet arbre de bataille qui est agité par le vent de la haine¹⁹ ».

Paalen ne revint en Tchécoslovaquie qu'en 1953, après la guerre. Les années intermédiaires furent pleines d'une production incessante de peintures et d'écrits. Quand il arriva dans le Nouveau Monde en 1939, il voyagea trois mois dans les territoires des anciennes tribus de la côte Nord-Ouest du Canada, dont les cultures lui avaient inspiré ses *Paysages totémiques*. De là, il continua vers le Mexique où il se fixa pendant dix ans, dans l'élégant quartier de San Angel à Mexico. Au Mexique il créa les toiles les plus originales de son œuvre. Mais à la fin de cette période très prolifique, sa vie subit de nouveau des bouleversements.

De 1948 à 1950, il résida dans la baie de San Francisco où il connut une période californienne, brève mais importante. En 1951, il essaya de se réinstaller en Europe, mais, désenchanté par la culture du Paris d'après guerre, il retourna au Mexique en 1954.

¹⁷ « Munich Agreement », Simon & Schuster Encyclopedia of World War II. New York, 1978, p. 419.

¹⁸ Gustav Regler, *The Owl of Minerva*, Farrar, Straus, New York, 1960, p. 324.

¹⁹ Gustav Regler, *Wolfgang Paalen*, pp. 31-32.

En 1953, Paalen fit de nouveau un voyage au Boehmerwald - on soupçonne que ce voyage fut entrepris dans l'espoir de raviver les souvenirs de sa patrie et de se refondre dans son paysage totémique. Fait révélateur, c'est à cette époque qu'il inventa son style « tellurique, » avec sa référence symbolique à la terre pour supplanter le style « cosmique» de sa période mexicaine. En 1959, après une pause qu'il a caractérisée comme sa période « florale» au cours de laquelle il peignit une suite d'abstractions aux couleurs vives, ne pouvant supporter les pertes douloureuses de sa vie, il se suicida dans un geste ultime d'expression de sa volonté. Deux ans auparavant, en exil au Brésil, Stefan Zweig avait fait le même choix.

Dès 1945, Paalen avait dit des *Paysages* qu'ils étaient comme des points d'embarquement, « pas un paysage de rêve, mais le dernier arrêt sur la terre - les mâts sont les tremplins; le prochain arrêt n'est plus dans un paysage terrestre mais dans un paysage d'étoiles²⁰ ». Dans un essai qu'il écrivit en 1942, il avait dit comme une prophétie:

Le possible n'a pas besoin d'être justifié pour être connu. C'est le sentiment qui au milieu de tous nos problèmes nous donne la certitude qu'un jour, le pont entre art et vie sera bâti. D'autres hommes traverseront des rivières. Sur l'autre rive, les spectres ne viendront plus vers eux. La montagne de verre dont les reflets les aveuglaient parfois et qui trop souvent ne réfléchissait rien d'autre que leur visage, s'ouvrira pour eux et leur rendra intact le trésor de leur enfance 21.

New York

²⁰ *Ibid.* p.31.

²¹ Wolfgang Paalen, « La Nouvelle Image», trad. de l'auteur, *DYN I* (avril-mai 1942), p. 15.

LA CULTURE CLASSIQUE CHEZ QUELQUES SURREALISTES

Éliane TONNET-LACROIX

Les surréalistes appartiennent à une génération qui, au moment où elle a accédé aux études secondaires, a bénéficié de la réforme de 1902¹. Alors que l'enseignement traditionnel était fondé sur les « humanités » classiques, c'est-à-dire sur l'étude de la langue et de la littérature grecque et latine, cette réforme instaurait une filière « moderne » par la suppression des langues anciennes. En outre elle préconisait un élargissement de l'enseignement de la littérature française : le XVII^e siècle restait prépondérant, mais on introduisait des auteurs nouveaux (du Moyen Âge, du XIX^e siècle, ou un « philosophe » comme Diderot). Donc un certain nombre d'écrivains devenaient des « classiques », au sens où on les jugeait dignes d'être étudiés dans les classes.

Beaucoup de surréalistes ont suivi un enseignement moderne, notamment Breton, Éluard ou Desnos². En revanche Aragon, Crevel ou Leiris ont fait des études classiques. Mais « classique » (c'est-à-dire fondé sur la connaissance des langues anciennes) ou « moderne », l'enseignement secondaire transmet cependant une culture « classique » (en un sens plus large) dont les références majeures restent la littérature du XVII^e siècle et, dans une plus ou moins large mesure, l'Antiquité dont elle est nourrie.

« Culture classique » peut donc s'entendre dans un sens restreint, celui de connaissances concernant à la fois l'Antiquité gréco-romaine et la littérature du XVII^e siècle; mais aussi plus largement au sens de connaissances littéraires, historiques, philosophiques transmises par l'enseignement secondaire. C'est cette culture qui a nécessairement imprégné les surréalistes, tout comme le public cultivé qui va les lire. Sans doute, dans le violent mouvement de révolte qui les soulève contre l'humanisme traditionnel, auront-ils tendance à rejeter la culture classique. C'est néanmoins par rapport à elle qu'ils se situent. Et d'autre part, bon gré mal gré, il leur en reste des traces plus ou moins profondes, plus ou moins intégrées à leur propre sensibilité.

¹ Cf A. Mareuil, « Les programmes de français dans l'enseignement du second degré depuis un siècle (1872-1967) », *Revue française de pédagogie*, n°7, avril-juin 1969, pp. 34-45.

² Cf M. Bonnet, *André Breton*, Corti, 1975, p. 26, n. 81.

LA MISE EN PIÈCES DE LA CULTURE CLASSIQUE

Pour les surréalistes et Breton en particulier, l'enfance est déformée, « massacrée » même, par les « dresseurs »³, parents ou maîtres qui transmettent une culture ou des valeurs jugées inauthentiques et aliénantes. Lorsqu'il leur arrive d'évoquer leurs années de formation, c'est pour tourner en dérision le savoir qu'on leur a inculqué, pour en montrer la sottise et la vanité. Ils se moquent volontiers d'une culture faite de clichés et de lieux communs. C'est pourquoi beaucoup de références classiques seront critiquées, parodiques, agressives.

Aragon souligne avec ironie l'indignité poétique de l'enseignement littéraire et une conception purement formaliste de la poésie, lorsque par exemple on fait apprendre aux élèves un poème de Banville, où le laurier parle à la première personne⁴. Même « Le Lac » de Lamartine « qui fait si joli en musique » (*Paysan*, 176), lui apparaît comme un poncif, ce « Lac » que Crevel de son côté juge « informe, immobile, verbeux⁵ ». Lui aussi s'indigne que la poésie, telle qu'on l'enseigne ne soit qu'« exercice d'éloquence », un prétexte à « leçons de ruses oratoires » (*Clav*, 51,52).

Lorsqu'ils font référence à la culture classique, c'est bien souvent pour en parodier l'usage ornemental que l'on en fait si l'on veut se donner un label de distinction sociale et intellectuelle. Ainsi Aragon peut écrire :

Horace, le poète latin, est cité à tout bout de champ quand l'auteur (...) veut montrer en même temps que le charme et la culture de son esprit... que disais-je ? veut montrer qu'on ne la lui fait pas... desinit in piscem. Vous me la copierez. (Paysan, 183)6.

Ailleurs il insère dans un contexte burlesque et volontairement débile la sentence du « brave empereur Trajan⁷ » (« On peut bien dire par ce joli soir lumineux/Que nous n'avons pas tout à fait perdu notre journée »). Ou bien il cite sur un ton gouailleur une formule de La Bruyère qui est un déni à l'esprit d'invention : « "Depuis dix mille ans...", tu parles. Nos jeunes gens cherchent une issue, mais partout ils se heurtent au fil de fer nommé La Bruyère » (*Paysan*, 182).

On sent encore la volonté de parodie lorsque Breton use du fameux apologue de Prodicos, montrant Hercule hésitant entre le vice et la vertu : « Dali hésite entre talent et génie, on eût dit autrefois le vice et la

3 A. Breton, *Manifeste du surréalisme*. in *Œuvres complètes*. « Pléiade », 1988, tome 1, p. 311.

4 Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, « Folio », 1994, p. 128. (Désormais *Paysan*).

5 R. Crevel, *Le Clavecin de Diderot* (1932), Pauvert, 1966, p. 53. (Désormais *Clav*).

6 La fonnule d'Horace vient de *l'Art poétique*.

7 Aragon, *Le Mouvement perpétuel* (1925), Gallimard, « Poésie », 1970, p. 116. Trajan avait coutume de dire qu'il avait perdu sa journée s'il n'avait pas accompli une bonne action.

vertu »⁸. De son côté Soupault⁹ place parfois des citations classiques en exergue à certains de ses chapitres. Il cite la célèbre formule du *Sermon sur la mort* de Bossuet: « Un je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue », en l'attribuant d'ailleurs à Tertullien¹⁰ (confusion involontaire ou effet de surenchère parodique ?), dont effectivement Bossuet s'est inspiré. Ailleurs¹¹ il se réfère à Quintilien (*Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando* ?). Ces références érudites font contraste avec la trivialité moderne des sujets traités et produisent à la fois un effet d'emphase ironique et un effet de « collage » hétéroclite.

Le détournement est un autre procédé par lequel les surréalistes ridiculisent les poncifs ou les idées toutes faites. Non seulement ils mettent les proverbes « au goût du jour », mais encore ils déforment à plaisir les « vérités » énoncées par des auteurs réputés. Breton envoie en 1920 à son ami Fraenkel une lettre¹² remplie de pensées de Pascal et de maximes de La Rochefoucauld, retournées à la manière de Ducasse dans ses *Poésies*. Même un texte automatique comme *Les Champs magnétiques* propose une sentence où l'on entend l'écho d'une maxime célèbre de La Rochefoucauld: « Moins haut que les astres il n'y a rien à regarder fixement¹³ ». La Rochefoucauld écrivait: « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement » (maxime n026). La déformation, quel que soit son degré d'intentionnalité, est révélatrice d'un rapport moqueur et même agressif à la culture. Mais surtout Breton renverse le sens proposé par La Rochefoucauld. Celui-ci se résigne avec pessimisme aux limites de la condition humaine, tandis que Breton les refuse avec hauteur.

De la même façon, Breton dénature une pensée de Pascal¹⁴. Alors que Pascal juge de la durée, objectivement, d'après sa montre, Breton refuse la montre et ne veut tenir compte que de sa fantaisie, que du temps intérieur.

Les détournements ne sont jamais gratuits. Ainsi Breton, se souvenant de Villon, écrit: « Mais où sont les neiges de demain¹⁵ ? » Pour un surréaliste, en effet, l'imprévu de l'avenir a plus d'intérêt que le passé. Marquée par un « signe ascendant », la pensée de Breton est plus portée vers l'espoir que vers la nostalgie. Cet espoir d'ailleurs peut être associé, à l'encontre du sens commun, à une certaine fascination pour la destruc-

⁸ Breton, *Point du jour* (1934), in *o. C.* tome 2, 1992, p. 307. (Désonnais *Point*).

⁹ Il évoque ironiquement l'enseignement secondaire dans *Le Bon Apôtre* (1924), Garnier, 1980, pp. 10 sq.

¹⁰ Ph. Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* (1928), Seghers, 1975, p. 114.

¹¹ *Id.*, *Le Nègre* (1927), Seghers, 1975, p. 51.

¹² Voir M. Bonnet dans Breton, *O. C.*, tome 1, p. 1226.

¹³ Breton, *O. C.*, tome 1, p. 86.

¹⁴ *Id.*, *Les Pas perdus* (1924), *ibid.* p. 197. (Désonnais *Pas*).

¹⁵ Breton, *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), in *O. C.*, tome 2, p. 50.

tion et la catastrophe. C'est pourquoi Breton reprend dans un sens positif certains clichés suggérant le désastre:

Le ciel tombant sur la tête des Gaulois, l'herbe cessant de pousser sous le sabot du cheval du Hun, rien depuis les Thermopyles glissants jusqu'à la merveilleuse formule « Après moi le Déluge » ne nous conduit mieux au bord de notre précipice (Point, 270).

Le recours aux formules connues qui font partie du bagage culturel de base s'explique par deux objectifs principaux: déconsidérer une culture figée, routinière, ou bien prendre le contre-pied du bon sens et des idées reçues.

On en trouverait bien d'autres exemples, notamment chez Crevel qui affirme dans *Le Clavecin de Diderot* que les vieilles formes culturelles sont mortes, depuis les « trente fois centenaires épis de Cérès » jusqu'aux « très proches fleurs séchées du Romantisme » (*Clav*, 35). Pour lui, la Sorbonne, qu'il a fréquentée, est un « musée Dupuytren de toutes les sénilités » (*Clav*, 36). Il évoque un sujet d'examen particulièrement « bateau »: la fameuse phrase d'Amiel, « Un paysage est un état d'âme ¹⁶ ». Et Crevel montre combien il est facile de renverser la proposition. Il pratique lui aussi le « détournement ». Ainsi il parodie La Rochefoucauld en inversant son idée: « l'orgueil peut devenir la pire forme d'humilité? N'est-ce pas M. de La Rochefoucauld? » (*Mon corps*, 155) ¹⁷. Quant à Leiris, dans *Aurora* ¹⁸, il retravaille à sa façon un vers de Lamartine en l'associant à une formule de Danton:

Lamartine a dit :

C'est la cendre des morts qui créa la patrie ¹⁹.
*Chaussez-vous tous avec la peau de vos ancêtres,
ainsi vous serez toujours sûrs d'emporter
votre patrie à la semelle de vos souliers* ²⁰.

C'est dans ce même esprit de dérision que les surréalistes aiment aussi détourner, et donc désacraliser certains mythes appartenant au patrimoine culturel. Eluard, chez qui n'abondent pas les références à la culture classique, déforme celui de Prométhée lorsqu'il remplace le foie légendaire par la « cervelle », synonyme ici de plat rationalisme opposé à la gran-

¹⁶ R. Crevel, *Mon corps et moi* (1925), Pauven, 1975, pp. 104-105. (Désonnais *Mon corps*).

¹⁷ La Rochefoucauld écrivait: « L'humilité (...) c'est un anifice de l'orgueil qui s'abaisse pour s'élever » (maxime n°254).

¹⁸ M. Leiris, *Aurora* (rédigé en 1927-1928), Gallimard, « L'Imaginaire », 1977, p. 76.

¹⁹ Dans *La Chute d'un ange*, 3^e vision.

²⁰ « On n'emporte pas la patrie à la semelle de ses souliers » (Danton).

deur de l'esprit: «Maladies! névroses! (Vous êtes) l'ascension plus rapide vers l'esprit qui monte comme un vautour avec la cervelle de Prométhée dans le bec²¹ ».

C'est la légende de Jason et de la Toison d'or, que Desnos reprend sous un travestissement burlesque dans *Le Fard des Argonautes* en 1919, dans le climat de dérision, propre aux lendemains de la guerre, à l'égard de la gloire et de l'héroïsme. Il démystifie l'aventure prodigieuse en lui donnant des couleurs farcesques.

Quant à Aragon, il donne une tonalité triviale au mythe de Don Juan en imaginant la rencontre avec la statue du Commandeur dans une vulgaire boutique de cireur de chaussures (*Paysan*, 88).

La parodie vise parfois les procédés d'écriture, cette rhétorique classique qui fait également partie du patrimoine culturel. Or le surréaliste peut vouloir cultiver par dérision les procédés appris, les formes les plus conventionnelles. Aragon surtout aime parodier le « beau style ». Avec « Le Songe du Paysan », dans *Le Paysan de Paris*, ne fait-il pas référence au célèbre « Songe de Scipion²² », où Cicéron traite, comme Aragon, d'un sujet métaphysique? Aragon singe souvent l'éloquence classique en usant par exemple de la prosopopée avec le « Discours de la statue ». Il affecte volontiers un certain pompiérisme. Il adopte un ton solennel et noblement indigné: « Eh quoi (etc.) » (*Paysan*, 128). Il se sert de périphrases pompeuses, de chiasmes, ou même de vers blancs, ce qui constitue à la fois une enfreinte à la règle qui exclut les vers des textes en prose et une parodie de la versification classique. Il commente parfois ironiquement son procédé, lorsqu'il écrit par exemple dans un passage où il évoque la faillite des certitudes dans le monde moderne: « Le pied perdu ne se retrouve jamais » (*Paysan*, 135) qui peut être considéré comme un vers boiteux de onze syllabes, alors que la phrase précédente constituait un alexandrin parfait: « Je ne suis qu'un moment d'une chute éternelle ».

Plus encore qu'aux clichés, les surréalistes s'attaquent à une certaine forme d'humanisme, celui que véhicule précisément la culture classique, et dont les figures consacrées sont pour eux un objet de sarcasme. Soupault prend ses distances avec la sagesse socratique: « Je pense à ce conseil de Socrate: "Connais-toi toi-même !" Quel optimisme²³ ! » Tandis que Crevel prend à parti Térence et son credo humaniste:

Homo sum, disait Térence, et nil humani a me alienum puto.
En récompense de cette déclaration, l'Église a béatifié le faiseur de

21 P. Éluard. *Œuvres complètes*. Gallimard. « Pléiade », 1968, tome 2, p. 786.

22 Dans le dernier livre du *De Republica*. Il y parle de l'immortalité de l'âme.

23 Soupault, *Le Bon Apôtre*, p. 64.

calembredaines. Il est devenu le saint Térerence du calendrier catholique... Homo sum... Je suis un homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger. (Clav, 31).

Ici Crevel dénonce une certaine collusion entre Antiquité classique et christianisme, ce qui, nous le verrons, ne sera pas toujours le cas. Pour lui la référence à l'« humain » n'est qu'une formule creuse et paresseuse, un paravent idéaliste de l'idéologie bourgeoise et de ses intérêts égoïstes. Le même Crevel « déboulonne » Racine, sacré le grand peintre de l'amour, mais qui à ses yeux ne fait qu'en donner une vision étriquée absolument contraire à l'idéal surréaliste. Il dénonce cet amour-possession, cet amour-esclavage, où, significativement, l'être aimé n'est qu'un « objet » de désir. Il rejette Racine d'une formule burlesque : « *Brûlé de plus de feux que je n'en allumais. Malgré le ton haute époque, cet alexandrin pyrogène n'en sent pas moins le cochon grillé* » (Clav, 64). Mais s'il se moque de Racine, il n'épargne pas non plus Corneille : « *Maîtres de soi, qu'ils disent, maîtres de soi, comme de l'univers, se plairont-ils à déclarer en langage cornélien* » (Clav, 65)²⁴.

C'est à Rabelais, l'un des maîtres de l'humanisme de la Renaissance, que s'attaque Desnos²⁵. Il ne veut voir chez lui que bêtise et vulgarité. Breton s'en prend aux « âneries de La Fontaine » (Point, 336). Sa sagesse raisonnable lui paraît courte et dérisoire. Pour le fabuliste par exemple la grenouille qui se veut aussi grosse que le bœuf, éclate. Pour Breton, c'est le bœuf qui, d'abord de la taille d'une coccinelle, a réussi à se faire plus gros que la grenouille, car, dit-il, : « *Il n'est rien, selon moi, d'inadmissible* » (Point, 279)²⁶. Ici les droits de l'imagination prévalent sur le principe de réalité.

Une des tendances les plus profondes du surréalisme est de nier l'opposition entre les antinomies que reconnaît la pensée rationnelle, par exemple l'opposition entre subjectif et objectif, qu'enseigne la philosophie officielle. Crevel ironise sur ces catégories simplistes :

Au sortir de la classe de philosophie, le premier freluquet venu opposera, continuera d'opposer, toute sa vie. le subjectif et l'objectif, ce qui lui permet de se reconnaître tabernacle de quelques principes éternels (Clav, 62).

C'est parce qu'il refuse le dualisme que Breton discute dans *Les Vases*

²⁴ Cf. *Êtes-vous fous ?* (1929), Gallimard, 1966, p. 61.

²⁵ R. Desnos, *De l'érolisme* (1925), in *Nouvelles Hébrides*, Gallimard, 1978, p. 120.

²⁶ Cf. Crevel. *L'Esprit contre la raison* (1928), Tchou, 1969. p. 60 : « l'abominable fable de *La Cigale et la Fourmi* ».

communicants 27 une pensée de Pascal, celle où le philosophe oppose le sommeil à la veille en suggérant que celle-ci n'est peut-être qu'un autre sommeil, illusoire, face à la réalité véritable située dans un monde transcendant. À l'opposé, Breton, dans une perspective ouvertement matérialiste, affirme l'unité de la matière et de l'esprit et refuse l'antinomie entre le monde de l'action et celui du rêve.

Les surréalistes, nourris de dialectique hégélienne, c'est-à-dire d'une philosophie allemande non « classique », réfutent la logique cartésienne. Aragon commence *Le Paysan de Paris* par une critique en règle de « la fameuse doctrine cartésienne de l'évidence » (*Paysan*, 10). Il n'épargne pas non plus le représentant de l'idéalisme, « le petit Emmanuel » (Kant, évidemment, *Paysan*, 75) et se livre à une satire des philosophies traditionnelles enseignées dans le cadre scolaire, avec une saynète allégorique « L'Homme converse avec ses facultés ». Cette satire peut être en partie inspirée par Hegel. Crevel nous rappelle en effet que ce dernier avait « déjà ridiculisé cette manière de ne voir dans l'esprit *qu'un sac à facultés* » (*Clay*, 69)²⁸. La pensée dialectique est une pensée de l'unité. Dans la saynète d'Aragon, la Sensibilité parle d'un « malin ourson » (*Paysan*, 76), qui est vraisemblablement une allusion burlesque au « malin génie » de Descartes. L'Intelligence fait une citation de Platon (*Paysan*, 77)²⁹ sans mentionner l'auteur. En fait, chacune tire dans son sens. La « connaissance est malade » (*Paysan*, 78) et le salut pourrait venir d'un nouveau venu, nommé l'Imagination, mais dont les autres facultés se méfient (n'est-elle pas selon Pascal « maîtresse d'erreur et de fausseté » ?). Ce personnage - qui possède des traits de Hegel lui-même (« Le pouvoir de l'esprit, je l'ai dit en 1819 aux étudiants d'Allemagne, on en peut tout attendre » ; *Paysan*, 80) - fait l'éloge d'un vice nouveau appelé « surréalisme »...

DES CONNIVENCES AFFECTIVES ET INTELLECTUELLES

Toutefois les références que font les surréalistes à la culture classique n'ont pas toujours cette portée satirique. Certaines peuvent relever d'une forme de connivence affective ou intellectuelle.

Il est parfois difficile de faire la part de l'insolence et de la complicité. C'est le cas chez Aragon lorsqu'il récrit le *Télémaque* de Fénelon (*Les Aventures de Télémaque*). Car il aime ce livre dans lequel il avait appris à

270. C., tome 2, p. 179.

28 Cf « l'ample sagesse de la dialectique n'a pas eu raison des mesquineries diviseuses ».

29 Il s'agit d'un passage du *Phédon* (73 d) où Platon parle de la réminiscence.

lire et la parodie ici procède plutôt d'une virtuosité ludique que d'un désir de destruction sacrilège. Pour Aragon, le charme particulier de l'enfance (même si elle est douloureuse à certains égards) s'attache à ce récit et le nimbe de poésie.

Ce qu'ils ont appris à l'école n'est pas forcément pour les surréalistes synonyme de poncif sclérosé, mais peut être associé à quelque chose de profond, d'authentique et de vécu. Si l'on en croit *Les Champs magnétiques*, une véritable émotion poétique s'est emparée de Breton lors de la récitation scolaire d'un poème néo-classique de Chénier: « C'est à sa manière de réciter *La Jeune Captive* que je choisis mon premier ami »³⁰. De même une racine de mandragore, par sa forme inquiétante, évoque, irrésistiblement et sans une ombre de dérision, un souvenir de *L'Énéide*, celui d'Énée portant son père Anchise³¹. C'est un de ces objets-signes dont Breton attend une révélation.

De son côté, Aragon est sensible à la poésie de certains noms grecs. À propos du coiffeur du Passage de l'Opéra, il évoque les bouteilles de *Glykis*, lotion « qui doit son nom de néréide à sa belle couleur d'émeraude » (*Paysan*, 117). S'il pense à la révolte possible des machines modernes contre leurs maîtres, les hommes, c'est l'image de la révolte de Spartacus qui s'impose à son esprit: « tous les esclaves d'acier qui se révolteront un beau jour » (*Paysan*, 53).

Les références classiques aux auteurs ou aux faits de civilisation ne sont donc pas nécessairement prises à rebours. Elles sont souvent assumées de manière positive. Breton emprunte à Hugo une formule comme « la bouche d'ombre » (*Pas*, 275), lorsqu'il parle du message automatique. Il reconnaît par là sa filiation avec le romantisme. Dans le *Manifeste du surréalisme*, il se réfère implicitement à Platon et à sa théorie de la réminiscence, selon laquelle apprendre, c'est se souvenir, puisque le monde réel n'est que le reflet d'un monde idéal connu par l'âme, antérieurement. En effet Breton constate, ou croit constater, qu'un certain usage surréaliste, incontrôlé, du langage lui fait retrouver des significations qu'il avait perdues: « Cela donnerait à croire qu'on n'apprend pas, qu'on ne fait jamais que réapprendre³² ». La vision platonicienne n'est pas sans affinités avec le désir surréaliste de faire retrouver à l'homme ses pouvoirs perdus, son intégrité première. De même c'est parce qu'il est, comme Rousseau, « du parti de l'enfant³³ », que Breton recommande les principes pédagogiques de l'auteur de *L'Émile* à « la

³⁰ *oc.*, tome 1, p. 59.

³¹ Breton, *L'Amour fou* (1937), in *Oc.*, tome 2, p. 686. (Désormais *Amour*).

³² *Oc.*, tome 1, p. 335.

³³ *La Clé des champs* (1953), Pauvert, 1967, p. 330.

petite fille d'Amérique ». Sa méfiance envers l'influence délétère de la société qui pervertit l'être humain, foncièrement fait pour le bonheur et indemne de tout péché originel, l'avait déjà conduit à reprendre l'idée chère à Rousseau de la « perfectibilité humaine³⁴ ».

Mais c'est avec Pascal sans doute que le dialogue est le plus fréquent et, s'il révèle, comme on l'a déjà vu, des divergences, il montre aussi, et plus souvent même, de profondes affinités, Breton se sert parfois d'idées pascaliennes et en fait des arguments à l'appui de ses propres thèses. Ainsi dans « Après Dada » il cite Pascal pour mieux stigmatiser le vain « tintamarre » par lequel Dada empêche l'esprit moderne de se réaliser pleinement (*Pas*, 261), Dans le *Manifeste du surréalisme*³⁵, il prend appui sur une « pensée » développant l'idée de la diversité infinie des êtres et il y trouve un argument contre les types romanesques, la psychologie toute faite et les actions trop prévisibles, par quoi on cherche à réduire l'inconnu au connu.

L'affinité profonde entre les deux esprits vient de ce que l'auteur de l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » trouve chez Pascal un écho à sa propre inquiétude métaphysique (même s'il n'adopte pas les mêmes solutions), à sa propre angoisse devant le mystère de l'être et du monde. Il le cite abusivement (« l'égaré d'un philosophe ») au nombre de ceux qui, de loin en loin (comme Galilée ou Lacenaire) ont témoigné d'un « trouble » fondamental qui pousse à remettre en question les routines et les principes admis, et se trouve donc à la source du « génie de l'invention » (*Pas*, 294).

D'ailleurs c'est pour des raisons analogues que Crevel rend lui aussi hommage à Pascal. Il voit en lui l'exemple même « de la plus parfaite intelligence et de son merveilleux complément, l'inquiétude » (*Mon corps*, 160). Crevel, comme Breton, aime retrouver chez Pascal le vertige de l'infini, le sens de l'abîme, une angoisse devant le réel. Mais il ne cache pas qu'il est rebuté par l'ascétisme du « monsieur des *Pensées* » (*Clav*, 127).

Nos surréalistes vont donc parfois utiliser paradoxalement leur culture classique contre l'esprit routinier et académique, Breton, pour défendre la peinture « métaphysique » de Giorgio De Chirico contre ses détracteurs, rapproche cette œuvre³⁶ de certaines merveilles du monde ancien: le Colosse de Rhodes et le temple d'Éphèse (*Pas*, 252) ; il place ainsi ces

³⁴ *L'Immaculée Conception* (1930), *O.c.*, p. 877. Selon Rousseau, ce qui distingue l'homme de l'animal, c'est sa faculté de se perfectionner.

³⁵ *O.c.*, tome 1, p. 315.

³⁶ D'ailleurs avec leurs lignes géométriques rigoureuses, leurs arcades, leurs frontons, leurs statues, même les tableaux de l'époque « métaphysique » ont des résonances « classiques ».

tableaux, qui déconcertent par leur étrangeté, au nombre des merveilles du monde moderne.

De la même façon, Aragon justifie son goût pour le «Théâtre Moderne », méprisé des esthètes, en le mettant en rapport avec les formes premières du théâtre. Il dit Yretrouver « les grands ressorts de la comédie antique, méprises, travestissements, dépits amoureux, et jusqu'aux ménechmes³⁷ »(*Paysan*, 133).

Crevel, qui a pourtant des mots féroces pour la culture traditionnelle et pour le culte du passé, s'appuie pourtant aussi bien sur Héraclite³⁸ que sur Diderot (introduit récemment dans les programmes scolaires) pour contester le conformisme intellectuel de l'idéologie bourgeoise. D'Héraclite il retient l'idée fondamentale du devenir, du mouvement perpétuel, afin de dénoncer l'immobilisme de l'esprit conservateur. Et à Diderot³⁹ il emprunte l'image de l'homme-clavecin que fait vibrer le monde environnant, image par laquelle le philosophe des Lumières affirmait sa vision purement matérialiste de l'univers.

Crevel aime aussi se référer à l'Antiquité païenne pour mieux confondre la civilisation chrétienne, son moralisme, sa vision étriquée et répressive de l'amour. Il oppose ainsi les conceptions antique et moderne de l'hermaphrodite (*Clav*, 89)⁴⁰. Alors que la statuaire grecque en fait une véritable synthèse de deux créatures en une seule (Hermès, l'homme le plus homme et Aphrodite, la femme la plus femme), la pensée moderne, réductrice, n'y voit qu'un dédoublement morbide. De même Crevel veut voir une figure de l'inceste dans le personnage d'Oreste (*Clav*, 122). C'est pour lui un prétexte pour confronter les croyances de l'Antiquité, selon lui jamais ennemie de la lumière et de la vie, avec les ténèbres de l'obscurantisme chrétien. À l'inverse, le héros anti-chrétien de Gide, Lafcadio, cher au cœur des surréalistes, devient à ses yeux comme un émule moderne d'Œdipe:

Son geste peut donc s'interpréter comme celui d'Œdipe, et, d'autant plus légitimement, que ledit Œdipe devient criminel au cours d'un voyage, le voyage symbole du mouvement, le mouvement signifiant, dans l'un et l'autre cas, la tension des forces viriles (Clav, 130).

Crevel ne dédaigne pas non plus les allusions au monde gréco-romain

³⁷ Rappelons que *Les Ménechmes* sont une pièce de Plaute où celui-ci joue de l'équivoque provoquée par la ressemblance entre deux jumeaux.

³⁸ Ce philosophe bénéficie d'un article dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938, Breton, *A.C.*, tome 2, p. 814).

³⁹ Crevel avait entrepris une thèse sur cet auteur.

⁴⁰ Cf *L'Esprit contre la raison*. p. 141.

car certains faits de civilisation peuvent éclairer le monde présent. Ainsi voit-il dans un travesti un « petit Pétrone anachronique de beuglant » (*Mon corps*, 63), ou bien il compare les rapports actuels entre Blancs et Noirs dans une France coloniale à ceux des anciens Romains et de leurs esclaves (*Clav*, 96). Ici encore sa culture est mise au service de ses intentions polémiques.

Comme Crevel, Michel Leiris fit des études classiques au lycée Janson-de-Sailly. Mais contrairement à lui, il ne lance pas de sarcasmes contre la culture classique, bien qu'il déclare détester Molière⁴¹ (à l'exception de *Don Juan*) ou les aphorismes de Pascal comme celui sur le nez de Cléopâtre (*Âge*, 150). Il proclame au contraire son attirance pour l'Antiquité aussi bien que pour le « classique », deux notions pour lui interchangeables (*Âge*, 73). L'Antiquité, notamment le monde romain, nourrit chez lui des fantasmes érotiques : « Depuis longtemps, je confère à ce qui est antique un caractère franchement voluptueux » (*Âge*, 59). Ce qui l'attire dans l'antique, particulièrement dans les formes architecturales, c'est une certaine rigidité associée à la froideur du marbre. Mais cette raideur n'exclut pas la violence et le déchaînement, ceux des jeux du cirque, ceux des orgies romaines (Néron, Messaline) : « L'idée de Rome, avec ses festins, ses combats de gladiateurs et les autres atrocités du cirque m'exalte charnellement » (*Âge*, 60). Il est fasciné aussi par la violence qu'a subie Lucrece, l'une des deux figures majeures, avec Judith, qui président à son érotisme.

Les deux notions, rigidité et violence, avec leurs connotations sexuelles, s'associent lorsqu'il parle du style classique : il aime « les beaux vers qui sortent d'un seul jet, comme la saillie d'un animal ou la tension d'un obélisque » (*Âge*, 72). La versification racinienne lui plaît tout particulièrement car dans son apprêt majestueux, elle reste imprégnée de sensualité. Elle présente « en même temps que cette roideur antique à laquelle j'attache tant de prix, une sorte de duveté d'alcôve où toutes les lignes se font fluides comme celles des corps en amour » (*Âge*, 72).

Dans *Aurora*, le personnage de Damoclès Sirel, hiérarque d'un temple englouti par les eaux, témoigne de cette fascination de l'antique. Par l'entremise de ce personnage, Leiris se confesse lui-même puisqu'il lui fait avouer que, pour éveiller sa sensualité, les femmes doivent lui paraître comme des « statues froides et rigides » (*Aurora*, 81). Et en faisant référence au courtisan Damoclès, sur la tête duquel Denys l'Ancien

41 M. Leiris. *L'Âge d'homme* (1939). Gallimard, 1964, p. 72. (Désonnais *Âge*). Lorsqu'il publie ce livre en 1939, Leiris a quitté le mouvement surréaliste depuis 1929, mais sa démarche reste proche de celle de ses anciens amis : exploration des fantasmes, identification de la littérature et de la vie.

fit suspendre une épée, Leiris souligne combien son personnage a le sentiment de sa précarité: « Nuit et jour la mort me surplombait comme une morne menace » (S4). Ce sentiment peut expliquer d'ailleurs la fascination exercée par la raideur du marbre, symbole de ce qui échappe à la contingence et à la mollesse de la vie, dont Damoclès Sirel a horreur.

Comme on le voit par ces divers exemples, la culture classique n'est plus alors cette chose morte que beaucoup de surréalistes se plaisent à dénoncer, mais elle peut être en rapport direct avec la vie, avec les fantasmes les plus personnels, avec les options les plus fondamentales.

LA MAGIE DES MYTHES ANTIQUES

Les surréalistes, particulièrement sensibles à la poésie des mythes⁴², ne pouvaient pas rester indifférents à la mythologie antique.

Crevel montre une grande familiarité avec certains mythes, car il s'y projette lui-même. Le mythe a donc pour lui une résonance personnelle. Il remarque son intérêt pour la famille des Atrides et surtout pour Oreste, le matricide, car lui-même hait violemment sa propre mère (*Clav*, 122). Il s'identifie volontiers aussi à Narcisse, amoureux de son propre corps (*Mon corps*, 30)⁴³ ; il reconnaît dans ce personnage son propre sentiment de solitude et sa tentation suicidaire. Le sentiment qu'il a de sa faiblesse interne, de ses insuffisances, il l'exprime parfois ironiquement en se référant à Hercule, par exemple dans la conclusion amère d'*Êtes-vous fous ?* : « Immortel et glorieux Hercule, tu aurais voulu filer aux pieds d'Omphale⁴⁴ ». Les désillusions que lui laisse l'amour le font souvent penser au mythe de Psyché (*Mon corps*, 126)⁴⁵, qui perdit l'amour en voulant le connaître, tandis qu'il projette sa révolte, son sens de l'absolu et son désir de pureté, dans le personnage d'Antigone (*Mon corps*, 142) face au médiocre Créon. Mais il est assez désenchanté pour craindre que les Antigone ne se transforment en Créon.

Ce sont aussi certaines figures de la transgression, qui vont retenir les surréalistes, car elles peuvent rejoindre leur conception romantique du poète maudit, damné. Leiris songe à Icare, à Phaéton - qui enfreignent les recommandations paternelles et sont précipités dans les flots - , tout comme à Prométhée, le voleur de feu (*Âge*, 20S). De même, Aragon rend hommage à Phaéton, parce qu'il a eu le goût du vertige, comme le poète

⁴² Voir A. Tamuly, *Le Surréalisme et le mythe*, Peter Lang, New York, 1995.

⁴³ Cf *Détours*, N R F, 1924, pp. 17-18.

⁴⁴ *Êtes-vous fous ?* p. 178. Cf *Mon corps*, p. 43.

⁴⁵ Cf *Êtes-vous fous ?* p. 110 ; *L'Esprit contre la raison*, p. 13.

surréaliste⁴⁶. Et Desnos à propos de Saint-Pol-Roux évoque lui aussi Prométhée, le révolté solitaire acceptant les supplices pour mieux défier le ciel⁴⁷.

Mais le poète, tel que le conçoivent les surréalistes, n'est pas seulement le grand révolté, c'est aussi un transfigurateur du réel, un chercheur de merveilleux (« Je cherche l'or du temps », *Point*, 265). Breton peut ainsi se comparer lui-même à Hercule lorsqu'il eut capturé la biche fabuleuse aux cornes d'or:

L'abus poétique n'est pas près de finir. La Biche aux pieds d'airain, aux cornes d'or, que j'apporte blessée sur mes épaules à Paris ou à Mycènes transfigure le monde sur mon passage (Point, 274).

En effet, le plus souvent, ce qui séduit les surréalistes dans la mythologie antique, c'est son ouverture sur le mystère et le merveilleux. Chez Aragon, imprégné de culture classique, les références abondent, mais elles sont assez nombreuses également chez Breton, malgré sa formation moderne et sa prédilection pour les légendes celtiques.

Tous deux trouvent dans les mythes de l'antiquité, de quoi alimenter leur sens de l'énigme. C'est ainsi que lorsque Breton veut présenter la poésie « sans fil », quêteuse de mystère, il s'identifie à l'explorateur du labyrinthe, Thésée, mais à un Thésée sans fil d'Ariane, qui ne souhaite pas regagner le monde extérieur: « la Crète, où je dois être Thésée, mais Thésée enfermé pour toujours dans son labyrinthe de cristal » (*Point*, 265).

Le sphinx⁴⁸, figure même de l'énigme de la question que nous pose le monde ou que nous lui posons, apparaît souvent chez les surréalistes, hantés par le désir de la connaissance. Le poète est par excellence celui qui affronte⁴⁹ l'inconnu, qui cherche à dévoiler le grand secret: Breton peut donc comparer la quête d'Apollinaire, de Rimbaud, de Nouveau à la confrontation d'Œdipe avec le Sphinx, dont « la question était inévitable » (*Pas*, 293)⁵⁰. De même Man Ray, photographe-poète, dévoile les « visages de la femme », « l'être unique, dit Breton, dans lequel il nous est donné de voir le dernier avatar du Sphinx » (*Point*, 347). C'est en effet sous les traits de la femme, ambassadrice de l'inconnu, que les surréalistes rencontrent le sphinx, c'est-à-dire interrogent le monde et son

46 Aragon, « Une vague de rêves », *Commerce*. n02, Au!. 1924, p. 120.

47 *Nouvelles Hébrides*. p. 221.

48 Voir C. Maillard-Chary, « Les visages du Sphinx chez les surréalistes », *Mélusine*. n07, 1985.

49 Le thème est traité plusieurs fois par Max Ernst, par K. Seligmann, par L. Fini.

50 Cf «Le sphinx vertébral » in *Le Revolver à cheveux blancs*. p. 92.

mystère. La troublante jeune femme rencontrée dans la rue par Breton et Aragon⁵¹ sera elle-même qualifiée de « sphinx » dans *Nadja*: « nous était apparu ce véritable sphinx sous les traits d'une charmante jeune femme allant d'un trottoir à l'autre interroger les passants⁵² ». Mais cette interrogation, c'est aussi celle du poète lui-même sur son propre secret. Si l'on considère *Nadja* comme le récit d'une quête de soi-même (« Qui suis-je ? »), l'énigmatique Nadja y joue bien le rôle du sphinx interrogateur.

Aragon, de son côté, sent la cité moderne peuplée de sphinx, mais de sphinx qui ne posent pas de question, puisque c'est le « passant rêveur » qui doit les interroger: « ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder » (*Paysan*, 20). Il est intéressant de noter que, songeant aux hautes exigences spirituelles de Breton, Desnos le compare au sphinx, celui qui pose les questions cruciales:

Breton occupe ainsi au carrefour de la poésie et de la morale moderne la place d'un sphinx de la légende. Rares sont ceux-là qui ont pu résister aux impitoyables interrogations qu'il pose 53.

Dans le même article il songe aussi au phénix et à la flamme, qui le ravage sans le détruire, et il s'interroge: « André Breton est-il un phénix ou est-il destiné à se consumer? »

Le phénix⁵⁴ est en effet un de ces êtres merveilleux qui peuvent fasciner les surréalistes car sa faculté de renaissance va dans le sens de leur optimisme foncier. Dans l'une des séquences - due à Breton - de *L'Immaculée Conception*, on voit apparaître les phénix et leurs « aigrettes de foudre⁵⁵ ». Quant à Eluard, en 1951 il intitulera *Le Phénix* un recueil où s'exprime la volonté de revivre après des épreuves douloureuses. Pour Aragon, c'est la conscience qui est le « phénix de l'esprit, condamné au bûcher perpétuel » (*Paysan*, 155), car, subordonnée à l'inconscient elle ne peut survivre que par sa destruction permanente et sa constante métamorphose.

Si le phénix renaît sans cesse de ses cendres, l'hydre voit repousser les têtes qu'on lui a coupées. C'est en songeant à cette faculté merveilleuse plutôt qu'au caractère monstrueux de cet animal légendaire, que Breton désigne par ce mot les « superbes hydres laitières » (*Amour*, 738) les

51 Voir « L'Esprit nouveau » in *Les Pas perdus*.

52 Breton, *Nadja* in *O. C.*, tome 1, p. 691.

53 *Nouvelles Hébrides*, p. 297.

54 Il en est question dans l'article « Oiseau » du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.

55 *O. c.*, tome 2, p. 858.

euphorbes des Canaries aux tiges multiples d'où s'écoule une substance laiteuse.

L'attrait pour les créatures fabuleuses, les êtres hybrides, se manifeste encore par l'intérêt porté au Minotaure, comme le montrent une série d'eaux-fortes de Picasso ou bien la revue créée en 1933 sous ce titre. Georges Bataille, qui en fut l'un des inspirateurs, songeait surtout aux bas-fonds obscurs de l'homme; on sait qu'il fut écarté et *Minotaure* se consacra plutôt à l'exploration de l'insolite et du merveilleux.

L'imagination d'Aragon s'enchant de voir une sirène évoluer dans une des vitrines du passage de l'Opéra (*Paysan*, 31). Toujours fasciné par le merveilleux, il invoque lyriquement Alcyone, fille du roi des vents Éole, transformée en oiseau:

*Douce femme du vent, faneuse de lumières, toi dont les cheveux purs
par un chemin rayé de comètes parviennent en fraude à mes yeux, encore
une fois Alcyone, channante Alcyone aux cils de soie (Paysan, 157).*

On sait que la légende d'Alcyone est l'un des sujets traités dans *Les Métamorphoses* d'Ovide et c'est aussi à ce poète qu'Aragon emprunte, sans y faire une référence explicite, un épisode de la légende d'Orphée, celui de sa mort, lorsque, après qu'il eut été mis en pièces par les Bacchantes, sa tête arrachée est emportée sur les flots de l'Hébre jusqu'à la mer: « elle roule, elle fuit, elle ricoche aux flancs des montagnes, elle descend, elle va vers les vallées profondes » (*Paysan*, 229). Aragon modifie la légende puisque cette tête détachée de son corps, c'est d'abord celle d'un homme - d'un poète - , qui rêve (« Et je rêve; et ma tête va », 227), puis qui, dégoûté de la vie et du rêve (« assez rêvé, assez vécu, assez », 228) arrache volontairement sa tête et la jette loin de lui. Il s'agit là d'un geste suicidaire, d'une violence désespérée, mais le désespoir se trouve comme transfiguré en vision merveilleuse: le triple jet de sang qui jaillit des artères fait surgir

*des fougères monstrueuses dans le bleu étincelant de l'espace. Leurs
crosses dépliées dans les profondeurs se poursuivaient par de fines sus-
pensions de vie, par un pointillé de rubis qui s'enroulaient aux derniers
oiseaux de l'atmosphère (...) (Paysan, 230).*

On assiste finalement à l'apothéose du poète, de « l'homme-fontaine », élevé vers le ciel et devenu « un signe parmi les constellations ». Aragon adapte ici librement le texte d'Ovide puisque chez le poète latin, c'est la lyre d'Orphée qui fut transportée au ciel et devint une constellation.

Breton également s'intéresse au mythe d'Orphée. Dans *l'Ode à Charles Fourier*, il en retient la participation du poète à l'expédition des Argonautes, dont il fait le symbole de l'aventure révolutionnaire, Fourier apparaissant ainsi comme un nouvel Orphée. Dans *L'Amourfou* Breton associe Orphée, qui par ses chants sait créer l'harmonie entre les êtres, au mythe de l'âge d'or, lequel correspond à l'un des rêves essentiels des surréalistes (*Amour*, 738).

Même le mythe de Sisyphe, dont Camus fera le symbole de la condition absurde de l'homme, sera marqué d'un « signe ascendant ». Aragon en fait l'allégorie de la marche de l'esprit humain vers le concret: « il n'y a pas de repos pour Sisyphe, mais sa pierre ne retombe pas, elle monte, et ne doit pas cesser de monter » (*Paysan*, 238).

On sait que, pour les surréalistes, l'amour est un objet de foi et représente la plus haute valeur de la vie. Or l'évocation de l'amour va s'associer naturellement au merveilleux mythologique. La lumière enchantée dont l'amour vient éclairer l'existence humaine est symbolisée chez Aragon par une écharpe - celle d'Iris - , qui semble nimer d'un éclat divin Nana, image de la Femme séductrice, rayonnante de blondeur: « Je restai stupide, car au lieu d'ombre elle avait une écharpe de lumière qui l'escortait sur le dallage » (*Paysan*, 54).

Dans *L'Amourfou* les navires de Ténérife semblent avoir les courbes voluptueuses d'Ariane l'amoureuse, la blancheur nacrée et la tiédeur de son corps, sa chevelure somptueuse; comme elle, ils rêvent peut-être d'amour: « les blancs navires rêvent dans la rade, Arianes de par toute leur chevelure d'étoiles et leur aisselle de climats » (738)⁵⁶. Dans le même texte, Breton médite sur le mythe de Vénus, déesse de l'amour: « Que ce mythe de Vénus est donc à la fois cruel et beau! » (765). Il songe ici à la mort d'Adonis, aimé par la déesse et changé en anémone. Mais ensuite il met surtout en relief l'épisode où Vénus, malgré la robe protectrice tissée par les Grâces, est blessée par Diomède, au moment où elle veut défendre son fils Énée. La fable illustre la vulnérabilité de l'amour, dont Breton a souvent fait, de son propre aveu, l'expérience dans « ces instants noirs où l'amour bat soudain de l'aile » (765). Toutefois, même vulnérable, Vénus reste une déesse, elle garde sa ceinture magique; de même rien ne peut porter atteinte à la foi indéfectible que Breton voue à l'amour.

Breton s'émerveille aussi de la pérennité du mythe de Vénus: « Devant la force d'un tel mythe, dont nous sont garants son pouvoir

⁵⁶ M. Bonnet suggère que ce rapprochement entre Ariane et les navires a pu naître chez Breton du souvenir de certaines toiles de Chirico (Breton, *O.C.*, tome 2, p. 1722).

d'expansion immédiate et sa persistance jusqu'à nous, nous ne pouvons douter qu'il exprime une vérité éternelle» (764).

Pour les surréalistes, en effet, les mythes restent vivants parce qu'ils traduisent des aspects fondamentaux de l'existence humaine. C'est bien ce qu'affirme Aragon dans *Le Paysan de Paris* lorsqu'il veut définir une « mythologie moderne ». Il peut constamment superposer l'antique et le moderne car le mythe répond à des exigences permanentes de l'esprit humain. Ainsi dans les villes contemporaines, « ces modernes Éphèses » (19), vont surgir d'autres lieux sacrés, hantés par des divinités nouvelles. En effet l'homme a besoin de sacré, sous quelque forme que ce soit. Pour Aragon le mythe est « avant tout une réalité et une nécessité de l'esprit » (140), car, dit-il, « l'homme est plein de dieux comme une éponge immergée en plein ciel » (143). D'où le lien profond entre les mythes antiques et les mythes nouveaux: en effet « ils puisent leur force, leur magie à la même source » (152). Les surréalistes, conformément à l'un de leurs credo majeurs, dépassent donc l'antinomie classique/moderne. Pour eux le mythe, d'où qu'il vienne, est un langage universel.

Malgré leur violence iconoclaste et la haine particulière qu'ils affichent pour la civilisation gréco-latine et pour la culture classique, celle-ci reste bien présente chez les écrivains surréalistes. Elle est certes un objet de dérision et d'agression et donne lieu à de multiples formes de parodie et de blasphème. Mais cela n'empêche pas les surréalistes - et pas seulement ceux qui ont eu une formation classique - de s'être assimilés cette culture. D'où un dialogue parfois passionné avec certains auteurs du patrimoine culturel ou bien une appropriation personnelle de références classiques, qui cessent alors d'être purement livresques. Enfin et surtout la mythologie antique exerce sa fascination sur les surréalistes, pour son potentiel de merveilleux mais aussi parce qu'ils ont conscience que les mythes sont éternels.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

LA BOUTALAME D'ARAGON: AVANT-TEXTE SURRÉALISTE ET INTERTEXTE CULTUREL (DES *AVENTURES DE TÉLÉMAQUE* À *BLANCHE OU L'OUBLI*)

Maryse VASSEVIÈRE

S'interrogeant sur une théorie et une méthodologie encore à venir de l'analyse culturelle des textes, Henri Béhar¹, après avoir donné des références (les travaux de Mikhaïl Bakhtine, ceux de Lucien Febvre et l'histoire culturelle pratiquée par Robert Mandrou) et ouvert des perspectives de recherche, ose cette belle métaphore de « l'introduction de la quatrième dimension dans l'espace du texte ». Rêvant de « mettre en consonance l'espace-temps des lecteurs avec celui du texte », il introduit dans l'analyse littéraire la préoccupation du lecteur qui hante tant les pédagogues mais aussi les romanciers. Cette attention aux pré-requis culturels nécessaires à la lecture, cette sensibilité à toutes les modalités de l'implicite' cette ouverture sur l'acte de lecture qui fait du lecteur le coauteur du texte, se sont imposées comme une nécessité dans le tournant de l'après-structuralisme, non seulement aux théoriciens de la littérature comme Umberto Eco ou Michael Riffaterre qui ont abordé de pair le double versant de la production et de la réception des textes, mais aussi aux romanciers contemporains dont l'œuvre s'inscrit déjà dans la durée comme celle d'Aragon.

En effet, dans cette parlerie généralisée qui les anime, ses trois derniers romans, *La Mise à mort*, *Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*, sont marqués au cœur d'une interrogation lancinante: celle du lecteur et même du «lecteur de l'avenir ». Que lira-t-il de l'œuvre quand les valeurs qui la structurent se seront effondrées, quand les références qui font sens seront tombées dans l'oubli, quand les mots même, gagnés par la catachrèse, auront changé de signification ?

¹ *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, sous la direction d'Henri Béhar et de Roger Fayolle. Armand Colin, Paris, 1990.

Et c'est pour les «bouteilles à la mer²» que sont ses œuvres qu'Aragon entreprend d'écrire l'abondant paratexte des *Œuvres romanesques croisées* (ORC) et de l'*Œuvre poétique* (OP) : mais cette entreprise, somme toute banalement pédagogique ou parfois même idéologiquement douteuse parce que tournée vers une sorte de monument à édifier, va dépasser de loin son objectif initial et embrayer sur la production romanesque de la dernière période. Ces derniers romans sont fascinants parce qu'Aragon y met en scène la lecture et l'écriture et parce qu'entraîné par ce double mécanisme, il obscurcit et complexifie le phénomène tout autant qu'il l'éclaircit car «rien n'est écrit comme on croit³». Nous est ainsi donnée à voir une relecture de la culture dada et surréaliste au miroir des années 60 et du structuralisme triomphant par un auteur qui a traversé le siècle. Mais au-delà de ce qui pourrait n'être qu'une rétrospective somme toute complaisante et ennuyeuse, le mécanisme échappe à son auteur et embraye sur d'autres routes que le lecteur dans la voiture du temps aura à explorer.

Dans *Blanche ou l'Oubli* Gaiffier, le personnage du vieux linguiste aux prises avec le temps, l'oubli et une femme absente, trouvant le livre de Foucault *Les Mots et les choses* (1966) en bonne place dans la bibliothèque de ses jeunes amis Morfontaine, médite sur cette phrase qu'une citation-collage isole comme un bel insecte sur une planche d'entomologiste : « On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit ». Par cette insistance sur ce que M. Riffaterre appelle « la catachrèse généralisée » (la littérature dit autre chose que ce qu'elle dit)⁴, Aragon souligne la part de l'implicite et de l'indécidable dans la communication littéraire. Ce faisant il suggère la quête infinie du lecteur : aller à la poursuite de tous les blancs du texte, tomber dans les trous et les combler ou non, suivre tous les textes en creux sous le texte (arrière-texte mental, intertexte, avant-texte), et découvrir sous la linéarité de la littérature l'épaisseur, la quatrième dimension : « strates de culture » dit Henri Béhar, « falun des rêves » dit poétiquement *Théâtre/Roman*, métaphores voisines qui remontent toutes les deux à la métaphore géologique canonique introduite par Proust dans la littérature pour dire la littérature.

Si l'on poursuit cette réflexion sur la catachrèse (autrement dit sur le

2 A propos des trois bouteilles à la mer dans *Les Aventures de Télémaque* sur lesquelles nous reviendrons : OP, tome 1, p. 282.

3 *La Mise à mort*. ORC, tome 34, p. 40.

4 L'orientation théorique de cet article doit beaucoup à trois conférences de M. Riffaterre en mars 1995 à Paris à partir de la matière de son nouveau livre en cours de publication, *Fiction et Vérité* : « Avant-texte et littérarité » au Séminaire de l'ITEM-CNRS à l'ENS d'Ulm, « Le Signe littéraire » et « Les Contraintes intertextuelles » au Séminaire de Georges Molinié et François Rastier à Paris IV-Sorbonne.

rôle de l'oubli dans la lecture et dans le langage, mais aussi dans la vie⁵), et sur ce qui continue à faire sens et assure la mémorabilité de la littérature, on découvre inévitablement le rôle des intertextes dont la trace immuable fait signe au lecteur, même quand elle n'a pas été identifiée⁶. De même, si l'on s'interroge sur la manière dont un texte est lu, on est inévitablement amené à prendre en compte le rôle des intertextes dans l'analyse culturelle des textes, puisqu'ils sont le support, le véhicule des données culturelles implicites brassées par le texte: autrement dit le moyen de leur perception - claire ou non - par le lecteur. Même si la catachrèse orchestrée par le temps remplit son travail de sape, au-delà même de la compétence culturelle requise pour saisir une donnée implicite, les indices de l'intertexte sont là comme un signal - pas de tout repos - dont la difficulté est un appel au déchiffrement, la certitude qu'il y a là quelque chose à chercher et à ne pas oublier. C'est un peu la démonstration que fait Aragon dans *La Mise à mort* et surtout dans *Blanche ou l'Oubli* où, revenant sur ses textes dadaïstes et surréalistes, il s'interroge par le biais du roman sur ce qui fait signe pour une jeune lectrice de 1965 : Marie-Noire dont le nom rime avec mémoire et avec la face obscure de l'oubli.

1. CORPUS: DU SURRÉALISME AUX ANNÉES 60

Aragon assigne au roman - suivi en cela par Kundera et quelques autres romanciers - la haute fonction d'être un instrument de connaissance de la conscience humaine. Pour s'en convaincre il suffit d'analyser quelle phénoménologie de la lecture se dessine dans deux chapitres des derniers romans, choisis pour l'exemplarité de la démonstration en même temps que ses failles: *Le Carnaval* inséré dans *La Mise à mort* comme un des trois textes volés à Anthoine par Alfred et donnés à lire à Fougère comme étant de lui, et le premier chapitre de la troisième partie de *Blanche ou l'Oubli* où le vieux Gaiffier, en convalescence dans le Midi après une crise cardiaque, médite sur le sens de sa vie et le départ de Blanche.

Pour analyser les niveaux de lecture et les strates culturelles mises en jeu dans ces deux séquences, il convient de dresser la carte du texte: un vaste corpus dont ces deux chapitres récents (1965 pour le premier, 1967

⁵ La parution récente du livre de Jorge Semprun *L'Écriture ou la vie* (Gallimard, 1994) nous ramène à cette réflexion: l'ancien déporté de Buchenwald explique le rôle de l'oubli dans la mémoire des camps et rend hommage à Aragon pour l'avoir compris en 1946 et l'avoir exprimé dans le poème « Chanson pour oublier Dachau » du *Nouveau Crève-cœur*.

⁶ Je renvoie là à l'article de référence de M. Riffaterre. « La trace de l'intertexte » dans *La Pensée*, n0215, octobre 1980.

pour le second) ne sont que l'hypertexte, au sens genettien du terme. Pour dégager l'hypotexte ancien de cet hypertexte tardif, il faut remonter au texte des trois bouteilles à la mer du chapitre IV des *Aventures de Télémaque* (1922). Quant à l'intertexte culturel qui côtoie cet avant-texte dada et surréaliste et qui en permet la relecture, il est constitué par tout un sociolecte, celui des débats des années 60 autour de la linguistique et du structuralisme, qui joue le même rôle d'embrasseur dans la genèse du texte que cet autotexte vieux de presque un demi-siècle. On essaiera de l'envisager dans la perspective de cette « génétique culturelle » qu'Henri Mitterand réclame pour éclairer la genèse des textes par les discours, les idées, les images qui sont dans l'air du temps et constituent cet outillage mental dont parlent les historiens.

De manière presque emblématique par son obsession, le dernier Aragon revient donc à deux reprises dans *La Mise à mort* et dans *Blanche ou l'Oubli* sur cet autotexte des *Aventures de Télémaque*, emblématique lui aussi puisqu'il « s'accroche » à la culture classique du siècle de Louis XIV, et par-delà Fénelon à la culture antique de *L'Odyssée*: toute la culture classique occidentale se trouve ainsi prise en écharpe, remontée depuis la modernité structuraliste et dadaïste jusqu'à Homère. Toute l'histoire de la littérature et de sa lecture condensée dans une bouteille à la mer jetée aux vagues du temps. Geste démesuré: monumental ou subversif? Borgésien? Peut-être. Ducassien? Sans doute. Car tout ce chapitre du « perpétuel mourir » - qui est non seulement celui de l'amour de Blanche et de Gaiffier mais aussi celui de la littérature - est structuré par une méditation sur l'écriture: cette « boutalame » où le symbole romantique de la bouteille à la mer, dont Vigny fixe le sens grandiose, se trouve transformé par l'humour d'un Rimbaud ou d'un Lautréamont grands dévoreurs de classiques, par le nihilisme d'un jeune poète dada qui doute de l'utilité des messages poétiques et par l'optimisme inquiet d'un vieil écrivain qui se demande toujours s'il est possible de sortir de la solitude et du silence.

Pour comprendre le sens de cette communication plurielle qui se joue là entre l'auteur devenu lecteur de lui-même et ses lecteurs multiples dans la confrontation de ces textes d'autrefois avec ceux d'aujourd'hui, il faut dessiner rapidement l'espace-temps de l'écriture-lecture d'alors et celui d'aujourd'hui.

L'espace-temps des *Aventures de Télémaque*? C'est l'immédiat après-guerre puisqu'Aragon, comme l'indiquent ces fameuses *Notes pour un collectionneur* (1922) qu'il rédige pour le couturier Doucet et qui flanquent maintenant *Les Aventures de Télémaque* dans l'OP 1, écrit le texte des trois bouteilles à la mer, comme des manifestes dada destinés à des

revues, dans l'Alsace de 1918 redevenue française et « occupée » par l'armée. C'est le temps où la jeune génération des poètes traumatisée par la guerre de 14 se jette dans le nihilisme et la révolte dada. C'est aussi le contexte scientifique et idéologique de la relativité d'Einstein, et celui avant-gardiste de la révolution dadaïste dans le langage. Pour ce qui est de l'espace-temps de *La Mise à mort* et de *Blanche ou l'Oubli*, c'est celui des années 60 : contexte scientifique et idéologique du structuralisme qui marque l'ensemble des sciences humaines et la littérature aussi, et qui avec la mort de l'homme évacué de la structure affronte dans le débat l'humanisme existentialiste et l'humanisme marxiste. On verra dans ce débat de quel côté inattendu se situe Aragon.

Sans entrer dans le détail de l'analyse, on peut montrer comment la réécriture ultime dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'Oubli* isole le texte des boutalames des *Aventures de Télémaque* comme un foyer du sens, comme un de ces nodules où le sens mis en réserve pourra resurgir un jour si, comme Mentor, on casse la bouteille. Ou comment un avant-texte ancien et caché se trouve réactivé par la mémoire et transformé en inter-texte pour un nouveau départ sur les chemins de l'écriture, un nouvel embrayage : le vieil écrivain fait avec son propre texte de jeunesse ce que le jeune poète dada avait fait avec le texte du vieil auteur classique, une inversion burlesque, un rabaissement carnavalesque.

Le message surréaliste de la première bouteille à la mer dans *Les Aventures de Télémaque* met en scène un personnage « égaré dans le temps ». Ce narrateur, fourvoyé dans la solitude d'un « cul-de-sac temporel », faute d'être « deux pour reconstituer le temps » se laisse gagner par l'angoisse. Cette vision tragique du sujet s'exprime à travers trois métaphores : la première est celle de la « nappe liquide » d'un lac sans fond et sans bord ; la deuxième est celle du désert de sable ; la troisième est celle de la disparition de toute boussole et de toute horloge (*OP*, 1. 1, p. 287).

Cette solitude du sujet face au temps trouve son origine dans une expérience vécue que rappelle Aragon dans une des *Notes pour un collectionneur*, où il raconte l'inondation du Rhin qui a inspiré ce texte de la première bouteille en décembre 1918 :

C'est sur (cette) digue que je passais ma vie à regarder les courants contrariés par les troncs (...). Mais le spectacle le plus singulier était celui des faisans: ces oiseaux épouvantés par le déluge se postaient dans les branches des arbres aux pieds inondés et n'osaient plus fuir, hallucinés par le miroitement continu de cette boue courante qui submergeait les taillis avec un assourdissant bruit monotone. Ils mouraient de faim plutôt que de quitter leur refuge et tout à coup l'un d'eux, comme une

pierre merveilleuse, tombait lourdement dans l'eau attirante qui l'emportait à la mer. l'étais pareil à ces faisans sur ma digue et la grandeur de ce spectacle anéantissait en moi l'idée du temps (OP, t. 1, p. 349).

Cet « arrière-plan mental » va devenir un intertexte pour l'écriture de la dernière période. La nouvelle de *La Mise à mort, Le Carnaval*, se situe en décembre 1918 et en décembre 1964: le narrateur-personnage, Pierre Houdry, rencontre à un concert Richter à la salle Gaveau le jeune médecin-auxiliaire Aragon avec qui il était pendant la guerre de 14, devenu écrivain et communiste; et il revoit en un long *flash-back* ce temps de leur jeunesse commune où ils étaient officiers de la même armée d'occupation encore en Alsace après la fin de la guerre. Le jeune et timide Pierre Houdry, logé dans une famille d'Alsaciens, les Knipperlé, tombe amoureux de leur fille Bettina et en fait la confidence au sous-aide major Théodore dans lequel il faut voir un écho de Théodore Fraenkel. La scène de la confidence est celle précisément où sera réécrite la séquence de l'inondation du Rhin. Cette séquence du *Carnaval* à la tonalité humoristique et dialogique semble la réécriture carnavalesque du texte poétique des *Aventures de Télémaque* et de la note.

Par cette lecture parallèle des deux textes et le rabaissement du premier sont montrés la naïveté et le pessimisme prétentieux du jeune poète dada qui écrit ce beau texte poétique sur le naufrage dans le temps et son commentaire de 1922 qui le compare aux faisans fascinés. En adoptant de manière comique le point de vue des faisans, le texte de *La Mise à mort* souligne la puérilité un peu grandiloquente de cette métaphore de jeunesse:

On (Théodore et Pierre Houdry) était descendus dans le taillis, le bois enfin, là où c'était praticable, parallèlement au Rhin, le remontant. Pour l'instant, Rhin, Moder, tout a débordé: il tourne dans la broussaille une eau boueuse, une eau de neige sale, on peut passer ici ou là, il faut savoir. L'eau glissait partout, s'embourbait, faisait des glouglous, tourbillonnait au pied des arbres, tout d'un coup se frayant un chemin, lâchait des bulles, avec des couleurs bien dorées soudain dans la grisaille, une de ces merdes, on avait l'impression pour un rien on y aurait glissé on était foutu. (...) Les faisans? Oui, tous les faisans du monde s'étaient ici donné rendez-vous. Le vent les balançait, on les sentait lourds un peu comme ivres, tanguant dans l'hiver, des rouquins qui se camouflent, on les a peut-être déjà tués, c'est le petit plomb qui fait osciller sous eux l'arbre, de temps en temps il y en a un qui essaie de se secouer l'aile et ça l'épouvante, son propre bruit, vite il se referme comme un sac à main. T'as vu s'il y a un poudrier dedans? Les faisans

savent bien qu'ils vont tomber, mais de là à s'envoler, il y a de la marge. S'envoler pour où ? De tous côtés, l'eau, cette eau de terre et de miroir, à tournicoter, c'est pis que le marc de café, ça vous brouille le fond de l'œil, ça vous met le gésier sur la main, et le faisan serre sa branche tant qu'il peut, regardez, regardez, celui-là lequel ? à droite, non l'autre, ... ah, ah. Ah!

Le faisan comme une pierre, comme une pépite, comme une lampe à pétrole, comme une parole de trop, de son perchoir, halluciné, l'œil à l'envers, le tournis dans le bréchet, la plume chair de poule, le bec muet, ouvert, vient de lâcher, pris au clapotis, ivre mort de vertige, il tombe, ouvre à peine une aile, ayant perdu le fil, les enseignements maternels, l'expérience d'une vie de gibier, il tournoie comme du feu, une feuille morte, un paquet de pommes frites, est-ce que je sais ? Il tombe à l'eau, s'y débat, s'y embrouille, y clapote, avec un cri qui n'a plus rien du faisan, le courant l'emporte... (ORC, t. 34, p. 46.)

Cette séquence des faisans dans *La Mise à mort* reprend toutes les données poétiques du texte des *Aventures de Télémaque* (fascination des faisans et de celui qui les regarde ; fantasme littéraire de la noyade ; étrange humanité de ces oiseaux (« c'est qui ces oiseaux ? » dont le cri dans la chute « n'a plus rien du faisan ») et en même temps les dépoétise (rapprochement grotesque: les oiseaux/les volailles, le miroir d'eau et de terre/la merde; point de vue comique des faisans: « ça vous met le gésier sur la main »).

Dans cette réécriture, deux autres éléments ont changé de sens : le temps discontinu et tragique dont la métaphore des faisans permettait l'expression a laissé la place à un temps historique où se trouve réinsérée la référence à la guerre de 14; quant à la solitude du personnage naufragé dans le temps, elle a disparu: Pierre Houdry n'est pas seul sur la digue, il plaisante avec Théodore sur les faisans et il lui parlera plus tard de Betty. Ce détail qui suit, d'ailleurs jusque dans son agrammaticalité syntaxique, convoque l'intertexte caché de la première bouteille à la mer pour l'inverser: « On voit quelqu'un là-bas (en Allemagne), mal, c'est large, *il est deux*, m'est avis, comme nous, quoi! » qui s'oppose à ceci dans *Les Aventures de Télémaque* : « Un compagnon d'infortune me permettrait seul de regagner la vie. À deux nous reconstituerions le temps ».

.La réécriture de la troisième bouteille à la mer dans *Blanche ou l'Oubli* prend une dimension plus grave que la reprise parodique de la première boutalame dans *La Mise à mort*. En effet le texte du chapitre « Un perpétuel mourir » de *Blanche ou l'Oubli* cite trois phrases du texte des *Aventures de Télémaque*: «Maintenant pareil aux étoiles, hier

comme désormais, demain sans précédent. Je dis la même chose que ma tu et nous pierre dans le vide aux mains d'il fleurit... Ma vie est dans le sillage de quelqu'un» dont l'origine n'est pas donnée: « C'est drôle, ça me rappelle quelque chose que je connais. Quelque chose du domaine baroque de l'oubli ». Ce texte ancien assez sibyllin proclame la destruction dadaïste du langage et la mort de toute communication. Il est fait de phrases disloquées, à la syntaxe agrammaticale, qui semblent produites par un procédé mécanique: pliage et reconstitution des phrases selon les mots à la pliure ou découpage des mots de la phrase, brouillage des petits papiers et reconstitution du puzzle des phrases découpées selon un ordre aberrant.

Le choix de ces trois phrases apparaît comme un phénomène de lecture de Gaiffier ou du vieil écrivain face à ses textes de jeunesse. Semblable en cela à Mentor qui traduit les messages alors que le jeune Télémaque ne sait pas les lire, le vieil écrivain donne le sens de ce texte en y lisant l'isotopie de la mort. Lire est donc bien une opération qui consiste à retrouver ou à produire des isotopies présentes dans le texte de manière manifeste ou implicite et cette opération s'effectue avec l'aide de l'expérience de toute une vie et de la confrontation avec d'autres textes, antérieurs ou postérieurs. Relisant ce texte déstructuré de la troisième bouteille le vieil écrivain en isole ces trois phrases où il repère les isotopies (la mort et le croisement des œuvres) qui l'accrochent au moment où il effectue cette relecture (1966).

On découvre aussi dans les textes de la dernière période et notamment dans *Blanche ou l'Oubli* et dans *Théâtre/Roman* la permanence de certaines isotopies des textes dadaïstes et surréalistes autour de la thématique centrale du temps. C'est le cas de quatre isotopies majeures, organisées en métaphores et réseaux sémantiques, qui viennent des *Aventures de Télémaque* et qu'on retrouve chargées d'un sang neuf dans *Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*: l'isotopie du naufrage et de la noyade, l'isotopie du désert, l'isotopie de la bouteille à la mer et l'isotopie de l'incendie. Mais ces isotopies récurrentes dans les textes de la dernière période ne se contentent pas de retrouver celles de la période surréaliste et de produire un retour du refoulé surréaliste comme le signe d'un remords ou d'une levée des interdits. En effet ces isotopies retrouvées et réécrites sont en même temps recontextualisées, repragmatisées dans une autre aventure d'écriture: ainsi elles se chargent d'un surplus de sens ou d'un sens nouveau du fait du temps passé et du contexte de la vieillesse. La pulsion de la mort en particulier qu'on sent dans la thématique surréaliste du temps chez Aragon change ainsi de sens et on peut parler d'une véritable réécriture du thème de la mort: il ne s'agit plus de la tentation du

suicide (voir la réécriture bouffonne de la séquence des faisans) mais de la mort acceptée au bout de son âge et aussi de la mort au bout de la tragédie de l'utopie piétinée. Apparaissent ainsi ces deux isotopies nouvelles : l'isotopie de la vieillesse et l'isotopie de la tragédie historique qu'Aragon, dès les années 60, aura formulée avec insistance. Ainsi tout le chapitre où se réécrit le Livre IV des *Aventures de Télémaque* est centré sur Gaiffier en vieux professeur malade. Par ailleurs sa crise cardiaque et l'amnésie qu'elle provoque se situe en février 1966, soit précisément au moment du procès Siniavski-Daniel condamné par Aragon dans *L'Humanité* et dans *Les Lettres françaises*. D'autre part, dans la réécriture de la thématique temporelle des bouteilles à la mer, on perçoit une différence essentielle avec le texte des *Aventures de Télémaque* : l'insertion dans cette réflexion tragique sur le temps non plus seulement du drame de l'homme seul mais des drames de l'histoire (les bombardements sur Hanoï). Ainsi au drame de Gaiffier malade qui est peut-être en train de mourir s'ajoute le drame du peuple vietnamien qui fait battre le cœur du vieil écrivain. La thématique de la mort s'élargit et la métaphore de la bouteille à la mer aussi : « Bouteilles ramassées sur le sable de mon île déserte » sont aussi les journaux qui portent, même à ceux qui ne veulent pas entendre, le message des peuples en détresse dans l'histoire.

On voit ainsi comment la réécriture aragonienne exécutée selon « la filière Ducasse » permet de sortir de « l'autisme consubstantiel » à la pratique surréaliste de l'écriture⁷ : en puisant dans le réservoir de sens des intertextes, en réinjectant dans le circuit du sens des textes anciens oubliés puis retrouvés⁸, Aragon ouvre le texte sur des données culturelles multiples et rencontre par « les buissons de mots » les drames de son temps.

2. FEUILLETAGE DES CULTURES : LE VOLUME DE L'HYPERTEXTE

Il est temps de faire le point, avec le seul exemple des deux chapitres de notre corpus et la perspective de leurs avant-textes et intertextes, sur les différentes strates culturelles que les derniers romans intègrent comme l'écho de l'avancée d'Aragon dans son temps et dans une écriture toujours tendue vers son propre dépassement.

⁷ Voir l'article d'Anne-Marie Amiot dans *Aragon poète*, *Europe*, n0745, mai 1991.

⁸ La fiction de *Blanche ou l'Oubli* mime jusque dans le détail ce mécanisme de l'écriture : Gaiffier confronté par sa crise cardiaque au monde des chimères y entend une phrase énigmatique de la troisième bouteille à la mer qui surnage dans sa mémoire mais dont l'origine n'est pas donnée pour laisser au lecteur du grain à moudre. On a là un exemple lumineux de ces « connecteurs » énigmatiques, de ces « a-grammaticalités » dont la difficulté est précisément l'index qui montre la solution.

Michel Foucault, promu personnage de *Blanche ou l'Oubli* par la grâce de l'intertexte, parle avec enthousiasme dans une lettre du Fonds Aragon du « volume » de ce roman, signifiant par là non pas la forme matérielle du livre, l'abondance de ses pages, mais son épaisseur symbolique du fait de toutes les mises en abyme et ouvertures qu'il contient, de sa quatrième dimension en somme. Ce feuilletage des données culturelles opère essentiellement dans *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* sur quatre cultures communes : la culture dada et surréaliste, la culture linguistique et le structuralisme, la culture communiste et populaire, la culture médiatique contemporaine⁹.

LA CULTURE DADA ET SURRÉALISTE

L'intérêt de ce qu'on a appelé le retour du refoulé dada et surréaliste dans les derniers romans d'Aragon, c'est de faire apparaître ce qu'il reste de cette culture d'avant-garde du début du siècle dans la mémoire et l'écriture d'un écrivain qui a poursuivi son chemin: autrement dit la part toujours vive de cette culture, celle qui mérite de rester dans le patrimoine, ne serait-ce que dans la mesure même où elle continue de solliciter de jeunes lecteurs et de jeunes créateurs du siècle finissant. Cette part la plus vive de l'héritage ancien, Aragon semble la situer dans l'héritage dada et de ce point de vue là, l'intertexte des *Aventures de Télémaque* aussi bien dans *La Mise à mort* que dans *Blanche ou l'oubli* fonctionne comme un lieu de mémoire dont certains effets de sens mis en réserve ont été réactivés par le vieil écrivain à l'intention de nouveaux lecteurs.

Ainsi dans *Blanche ou l'Oubli*, la culture dada convoquée par la citation-énigme est aussi perceptible dans trois autres indices implicites avec lesquels elle entre en résonance: le détail anecdotique de l'arrêt de l'horloge parlante qui fait le lien avec ce temps sans horloge des poètes dada dont parlent *Les Aventures de Télémaque* .. la réflexion sur les proverbes dans les années 20 au cours d'une conversation de Gaiffier avec Eluard au sanatorium de Zermatt - totalement inventée - et l'humour des jeux sur le langage sur quoi s'ouvre le chapitre.

De cette déconstruction-reconstruction du langage, à la manière des dadaïstes et du singulier modèle de Roussel dont la présence cachée dans le puzzle de *Blanche ou l'Oubli* est patente, on donnera quelques exemples savoureux qui témoignent de l'extraordinaire gaieté d'un vieil homme nostalgique de sa jeunesse. Ainsi en est-il de cette ouverture du

⁹ A cela il faudrait ajouter trois autres cultures communes aux deux romans mais dont le développement nous entraînerait trop loin: la culture allemande, la culture musicale et la culture picturale.

chapitre sur le paradigme de l'homme seul, décliné comme on décline un paradigme en linguistique pour montrer qu'un seul phonème suffit à changer le sens d'un mot: et ce jeu sur le signifiant produit une étrange litanie burlesque et pathétique de la douleur (*ORC*, t. 38, p. 11.). La dernière métaphore de ce paradigme embraye sur un nouveau développement, une nouvelle germination du signifiant: le passage sur le désherbage de la cour pavée de la maison de campagne et la méditation de Gaiffier sur les signifiants du mot « trèfle » en français, en allemand, en anglais et en russe ainsi que le sens secret de ces cases linguistiques qui, dans un étonnant jeu de marelle, le font se percher aux quatre coins de la mémoire. Encore cette rêverie n'est-elle qu'un exemple, qu'une sorte de métaphore ouverte par un « ainsi » liminaire. Ce potasson-là que Gaiffier, après Jarry et Mallarmé, a pris l'habitude de nommer « le patois de ma tribu sauvage », c'est précisément la parole intérieure que l'écrivain lance à son interlocuteur anonyme dans le temps. Pour oiseux et intraduisible que soit cet idiolecte personnel, il est pourtant le propre du langage de l'écrivain, cette bouteille à la mer lancée dans le temps. Ainsi le paradigme du trèfle s'accroche-t-il au paradigme de la boutalame dont il n'est qu'un exemple éloquent. Il faudrait citer longuement cette page étonnante - qui illustre les deux fonctions du langage les plus neuves mises en évidence par Jakobson: la fonction métalinguistique et la fonction poétique - où la déclinaison de la boutalame (boute à l'âme, boot-à-l'âme, bouthalame...) tient des homophones de Desnos dans *Rose Selavy* et de Roussel dans *Impressions d'Afrique* en jouant sur le pouvoir connotatif du signifiant qui, entre autres, au détour d'une variation sur la mer hellène, nous ramène à l'intertexte caché des *Aventures de Télémaque* autour duquel tourne tout le chapitre.

LA CULTURE SAVANTE: LINGUISTIQUE ET STRUCTURALISME

Cette réactivation du dadaïsme et du surréalisme, et plus encore des jeux dadaïstes sur le langage - matérialistes et subversifs - que de l'image surréaliste quelque peu suspecte d'idéalisme, est à mettre en relation dans les années 60 avec la linguistique générative de Chomsky et avec le structuralisme de Foucault. Ce référent culturel étrange pour un romancier marxiste est pourtant au cœur de *Blanche ou l'Oubli*, roman d'un linguiste, ne l'oublions pas.

Ainsi, dans notre chapitre de travail, toute la réflexion sur les travaux de Paulhan relatifs à la sémantique du proverbe étudiée à partir des proverbes Mérimas de Madagascar, comme tous les développements poé-

tiques sur le langage évoqués précédemment, renvoient au métalangage linguistique des années 60. C'est tout le roman qu'il faudrait évoquer pour saisir ce profond débat qu'Aragon engage avec le structuralisme par le biais de ce personnage fictif du vieux linguiste comme, ailleurs, par le discours direct du journalisme.

Sans entrer dans le détail de tout le corpus de l'intertexte linguistique dans *Blanche ou l'Oubli*, on retiendra de cette intégration du structuralisme le rapport presque humoristique engagé avec *Les Mots et les choses* ainsi qu'une séquence de notre chapitre, humoristique elle aussi à la manière d'un film de Godard, qui contient une démonstration en acte des enjeux et des pannes du langage, véritable morceau d'anthologie à l'usage de ces professeurs de linguistique dont Gaiffier constitue le substitut carnavalesque. Ce vieux linguiste est en effet un marginal, non seulement parce que c'est un homme seul et secret, mais aussi à cause de la nature même de ses travaux. Ce qui étonne les pairs de Gaiffier, les vrais universitaires, et qu'ils rejettent avec un dédain un peu ironique, c'est le caractère hybride de ses travaux, son éclectisme:

Une sorte étrange de travaux. Des amorces. Des hybrides, relevant de plusieurs systèmes, sans qu'on pût les classer dans la suite de telle école ou groupe. Si bien que tout le monde s'en défendait, comme d'une chose impure. Ces plaquettes, ces discours, portaient le reflet d'un éclectisme de mauvais aloi. Les gens sérieux se sentaient gênés que Gaiffier s'appuyât ici ou là sur leur œuvre, pour en tirer ce genre de conclusions qu'ils avaient de toujours combattues. Aufond, c'était un dilettante. Une certaine poésie de la linguistique lui tenait lieu de science. Il retenait d'un auteur une expression plus facilement qu'une méthode. Il mariait les incompatibles. C'était par nature un faiseur de compromis, et il n'y a rien qui soit aussi généralement méprisé (ORC, t. 38, p. 12).

Cette marginalité de Gaiffier par rapport à ses collègues linguistes massivement structuralistes en ce milieu des années 60, rien ne l'exprime mieux que l'humour de la séquence inventée par notre romancier d'un hypothétique colloque sur le structuralisme à Moscou ! On y voit un jeune collègue de Gaiffier qui méprise les travaux de cet original, lui reprocher sa théorie de « la sémantique du roman» (ORC, t. 38, p. 59).

Pourtant, Gaiffier-Aragon comprend l'essence du structuralisme et se sent proche du Foucault des *Mots et les choses*, prêt à le défendre avant même qu'on l'attaque et dès qu'on le critique comme finira par le faire un autre personnage du roman, le cinéaste Justin Merlin qui exprime ici l'indignation de l'intellectuel, marxiste ou non, devant la mort de l'homme annoncée. Dans cette polémique, Gaiffier fait bloc avec

Foucault: « nous sommes, lui et moi, gens de ce monde obscur de derrière le masque qui, si nous nous rencontrions sans doute ne nous parlerions pas... ».

Cependant, cette référence au structuralisme ne se fait pas sans une nuance de taille, conforme au polyglottisme de Gaiffier et à ses travaux hybrides... Si, dans les années 20, Gaiffier face à Pichon peut faire figure de structuraliste avant la lettre, dans les années 60 face à ses collègues linguistes devenus massivement structuralistes, il se distingue encore en revendiquant la place de « l'homme de chair et de poil » dans la structure, tout en prenant de la distance vis-à-vis du « colonialisme de l'Homme » affiché par les détracteurs du structuralisme, marxistes ou non.

A la fin de la séquence de l'improbable congrès de Moscou, Gaiffier, dans un monologue intérieur où il répond aux accusations de « contresens scientifique » formulé par ses collègues, se justifie d'employer les mots hors du sens que les scientifiques dogmatiques leur donnent et leur lance: « de toute façon, il y a belle lurette, vous et moi, tous, que nous n'avons plus que des parlers non-euclidiens, non ? »

Pour montrer cette conception non-euclidienne du langage, il faudrait analyser le dialogisme des derniers romans d'Aragon. Dans les jeux subtils de l'énonciation, on y entreverrait l'extraordinaire complexité de cet acte de parole qui se joue dans la création romanesque. On comprendrait alors que, loin de relever d'une stratégie délibérée de la ruse et de l'invérifiable, l'écriture comme parole semble devoir ses énoncés contradictoires à une énonciation polyphonique dont le propre de la lecture est d'en percevoir, démêler et goûter la polyphonie. On ne s'attardera pas sur cette démonstration, qui montrerait au passage comment, dans le débat de la linguistique des années 60 autour du structuralisme, Aragon pressent l'avenir (le retour du sujet et les perspectives de la pragmatique du langage), mais on retiendra de *Blanche ou l'Oubli* une séquence emblématique : une conversation entre des jeunes sur la plage, brouillée par le tohu-bohu des vacanciers et le *fading* des transistors mais entendue par un vieux linguiste - non pas voyeur mais « écouteur » - qui cherche à capter les messages des parlers non-euclidiens, nouvelles bouteilles à la mer jetées sur les plages de la société de consommation. Gaiffier rapporte des bribes de phrases entendues, comme enregistrées au magnétophone:

*Oh, celui qui pas, pour sûr! - Tu me fais mal, petite tête... d'abord...
- Moi c'est le contraire. L'autre s'il... alors tu te sens, je ne sais pas. -
On te l'a faut croire appris au catéchisme... Le genre bon, quoi. Tu me
fais vomir! - Laisse la bonté où elle pisse. Simplement c'est pas sport. -
Vous, vos morales! Ta maman t'a dit...*

Pourtant, de ce « choc interlocutif des paroles », à peine moins insolites que les phrases déstructurées de la troisième bouteille à la mer des *Aventures de Télémaque*, émerge un sens fort d'actualité: il s'agit de savoir s'il est plus facile de « se mettre à taper sur un bonhomme qui se défend ou sur un qui pas ». Le débat furieux tourne au pugilat surtout quand les filles s'en mêlent qui « espèrent des exemples de grammaire » :

ça craille salement. Puis ça se dégingue, chacun suit son escalier, les chaînes de bécane lâchent, le parler perd ses boulons, pour un rien ça cracherait le meurtre, on s'entend comme le poing et les dents, il y a de la fureur à revendre, et du gamin désarticulé, rien ne signifie plus que sa violence, plus personne ne sait plus ce qu'il disait... les mots s'estompent, les lettres se mêlent, il se fait des trous dans les cris, des bégaiements d'oreilles, de la fricassée d'injure et du discours sous les talons, impossible d'y retrouver sa grand-mère, une épingle, le transistor ou le passez piétons... (ORC, t. 38, p. 67.)

Alors, le récit de cet exemple linguistique vire au grand éclat de rire du narrateur qui brise là sa machine à enregistrer et renonce, non sans interroger une dernière fois le lecteur, linguiste ou non:

Tout cela doit s'expliquer comme n'importe quel fait historique, ou alors l'histoire aurait une angine de poitrine, quoi? c'est une science, oui ou merde ? Il faut naturellement pour cela savoir à qui appartient ce genou, à qui cette crise de nerfs à qui ce futur antérieur! Et la tête de vache qui ne colle pas dans la découpe, maman. Comprendre le détail ne sert à rien. Nous sommes entrés dans l'ère de la philosophie des ensembles!

Avec cette séquence qui illustre presque un problème de philosophie du langage, on voit aussi comment le texte de *Blanche ou l'Oubli* est truffé de références à la culture communiste (ici le doute iconoclaste sur l'histoire comme science, premier dogme du matérialisme historique) et de données qui viennent de la culture de masse de cette société de consommation qui se met en place dans l'euphorie des premières années 60.

LA CULTURE COMMUNISTE ET POPULAIRE

Cette culture qu'on s'attend à trouver comme horizon de référence d'un romancier marxiste, qui, depuis la fin des années 30, s'est toujours réclamé du réalisme socialiste, n'est évidemment pas absente des derniers romans, alors qu'elle l'était pratiquement des écrits surréalistes, mais les

modalités de son insertion sont plus subtiles et plus inattendues que dans les romans du *Monde réel*. C'est pourtant par cette pratique romanesque-là (*Les Cloches de Bâle*, *Les Beaux Quartiers*, *Les Communistes*), jointe il est vrai à la pratique du journalisme politique, qu'Aragon pénètre dans l'univers culturel communiste et populaire, cette « terra incognita » que découvre aussi son héroïne préférée du *Monde réel*, la Catherine des *Cloches de Bâle* que Vitez a mise en scène.

Dans *Blanche ou l'Oubli* et dans le chapitre qui nous occupe, c'est de manière décalée, du côté de l'Extrême-Orient, que se fait cet ancrage culturel par la référence obsédante et angoissée à la guerre du Vietnam qui a marqué la conscience de toute une génération. Ainsi l'arrêt de l'horloge parlante la nuit du 16 juin 1966 à une heure et quart marque l'heure de la reprise des bombardements américains sur Hanoï: « Je ne peux pas oublier Hanoï. (...) Le temps brisé comme un bracelet-montre et, sous le verre, une heure et quart, le crime à sa brisure daté ». Alors que dans *Les Aventures de Télémaque* où elle s'enracine cette métaphore du temps qui ne passe plus ne disait pas la guerre et les bombes sur les tranchées du Chemin des Dames, qui pourtant en étaient l'envers ou l'arrière-texte mental, ici la même image est explicitement liée à la guerre, à l'horreur de toutes les guerres connues par le narrateur: « Est-ce que Hanoï ressemble à Dunkerque? ». S'inscrit alors une vision déjà entrée dans la mémoire collective parce que les médias l'ont donnée avant que le narrateur ne l'épinglé à jamais dans son roman:

à la télé, cet enfant qui fait le geste terrible de se boucher les oreilles pour ne pas entendre éclater la bombe, et il a beau appuyer ses mains, il l'entend, cela se voit dans tout le visage, il l'entend. (ORC, 1. 38, p. 34.)

Alors, dans la foulée, pour ne pas oublier Hanoï, le romancier invente une histoire dans le passé du couple Gaiffier au temps de leur séjour à Java dans les années 30 : un voyage au Vietnam où le cousin Louis habitait enfant et une soirée à Saïgon chez un haut fonctionnaire pour le seul plaisir de jeter le nom de Poulo Condor dans la conversation et de voir Blanche blêmir de colère « Je croyais... est-ce que le bain n'a pas été fermé... ou sert-il encore à autre chose qu'aux criminels? » demande Blanche au colonial qui répond: « Tant qu'il y avait des tentatives de subversion. Notre rôle à nous, Français, n'était-il pas ici, dans la colonie, d'empêcher l'infiltration des idées dangereuses... le communisme... ». Et toute la force de cette séquence mondaine de 1932, où l'on entend même un Américain expliquer que le communisme n'est qu'un prétexte pour maintenir le pouvoir colonial en Asie et que c'est l'honneur de son pays

de ne pas avoir de colonies, tient dans l'implicite de la confrontation que fait le lecteur avec 1966 où ce sont les Etats-Unis qui bombardent Hanoï.

Dans *La Mise à mort*, le titre de la nouvelle *Le Carnaval* programme tout un paradigme de références à l'univers culturel de la fête populaire et de la subversion: « Il y a diverses sortes de carnaval » remarque le héros Pierre Houdry, à commencer par celui de l'URSS! En effet lorsque, dans sa conversation avec le sous-aide major Théodore qui aime la peinture moderne et est allé en Russie, Pierre Houdry saute sur le thème russe pour faire parler son interlocuteur de la Révolution mais ne parvient qu'à le faire s'enthousiasmer en esthète sur les maisons peintes et l'art naïf à la Chagall, il lui lance avec ironie: « Alors, la Russie, c'est comme une espèce de carnaval ? »

Ce qui passionne Pierre Houdry ce sont les fêtes populaires alsaciennes (et notamment la tradition des GeigerKémig et des PfeiferKonig), les musiques populaires et les vieux airs dont se sont inspirés Schumann pour son *Carnaval* et Schubert pour ses *lieder*. De même, il s'intéresse aux événements subversifs qui agitent l'Alsace en 1918 et les manifestations populaires, carnavalesques de cette subversion. Ainsi il veut savoir comment à Fort-Louis ont agi les jeunes Alsaciens révolutionnaires démobilisés de l'armée allemande et revenus au village pour changer la donne du jeu, et il interroge son amie Bettina sur cette grande réjouissance (« Un carnaval? ») de la jeunesse villageoise qui rêve de changer le monde avec le retour des Français:

Les garçons ont ouvert des bals, il y a beaucoup de musiciens chez nous, des petits orchestres. Ils y venaient, malgré le froid, nus jusqu'à la ceinture, le torse peint. certains simplement tatoués. Les propriétaires, dans le pays, ont pris peur. Toutes les filles avaient abandonné les travaux, elles couchaient un peu partout avec les revenants. Les Français ont arrêté les hommes. Tous. Maintenant, ce sont eux qui dorment avec les filles. (ORC, 1. 34, p. 27.)

Quant à la culture communiste qui semble curieusement absente de cette nouvelle de *La Mise à mort*, elle resurgit pourtant dans un développement inattendu qui renoue un lien brisé avec *Les Communistes*, dernier roman du *Monde réel*: l'épisode des Marocains de l'armée française qui se sont battus avec courage dans les tranchées mais qui y ont contracté la tuberculose. Le jeune « med'-aux » n'a pas les moyens pour les soigner, pas assez de lits ni de médicaments, et il s'indigne du sort qui leur est réservé. Cette référence anticolonialiste aux soldats de l'empire colonial, beaux, fiers mais pitoyables (« ces géants en disponibilité de cimetière ») qui vient directement des souvenirs d'Aragon lors de l'occupation de

l'Alsace et de la Sarre en 1918-1919, il faut en constater l'absence dans *Les Aventures de Télémaque* qui s'écrit à ce moment-là sans comporter la moindre référence ni à la guerre ni au monde réel. Par contre, on retrouve ces Marocains dans *Les Communistes* au moment de l'évacuation de la poche de Dunkerque, à la proue d'un navire anglais où, fiers et pitoyables comme dans l'Alsace de 1918, ils représentent une image pathétique de la France humiliée. La présence de ce détail dans *Le Carnaval* permet de mesurer le chemin parcouru depuis *Les Aventures de Télémaque* dans le regard porté sur le monde et la place des romans du *Monde réel* dans cet itinéraire. Pourtant le dialogisme de l'énonciation dans cette nouvelle fait peser un doute sur cette évolution-même. Pierre Houdry, qui vient de retrouver le jeune médecin de sa jeunesse devenu romancier communiste, s'interroge :

Il ne soigne plus la tuberculose des Marocains, c'est à un remède d'autre sorte qu'il entend soumettre ses semblables. S'est-il trompé? A-t-il perdu cette vie depuis les jours où les faisans tombaient en tournoyant dans la Moder? (ORC, t. 34, p. 74.)

LA CULTURE MÉDIATIQUE: RADIO, TÉLÉVISION, PRESSE

L'intégration des données de la culture de masse, dans ces deux romans d'Aragon des années 60, est une caractéristique qui frappe d'emblée le lecteur. Ainsi dans *Blanche ou l'Oubli* les collages de presse sont nombreux: dans le chapitre qui nous occupe, celui de l'annonce de la panne de l'horloge parlante (du fait d'un « mauvais fonctionnement du système de lecture») dans *Paris-Presses* du 18 juin, est précédé de ce commentaire du narrateur :

J'ai déchiré dans un journal du soir (...) ce qu'on appelle une coupure quand on est homme de patience. (...) C'est un fait assez bizarre, on n'y croira pas quand on lira ceci dans quelque temps et si ma bouteille prend la mer, cela pourrait passer pour du roman. La coupure m'évitera de m'être donné l'air de m'en souvenir ou d'imaginer ce fait-là.

Plus loin, le narrateur nous donne à entendre des communiqués de la radio sur les bombardements de Hanoï, et à voir des images de la télévision sur les manifestations des étudiants américains contre la guerre du Vietnam ou les massacres des communistes indonésiens avec les slogans de leurs banderoles reproduits comme un collage: *US PUPPETS KIUED A MILLION PEOPLE IN INDONESIA.*

La radio est d'ailleurs omniprésente dans *Blanche ou l'Oubli*: le personnage de Philippe, le jeune amant de Marie-Noire, travaille d'ailleurs à la toute neuve Maison de la Radio, quai Kennedy, comme preneur de son, et comme Marie-Noire l'étudiante, il aime les chansons yé-yé et les concerts de Johnny Hallyday.

La publicité enfin, comme élément naissant de cette culture de masse nouvelle, tient sa part dans ce roman de l'ère gaulliste: ainsi Gaiffier quittant Paris pour le Midi médite dans sa voiture sur les slogans des panneaux publicitaires qui bordent la Nationale 7 : « Je pense qualité », « J'achète efficace », « Lav'impec », et autres « panneaux réclames dont le langage va modeler des âmes en formation », sans parler de l'image: «jeunes filles aux jambes écartées, le buste déhanché, des yeux aux cils perfectionnés, dans des poses de mannequins devant Chambord ou la Colonne Vendôme» (*ORC*, t. 1, p. 38, p. 52). Ces quelques exemples nous font percevoir d'emblée la parenté de ces romans d'Aragon avec certains films de Godard, avec le même mélange de fascination et de distance critique pour cette société de consommation dont se moque *Pierrot le fou*.

3. LA BOUTALAME DANS LA VAGUE DU TEMPS

On a vu à travers les analyses précédentes à quel point la question du lecteur était une préoccupation majeure pour Aragon, et on se souvient de la manière dont, dans les années 30 pour la revue *Commune*, il a infléchi dans le sens du destinataire le fameux questionnaire surréaliste pour demander: «Pour qui écrivez-vous? ». On comprend alors que, de manière emblématique, cette bouteille à la mer rétro qu'un jeune poète dada remet au goût du jour de façon provocatrice dans *Les Aventures de Télémaque*, soit une image qui le hante comme il l'avoue par la bouche de son personnage de vieux linguiste: «L'obsession en moi de ce concept, dans mes pensées, est si grande que cela vient de m'échapper sous la forme secrète que je lui donne pour moi seul. J'ai dit bout'à la m'... »(*ORC*, t. 1, p. 38, p. 42.)

Cette bouteille à la mer où Télémaque ne parvient pas à déchiffrer le texte déstructuré d'un manifeste dada devient métaphore dans *Blanche ou l'Oubli*: métaphore de la difficile syntaxe du couple et métaphore de la non moins difficile communication littéraire qui s'opère par la lecture. Gaiffier reconnaît ainsi que sa parlerie intérieure, constituant tout le roman, n'est qu'une bouteille à la mer lancée vers Blanche partie car le rêve de l'amoureux comme de l'écrivain est que de cette vieille bouteille brisée s'échappe une parole vive: discours difficile à saisir sans un effort de lecture mais toujours vivant, comme si des lèvres mortes se remet-

taient à munnurer les mêmes mots dans le perpétuel présent de la lecture où hier est toujours comme désormais, et les paroles dites toujours intactes.

Ce que recherche finalement Aragon c'est le pouvoir d'expression bi-temporel ou omni-temporel de la musique comme le découvre le narrateur du *Carnaval* en constatant lors du concert Richter son pouvoir d'abolir le temps, d'effacer le présent et de faire resurgir le passé: « Elle est comme une grande mémoire où s'efface le paysage environnant. Elle fait naître ou renaître un spectacle anéanti, et tout se passait comme si par la fenêtre fût entré le parfum rouge de la neige ». (*ORC*, t. 34, p. 12.) Et plus loin le narrateur poursuit explicitement cette confrontation avec le présent absolu du langage de la musique qui permet à la fois d'exprimer la réalité du monde tout en ayant l'air d'être dans l'éternité des chimères:

*Voilà ce qu'il y a, avec la musique. On dit ce qu'on veut. Personne ne se méfie. Ce n'est pas comme avec la poésie. Notre méd'-aux, il est suspect aux lieutenants, à Mangematin, précisément pour ce que ses poèmes ont d'obscur. Qui demande à la musique d'être claire? Elle, on lui sait gré des ténèbres. Et dans la patrie en danger, s'il est défendu de jouer avec les mots, on permet imprudemment de jouer avec l'âme (...). Si la guerre devait jamais recommencer, je me mettrais à étudier la musique. pour avoir mon cheval de Troie. Ma langue de Sioux. Ma liberté. Quand je pense, Mozart, Beethoven... Quels merveilleux contrebandiers. (*ORC*, t. 34, p. 26.)*

On aura reconnu la problématique de l'écriture et du réel, notamment du fait de la guerre, que l'on croit être la seule préoccupation de l'écrivain communiste des romans du *Monde réel* ou des poèmes de la Résistance, alors qu'elle est en réalité pour Aragon une interrogation de toujours depuis l'époque dada et surréaliste elle-même. Depuis ce livre des *Aventures de Télémaque*, entrepris au Chemin des Dames sans que la guerre y fasse entendre son fracas, depuis cette conversation mythique avec Breton qu'Aragnon a racontée plusieurs fois¹⁰ et qu'il place encore une fois de manière symbolique dans *L'Écrit au seuil*, qui ouvre la série des volumes de *l'OP*. Il faut l'écouter raconter cette conversation, ses données et ses enjeux:

J'appartiens à une génération qui n'avait pas vingt ans quand la première guerre mondiale éclata en 1914, et dans le sein de laquelle grondait une certaine colère (...). Pour ma part, dès 1916, me semble-t-il,

¹⁰ Notamment dans les articles des *Lettresfrançaises* « Lautreàmont et nous » I. II. (1er juin. 8 juin 1967. n° 1185. 1186).

je portais en moi une colère que la Victoire, comme on dit, n'a jamais pu éteindre. Dissimulée d'abord, même de mes amis les plus proches. Mais qui, très tôt, fit naître en moi une sorte de décision: je me promettais qu'au-delà de cette guerre, quelle qu'en fût l'issue, je serais de ceux qui travailleraient à rendre impossible La trahison des clercs, expression plus tard empruntée à Julien Benda. Si étrange que cela puisse paraître à voir ce chemin que j'ai pris vers la fin du conflit et à son lendemain, j'étais habité d'une volonté, dont je crois bien ne m'être ouvert qu'à André Breton, et ceci dès le jour de notre première rencontre (septembre 1917) : trouver les moyens de parler au plus grand nombre de nos concitoyens, pour leur rendre cette conscience d'homme, qu'on leur enlevait avec la complicité des gens de lettres.

Après avoir compris qu'une démarche analogue à celle de Romain Rolland et d'Henri Barbusse ne serait plus possible parce que le pouvoir l'empêcherait, Aragon cherche autre chose:

Que je préparais un langage sur lequel ni la censure ni les prisons n'auraient pouvoir d'interdit, que je cherchais le moyen d'être entendu du plus grand nombre, sans donner prise à l'interdit des puissants, c'est le fond même des discussions entre nous qui commencèrent un soir de septembre 1917, sur le boulevard Raspail, où nous découvrimus, André et moi, chez l'un et chez l'autre, une même volonté de subversion.

Et il semble bien que l'écriture intertextuelle, qui fonctionne sur le principe ducassien de la réécriture, soit la solution imaginée par Aragon à l'époque même des *Aventures de Télémaque*. Mais le système n'a pas fonctionné à ce moment-là, car la littérature s'est disjointe de son référent, puisque la guerre qui était la raison d'être du vouloir écrire est restée délibérément masquée, absente sauf pour le destinataire unique des *Notes pour un collectionneur* révélées par le paratexte. Aragon alors a cherché du côté du *Monde réel*, mais là encore le système s'est épuisé, la littérature se perdant jusqu'à disparaître dans l'illusion réaliste. Il faudra attendre *La Mise à mort* et *Blanche ou l'oubli* pour qu'Aragon, comme Matisse avec la grande composition, parvienne à la plénitude d'une écriture intertextuelle qui n'efface pas la référence au monde réel : une écriture où l'intertextualité et les références culturelles qu'elle introduit ne remplacent pas la référentialité mais la soulignent et l'exaltent en lui donnant une autre nature que le simple effet de réel recherché par l'écrivain réaliste traditionnel. Ce qu'Aragon cherche, c'est à élargir l'horizon du réalisme, c'est-à-dire à signifier/représenter le réel par la multiplicité des références culturelles et des intertextes, par ce que son linguiste

appelle le *métissage*. Métissage des cultures (surréaliste, communiste, savante, populaire, française, allemande, littéraire, musicale...) et superposition des temps (celui de l'intertexte et celui du texte) pour parvenir à ce langage de contrebande qui, comme la musique, défie toutes les censures - celle de tous les appareils, y compris de l'appareil communiste - et parvient à dire le tragique de notre temps : la guerre et la mort de l'homme.

Car il est significatif que la guerre soit l'horizon de toutes les œuvres d'Aragon: qu'il s'agisse de la guerre de 14 dans l'arrière-texte mental des *Aventures de Télémaque* et dans le texte du *Carnaval* qui le révèle, de l'Apocalypse de Dunkerque en 40 dans *Les Communistes* et dans *Le Crève-cœur*, de la débâcle de 1815 dans *La Semaine sainte*, de la reconquête espagnole et de la chute de Grenade dans *Le Fou d'Elsa*, ou encore de la guerre de Cent Ans dans *La Mise à mort* et de la guerre du Vietnam dans *Blanche ou l'Oubli*. Le monde réel est là: c'est ce que montre toute la structure du chapitre où la trace inoubliable du réel est une ville, Hanoï, dont la mémoire s'inscrit dans cette bouteille à la mer qu'est le roman.

Avec la germination de ces métaphores du temps à près d'un demi-siècle d'intervalle, comme si l'intertexte surréaliste avait constitué une sorte de réserve de sens, une mémoire destinée à être réactivée par le perpétuel présent de l'écriture, on mesure quelle peut être la dimension métatextuelle et poétique de cette écriture intertextuelle où l'intertexte est aussi bien un avant-texte ancien qu'une référence culturelle au sens large. En effet, avec ce chapitre de *Blanche ou l'Oubli* et cette nouvelle de *La Mise à mort* qui montrent l'envers du décor des *Aventures de Télémaque* - autrement dit « la trame du chant » - Aragon décrit en profondeur le mécanisme de son écriture et le fonctionnement même de la littérature gouvernée par la catachrèse : il met ainsi en scène l'oubli de l'intertexte surréaliste des *Aventures de Télémaque* et la réactivation de son sens grâce à l'intertexte culturel du structuralisme et à la formule de Foucault sur la mort de l'homme. Gaiffier, qui retrouve la trace de l'intertexte et lui donne un sens neuf, mime la démarche même du lecteur qui connaît d'abord l'oubli puis la trouvaille, les retrouvailles: ainsi, comme le lecteur, Aragon opère sur les signes à rebours (le retour sur l'avant-texte surréaliste) et découvre ce que M. Riffaterre appelle « les deux faces du signe ». Alors que métaphoriquement le feu des Maures dont Gaiffier-Aragon subit la fascination « dit une seule fois ce qu'il veut dire », la littérature par le biais de l'intertexte dit toujours autre chose que ce qu'elle veut dire, ou le dit deux fois, la seconde corrigeant, « colligeant » la première.

Ainsi, de l'avant-texte surréaliste au texte des années 60, le sens change sans s'annuler: la leçon surréaliste et l'humour dada sont conservés mais Aragon y ajoute le poids de sérieux et de comique de la culture communiste et de la culture populaire qu'ont apporté au romancier le passage par *Le Monde réel* et la confrontation avec l'horizon d'attente d'un public populaire. En adoptant le point de vue des faisans dans la réécriture de la séquence surréaliste du poète sur la digue face à l'inondation du Rhin, Aragon manifeste sa fidélité au rire de Roussel revendiqué aussi par Foucault, mais son pessimisme face au temps se double d'un optimisme acquis dans l'examen lucide du réel.

C'est ce chemin que donne à lire l'écriture intertextuelle et autotextuelle des derniers romans. Peut-être comprendra-t-on alors mieux cette formule d'Aragon: «La poésie, c'est l'envers du temps », si on ne perd pas de vue que pour lui poésie et roman c'est tout un, une unique parole: « Ecrire, c'est un autre parler, la bataille que je livre pour être un homme et non point, précisément, non point une chose ». (*Blanche ou l'Oubli*, ORC, t. 38, p. 61.)

Ce qui permet ce retour sur l'arrière des signes, c'est le rebours de la lecture que permet le temps. Aragon écrivain est toujours lecteur, et lecteur de lui-même. De même pour le lecteur, si la poésie est l'envers du temps, ses sens à double face (l'endroit et l'envers), seule une lecture rétroactive permet de les saisir: en programmant ainsi une telle lecture et en donnant quelques traces dans l'intertexte et quelques clés dans le paratexte pour la mener à bien, Aragon fait ainsi littéralement de la lecture dans l'espace du texte.

Avec cette écriture intertextuelle et autotextuelle, Aragon a des gestes anticipateurs : celui du couper-coller et de la recontextualisation, celui de lancer sa bouteille à la mer sur les routes de la communication. Rêvons un peu: la boutalame et Internet... ; sous *Blanche ou l'Oubli*, *Les Aventures de Télémaque*, mais aussi *Luna-Park* d'Elsa Triolet, Foucault, Holderlin, Flaubert... tout « le chemin des fables »... Plaidoyer pour une lecture non-euclidienne.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle
Groupe Aragon CNRS*

VARIÉTÉ

YVES BONNEFOY

CRITIQUE DU SURREALISME

Daniel ACKE

L'œuvre d'Yves Bonnefoy intéresse le surréalisme à plus d'un titre. L'écrivain a adhéré au mouvement d'André Breton et s'est voulu, très brièvement, poète surréaliste. Restent donc quelques rares textes authentiquement ou partiellement surréalistes, jamais réédités¹. La véritable œuvre poétique ne débute qu'avec *l'Anti-Platon* (1947). Nous envisagerons le statut des écrits de jeunesse sur la base, tant des déclarations de l'auteur lui-même que des prises de position de la critique.

Si le poète s'est assez vite détourné de l'écriture surréaliste, l'essayiste, qui avoue sa « réelle estime » pour le surréalisme (E, 107)², n'a cessé d'interroger le « dernier rêve métapsychique » (E, 282), le « dernier des grands mouvements littéraires » (E, 108). Cette réflexion a été marquée par sa contribution à un numéro spécial des *Yale French Studies* (1964) consacré au surréalisme, par son entretien de 1976 avec John E. Jackson (E, 68-87) et la lettre de 1980 qui lui fait suite (E, 88-116), par les remarques de 1989 sur « Le Surréalisme et la musique » (1989 ; E, 157-67), finalement par le récent dialogue avec Breton à l'occasion de la grande étude sur Giacometti (1991). Au-delà de l'éclairage rétrospectif qu'elles apportent à ses vicissitudes surréalistes, les réflexions de Bonnefoy s'inscrivent dans le cadre de son esthétique et méritent, à ce titre, d'être éclairées. Du reste, l'interrogation du surréalisme passe par

¹ On trouvera la liste complète des publications de jeunesse de Bonnefoy dans la « Bibliographie des œuvres d'Yves Bonnefoy de 1946 à 1985 » par Daniel Lançon, *Sud*, Marseille, XV, 1985 (actes du colloque international sur Yves Bonnefoy, Cerisy-la-Salle), pp. 427-79.

² Les abréviations des écrits de Bonnefoy sont les suivantes :

Yves Bonnefoy, 1964, *The feeling of Transcendancy*, *Yale French Studies*, numéro consacré au surréalisme, n°31, pp. 135-137 (= Y).

- 1980, *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France (= 1) ;
- 1977, *Le Nuage rouge*, Mercure de France (= NR) ;
- 1988, *La Vérité de parole*, Mercure de France (= VP) ;
- 1987, *Récits en rêve*, Mercure de France (= R) ;
- 1991, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Aammarion (= G) ;
- 1992, *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Mercure de France (= E) ;
- 1992, *Yves Bonnefoy Livres et documents*, catalogue de l'exposition à la Biblio-thèque Nationale par F. de Lussy avec la collaboration d'y' Bonnefoy, Paris (= LD) ;
- 1993, *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, Aammarion (= EA).

Breton, « le seul véritable et constant poète surréaliste » (G, 226), qui résume à lui seul la pensée et l'histoire du mouvement³.

1. BONNEFOY, POÈTE SURRÉALISTE: AMBIVALENCES ET MALENTENDUS

Soucieux plus que tout autre écrivain de commenter son parcours poétique, Bonnefoy a lui-même rappelé les faits et les dates à l'attention du lecteur (voir E, 68-87 ; 88-116). Au lycée de Tours, son professeur de philosophie lui prête la *Petite Anthologie du surréalisme* de Georges Hugnet. Séduit par l'audace verbale des textes, le jeune homme n'en continue pas moins d'admirer Paul Valéry (E, 69). Ses lectures ne seront d'ailleurs jamais exclusives: dans l'immédiat après-guerre, il pratique Chestov et Kierkegaard. Dès son arrivée à Paris, à l'automne 1943, il noue des amitiés avec des artistes et des poètes qui l'orientent vers le surréalisme: Victor Brauner, Gilbert Lely et les Belges Christian Dotremont, Raoul Ubac. C'est Yictor Brauner qui le présente à André Breton au retour de celui-ci des Etats-Unis. Bonnefoy a été impressionné par la personnalité de Breton (E, 71) ; celui-ci, en retour, semble avoir témoigné d'un réel intérêt pour son cadet, comme il ressort de sa lettre du 18 octobre 1946, envoyée après la lecture des réponses de Bonnefoy au *Savoir-Vivre* (cf LD, 45-46).

« violemment surréaliste dans ses publications » (E, 70), Bonnefoy fréquenta néanmoins assez peu le groupe créé autour de Breton. Il y passe pour « une sorte de marginal » (E, 71). Il apprécie plus l'ironie et le penchant pour la lucidité des surréalistes bruxellois⁴, assez autonomes à l'égard des Parisiens. Bonnefoy publie des textes d'obédience surréaliste dans *le Savoir-Vivre*⁵ et *Les Deux Sœurs*⁶, deux revues bruxelloises. Par ailleurs, il s'est souvent fait le commentateur de figures en marge du mouvement surréaliste, par exemple Ubac, Miro et Dotremont.

En 1946, Bonnefoy fonde une petite revue, *La Révolution La Nuit*, qui comptera deux numéros. Il y publie ses premiers textes, d'inspiration surréaliste. Citons un poème, « Le cœur-espace », un texte programmatique, « La nouvelle objectivité » (1946), puis sa première plaquette poétique,

³ « (L)es surréalistes, ou du moins André Breton - car c'est ce poète seul qui en a été et la pensée et l'histoire » (E, 159).

⁴ Voir LD pp. 39-40 et Gisèle Vanhese : « La Poétique de Bonnefoy et la Belgique », *Bonnefoy. La poésie. L'art et la pensée*. actes du colloque international (1983), publié par Yves-Alain Favre, Centre de recherche sur la poésie contemporaine, Université de Pau, 1986, p. 250.

⁵ « Ces questions peuvent conduire... », in *le Savoir-Vivre*. Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946.

⁶ « L'éclairage objectif », *Les Deux Sœurs*. n°3, 1947, pp. 52-53.

« Le Traité du pianiste » (1946). On y trouve aussi la première version de « L'Anti-Platon » (1947)⁷. Le refus, en juin 1947, de signer le manifeste *Rupture inaugurale*, marque la fin de son appartenance au mouvement surréaliste (E, 71).

Quelle signification doit-on accorder au passage éclair de l'écrivain Bonnefoy par le surréalisme et à sa rupture brutale avec le mouvement? La fulgurance des images surréalistes, l'autonomie accordée de la sorte au signifiant, l'aident à lutter contre la prédominance du concept et à valoriser la réalité matérielles.

Dans le même temps, de telles images flattent sa « tendance gnostique », sa nostalgie d'un « arrière-pays », en clair s'en penchant à renier la finitude. Défini par Breton dans un texte, « Equation de l'objet trouvé⁹ », consacré à une sculpture de Giacometti, le « surréel » s'apparente à « l'arrière-pays », du moins quant à l'état d'esprit qu'il implique: « un état d'attente fiévreuse » (LD, 40). Dans une certaine mesure, le surréalisme figure une tentation permanente de l'auteur (Finck, 1989: 309).

Dès 1946, les écrits de l'époque surréaliste semblent pourtant en porte-à-faux par rapport à la démarche de Breton. Si le *Traité du pianiste* (1946) relève de l'écriture automatique (Finck, 1989 : 302) et apparaît, aux dires mêmes de l'auteur (cf E, 86), un produit de « rêveries d'excar-nation » favorisées par le surréalisme, il accuse aussi la distance prise par rapport au mouvement. Bonnefoy réunit les archétypes d'un drame œdipien en vue d'une anamnèse. Celle-ci demeurant inachevée, le texte invite à un autre rapport aux mots, dont « Le Cœur-espace » est le produit. De l'avis de Jackson^{9bis}, cet écrit, « à peu près l'unique poème surréaliste publié par Bonnefoy », illustre la démarche préconisée dans les écrits program-matiques sur « La nouvelle objectivité » (1946) et « L'Eclairage objectif » (1947). Ceux-ci mettent l'objet et l'image surréaliste au service d'une révélation d'ordre matérialiste, c'est-à-dire surréaliste. L'objet et l'image redéfinissent un rapport à la réalité fait de liberté et de métamorphoses. Dans le poème en question, l'objet visé est le temps des amours enfantines, mais la mémoire échoue à le récupérer. Dans les trois derniers textes cités, il s'agit à chaque fois de « toucher au réel » (Jackson, 1993 : 42). On doit en conclure que « le surréalisme ne fut qu'un langage d'em-prunt » (*ibid.*). L'écrivain exprime sa nouvelle conception de la poésie en recourant au vocabulaire de Breton (cf E, 89 ; 92, note 1). Si authentique

⁷ *La Révolution La Nuit*. n02.

SEP, 68-69 ; E, 90 ; voir Michèle Finck. *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, José Corti, 1989, p. 299.

⁹ Voir *l'Amourfou*. chap. n1.

^{9bis} John E. Jackson, *A la souche obscure des rêves. La dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Mercure de France, 1993, p. 39.

qu'ait été, à l'époque, l'adhésion de Bonnefoy au mouvement, elle « recouvrait en fait un malentendu » (Jackson, 1993 : 43). L'auteur ne visait pas le surréel, mais « un réel reconnu pour lui-même et aimé pour lui-même » (*ibid.*), clairement thématisé pour la première fois dans « L'Anti-Platon » (1947). L'interprétation des textes s'accorde du reste avec l'attitude adoptée par Bonnefoy, lequel a quitté le mouvement surréaliste, irrité par les « velléités occultistes » (E, 79) de Breton et de ses anus.

Jeune poète, Bonnefoy subit l'envoûtement des images et de l'écriture surréalistes, mais en même temps perçoit leur danger et veut atteindre un réel qui ne se confond pas avec le surréel, trop entaché de tendances idéalistes.

2. UNE ESTHÉTIQUE DE L'AMBIVALENCE

L'ambivalence personnelle mise en lumière acquiert sur le plan de l'esthétique une validité théorique et objective. La réalité est structurée autour de deux pôles, le langage et l'existence, qui offrent un cadre général permettant l'interprétation de la culture et de la littérature (E, 91).

a. La mimésis

Bonnefoy ne cesse d'incriminer « la faute première du langage » (E, 345) et, de manière générale, la représentation (*mimésis*)¹⁰. Le langage nous a privés de *l'Un* ou de la *présence*, laquelle réalisait le contact le plus riche qui soit, immédiat, des êtres et des choses. L'unité ne peut être atteinte que par le biais de la finitude, c'est-à-dire l'existence dans un temps et un lieu concrets. Or, le langage pervertit cette existence de différentes façons. Il fragmente l'être : « La terre est une, les mots sont multiples » (VP, 32) ; il en réduit la richesse infinie : il y a « transcendance (du monde) sur les formulations qui en disposent et qui l'oublent » (E, 339). Bref, les mots s'avèrent incapables de retenir l'immédiat. Parallèlement, la *mimésis* crée un monde de substitution où les lois de la finitude cessent d'avoir cours.

La *littérature* et *l'art* exemplifient le mieux notre aliénation :

¹⁰ Inaugurée, avec les « Tombeaux de Ravenne » (1953), par une critique du *concept*. L'œuvre en prose de Bonnefoy évolue vers la mise en question foncière du *langage* et de la *représentation*.

Qu'est-ce d'autre qu'écrire, le plus souvent, sinon recommencer un monde là où le premier a déçu? Tout écrivain a du nihiliste, la profondeur de son scepticisme se mesure à la splendeur même de ses chimères (NR,294).

Le peintre, l'écrivain, construisent un monde-image portant la marque de l'intemporel, où ils aiment trouver refuge contre les menaces qu'inspire la finitude et assurer la réalisation symbolique de leurs désirs (NR, 271).

L'imagination, le rêve et le désir s'imprègnent de langage et favorisent le déni de la réalité donnée au profit d'un autre monde. A titre d'exemple, les désirs ne seraient que la diffraction des besoins du corps à tous les plans du langage (E, 316) : « (l)e désir d'un individu (...) est une structure de représentation, de valeur, déjà une langue, déjà la perte de l'expérience de l'Un » (E, 247).

Les mots oblitèrent l'accès à soi: «Et n'est-ce pas en nous-mêmes d'abord que cette aliénation se produit, le moi n'étant qu'une image par laquelle nous nous privons de notre pleine présence à nous-mêmes et à la grande Unité (?) » (G,79). Le langage réduit autrui à une simple représentation : « Que sommes-nous, en effet (...) sinon ce que déjà les autres se représentent, par des simplifications aussi désinvoltes dans la pratique sociale que le sont les stylisations ou stéréotypes des peintres? » (G, 79).

Bref, toute représentation constitue une méconnaissance de l'altérité. L'enjeu de la *mimésis*, on l'aura compris, n'est pas seulement cognitif, mais sollicite l'éthique. Bonnefoy reprend à son compte la thèse de Roland Barthes sur la collusion entre le langage et l'oppression, à cette réserve près qu'il en restreint la portée et sauve, on le verra, la poésie (E, 260).

La représentation n'est pas uniquement une fatalité de la condition humaine. Dans l'histoire occidentale, elle trouve une expression privilégiée, d'abord avec la métaphysique idéaliste, qui innerve la majeure partie de la philosophie, ensuite avec le paradigme scientifique, fondement de notre monde technique et industriel, finalement avec les courants artistiques majeurs. L'auteur critique la philosophie idéaliste en s'appuyant sur Nietzsche, Bataille, Etienne Gilson, Kierkegaard et Chestov. Il se range à l'idée nietzschéenne « qu'aucun système de représentations, de valeurs, ne peut prétendre exprimer authentiquement ce qu'on pourrait dire une essence ou une structure objective de la réalité » (G, 171). Bonnefoy s'en prend à l'occasion à la science, qui a distendu les liens du symbolisme traditionnel en abandonnant le raisonnement par analogies (E, 280-81).

Avant tout soucieux de l'art et de la littérature, l'auteur souligne, au fil de ses analyses de la Renaissance, du baroque, du romantisme et du symbolisme' le lien entre le poids des représentations, la culture du moi et l'aveuglement à autrui.

*

C'est dans ce contexte que sa critique du surréalisme doit être située. Grâce aux collages de Max Ernst (*La Semaine de bonté*) et aux images autodestructrices de Benjamin Péret (E, 74-76 ; EA, 60), Bonnefoy a pris conscience des ambiguïtés de l'image surréaliste. Le réel lui est apparu soudain comme transcendant aux représentations, dépourvu des significations qui relient les choses. Les expressions d'« inquiétante étrangeté» (E, 74-75), d'« expérience du néant» ou encore de « mauvaise présence» (E, 76) résument cet état de choses. L'image surréaliste, en conclusion, comporte un aspect nihiliste ; le surréalisme est animé par *a secret love for nothingness* (Y, 135). Il exige que l'art discrédite « ce monde où il nous faut vivre» (G, 184). Les collages d'Ernst, en effet, « exprimaient le besoin de dénoncer, de discréditer, la réalité elle-même» (G, 192).

Le surréalisme méconnaît donc notre véritable condition terrestre. Son erreur majeure est d'avoir trahi les choses simples de ce monde (E, 82 ; cf E, 73), en d'autres termes le lieu et l'instant de notre finitude. Breton veut « vivre le sentiment d'« inquiétante étrangeté» non seulement dans l'habituelle maison déserte mais dans l'espace même du ciel, de la terre, du corps» (E, 164).

Toutefois, la pratique surréaliste ne se contente pas de dénaturer les apparences. Elle crée aussi une coupure entre notre monde et la transcendance, entre un ici décevant et un ailleurs exaltant. La pensée de Breton suggère une séparation nette entre deux niveaux :

Dans cette surréalité qui s'anime à son passage, il se sent attendu, guetté, on en sait sur lui plus que lui-même, en bref ce que je dénonçais tout à l'heure comme la mauvaise présence, comme la syncope du sens réduisant l'objet à sa dépouille, la laissant à nu devant nous, est interprété par Breton comme la vigilance de grandes forces secrètes du point de vue desquelles notre idée ordinaire de la réalité est un voile (E, 84).

Breton pense que « la nature n'est qu'un décor, sous lequel filtreraient des rayons d'une lumière tout autre ». En butte à la finitude, il « s'estime une transcendance, se sent un « moi» qui ne relève pas de l'« ici-bas

ordinaire» (G, 184). Voilà la « tentation gnostique », une pensée de la transcendance « qui, s'attachant indûment à tel objet ou aspect de notre univers qu'on a choisis d'abord pour rendre compte de celle-ci, porte donc dans son être les traces, à tout le moins, d'une réalité supérieure» (E, 80). Autrement dit, la gnose, « c'est de substituer à tout, et à autrui en particulier, une image, qu'on tient pour le seul réel» (E, 81). Or,

De la gnose (...), l'image surréaliste est l'instrument le plus efficace, puisque sa subversion des principes de notre déchiffrement du monde, son indifférence au temps, à l'espace, à la causalité, aux lois de la nature et de l'être, brouille la figure de notre lieu, nous prive de la musique du lieu (...) (E, 83).

A la gnose surréaliste, résultat de « la pesanteur du langage» (E, 164), on doit rattacher l'excès de l'imaginaire (NR, 151) et la primauté du désir, laquelle est interprétée par Bonnefoy comme un égoïsme (NR, 271). Illustrons la collusion entre le désir, la représentation et la négation d'autrui. Entraîné par son propre désir, André Breton adopte, face à Nadja, la posture de la « souveraineté illusoire» (E, 81), en méconnaissant la vérité de la jeune femme et en proposant de celle-ci une image réductrice (cf E, 81-82). De manière générale, la « femme surréaliste» n'est qu'une image naïve, qui perpétue l'aliénation de l'autre sexe (G, 188)¹¹.

La dichotomie gnostique vicie d'autres aspects de la démarche surréaliste. Aux moments privilégiés de l'existence, Breton applique une grille « on ne peut plus déformante» (E, 109), préférant le « bizarre» (E, 109) au simple, le « ménure-lyre» aux passereaux, « par la croyance bien vaine que le vrai est d'un autre monde» (E, 109). Quant au mystère, il le situe au-delà de l'apparence des choses. Contestant l'intérêt de la prophétie du rideau rouge dans *Nadja* comme celui des haricots sauteurs observés par Breton et Caillois, Bonnefoy écrit: « Comment peut-on aimer faire énigme de ce dont l'explication naturelle est en soi bien plus riche et, à tout prendre, plus mystérieuse? » (E, 164). Voilà l'essentiel: pour notre auteur, l'ésotérisme doit être situé à ras de terre, lié aux aspects les plus simples du réel. Au demeurant, en dépréciant la « vue» au profit de la « vision» (d'après les mots de Mallarmé), le « paysan» au profit du « mage» (selon Rim-aud), le surréalisme hérite du romantisme et du symbolisme (NR, 271).

¹¹ Qu'on lise aussi les objections qu'apporte Bonnefoy à l'interprétation par Breton de « l'objet invisible » de Giacometti. Elles visent la dépréciation de la finitude et la réduction de l'autre à une image (cf G, 238).

Au vu de telles critiques, Bonnefoy soupçonne les surréalistes d'un « religieux de travers » (E, 80), qui représente au fond une variante du christianisme (G, 185). Dans un monde à la fois lieu de dérégulation et promesse, la personne garde en soi une étincelle du divin. Le hasard objectif est un « signal que l'on peut dégager des tristes événements de la causalité naturelle comme le croyant peut s'ouvrir aux signes que la Grâce lui multiplie par les voies de la Providence » (G, 185). Comme dans l'hérésie luciférienne, l'homme passe pour un être surnaturel promis à l'infini, pouvant outrepasser les limites de sa condition : « Breton (...) nie moins Dieu qu'il ne veut en détourner la toute-puissance à son avantage, c'est Lucifer qui renaît, une fois de plus » (G, 186).

« L'orgueil surréaliste » (G, 186) se prête à un autre éclairage. Les critiques à l'égard de la *mimésis* sont dictées par un jugement négatif à l'encontre du paradigme de l'*éros* grec, que le théologien Anders Nygren a systématiquement opposé à l'*agapè* chrétienne dans un ouvrage¹² dont l'influence sur Bonnefoy fut déterminante¹³. Les manifestations exacerbées de la *mimésis* reproduisent les traits constitutifs de l'*éros*. Attribuant une double nature à l'homme - spirituelle et divine d'un côté et matérielle de l'autre -, la philosophie de l'*éros* mise sur la possible libération des entraves de la matière comme sur le retour à notre patrie divine (Nygren, *op. cit.*, p. 178). Le parcours de l'homme, du sensible au suprasensible, du monde terrestre vers Dieu, voilà l'enjeu (*op. cit.*, pp. 186-87). Lorsqu'elles s'attachent excessivement à l'esprit, à l'imagination, etc., les productions culturelles témoignent du désir de leurs auteurs de s'égalier à Dieu. En outre, l'*éros*, égocentrique (*op. cit.*, pp. 198 sq), ramène tout à soi et met le prochain au service de sa propre ascension. C'est à juste titre qu'a été souligné l'égocentrisme de l'artiste surréaliste.

L'originalité de la critique culturelle de Bonnefoy mérite l'attention : il n'oppose plus les vertus de l'irrationnel aux entraves de la raison philosophique et scientifique, comme le firent les surréalistes. Dans la philosophie, la science et l'art confondus, il fustige une attitude bien précise à l'égard du réel, laquelle a dominé la quasi-totalité de notre culture : la *mimésis* suppose un sujet prométhéen, qui cherche la maîtrise du monde et d'autrui et veut de la sorte concurrencer le divin. La réalité fait l'objet d'une saisie réductrice, le sacré est erronément compris comme déification de l'homme, l'autre se voit nié dans son altérité.

¹² *Éros et Agapè*. Aubier. 1944.

¹³ « Et bientôt j'avais découvert *Eros et Agapè*. de Nygren. qui analysa avec une vigueur et une clarté avant lui, me semble-t-il. inconnue la nature complexe et même contradictoire du mouvement qui nous porte vers, justement, ce qui est » (E, 342).

b. La finitude et la présence

Le réel authentique, le sacré vrai, l'acceptation d'autrui, supposent une démarche différente, réalisable en dépit de l'emprise considérable du langage: aussi bien l'homme est existence, comme Bonnefoy en a pris conscience grâce à certains philosophes :

Mais j'étais aussi (...) lecteur de Kierkegaard, de Chestov, qui m'enseignaient la valeur, fondatrice, du rapport qui oriente le moi vers les autres êtres, dans l'ouvert, le risqué du temps vécu, où le destin se décide (NR,271).

Ce qui détermine notre existence effective, dans le vécu,

(...) (c) est le temps que nous subissons, les limites, les simultanités imprévues, le débordement de nos gestes par le hasard, etc., tout ce qu'on peut nommer notre incarnation avec ce que celle-ci demande de décisions rapides, de choix sans retour, d'obstination - et de réflexion aussi, attentive ou compassionnée, sur ces aspects du réel (E, 62).

Autrui joue à cet égard un rôle essentiel:

(O) n ne peut rejoindre la finitude, c'est-à-dire se pénétrer de la relativité de notre être propre, de l'illusoire de notre « moi », qu'en s'ouvrant au fait difficile de la différence d'autrui, point de vue qui dénie le nôtre (E,33).

Le dévoilement de l'autre se fait à travers la sphère de la contingence, mais la dépasse en garantissant l'accès à l'absolu:

(T) out échange qui « prend » est un bien, une sorte de don sans origine mais transcendant comme la Grâce divine, et comme elle, d'être accepté il s'accroît, jusqu'à transfigurer la simple nature et commencer le réel (NR, 238).

(Le) seuil unique de l'absolu (...) est la chose quelconque, vraiment aimée comme telle (1,253-54).

Face à la funeste religiosité de Breton, Bonnefoy, qui se dit incroyant¹⁴, se réclame d'un christianisme où la charité, l'agapè, se substituent à l'éros.

¹⁴ « [Il]e ne suis pas chrétien, même si je trouve précieuses (...) de nombreuses notions chrétiennes. et d'abord je n'ai pas de foi » (E, 46).

Le lien institué avec autrui peut conduire à la présence, à l'unité retrouvée. Mais les autres aspects de la finitude ne sont pas pour autant négligés. La terre (E, 196) sollicite l'auteur à travers quelques données élémentaires: l'arbre, l'eau qui coule, le ravin..., autant d'éléments faisant allusion aux « symboles qui semblent se proposer dans le lieu terrestre » (E, 329). Bonnefoy reprend l'héritage ésotérique des correspondances, mais le vide de ses connotations idéalistes: les analogies existent à l'horizontale, entre les choses de la terre. La pratique symbolique correspond aux « besoins simples » (E, 195), qui représentent des « façons éternelles, de regarder, d'écouter, et d'être » (E, 262), propres à toutes les civilisations. La dimension universelle de l'existence terrestre réinstaure la communion avec **autrui**, puisque les correspondances créent « un lieu qui vaudra pour tous ». L'Être est le produit d'un échange *symbolique*, au sens étymologique du terme, en deçà de toute *mimésis*.

*

Le surréalisme a-t-il de quelque manière valorisé la finitude et senti la présence? Quelles qu'aient été l'ampleur de sa gnose et son attirance pour la magie, Breton « obéit autant au besoin de porter à la lumière du jour l'impensé nocturne qu'à celui d'y céder » (E, 165). Le surréalisme a lui aussi combattu le « déni du monde » (*id. ibid.*), comme en témoigne sa condamnation vigoureuse des systèmes totalitaires, alors qu'à la même époque Bataille cultivait ses « ambiguïtés nietzschéennes » (G, 186). En définitive, le surréalisme « a été la dénonciation autant que la complaisance, il a donc part aux sources du "grand soupçon" que notre époque a tourné contre la parole » (*id., ibid.*). A ce titre, l'aversion de Breton pour la musique visait entre autres sa tendance funeste à s'affranchir du monde d'ici (E, 166-67). Chez lui et les surréalistes des années trente, la tentation gnostique n'a pas pris de formes dogmatiques, car ils n'ont prétendu « à aucun savoir *a priori* quant au surréel ni au réel » (G, 186). Le surréel ne saurait être confondu avec une « banale rêverie supernaturaliste » (G, 185)¹⁵.

Alors que Bataille, vers 1929, élabore un « lieu mental », Breton se situe sur le plan de « l'existence la plus concrète » et développe une « pensée du quotidien » (G, 184). En témoigne évidemment son intérêt pour les objets, trouvailles et coïncidences, lesquels véhiculent une intui-

¹⁵ La surréalité « n'est pas pour Breton quelque chose d'objectif, de substantiel où l'on entrerait passé l'horizon des phénomènes sensibles, mais une sorte de grand éclair qui enveloppe, un instant, la réalité ici existante, et transfigure notre existence, mais, en deçà, en dessous, laisse intacte la chose même, et ne lui ajoute rien de surnaturel » (G, 185). Cf aussi, G, 235.

tion de la présence. À l'instar de la science traditionnelle, les surréalistes intègrent l'objet à un réseau de correspondances (E, 73-74), alors que le regard analytique propre à la science moderne le soumet à une saisie réductrice. C'est en ce sens que le jeune Bonnefoy valorise l'objet surréaliste. En tant qu'altération de la figure des choses, l'image surréaliste est rebelle à l'analyse et apporte une intuition de la présence (E, 74). Finalement, le surréalisme a conçu des rites et s'est montré sensible aux instants privilégiés de l'existence, chargés d'une valeur de révélation:

Personne comme Breton n'a su dire l'intensité, par exemple, cet afflux qu'on sent chez certains, qu'on éprouve, d'une émotion, d'un désir - parfois simplement d'une idée, brusquement éveillée à des spéculations sans mesure - en des instants, à des occasions qu'on ne sait ni anticiper ni décrire, mais qui cartographient les seuls chemins qui importent, sur notre terre encombrée de parcours absurdes, leurrée de fins inutiles (E, 108).

Au demeurant, toutes ces préoccupations resteront encombrées de magie. Quant aux rites, ils devraient être élargis, au-delà d'un petit groupe de privilégiés, à la communauté humaine dans son ensemble (E, 108).

De telles valeurs et de tels rites manifestent le souci du sacré. Bonnefoy a dit combien lui était cher cet aspect de la démarche des surréalistes (Y, 135). Nul mieux que Paul Éluard n'a représenté le désir surréaliste de participation au sacré et n'a utilisé l'image pour tenter de recréer l'unité profonde du monde (*ibid.*). Dès lors, le surréel se confond avec le réel envisagé dans la perspective de l'Un, cher à Bonnefoy:

Tout à l'heure, nous parlions de cette expérience originelle du plein du monde, cette expérience grâce à laquelle nous nous sentons en unité pleine avec le monde, si bien que nous sommes infinis du fait même d'être finis. Chez les surréalistes - dans ce qu'ils appelaient justement le « surréel » -, il y avait comme la prescience de cela avec une ampleur tout à fait unique dans la poésie moderne française ¹⁶.

Bref, le surréel anticipe la présence.

c. La contradiction insurmontable du surréalisme

Au vu de ce qui précède, une contradiction vicie l'idée même du surréel¹⁷, lequel est vécu à la fois comme recherche du sacré et penchant nihiliste activant un arrière-monde:

¹⁶ Interview d'Yves Bonnefoy par Pierre Boncenne dans *Lire*, n° 140, mai 1987, p. 28.

¹⁷ *(T)he very idea «surreal» bore within it a serious contradiction (...)* (Y, 135).

I believe that the essentially visionary intuition that released the surreal's marvels to the Surrealists always created confusion, in its images and élans, between a desire for participation in the sacred and a secret love for nothingness (Y, 135).

Restée en suspens dans l'activité surréaliste, cette contradiction en a entraîné d'autres, subsidiaires. Ainsi, le déchaînement de l'image, l'objet surréaliste, servent la gnose et donnent l'illusion « qu'il y a un autre niveau de l'être » (E, 84). Ils se chargent encore de déterminations inconscientes et demeurent donc l'expression concrète de notre personnalité contingente. A ce titre, ils relèvent d'une lecture matérialiste. Toutefois, Breton et ses amis refusent que les causes inconscientes soient reconnues ou analysées (G, 192). Ce déni résulte de leur conception de la transcendance du moi, en bref de la tentation gnostique. Par suite, la démarche exploratrice de Breton souffre d'une dichotomie entre le poème (par exemple « La Nuit de tournesol ») et son commentaire (dans *L'Amourfou*) : le flux automatique insatisfaisant du premier se double d'un discours naïf où le sujet prend sa mythologie pour la vérité (E, 90-91).

d. La dialectique de la *mimésis* et de la finitude

Le sacré surréaliste est faussé par des tendances idéalistes, fruit d'un héritage métaphysique d'ailleurs tout autant perceptible dans la science et la philosophie. L'absolu que l'auteur a pressenti à hauteur de terre et à travers la rencontre d'autrui peut malgré tout être reconquis par le biais de l'écriture. Invoquant l'incontournable dualité de la condition humaine, Bonnefoy envisage la présence comme le fruit d'une *dialectique* entre les représentations et la finitude, mouvement dont l'œuvre poétique constitue le théâtre privilégié. L'art authentique développe une dénonciation de la clôture de l'écriture (E, 192-93).

Cette dialectique est conçue comme l'articulation et la synthèse des deux pôles que les surréalistes, « Eluard excepté peut-être » (E, 85), avaient figés dans leur mutuel isolement (Y, 137). Bonnefoy exige du poète une « écriture de plus libre circulation entre la profondeur impensée et notre conscience » (E, 93), une synthèse de notre volonté de lucidité et de nos virtualités aliénées (E, 93).

Il faut que la poésie dépasse l'optique subjectiviste qui la réduit à une « subversion du discours de la loi par celui du désir » (E, 328) et s'accorde à des valeurs collectives. Sa tâche consiste à substituer au « moi mythologique premier » (E, 106) un « moi universel » (VP, 98), qui seul

réaliserait l'intelligence de l'Être. Une structure d'ensemble doit dominer le flux de l'imaginaire. L'écriture automatique n'est plus de mise: « l'automatisme surréaliste (...) est prompt à venir mais prompt aussi à nous perdre, car il charrie tant d'inessentiel que cela ressemble à une censure » (E, 65). Toutefois, il ne saurait être question d'éliminer le désir, car il porte l'image. Sans ouverture aux polysémies et aux images, la création poétique se tarit (E, 18). Cependant, la conscience doit « mettre de l'ordre dans ce chaos apparent » (E, 18) et interpréter les données de l'automatisme (E, 93)¹⁸. Il est indispensable de « désenchevêtrer (le désir) des objets trop particuliers en quoi il s'aliène, (de) l'intérioriser à l'universel » (E, 85), l'universel dont l'ontologie résumée plus haut a dessiné les grandes lignes.

Le terme du parcours poétique restitue la relation authentique avec autrui à travers *l'agapè* :

(C')est alors la vie qui reprend, le labyrinthe qui se dissipe, et autrui qui paraît, pour un échange d'assentiments: en un mot, c'est la poésie (E,97).

La poésie qui vainc l'image dans l'écriture est amour, et en cela même (E,107).

Toutefois, ce résultat est précaire et les distorsions de la *mimésis* tenaces: le processus de simplification exige d'être indéfiniment repris (E, 37).

Nous ne pouvons entrer ici dans le détail des moyens rhétoriques que se donne une telle poétique. Il nous importait seulement de mettre en évidence la cohérence d'un projet esthétique et les présupposés philosophiques d'une critique culturelle offrant du surréalisme un éclairage original. En définitive, tout le mérite de Bonnefoy poéticien consiste à maintenir les exigences surréalistes (romantiques) de l'unité tout en les passant au crible du scepticisme que l'époque contemporaine manifeste à l'égard du langage. Qu'on trouve ou non convaincant son ésotérisme de la présence et que soit adaptée à ses ambitions universalistes sa poésie du simple, c'est là l'objet d'un autre débat.

N.F. W.O. - Vrije Universiteit, Bruxelles

¹⁸ Réfléchissant à sa récente pratique du « récit en rêve », Bonnefoy conteste l'écriture automatique et valorise la rature (cf R, 108-109).

MISE AU POINT SUR LES FEMMES SURREALISTES: INTERTEXTE ET CLIN D'ŒIL CHEZ LEONORA CARRINGTON

MartineANTLE

*Dans le surréalisme, la femme aura été
aimée et célébrée comme la grande promesse,
celle qui subsiste après avoir été tenue.*

André Breton

La mystique de la femme surréaliste est aujourd'hui pratiquement exorcisée. Les travaux de Xavière Gauthier¹ en 1971 sur l'érotisme du corps féminin, point d'origine de toute création surréaliste, ceux de Mary Ann Caws² sur la représentation du corps féminin morcelé pris dans des rapports métonymiques ou en tant que synecdoque, et pour citer un dernier exemple, la problématique de la beauté convulsive telle qu'elle a été analysée par Rosalind Krauss³, ont bien mis en évidence les ambiguïtés de la représentation de la femme dans l'esthétique et dans l'écriture surréalistes. Femme-aimée, femme-enfant, femme-sorcière, mélusine, femme-géante, femme morcelée et même solarisée par Man Ray, telles sont les multiples facettes sous lesquelles elle est représentée - 'inaccessible' elle est le plus souvent irreprésentable en tant que telle. Il est évident que les révolutions surréalistes n'ont pas amené une reconsidération du statut de la femme. Bien au contraire, la femme a même conservé son rôle de femme adultère au centre du trio théâtral⁴. Muse des temps modernes, elle fut la source de projections mentales et de fantasmes dans l'écriture tout autant que dans les arts visuels. En fin de compte elle ne

1 Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Gallimard, Paris, 1971.

2 Mary Ann Caws, *Ladies Shot and Painted: Female Embodiment in Art*. in *Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Par Susan Rubin Suleiman. Cambridge, Harvard University Press, Massachusetts. 1985, pp. 262-287.

3 Rosalind Krauss, «Corpus Delicti» in *L'amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press, New York, 1985, pp. 57-112.

4 Comme dans les pièces *Mouchoir de Nuages* (1924) de Tristan Tzara et *Victor ou les enfants au pouvoir* (1929) de Roger Vitrac.

fut rien d'autre chez André Breton que l'objet d'un désir essentiellement masculin et hétérosexuel :

Un rang de femmes assises, en toilettes claires, les plus touchantes qu'elles aient portées jamais. La symétrie exige qu'elles soient sept ou neuf Entre un homme... il les reconnaît: l'une après l'autre, toutes à la fois? Ce sont les femmes qu'il a aimées, qui l'ont aimé, celles-ci des années, celles-là un jour. Comme il fait noir!! 5.

Depuis les années 70, la critique a accordé une place de plus en plus importante aux artistes surréalistes femmes et nous a amenés à reconsidérer le surréalisme et ses frontières. La critique s'est efforcée de retracer l'histoire de ces femmes et, en quelque sorte, de les recadrer dans la lignée surréaliste. L'absence d'artistes femmes engagées dans les activités du groupe ou le quasi-silence passé sur leurs travaux proviendrait en majeure partie, selon l'interprétation féministe de Whitney Chadwick⁶, du fait que les membres du groupe surréaliste n'auraient pas octroyé à leurs œuvres la place qu'elles méritent. Il est en effet indiscutable que les femmes surréalistes n'ont participé ni à la signature des manifestes, ni aux déclarations, et qu'elles ont joué un rôle mineur dans la création et le développement des revues surréalistes comme *Littérature* ou *Minotaure*.

Il convient cependant de rappeler qu'une des raisons principales pour cette mise à l'écart des femmes tient à leur âge : Leonora Carrington est née en 1917, Léonor Fini en 1918, Joyce Mansour en 1928, Gisèle Prassinos en 1920, Dorothea Tanning en 1912 et Remedios Varo en 1913⁸. Par conséquent, leur participation aux activités surréalistes ne pouvait être remarquée qu'à partir des années 1930-40. Meret Oppenheim, par exemple a rencontré les surréalistes à Paris en 1932. Elle

5 André Breton, *L'Amourfou*, Gallimard, Paris, 1937, p. 8

6 Whitney Chawick, *Women Surrealists and the Surrealist Movement*, Little, Brown & Company, Boston, 1985, pp. 7-12.

7 Quelques poèmes de Gisèle Prassinos, par exemple, ont été publiés dans plusieurs journaux surréalistes: *Minotaure* et *Documents* 34. Selon Marina Vanci-Perahim, Gisèle Prassinos aurait avant tout été l'incarnation de la femme-enfant: « Elle séduit les surréalistes par le merveilleux de sa poésie, par sa personnalité de femme-enfant: elle a quatorze ans. » Marina Vanci-Perahim, « Gisèle Prassinos », in *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, p. 344.

Selon Gwen Raaberg, les femmes surréalistes ne furent jamais entièrement reconnues pour la valeur de leur création littéraire et/ou artistique: « But even when the women were included by Breton and the male Surrealists, a full recognition of their conceptual and creative force seems lacking » Gwen Raaberg, *The Problematics of Women and Surrealism* » in *DadaïSurrealism. Surrealism and Women*, 1990, pp. 1-10

8 Nous pouvons donc dire, comme l'exprime Gwen Raaberg, que ces femmes font partie d'une deuxième génération de surréalistes (Raaberg, 2).

a créé son « Déjeuner en fourrure » en 1936, et elle a exposé au salon des Surindépendants en 1933. Valentine Hugo, qui se place davantage dans une tradition romantique que dans une tradition surréaliste, comme Renée-Riese Hubert⁹ l'a démontré, a tout de même collaboré aux décors des *Mariés de la Tour Eiffel* en 1919. Elle a illustré les textes de Paul Éluard et d'André Breton, et a participé à la création de plusieurs cadavres exquis. Au Canada, Marcelle Ferron s'est jointe au groupe des automatistes en 1947 et a signé leur manifeste.

De plus, le fait qu'André Breton ait rarement ou mal apprécié l'œuvre des femmes surréalistes ne dévalue, pour autant, ni la valeur de leur travail, ni leur point de rencontre avec l'esthétique surréaliste. Car, en effet, les nombreux rejets d'André Breton de tout autre membre du mouvement surréaliste (Roger Vitrac ou Antonin Artaud par exemple) n'ont pas pour autant évincé leur participation au surréalisme. Jean Cocteau, quant à lui, n'a jamais réellement été accepté par les surréalistes et s'est toujours situé en marge du mouvement. Rappelons également que René Magritte a reçu relativement peu d'attention de la part d'André Breton avant la parution de *Genèse et perspective artistique du surréalisme*¹⁰ en 1941. Bien qu'indépendant et à l'écart du mouvement surréaliste, René Magritte a cependant été bien reconnu pour son esprit et son esthétique surréalistes. Même si André Breton demeure la figure centrale du surréalisme' puisque c'est à lui que revient le rôle d'organisateur du mouvement, ses points de vue (ou ses silences) ne suffisent donc pas pour évaluer l'authenticité du travail des femmes dans une perspective surréaliste.

Par ailleurs, plusieurs femmes surréalistes ont été reconnues pour leur participation et leurs travaux. Les poèmes de Gisèle Prassinos en particulier, ont servi d'illustration à la définition du langage automatique. Judith Reigl, peintre hongroise, est arrivée à Paris en 1950 et a participé aux activités du groupe surréaliste entre 1953 et 1955. Joyce Mansour a retenu l'attention de Breton en 1953 avec sa plaquette intitulée *Cris*¹¹. En 1958, Breton a reconnu dans *Les Gisants satisfaits*¹² un véritable chef d'œuvre d'humour noir qu'il a qualifié de « désir sans fin ». L'œuvre poétique de Joyce Mansour répondait en effet aux préoccupations esthétiques surréalistes puisque ses poèmes sont présentés simultanément avec

⁹ Renée-Riese Hubert, en fait, est la première à souligner que l'esthétique de Valentine Hugo, dont les travaux jusqu'alors avaient été rattachés au surréalisme, relève plutôt d'une tradition romantique: « In spite of her surrealist themes and imagery, Valentine Hugo can be considered in many ways a throwback to romantic illustration, for her images tend to paraphrase and only occasionally to mediate (...) ». Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*. University of California Press, Berkeley, 1988, p. II.

¹⁰ André Breton, *Genèse et perspective artistique du surréalisme* (1941). Repris dans *Le Surréalisme et III Peinture*. Gallimard, Paris, 1965.

¹¹ Joyce Mansour, *Cris*. Seghers, Paris, 1953.

¹² *Les Gisants satisfaits*. Pauvert, Paris, 1958.

les dessins de Matta, de Lam et de Camacho et font appel à une collaboration étroite entre poètes et écrivains.

Toyen (dite Maria Cerminova) fut l'un des membres fondateurs du groupe surréaliste en Tchécoslovaquie et elle a été acceptée et reconnue pour son travail dès son arrivée à Paris en 1947¹³. En 1935, elle a signé avec André Breton et Paul Éluard un texte à Prague sur la liberté d'expression artistique, publié dans le *Bulletin International du Surréalisme*. C'est à elle que nous devons la première revue surréaliste d'après guerre, *Néon*. André Breton lui a consacré une longue introduction en 1953, dans laquelle il affirme :

Toyen à qui précisément Heisler dut en grande partie la formation de son esprit... Toyen de qui je ne puis jamais évoquer sans émotion le visage médaillé de noblesse, le frémissement profond en même temps que la résistance de roc aux assauts les plus furieux et dont les yeux sont des plages de lumière (je souligne)¹⁴.

Dans *Nadja*, André Breton a également reconnu chez Blanche Derval « la plus admirable et sans doute la seule actrice de ce temps ¹⁵.. ». Dès 1922, alors qu'il se préparait au Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne, il avait sollicité sa collaboration: «C'est à vous et à vous seule que nous nous adressons parce que nous ne voyons personne autre que vous qui incarne aujourd'hui l'esprit moderne au théâtre¹⁶ ».

Si la participation des femmes artistes surréalistes a été inégale, nous pouvons cependant constater qu'un grand nombre d'entre elles ont été reconnues pour leurs travaux, et cela même si leurs tableaux exposés furent l'objet de très peu de remarques. Le rôle mineur qu'elles ont joué dans le mouvement ne peut entièrement être attribué à la misogynie du groupe où à celle d'André Breton. Les raisons à l'origine de ce quasi-silence passé sur les femmes surréalistes sont diverses: une participation tardive au mouvement surréaliste due à leur âge, et donc une production littéraire ou artistique qui ne se dessine qu'à partir des années 1950, des raisons personnelles puisque certaines d'entre elles ont choisi de s'effacer

¹³ A en juger d'après les photos de Toyen, on ne peut dire cette fois que son physique correspondait à la **mystique** surréaliste de la femme-enfant.

¹⁴ André Breton, « Introduction à l'œuvre de Toyen », *Toyen*. Éditions Soklova, Paris, 1953, p. 13.

¹⁵ André Breton, *Nadja*. Gallimard, « Folio », Paris, 1964, p. 15.

¹⁶ Cette lettre est citée dans: Henri Béhar, « L'attraction passionnelle du théâtre », *André Breton ou le surréalisme même*. Textes réunis par Marc Saporta avec le concours d'Henri Béhar, Bibliothèque Mélusine, L'Age d'Homme, Paris, 1988, p. 80.

au profit de leurs compagnons¹⁷ et finalement un refus d'appartenance au groupe comme ce fut le cas de Léonor Fini.

De toutes manières, il est certain que l'apport individuel et original des femmes surréalistes nous permet aujourd'hui d'élargir les frontières du surréalisme, et ce n'est pas une exagération d'affirmer qu'elles ont en partie réécrit le surréalisme. Leurs recherches dans le domaine pictural, plastique ou dans celui de l'écriture n'échappent, cependant, ni au paradoxe ni aux contradictions qui ont ponctué le mouvement surréaliste. Comment, en effet, lire certaines toiles¹⁸ de Léonor Fini, qui font appel au même degré de voyeurisme et de sadisme que les poupées de Victor Brauner? Par ailleurs, fidèles aux lois qui gouvernent la représentation surréaliste, leurs œuvres échappent bien souvent à toute interprétation et renvoient le message au spectateur ou au lecteur. Robert Belton a dernièrement bien présenté ce paradoxe à partir des lectures diamétralement opposées de « L'autoportrait » de Leonora Carrington par Renée Riese-Hubert et Gloria Orenstein¹⁹. Son analyse l'amène à conclure que: « Many of them perpetuated some aspects of the negative iconography of Woman, perhaps unwittingly or in spite of attempts to subvert them » (58)

Néanmoins, plusieurs études récentes ont réussi à dégager la spécificité des œuvres surréalistes créées par des femmes et donc de mieux comprendre l'originalité et la nouveauté de leur création littéraire et/ou artistique. Parmi ces études, je citerai les travaux de Gloria Duran²⁰ qui démontrent l'opposition radicale existant entre Salvador Dali et Remedios Varo. Puisque je traiterai d'un texte de Leonora Carrington, il convient également de citer deux articles de Jacqueline Chénieux-Gendron portant sur Leonora Carrington : le premier sur la question de l'échange²¹ et le deuxième sur le fonctionnement de l'ésotérisme²².

La question que j'aimerais soulever ici est de savoir si les femmes sur-

17 Cela ne serait pourtant pas le cas de Leonora Carrington et de Remedios Varo: «*From an early age, these spirited women tended to be rebellious (...) they participated in avant-garde activities, asserted their rights as free women and as painters (...) Once they arrived in a new country, Mexico, the IWo women's independence burst out with increased vigor in highly original productions*» (720) Renée Riese Hubert « Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic Partnership and Feminist Liberation. » in *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, volume 22, n03, summer 1991, pp. 716-745.

18 Cf Par exemple les toiles *La Peine Capitale* (1969) et *La Leçon de Botanique* (1974).

19 Robert J. Bellon, «*Speaking with Forked Tongues: « Male » Discourse in « Female » Surrealism ? »* in *Dada/Surrealism. Surrealism and Women*, 1990, pp. 50-62.

20 Gloria Duran «*The Antipodes of Surrealism : Salvador Dali and Remedios Varo »*, *Symposium*, volume XLII, n04. Winter 1989, pp. 297-311.

21 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman, 1922-1950*. L'Age d'Homme, Paris, 1983, pp. 254-263.

22 « Hermétisme et surréalisme dans les œuvres de Leonora Carrington » *Proceedings of the XTH Congress of the International Comparative Literature Association*. Coordinating Editor Anna Baladian, Garland Publishing Inc., New York, 1985, pp. 512-518.

réalistes ont été doublement mystifiées. Objet de mystification dans la représentation surréaliste d'une part, et, d'autre part, objet de mystification en tant qu'artistes surréalistes, de par leur participation plus ou moins directe avec le groupe surréaliste. En prenant comme exemple *Le Cornet acoustique*²³ de Leonora Carrington, je propose un parcours inverse: il ne s'agira donc pas de dégager l'originalité de ce texte et de son fonctionnement, ce qui a déjà été traité, mais plutôt de mettre en relief les points de rencontre, les principes et les motifs fondamentaux surréalistes que l'on retrouve dans cette œuvre²⁴.

Pris dans son ensemble, *Le Cornet acoustique* pourrait se définir et se résumer, comme le suggère Jacqueline Chénieux-Gendron qui place Leonora Carrington dans la tradition de Jonathan Swift et de Lewis Carroll, « en une fable du passage de l'esprit rationaliste à l'esprit analogique ou magique » (Introduction au *Cornet*, 20). Ce texte d'initiation à la magie et à la vieillesse, dans lequel il s'agit de trouver un bon rythme de vie à quatre-vingt-neuf ans, forme au premier abord un collage situé au croisement du conte fantastique²⁵, de la fable, du récit autobiographique et du rêve éveillé, comme nous le verrons plus loin.

Les objets - véritables fils conducteurs - jouent un rôle fondamental dans *Le Cornet acoustique*. Nous y trouvons bien entendu le cornet, le tableau d'une nonne et de son clin d'œil, (cette nonne est baptisée Dona Rosalinda de la Cueva par Marion et sera nommée L'Abbesse par la suite), un livre relié de cuir noir retraçant l'histoire de l'Abbesse, plusieurs lettres et finalement un horoscope. Ces objets constituent de véritables fils conducteurs du texte.

Le tableau, le livre et les lettres tissent un intertexte - dense et complexe - dans lequel est dévoilé le mystère des objets que je viens de mentionner: le livre, par exemple, révèle l'histoire du tableau et l'existence d'autres livres, ceux situés dans la bibliothèque personnelle de l'Abbesse. Ces livres de l'Abbesse, reliés ou couverts de fourrure d'hermine ou de peau d'autruche - véritables objets, livres d'artistes ou même boîtes surréalistes - ne sont pas sans rapport avec le « Déjeuner en Fourrure » de Meret Oppenheim. D'autres objets apparaissent dans cet intertexte, tel la coupe du graal, qui générerait, rappelons-le, une fascina-

²³ Leonora Carrington. *Le Cornet acoustique* (*The Ear Trumpet*, écrit en 1956), Traduit de l'anglais par Henri Parisot. Introduction, bibliographie et chronologie par Jacqueline Chénieux-Gendron, Flammarion, Paris, 1974. Cette traduction constitue la première publication de l'ouvrage.

²⁴ Je suis tout à fait consciente du fait que je vais examiner ici un texte écrit par une femme dans une optique surréaliste et donc le soumettre à des principes établis par un mouvement essentiellement constitué d'hommes.

²⁵ En cela, *Le Cornet acoustique* s'éloigne du surréalisme qui privilégiait avant tout l'écoute de l'inconscient.

tion chez les surréalistes²⁶. Tous ces objets pris dans leur ensemble font appel à des signes visuels (lire, regarder le tableau) ou auditifs (écouter avec le cornet). Dès lors nous pouvons dire que *Le Cornet acoustique* se situe d'emblée entre le voir, le lire et l'entendre.

Le cornet acoustique de Marion, objet aux « possibilités révolutionnaires » (31) est un objet qui agit en tant que révélateur auditif; il permet à Marion (qui a quatre-vingt-dix-neuf ans) de surprendre une conversation familiale décisive portant sur son destin et lui annonçant son départ forcé pour l'hospice « Le Puits de la Lumière Fraternelle ». Cet objet conducteur va nous guider au fil d'un récit dense, écrit à la première personne, et comme je l'ai déjà dit, tissé d'éléments autobiographiques. L'indice autobiographique dans la citation qui suit (Leonora Carrington a réellement déménagé de Londres à Paris) est immédiatement détourné à des fins humoristiques en suggérant d'une part la vulgarisation (« le surréalisme n'est plus aujourd'hui considéré comme moderne »), et en établissant, d'autre part, en effet de miroir entre le tableau de l'Abbesse au clin d'œil suspendu dans la salle à manger de l'hospice, et la fameuse *Tranche de jambon avec œil regardant* de Magritte, qui serait « pendue (...) dans la salle du trône » du Palais de Buckingham:

L'art, à Londres, ne me parut pas suffisamment moderne et je me mis à aller étudier à Paris, où les Surréalistes étaient en plein essor. Le Surréalisme n'est plus aujourd'hui considéré comme moderne et presque tous les presbytères de village comme presque toutes les écoles de filles ont des peintures surréalistes pendues à leurs murs. Jusqu'au Palais de Buckingham, qui possède une grande reproduction de la fameuse *Tranche de jambon avec œil regardant* de Magritte, qui est pendue, je crois, dans la salle du trône (je souligne, 99).

Mais revenons à notre cornet et plus particulièrement à son point d'origine. C'est Carmella, qui, guidée par des « dons de télépathie », l'a aperçu au marché aux puces dans un moment de pure clairvoyance : « Lorsqu'au marché aux puces, j'ai vu ce cornet, je me suis dit "voilà exactement ce qu'il faut à Marion » (38). La trouvaille du cornet au marché aux puces répond donc directement à la trouvaille des objets au marché aux puces dans *Nadja* ou dans *L'Amourfou*²⁷. Ce cornet - véritable objet polysémique - prend des significations diverses tout au long du

²⁶ C'est sur la quête du graal que reposent les deux textes de Julien Gracq: *Au Château d'Argol* et *Le Roi pêcheur*. A noter également, un *Photomontage* du surréaliste yougoslave Radovan Ivsic qui représente André Breton en chevalier de la quête du graal.

²⁷ Dans *L'Amourfou*, André Breton définit ainsi la trouvaille de l'objet qui exerce « l'attraction du jamais vu » (35) : « La trouvaille de l'objet remplit rigoureusement le même office que le rêve » (36).

texte. Jacqueline Chénieux-Gendron le rapproche de la trompette du Jugement dernier (8). Dans le texte, ce cornet est également associé à l'Ange Gabriel (37), et Marion le porte pendu au bout d'une corde « dans le style Robin des Bois» (171). Ce cornet permet par ailleurs à Marion d'« écouter le concert des êtres nocturnes» (92), c'est-à-dire d'explorer l'univers nocturne comme le revendique André Breton dans son poème « Au regard des divinités» et qui se situe d'emblée «un peu avant minuit, près du débarcadère²⁸ ».

Plus loin dans le texte, le cornet devient objet de représentation plastique dans une composition d'objets à la manière des boîtes de Joseph Cornell²⁹. En effet, en se préparant à partir du « Puits de la Lumière Fraternelle », Marion place le cornet dans un coffre en étain avec un certain nombre d'objets comme, par exemple, une bouteille de potion somnifère qui a pris une teinte brunâtre, entourée d'une végétation grisâtre: « on ne sait jamais ce qui un jour peut être utile» (47). Cet assemblage d'objets se fait à partir d'objets non-identifiés, car les boîtes de la comode ne contiennent pas « ce que les *étiquettes* indiquaient» (je souligne, 48) mais « *différents détrit*us» qui se sont agglomérés au cours du temps. Nous pouvons ici rapprocher ces boîtes de Marion, et leurs étiquettes, des tableaux surréalistes et de leurs titres qui, comme on le sait, ne renvoient pas nécessairement au contenu de l'œuvre. Nous pouvons aussi affirmer que certains de ces objets sont détournés de leur fonction utilitaire selon le même principe qui gouverne les *ready-made* de Marcel Duchamp³⁰.

J'entassai là une clé à molette, un marteau, des clous, des graines pour les oiseaux, un petit tas de cordes que j'avais moi-même tissées, quelques courroies de cuir, une partie d'un réveille-matin, du fil et des aiguilles, un sac de sucre, des allumettes, de la verroterie, des coquillages etc. Enfin, j'ajoutai à tout cela quelques vêtements destinés à empêcher les objets de balloter à l'intérieur du coffre (je souligne, 48).

Le deuxième objet qui joue un rôle déterminant dans *Le Cornet acoustique* est le tableau de la nonne au clin d'œil suspendu au mur de la

28 André Breton. « Au regard des divinités" (1923), *Œuvres Complètes*, 1. Édition établie par Marguerite Bonnet. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris, 1988, pp. 171-172.

29 Les boîtes de Joseph Cornell sont composées à partir d'un ensemble d'objets hétéroclites parmi lesquels se retrouvent le plus souvent des boules de liège, des flacons, des verres, des pipes, des coupures de journaux et des anneaux.

30 Il Ya d'ailleurs d'autres *ready-made* qui se perdent dans le texte. Dans *Le Cornet acoustique*, le photocollage « *Belle Haleine, Eau de voilette*» (1921) de Marcel Duchamp se retrouve sous la forme suivante: « Nous nous assimes pour sucer une de ces pastilles à *la violette* que Carmella apprécie parce qu'elles *parfument l'haleine* » (je souligne, 31).

salle à manger - véritable objet générique - sorte d'envers ou clin d'œil de Leonora Carrington à l'« objet-devinette » tel que l'a défini André Breton :

Les objets de la réalité n'existent pas seulement en tant que tels: de la considération des lignes qui composent le plus usuel d'entre eux surgit sans même qu'il soit nécessaire de cligner des yeux - une remarquable image-devinette (L'Amourfou, je souligne, 128).

Quant au livre offert à Marion par Christobel, il constitue le manuscrit original du confesseur de l'Abbesse et retrace justement la vie de Dona Rosalinda qui n'avait été jusqu'à présent qu'un personnage à la fois pictural et imaginaire. Nous retrouvons chez Dona Rosalinda (la nonne au clin d'œil et l'Abbesse) certains attributs de la mystique de la femme telle qu'elle a été exploitée dans le surréalisme. L'Abbesse se livre à des manifestations au cours desquelles elle lévite au-dessus d'un autel (comme dans le film « Sang d'un poète » de Jean Cocteau) et se transformera par la suite en un « corps luminescent » (136), de la manière que dans *Le Paysan de Paris* la « phosphorescence » et la « clarté surnaturelle » entourent la sirène du « Passage de l'Opéra »³¹.

Déguisée en cavalier, l'Abbesse de Leonora Carrington - gentilhomme à courte barbe rousse - chevauche la nuit sur un étalon noir et suscite l'intérêt d'un jeune prince dont « certaines mœurs orientales avaient déjà perverti la nature » (117). Outre le caractère profondément subversif de l'Abbesse, sa mort participe directement à l'humoristique surréaliste fondée sur le choc et le dépaysement³². En effet, l'Abbesse, qui sera bientôt proclamée sainte par les nonnes du couvent, disparaîtra dans une « détonation » (digne d'ailleurs d'être rapprochées de l'explosion des mamelles dans les *Mamelles de Tirésias*) ne laissant derrière elle qu'un « morceau de peau noire ensanglantée (...) qui se contractait spasmodiquement sur le lit » (137) et qui sera inhumé par la suite. De l'épaisse et « âcre » fumée surgit « un petit garçon, pas plus gros qu'une effraie, ailé et d'un blanc radieux, qui voletait près du plafond » (136) :

Il portait un arc et des flèches, mais la lueur pénétrante qui émanait de son corps m'interdit un examen plus détaillé de sa personne. La féidité des gaz dégagés par l'Abbesse morte s'était maintenant changée en un parfum lourd et des plus exquis, qui évoquait le musc et le jasmin (137).

³¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1990, pp. 30-31

³² L'humour surréaliste se manifeste lorsqu'il y a un déplacement des significations et des lieux. Pour Tristan Tzara, l'humour surréaliste fait « appel à l'humain et au mouvement, au détriment de la fixité des choses ». Tristan Tzara *Œuvres Complètes* (1924-1963). Texte établi et annoté par Henri Béhar. Flammarion, Paris, 1982, p. 398.

Cette vision fugitive est partagée par toutes les nonnes du couvent. Il s'agit en d'autres termes d'hallucinations collectives mais qui, à l'opposé des expériences relatées par les surréalistes, comme celles évoquées par Louis Aragon dans *Une vague de rêves*³³, font cette fois partie d'un collectif féminin. C'est par le biais de ces hallucinations collectives qu'opèrent les déplacements et les associations multiples de Dona Rosalinda par dérivation phonique et sémantique: « *abbesse* » - nuage transformé en faux-bourdon - reine des abeilles - et finalement « femme à trois visages » (et non pas à cent têtes comme dans *La Femme 100 têtes* (1929) de Max Ernst) :

Je regardai dans le miroir et y vis d'abord le visage de l'Abbesse de Santa Barbara de Tartarus qui m'adressait un sardonique sourire. Elle disparut pour faire place aux énormes yeux et aux antennes de la reine des Abeilles qui, après m'avoir adressé un clin d'œil, se transforma en mon propre visage (...). Tendait le miroir à bout de bras, il me sembla y voir un personnage féminin à trois visages, dont les yeux clignotaient alternativement. L'un des visages était noir. Le second rouge. Le troisième blanc³⁴, et ils appartenaient respectivement à l'Abbesse, à la reine des Abeilles, et à moi-même (je souligne, 183)³⁵.

Plus loin dans le texte, une autre figure féminine est à nouveau soumise à un processus infini de métamorphose. C'est le cas d'Anubeth, femme à tête de loup (et non un homme à tête de chacal comme Anubis) qui est construite à partir du modèle d'Anubis. Objet de métamorphose, elle devient à son tour le sujet d'autres métamorphoses en créant: « une tortue pourvue d'une tête ratatinée de bébé et de longues pattes minces » (199). Chez Leonora Carrington, les figures féminines sont donc en mesure d'engendrer une multiplicité d'images.

L'astrologie et les arcanes, et donc des motifs récurrents dans l'œuvre d'André Breton, jouent également un rôle fondamental dans *Le Cornet acoustique*. C'est le décryptage des mots énigmatiques de son horoscope « Au secours je suis emprisonné dans la cour » (159) qui conduit Marion à déchiffrer la devinette qui annonce le cataclysme et l'ère glaciaire au cours de laquelle la Déesse reconquiert sa coupe.

³³ Louis Aragon, *Une vague de rêves*. Commerce, Paris, 1924, p. 160.

³⁴ Jacqueline Chénieux-Gendron remarque à juste titre le *leitmotiv* alchimique qui se profile tout au long du *Cornet acoustique*: « L'œuvre alchimique: du noir au blanc, en passant par le rouge; il reste à parler du rouge et du blanc. Ou, si l'on veut, à parler du *moi* du texte, qui dit ce passage et pourrait être celui de la *révolution* à la fois métaphore de l'œuvre, de la transformation de soi-même, et métonymie de l'Apocalypse » (Introduction au *Cornet*, p. 18).

³⁵ Cette transformatio ou métamorphose de la figure féminine en bourdon ou gigantesque insecte se retrouve dans le sketch *L'Ephémère* de Roger Vitrac. Cf mon analyse dans *Théâtre et poésie surréalistes: Vitrac et la scène virtuelle*. Summa Publications, Alabama, 1988, pp. 26-27 et pp. 56-57.

Toujours dans le même esprit que les surréalistes, Leonora Carrington a recours aux récits d'expériences de rêves et de séances médiumniques. En fait, *Le Cornet acoustique* pourrait se lire dans cette perspective, telle récit d'un rêve éveillé, mais celui de vieillards cette fois: « les vieillards ne dorment pas beaucoup (...). Le sommeil et la veille ne sont pas des états aussi distincts qu'on le croit généralement, il m'arrive souvent de les confondre » (50). Ces séances sont présentées comme de purs rêves éveillés - rêves qui dès lors permettraient d'entrer en communication avec le cosmos: « Alors que nous tendons les mains autour d'une petite table et échangeons nos fluides, il est des fois où nous avons le privilège de voir se produire des Matérialisations venues du Plan Astal » (70)

De plus, dans *Le Cornet acoustique*, les rêves tiennent une fonction prémonitoire. Avant la lecture du livre portant sur la vie de Dona Rosalinda, Maud, l'une des pensionnaires du «Puits de la Lumière Fraternelle », relate un rêve dans lequel elle se trouve lancée à la recherche d'une coupe magique. Sa démarche, proche ici de celle des alchimistes, la mène à une statue de Diane qui lui tend « un calice d'argent plein à ras bord de miel doré » (90). Dans ce même rêve, la clef - objet trouvé - permet à Maud d'avoir accès à une salle somptueuse dans laquelle elle reconnaît, au clin d'œil, la nonne de la peinture à huile de la salle à manger.

De même, la lettre de Carmella à Marion n'est rien d'autre qu'un récit de rêves qu'elle a eus à son sujet. Outre le fait d'affirmer que tous les chats sont des médiums, et de lui demander si elle a besoin de marijuana pour alléger ses misères, cette lettre prémonitoire décrit une nonne enfermée dans une cour au visage légèrement déformé par un perpétuel clin d'œil. Cette nonne, à « l'expression particulièrement insolite et indescriptible » (106) et au « sourire sardonique » fait donc partie de l'imaginaire collectif féminin puisqu'elle apparaît successivement dans le rêve de Carmella, dans celui de Maud tel qu'il est raconté dans sa lettre, et qu'elle retient particulièrement l'attention de Marion.

Cette fonction prémonitoire et révélatrice du rêve, de la lettre et du tableau dans *Le Cornet acoustique* recoupe le texte de *Nadja*. Dans *Nadja*, la lettre de Louis Aragon est en effet accompagnée de la reproduction d'un tableau d'Uccello qui a pour titre « La Profanation de l'Hostie » (113) et qui sert à éclairer les paroles énigmatiques de *Nadja*. Le souterrain est un autre *leitmotiv* de *Nadja*. *Nadja* était convaincue qu'un réseau de souterrains traversait la ville de Paris et dans *Le Cornet acoustique* la meilleure manière de communiquer avec Marion au cours de la visite doit s'effectuer par des « passages souterrains » (85).

Chaque lettre de Carmella ou chaque visite s'effectue à la suite d'un

rêve et de son interprétation: « Danser en rêve signifie soit puissance occulte, soit désagrément, me dit-elle, Je savais donc que vous deviez être en proie à quelque sorte d'ennui» (150), Les rêves de Carmella mènent finalement à l'humoristique surréaliste³⁶ :

Je continue de rêver que je suis morte et qu'il me faut enterrer mon propre cadavre, *ce qui est très déplaisant car le cadavre a commencé de se décomposer et je ne sais où le mettre (..). J'avais décidé de le faire embaumer et de l'envoyer chez moi contre remboursement.* Mais dès que les pompes funèbres arrivèrent ici, je fus si affolée à l'idée de devoir me retourner en face de mon propre cadavre que je le renvoyai à la morgue sans payer les frais de livraison (je souligne, 86),

Après avoir subi un bond au cœur *convulsif* (je souligne) Marion se trouve alors simultanément face à sa propre mort et face à son double:

Tout au bout de la galerie, une ultime volée d'escaliers descendait vers la grande chambre ronde (.,), Comme je m'approchais du feu, la femme cessa de touiller le contenu du pot (..). Lorsque nous nous fîmes face, je sentis mon cœur faire un bond convulsif et s'arrêter: la femme qui se tenait devant moi, c'était moi-même (je souligne, 180).

On peut se demander si Leonora Carrington n'est pas ici en train de se moquer ouvertement d'André Breton, de sa conception de la beauté convulsive, des longues réflexions et des prolégomènes qui marquent l'ouverture de *Nadja*. Cette hypothèse mettrait en lumière l'intertexte que l'on trouve dans *L'Amour fou*, *Nadja*, et *Le Cornet acoustique*³⁷. C'est bien dans ce sens que va l'analyse de René-Riese Hubert au sujet de *Dawn Below*, autre texte de Leonora Carrington, qui serait une réécriture de *Nadja*:

Carrington substitutes for Breton's male perspective as narrator her aggressively female perspective, thus combining the voices of the narrator and of an allegedly mad woman. In rewriting parts of Nadja, Carrington champions the cause of Breton's most famous protagonist and in a sense becomes her avenger (Artistic Partnership, 725).

³⁶ Il n'est donc pas étonnant que « La Débutante » de Leonora Carrington figure parmi les textes sélectionnés dans *L'Anthologie de l'humour noir* par André Breton, Jean-Jacques Pauvert, Le Livre de Poche, Paris, 1966. pp. 425-430.

³⁷ Les éléments composant cet intertexte abondent et je n'ai présenté que quelques cas principaux. Je citerai un dernier exemple cependant. celui des inscriptions qui s'effacent dans *Le Cornet acoustique* (60) au même titre que l'enseigne dans *Nadja* (67).

Bien que *Le Cornet acoustique* soit un texte tissé d'humour noir, il respecte cependant strictement une chronologie temporelle. Il ne prétend en aucune manière faire appel à l'écriture automatique, à la rhétorique surréaliste ou à ses modes de représentation. Même si le texte emprunte au surréalisme certains motifs fondamentaux, comme nous venons de le voir (l'objet, le rêve, l'hallucination et l'alchimie), il est tout de même difficile de le classer en tant que texte surréaliste.

Si clin d'œil il y a, c'est probablement le clin d'œil de Leonora Carrington aux projections hétérosexuelles masculines des surréalistes, et à André Breton et sa conception de l'androgynie primordial (ceci expliquerait alors en partie le clin d'œil de la nonne du tableau qui se fait parfois moqueur et malveillant, 57). L'androgynie primordial d'André Breton est en effet un pseudo-androgynie car il est toujours défini par rapport à l'idéal du modèle masculin³⁸ alors que chez Leonora Carrington³⁹, les figures sont franchement androgynes (le cupidon non nommé: l'enfant ailé qui émane à la mort de l'Abbesse), ou les figures sont même bisexuées: l'Abbesse déguisée en homme, Claude de La Chécherelle, « aux cheveux coupés comme un homme» (57), ou encore Maud dont le secret, on l'apprendra à sa mort, sera de n'être rien d'autre qu'un vieux monsieur vénérable. Il faut aussi noter « la courte barbe grise» (39) de Marion qu'elle juge elle-même « du dernier galant» (57). Cette « ambivalence» et « cette confusion sexuelle », pour reprendre les termes de Jacqueline Chénieux-Gendron (Introduction *Cornet*, 10) se situent en fait dans une conception plus large de l'androgynie, ce qui justifierait la référence à la fin des temps et à l'ère glaciaire qui ferment le livre, et que l'on pourrait interpréter comme une tentative de retour à l'âge d'or:

L'ère glaciaire s'écoule, et, bien que tout le monde soit glacé, nous supposons que quelque jour, l'herbe et les fleurs repousseront (204).

*University of North Carolina
Chapel Hill*

³⁸ André Breton. *Manifestes du surréalisme*, « Idées », Paris, 1972, pp. 184-185.

³⁹ Comme d'ailleurs chez Jean Cocteau dans son film *Sang d'un poète* (1930), ou dans les premiers films de Luis Buñuel comme *Le Chien Andalou* (1930) par exemple.

LE SURRÉALISTE ET LA MORT ¹

Thierry AUBERT

Dans un précédent cahier de *Mélusine*, Michel Triolé avait déjà noté le paradoxique que représente *a priori* un questionnement sur la relation entre le surréalisme et la mort². Il s'avère en fait que celle-ci tient une place notable dans l'univers surréaliste. Quant à l'attention portée à la première revue surréaliste par Triolé, elle était justifiée par le souci d'approcher au mieux la vie du groupe dans sa volonté de se libérer du poids de la mort. Cette perspective se référait au dernier des six « Secrets de l'art magique surréaliste » présentés dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) : « Contre la mort³ ». Néanmoins, si une telle démarche induit que le surréalisme repose sur une opposition radicale au phénomène léthal, elle nous semble insatisfaisante: les surréalistes n'auraient fait que suivre le mouvement qui rend de plus en plus incommode la mort, l'individu restant sans moyen d'intégrer tant soit peu la contradiction moderne majeure, à savoir l'affirmation d'une individualité rayonnante, de la prééminence des valeurs individuelles parallèlement à l'impondérable et inéluctable disparition de soi⁴. Aussi pouvons-nous tâcher d'entrer dans les œuvres mêmes, afin d'observer comment se réalise l'ambition surréaliste de fonder un nouveau regard sur l'individu, de lui offrir un champ de références mythiques qui proposent vraiment une nouvelle perception de la condition de l'homme, ce à quoi invitent par exemple le texte inaugural de *La Révolution surréaliste*, la « Préface à une mythologie moderne » du *Paysan de Paris* ainsi que, d'une certaine manière, « Marie ou l'honneur de servir » dans *Les Gisants satisfaits* de Joyce Mansour⁵. Il est clair alors que ce n'est plus une simple opposition à la mort qui se dégage, sinon l'aspiration à engendrer une « mythologie » s'avérerait vaine: que serait un espace mythique qui ne proposerait aucun discours sur la mort ?

¹ Cet article présente les lignes de force d'une thèse pour le doctorat que Thierry Aubert a soutenue devant l'Université de Paris 3 en juin 1994.

² Michel Triolé, « La Mort dans *La Révolution surréaliste* », *Mélusine*, nOVIII, 1986, p. 197.

³ André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, p. 334.

⁴ Cf Philippe Ariès, « La Mort inversée », dans *L'Homme devant la mort*, 2. *La Mort ensauvagée*, pp. 267-311.

⁵ D'autres voies auraient pu également être explorées, en particulier l'effet direct du contexte guerrier sur la production surréaliste ou bien encore la manière dont celle-ci s'approprie, en ce qui concerne la mort, l'héritage romantique. Mais nous pensons que ce sont là des approches qui mériteraient, vu leur richesse, des études spécifiques.

Notons d'ailleurs l'ambiguïté du « Contre la mort » de Breton. Le titre pousse évidemment à voir une opposition à la mort, ce secret est « contre la mort », de même qu'un remède est contre la fièvre. Seulement, son contenu, pour obscur qu'il paraisse, dit non une opposition, mais une complicité : « Le surréalisme vous introduira dans la mort qui est une société secrète⁶ ». Dès lors, la situation surréaliste prend un tour vraiment original. L'individu surréaliste est certes opposé à la mort, mais il lui est aussi apposé, tout contre elle. La relation léthale devient porteuse d'une complexité féconde. D'une part le Surréaliste est confronté à la mort-anéantissement, négatrice de l'individu, tandis que d'autre part se dégage la mort surréelle, instauratrice d'un rayonnement surréaliste. Cette dichotomie fonde notre recherche.

La difficulté rencontrée tient alors à la formation d'un corpus. Où prendre les textes de référence ? En particulier, quelle part accorder aux textes relevant du penser « dirigé » et à ceux recourant au penser « non-dirigé », selon la distinction établie par Tzara à la suite de Jung⁷ ? De fait, la lecture de textes relevant du penser « dirigé », comme « Dada-surréalisme » de Desnos, montre que la référence à la mort est le point ultime d'une réflexion, d'une position philosophique ou d'un cycle, la situant implicitement en dehors du champ d'analyse⁸. Un autre exemple frappant en est donné par Aragon, alors qu'il entend cerner la place de l'individu au regard de la vérité et de l'erreur :

La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent sa saveur et l'enivrement. Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où ce heurtent le blanc et le noir. Et que m'importe le blanc ou le noir. Ils sont du domaine de la mort. (Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 15 ; nous soulignons).

La démarche surréaliste se trouve prise dans les rets d'un système culturel qui refoule toute idée d'un lien entre la mort et le vivant. En revanche, quand le texte recourt principalement au penser « non-dirigé », les éléments renvoyant au phénomène de la mort trouvent à s'exprimer, selon diverses modalités⁹. Il nous a donc paru préférable de considérer la

⁶ André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, p. 334.

⁷ Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie » (1931), repris dans le dossier accompagnant *Grains et issues*, p. 271. Le penser dit « dirigé » valorise la logique du discours et l'aspect « moyen d'expression », tandis que celui dit « non-dirigé » privilégie l'activité de l'esprit et la succession d'images.

⁸ Robert Desnos, « Dada-surréalisme » (1927), dans *Nouvelles Hébrides et autres textes. 1922-1930*, p. 286.

⁹ Dans *Le Paysan de Paris*, ce peut être la considération narquoise de son propre caractère mortel, l'observation de quelque passant à mine d'assassin ou le sacrifice surréel de soi (Aragon, *Le Paysan de Paris*, pp. 43-44, 58-59, 228-230).

question de la relation du Surréaliste à la mort à partir des œuvres reposant plutôt sur le penser « non-dirigé ».

Une dernière question se pose: un type d'écriture doit-il être privilégié ? Vu les différentes approches de la mort induites par le type de penser utilisé, nous avons fait l'hypothèse que la diversité des types d'écritures peut aussi avoir une incidence sur le rapport à la mort.

Alors, trois grandes voies se dégagent: d'abord, un repérage des signes mortifères, qui désignent la mort au Sujet surréaliste¹⁰, puis la perception de la mort même, enfin l'importance de l'écriture dans ce rapport au phénomène léthal.

*

Les signes annonciateurs de la mort permettent de discerner sa présence dans l'expérience même du Surréaliste. Ceux qui annoncent la mort surréelle n'ont pas un pouvoir absolu; ils sont surtout des moyens de dégager quelque peu l'individu de la pression exercée par le cours existentiel, afin de favoriser un état de réceptivité accrue vis-à-vis du surgissement de la surréalité.

D'abord, la mise à l'épreuve du Sujet rend évident un dépassement de l'existence. Ainsi, le suicide, qui n'est pas éludé dans les œuvres, prend des formes qui renforcent l'écart par rapport aux conditions existentielles, tels le saut dans le vide et la pendaison, qui mettent le corps en suspens. Le geste suicidaire amène surtout le Sujet à découvrir sa fascination pour le moment intermédiaire où le vif échappe à la vie, sans céder encore à la mort, mais il ne saurait constituer un but. Le cas des deux romans de Crevel étudiés est notable. *La Mort difficile* (1926) laisse Pierre, le protagoniste, se tuer; trois ans plus tard, au moment de s'achever, *Êtes-vous fous?* (1929) redonne à Vagualame la même position allongée qu'à Pierre, mais cette fois il s'agit de se laisser porter, sans solution de continuité vers les eaux de la mort et d'échapper aux rives représentant la convention¹¹. Parce qu'il renvoie trop brutalement au clivage entre la mort et la vie, le suicide est tenu à distance; cependant il place le Surréaliste dans une situation qui, relevant du néant ou du surréel, donne l'intuition de la dualité du phénomène léthal. D'autre part, le principe

¹⁰ Par « Sujet surréaliste » (ou « Surréaliste »), nous avons désigné l'individu fictif qui semble se dessiner au fur et à mesure que nous parcourons nos textes de référence.

¹¹ « Il s'étend, avale huit pastilles, croise les mains sur son manteau et laisse la nuit entrer dans ses os » (Crevel, *La Mort difficile*, p. 227) ; il est écrit, page suivante, que Pierre est « déjà confondu avec le bois du banc » (*id.*, p. 228). Dans *Êtes-vous fous ?*, une situation analogue n'engendre plus la disparition, mais la rupture surréelle avec le commun: « Docile aux courants, et non dans l'espoir d'un havre, (...) en attendant la mort et ses rivières souterraines, fais la planche, fais-toi planche » (Crevel, *Êtes-vous fous ?*, pp. 178-179).

majeur de l'intégrité individuelle est profondément remis en cause par différents signes mortifères. Le Sujet se perçoit ainsi comme autre, suivant différents modes de dédoublement; c'est là un fait primordial dans l'exploration du champ de la mort¹². Duprey et Breton donnent chacun une forme particulière à la figure du double. Pour le premier, ce travail est avant tout introspectif. « Je perdis mon corps par-dedans », est-il écrit dans le journal qui compose la seconde partie, datée de décembre 1948, de *Derrière son double* (Duprey, *Œuvres complètes*, p. 41). L'individu surréaliste ressent la nécessité d'une tension vers une autre part de lui-même, vivante par conséquent et néanmoins associée à la mort. Le cas observé dans *Arcane 17* est peut-être plus séduisant, puisque le double amoureux, en permettant la reconstitution d'un androgyne initial qui aurait été l'objet d'une « dislocation¹³ », explicite dans la recherche de l'« amour fou » une conscience première de la mort : dans un premier temps, en effet, la « recherche » du double amoureux impose au Sujet l'idée de sa propre imperfection, lui fait percevoir qu'il résulte de la mort, de la disparition d'une créature individualisée.

Quant aux créatures mortifères, qui reflètent le clivage entre vanité de l'existence et surréalité, si elles n'estompent pas la disparition de soi, elles signalent cependant pour une part d'entre elles un passage, non vers un au-delà, mais vers la surréalité ; notamment, trois monstres tirés de la tradition antique (Méduse, la sirène et le sphinx) marquent la proximité du seuil qu'est la mort surréelle¹⁴. Autre créature fondamentale, le mort-vivant. Contrairement à la dépouille, tant le cadavre que le squelette, qui s'associe à la finitude individuelle¹⁵, le fantôme, loin d'être un reliquat anecdotique du roman noir, constitue un véritable initiateur de la rupture

12 Dans ses *Principes d'une esthétique de la mort*, Guiomar signale l'importance de la figure du double: « La primauté du Double comme événement du Seuil (de la Mort) tient donc à plusieurs raisons: son rôle prépondérant dans l'instauration de l'idée du Mort, son rôle d'instaurateur des autres événements du Seuil. Il précède les autres » (Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, p. 317).

13 Tout individu serait « jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit sous tout rapport apparié, au point que l'un sans l'autre (apparaît) comme le produit de dissociation, de dislocation d'un seul bloc de lumière » (Breton, *Arcane 17*, pp. 30-31).

14 Deux vers de *L'Amour la poésie* montrent clairement cette valeur de passage entre deux vécus individuels recelée par la créature monstrueuse: « Tu vas d'un concret à un autre/Par le plus court chemin celui des monstres » (Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 235).

15 Le cadavre est le plus souvent le signe de la dégradation « (Tous les Français sont pourris et leurs cadavres empuantissent le monde » - Benjamin Péret, *Et les seins mouraient* (1929), dans *Œuvres complètes*, tome 4, p. 91) ; il signale la souffrance du Sujet à mourir « (vois-tu l'alignement de cadavres en moi/c'est le pont des douleurs en rangs coagulés d'âges » - Tristan Tzara, *L'Homme approximatif* (1931), dans *Œuvres complètes*, tome 2, p. 138). Le squelette, lui, est le stade ultime de l'anéantissement, de la négation de l'identité individuelle, lorsque plus aucune distinction fiable n'est possible, comme le montre le comportement de deux personnages de « Marie ou l'honneur de servir » : « Poussant une brouette chargée d'ossements, ils cherchaient Marie. "Voilà un tibia tout à fait ressemblant ... cria Anne en brandissant un os. « Nous avons plusieurs tibias dans la brouette, rétorqua Jérémie en se mouchant, laisse » » (Joyce Mansour, *Les Gisants satisfaits* (1958), dans *Prose & poésie*, p. 20).

léthale¹⁶ ; Vitrac propose l'hallucinant Immer, lépreux « debout au milieu des êtres invisibles avec sa forme sensible (qui) parle au monde surnaturel, comme il parle aux hommes, avec une langue de chair » (*Connaissance de la mon*, p. 265).

La mort s'inscrit enfin dans le temps et l'espace propres au Surréaliste. Même si ses traits recourent très largement ceux que nous venons d'esquisser, le domaine qui se dessine place dans une situation de relativité l'individu, confronté à des éléments dépassant l'immédiat, tantôt pour renvoyer à la finitude, tantôt pour susciter un allant surréel. Nous évoquerons ici la relation complexe de l'individu à la tombe, béance qui « aspire » l'existence, comme l'écrit Tzara (*Œuvres complètes*, t. 2, p. 99). Elle peut en effet susciter la répulsion, dans la mesure où elle s'associe au pourrissement macabre (Mansour, *Carré blanc* (1965), dans *Prose & Poésie*, p. 445, 462) Pourtant, elle signale parfois la tension vers le surréel. C'est le contraste entre le trou destiné au cadavre et la force du fossoyeur au torse nu (Vitrac, *Connaissance de la mort*, pp. 71-72), ou bien le lieu d'où sourd une lumière neuve, comme dans *La Fin et la manière* (« Et je ne sais si c'est la mer ou l'espace, car cette tombe bat des yeux partout » - Duprey, *Œuvres complètes*, p. 199). La tombe est aussi l'occasion d'un message, que ce soit le « NI DIEU NI MAÎTRE » (Breton, *Arcane 17*, p. 19) ou, à l'approche du terme des *Etats généraux* (1943), le blason funéraire qui désigne le temps vécu par le Surréaliste (Breton, *Signe ascendant*, pp. 72-73).

En fait, ces signes annonciateurs constituent une organisation originale des représentations léthales. Les surréalistes retiennent surtout des figures relevant du champ de l'inférieur qui, selon les critères de Guiomar, ouvrirait pour l'individu sur un univers léthal désespérant; or, ici, elles tendent vers un intemporel et un ailleurs surréels qui correspondraient plutôt à l'Apocalyptique, dont l'un des fondements est le recours à une transcendance¹⁷. L'approche du phénomène léthal échappe donc dans le texte surréaliste au dilemme divertissement/transcendance repéré par Guiomar. Par la mort, que constituent et l'anéantissement final du corps vivant et la merveille qui sourd du surréel, les textes surréalistes offrent à l'individualité moderne l'intégrité complexe de la condition humaine.

¹⁶ Ce peut être le constat médusé des inventeurs d'*Au Paradis des fantômes* (1933) face à l'aisance surréelle de leurs créations: « Nous sommes au paradis des automates, c'est-à-dire au paradis des fantômes » (Benjamin Péret, *Œuvres complètes*, tome 4, p. 207). Ou bien c'est l'appel redoutable du mouvement vers l'intérieur, dans *La Fin et la Manière* (achevé en 1950): « « Et maintenant, en avant TOUT 1 » ordonne le caporal spectre » (Jean-Pierre Duprey, *Œuvres complètes*, p. 195).

¹⁷ Cf Michel Guiomar, *op. cit.* p. 105.

Cependant, cette première approche laisse entière l'une des questions fondamentales: qu'est-ce que mourir? Il s'agit désormais d'analyser le travail de la mort, la confrontation à la mort même. L'observation du trépas dans les œuvres étudiées n'apportant pas de réponses suffisantes, nous avons étudié ensuite les représentations de la mort auxquelles sont parvenus les membres du mouvement centré sur Breton et Péret, depuis 1924 jusqu'aux années qui suivent la seconde guerre mondiale.

La forme majeure du mourir surréaliste est assurément le meurtre - même la condamnation à mort, forme institutionnalisée du trépas, apparaît comme la réalisation socialisée et sublimée du meurtre¹⁸. D'abord, l'assassinat bénéficie d'un cadre en rupture avec la norme¹⁹, ce qui permet de comparer l'expérience de l'assassin à celle du poète; par exemple, leurs mains sont rapprochées lors d'une énumération faite dans *L'Homme approximatif*, qui met en parallèle celles « qui assassinent» et celles « qui écrivent» (Tzara, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 154). Certes, gagnant symboliquement par son acte un supplément de vie, comme le note Morin²⁰, le meurtrier tient un rôle important, mais l'élément notable de la démarche surréaliste consiste en la place accordée à la victime. Elle voit indéniablement son intégrité corporelle atteinte ; l'usage d'armes imposant la proximité des acteurs du crime, tel le couteau, renforce ce fait. L'individualité semble évidemment mise à mal, mais force est de constater que, sauf s'il consiste en l'élimination des actants néfastes symbolisant l'emprise sociale sur l'individu, le meurtre organise une sorte d'apothéose de la victime, en ce cas généralement féminine²¹ : le mourir n'est plus alors une source d'angoisse mais de plaisir, à l'image de cette amante qui, sans mot dire, sans résister, se laisse tourmenter à mort, portée par « cette volupté qui la tordait sur le divan» (Desnos, *La Liberté ou l'amour*, p. 81). Le meurtre se trouve au centre d'une tentative pour dépasser les fantasmes liés à la perte du corps à mourir. Néanmoins, il ne suffit pas à évacuer totalement ces autres formes (maladie, accident

¹⁸ Il n'est qu'à lire ces lignes présentant les personnes assistant à l'exécution capitale d'un meurtrier sadique: « une foule qui n'en perd pas une goutte. (...) Où est le vampire?» (Roger Vitrac, *Connaissance de la mort* (1926), pp. 198-199).

¹⁹ C'est une « zone louche» (Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, p. 165), une « zone rouge» (Roger Vitrac, *Connaissance de la mort*, p. 43) ou une « zone interdite» (Joyce Mansour, *Prose & poésie*, p. 22).

²⁰ Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, p. 81.

²¹ Nous avons tâché de montrer que, contrairement à ce qu'affirme Xavière Gauthier (*Surréalisme et sur-réalité*, p. 272), la misogynie ne pouvait justifier pleinement cette situation; ainsi, Joyce Mansour, Annie Le Brun, elles-mêmes, recourent à une telle discrimination au sein de la relation homme-femme (cf. Joyce Mansour, *Le Bleu des fonds* (1968), dans *Prose & poésie*, p. 139 ; Annie Le Brun, *Sur le champ* (1967), p.21).

mortel, dévoration), aussi inquiétantes qu'assez peu nombreuses, qui révèlent une présence latente de la mort dans le corps même du vif. C'est sans doute pourquoi les surréalistes ont dû, malgré tout, constituer des discours sur le phénomène léthal, afin de ne pas laisser l'individu moderne devant un silence angoissé.

L'ensemble de ces discours peut être organisé autour de deux pôles antagonistes, représentés principalement par les textes de Péret et de Breton. Selon une démarche qui pourrait paraître surprenante, loin de chercher une voie consolatrice, pourvoyeuse de quelque au-delà intangible' Péret ramène violemment l'individu à sa plus simple dimension existentielle. Tout idéalisme, amoureux ou eschatologique, est banni; l'individu, aux abois devant l'évidence inacceptable de la mort-anéantissement, de sa mort, cherche alors à en bouleverser la portée. L'activité surréaliste constitue un moyen d'altérer l'idée de disparition de soi; le monde surréel de Péret montre le déni du principe d'identité, laisse le Sujet en suspens dans un univers d'irrésolution. L'improbable, la déréalisation y règnent, sources d'une dynamique surréelle; la mort de soi représente seulement un cas particulier parmi l'ensemble des métamorphoses qui animent l'expérience individuelle. Le néant léthal n'est que le moment où l'élan propre à la mort surréelle échappe au vif. L'autre choix, celui de Breton, refuse cette immédiateté. D'ailleurs, ce second système s'élabore plus lentement, le domaine décrit par les œuvres de Breton partant d'une perception brutale de la négation de l'individu pour atteindre à une situation complexe où la vie individuelle est portée par la tension établie entre mort surréelle et mort-anéantissement. La figure du chasseur supplante petit à petit celle de l'assassin; le macabre est là, mais posé à distance. Il n'est cependant pas question de la mise en place d'un arrière-monde, qui divertirait de la dépouille. Le chasseur reste bien en contact avec la mise à mort, de même que parallèlement la quête de la transparence ne voile pas la présence du corps à mourir. La mort selon Breton fait s'arc-bouter l'individu contre la mort surréelle et contre la mort-anéantissement. L'activité individuelle reste fondée sur la mort surréelle qui ouvre vers la surréalité et, tout à la fois, l'amour, la liberté ou la poésie expriment la limitation nécessaire de l'individualité²².

Entre ces deux paroles opposées et au sein de l'unité offerte par la perception dualiste du phénomène léthal (mort surréelle contre mort-anéantissement), le surréalisme est le lieu propice à l'expression de tout un éventail de représentations individuelles. Cette multiplicité des dis-

²² Dans « Ajours », André Breton repère ainsi la coïncidence de la surréalité et de la finitude au coeur même de l'acte poétique ou amoureux: «Le secret impérissable s'inscrit une fois de plus sur le sable » (André Breton, *Arcane* 17, p. 158).

cours par rapport à la mort évite à l'espace mythique le monolithisme redouté par Ulrich Vogt²³ et en fait le porteur d'une collectivité fondée paradoxalement sur l'affirmation de l'individualité. Le développement du mouvement surréaliste fait preuve d'une subtilité accrue dans l'appréhension de la mort.

Dans les premiers temps, s'instaure une véritable frénésie qui affirme la puissance de la surréalité, si bien que la présence léthale semble susciter un malaise comparable à un vertige. Certains veulent prendre du recul et repousser cette source d'effroi. Les textes de Desnos restent plutôt, malgré l'exubérance de la mort surréelle, assaillis par l'inquiétude; l'affirmation surréelle de soi ne parvient pas à dominer la finitude existentielle' la mort-anéantissement gardant son caractère énigmatique autant que fatal. Les poèmes d'Eluard montrent un Sujet cherchant à mettre à distance le néant de la mort par la valorisation de l'équilibre amoureux; seulement, le résultat s'avère fragile du fait de la vicissitude amoureuse: inéluctablement rattaché à l'existence par la présence nécessaire de l'être aimé, l'amour ramène parfois l'individu à sa solitude, et donc à sa faiblesse. Au contraire, le Surréaliste peut être lancé vers ce vide léthal, source de vertige; mais alors, la fascination est telle que l'individualité perd presque sa capacité à s'inscrire dans la vie. Toute activité est réorientée vers un macabre généralisé, comme chez Aragon ; une sorte de lumière léthale se répand et touche même la surréalité, perçue comme une expérience de la mort. Pour pallier cette adhésion macabre qui met à mal l'individu, le cheminement individuel peut s'associer à une valeur sacrée: Vitrac donne ainsi à ses textes une valeur initiatique, un peu à la manière des mystères antiques ; évidemment, il n'est pas question de solliciter un terme transcendant, mais de découvrir dans la pratique surréaliste une intuition qui porterait l'existence à se dépasser dans une plénitude incluant l'ensemble du phénomène léthal. En tous les cas, ces quatre consciences de la mort se caractérisent par le déséquilibre qu'elles induisent: les premières mettent l'accent sur l'individu à vivre; les secondes, sur l'individu à mourir.

Une autre approche, plus tardive, entend dévoiler une mort humaine et lier l'espace ouvert par la mort surréelle à la nécessité du mourir. Le corps constitue le réceptacle d'une mort qui se montre alors dans une inextricable ambivalence; l'homme « approximatif » de Tzara est conduit à concilier une existence vouée au surréel autant qu'au néant léthal. Dans les textes de Crevel que nous avons étudiés, l'expérience subjective

²³ Selon Ulrich Vogt, l'affirmation individuelle surréaliste par la révolte serait incompatible avec la « sagesse englobante et renfermée » du mythe, généré par ces discours sur la mort (Ulrich Vogt, « Osiris anarchiste, le miroir noir du surréalisme » dans *Mélusine*, nOV, 1983, p. 155).

consiste surtout à lever les faux-semblants, ces motivations qui ne sont que paravents, afin de trouver dans la vanité corporelle une disponibilité où le surréel est prolongé par la mort-anéantissement. Au cœur même du surréalisme, ce sont là des voies de la patience, nullement porteuses de renoncement, mais de clairvoyance.

Les deux dernières paroles observées, celles de Duprey et de Mansour, retrouvent l'acidité du surréalisme naissant, tout en cherchant l'affirmation simultanée de l'individualité et de la mort-anéantissement, à la manière des deux précédentes. L'horreur suscitée par le néant de la mort est utilisée comme ferment de la surréalité. La situation de l'individu à mourir se trouve réinvestie dans le domaine surréel découvert par le Sujet de Duprey. La mort surréelle impose l'expérience de la finitude; l'expérience de la surréalité échappe, la parole du scribe s'avérant incapable de transcrire complètement ce qui s'en dégage; la mort signale un excès de l'individu, qui touche à l'ineffable, à l'incorporel. Avec Mansour, il s'agit non de balancer entre l'épreuve surréaliste et sa saisie par le scribe, mais de maintenir, autant que faire se peut, l'individu aux confins des domaines ouverts par la mort surréelle et par la mort-anéantissement, de le garder à l'agonie. Le conflit entre le néant léthal et la plénitude surréelle, posé dans son immédiateté, contrairement au mystère présent chez Vitrac, est à la source même de l'éréthisme qui emporte l'individualité, exhaussée par la mort, annihilée par la mort.

*

Enfin, notre étude nous amène à nous interroger sur la disponibilité de l'écriture surréaliste, sur sa capacité à être l'instrument d'une transcription de la mort, à se faire l'écho de l'univers léthal auquel se confronte l'individu. Car la pratique scripturale participe du questionnement global sur la mort, qui anime le mouvement surréaliste, mettant en évidence l'opposition entre le traumatisme de l'individu à mourir et le dévoilement d'une intensité au sein du réel. Cela apparaît dans les situations de ruptures, tant la manière dont le texte se clôt ou disparaît, que la pratique de l'humour; l'incidence des types d'écritures n'est pas négligeable non plus.

L'écriture dépasse l'aporie formaliste et représente un élément important pour sa capacité à relayer certains des enjeux existentiels dégagés par le surréalisme autour du phénomène léthal; elle parvient à conserver son crédit parce que, malgré son caractère matériellement statique, ses ressorts en appellent à la mobilité et à la rupture. De ce point de vue, l'expérience de l'écriture entre en correspondance avec la situation de l'indi-

vidu confronté à la mort: l'ouvrage surréaliste explicite le caractère problématique, voire arbitraire, de son achèvement, ce qui le rapproche d'une existence individuelle à laquelle s'impose brutalement le néant de la mort; d'autre part, la pratique scripturale recourt abondamment à l'humour, qui fait se retourner le texte sur lui-même, à la manière de la mort surréelle signalant la mutation du rapport au quotidien²⁴.

La parole se voit restituer sa capacité de dire ce qui est, retrouvant la portée mythique que la prédominance de l'usage logique avait totalement dévalorisée. Les caractéristiques des différents types d'écritures conditionnent ainsi différents degrés dans la perception du phénomène léthal. La prose narrative valorise surtout l'ensemble des démarches mettant en jeu la relation de l'individu à la mort-anéantissement. En rejetant l'écueil réaliste, elle se recentre sur le Sujet, ce qui ne manque pas de mettre en évidence l'angoisse effective face à la mort; l'individu éprouve l'irré-médiable distance entre son désir d'infini et sa propre finitude. La narration surréaliste amorce tout un travail de sape des repérages traditionnels au sein de l'écriture narrative, la notion de personne est bousculée et la césure discours/récit se trouve remise en cause. Il s'agit de trouver une écriture de la passion, du partage de l'individu entre néant léthal et surréalité. L'écriture poétique semble, elle, proposer une autre transcription de la mort. Cette fois, la difficulté rencontrée tient non plus à l'emprise de l'horreur léthale, mais à la tendance constante de la poésie au détachement. Les surréalistes éprouvent de manière répétée la nécessité de ramener l'espace ouvert par l'écriture poétique à la dimension existentielle afin d'échapper à l'instauration d'un univers second: le poème, libre des relations actantielles, est favorable à l'émergence intrinsèque des figures de la mort surréelle, au point qu'il renvoie l'individu à sa limitation existentielle, non plus en exhibant le néant léthal, mais en donnant l'intuition de l'extension surhumaine de la présence surréelle. Cela nourrit d'ailleurs une controverse: comment associer une parole fondant l'individualité et un projet concerté d'action révolutionnaire²⁵. Se situant dans un moyen terme, entre l'exaltation surhumaine de l'écriture poétique et la tension angoissée de la prose narrative, l'écriture dramatique surréaliste n'est pas sans ambiguïté propre, face à la question léthale. Ou

²⁴ La relation de l'humour et de la mort est claire lorsque nous considérons plus spécialement les trois « humoreux » du surréalisme que sont Louis Aragon, Roger Vitrac et Tristan Tzara. Effectivement, le rapport à la forme humoristique que chacun d'eux élabore est en accord profond avec le discours que chacun tient sur la mort.

²⁵ Tristan Tzara s'oppose ainsi à André Breton. Le premier pose que le vrai travail poétique, fondé sur la parole-activité de l'esprit, s'avère incompatible avec un engagement révolutionnaire qui imposerait la valorisation de la poésie-moyen d'expression (Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie » (1931), p. 280). Au contraire, le second annonce que la mutation inscrite dans l'écriture poétique agira en retour sur les relations sociales (André Breton, « Le Merveilleux contre le mystère » (1936), dans *La Clé des champs*, p. 8).

bien, elle est avant tout une adresse au public, porté à voir en lui le travail de la mort surréelle. Ou bien, elle consiste en la projection polyphonique du trouble que connaît le dramaturge confronté à l'ambiguïté de la mort.

*

En tout état de cause, la perception de la mort se trouve ravivée au sein du mouvement surréaliste. Celui-ci met en relief un certain pouvoir du verbe, voisin de la sensibilité liée au mythe, et réinscrit de la sorte le phénomène léthal dans l'espace individuel, sans recourir à quelque transcendance. L'élaboration de dogmes ou de discours univoques qui à tenne emprisonneraient l'individu est repoussée; seule l'attention portée à ce qui entoure la mort-anéantissement et la mort surréelle donne à l'individu surréaliste sa puissance de vie, inquiète peut-être, mais en éveil.

« *Finir? Peut-être! - Mais est-il un seul mot pour exprimer cela?* »

(Duprey, *Œuvres complètes*, p. 52)

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES:

- Aragon (Louis), *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, Folio, 1984, 246 p.
Ariès (Philippe), *L'Homme devant la mort*, 2. *La Mort ensauvagée*, Le Seuil, Point, 1977, 343 p.
Breton (André), *Œuvres complètes* (t. 1), Gallimard, La Pléiade, 1988, LXXII-1798 p.
Breton (André), *La Clé des champs* (1953), Pauvert, 1979, 286 p.
Breton (André), *Arcane 17* (1946), Pauvert, 1971, 169 p.
Breton (André), *Signe ascendant*, Gallimard, Poésie, 1968, 188 p.
Crevé (René), *La Mort difficile* (1926), Pauvert, 1979, 253 p.
Crevé (René), *Êtes-vous fous ?* (1929), Gallimard, L'Imaginaire, 1981, 178 p.
Desnos (Robert), *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, Gallimard, 1978, 566 p.

- Desnos (Robert), *La Liberté ou l'amour* (1927), Gallimard, L'Imaginaire, 1982, 160p.
- Duprey (Jean-Pierre), *Œuvres complètes*, Bourgois, 1990,334 p.
- Eluard (Paul), *Capitale de la douleur*, Gallimard, Poésie, 1966,247 p.
- Gauthier (Xavière), *Surréalisme et surréalité*, Gallimard, Idées, 1971,381 p.
- Guiomar (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort* (1967), Corti, 1988, 494p.
- Le Brun (Annie), *Sur le Champ*, Ed. surréalistes, 1967,39 p.
- Mansour (Joyce), *Prose & poésie*, Arles, Actes sud, 1991,649 p.
- Morin (Edgar), *L'Homme et la mort* (1951), Le Seuil, Points, 1970,372 p.
- Péret (Benjamin), *Œuvres complètes* (t. 4), Association des Amis de Benjamin Péret, Corti, 1987,301 p.
- Triolé (Michel), « La mort dans *La Révolution surréaliste* », pp. 197-208, dans *Mélusine*, n0 VIII, L'Age d'homme, 1986,266 p.
- Tzara (Tristan), «Essai sur la situation de la poésie» (1931) repris dans le dossier accompagnant *Grains et issues*, Garnier-Flammarion, 1981,306 p.
- Tzara (Tristan), *Œuvres complètes* (t. 2 : 1925-1933), Flammarion, 1977,473 p.
- Vitrac (Roger), *Connaissance de la mort* (1926), Gallimard, 1926,278 p.
- Vogt (Ulrich), « Osiris anarchiste, le miroir noir du surréalisme », p. 142-158, dans *Mélusine*, n0V, Lausanne, L'Age d'homme, 1983,369 p.

GEORGES HENEIN : UNE POÉTIQUE DE LA TÉNUITÉ

Marc KOBER

Ni connue, ni reconnue, l'œuvre de Georges Henein ne laisse pas de faire mystère. D'un côté, elle frôle l'absence, de l'autre, elle s'accroît de tant d'inédits qu'elle pourrait bien figurer un jour comme l'un des témoignages les plus précieux sur la vie intérieure d'un homme de ce temps.

Le recueil de « nouvelles » le plus complet à ce jour, *Notes sur un pays inutile*¹, est une introduction efficace à l'univers de ce poète, essayiste, épistolier, chroniqueur, esprit irremplaçable, animateur hors pair de la vie intellectuelle, lien entre Paris et Le Caire.

C'est aussi une somme qui mérite d'être parcourue dans tous les sens.

En dépit de leur élégance et de leur concision peu commune, ces pages peuvent déconcerter, décevoir peut-être. Ce sont rarement des « nouvelles », mais des textes elliptiques, et leur sens peut rester obscur. Ces difficultés de lecture ne sont pas là par hasard. Il nous semble qu'elles sont la contrepartie de contraintes fécondes, d'une « poétique de la ténuité » dont nous allons présenter ici les linéaments, à propos de textes minces qui semblent effectuer un mode de présence, perçu comme idéal : une présence oxymorique, tissée d'absence.

UNE FORME BRÈVE

Même si la brièveté n'est pas quantifiable, ni mesurable, et même si la « forme brève » ne s'identifie pas à la « forme courte »², bien des récits semblent plus courts que la normale parmi les trente-quatre « nouvelles » réunies par l'éditeur. Un texte peut tenir en deux pages, tant il est concis, et un recueil de trois « nouvelles »³, publié en 1947, pourrait tenir dans un portefeuille, vrai *livre de poche*...

Un de ces récits, « Le Message opaque », emblématise la question de

¹ Ce recueil est paru en 1982, aux éditions Le Tout sur le Tout, Paris. Les références renvoient à cette édition.

² Gérard Dessons, *Brièveté et écriture*, colloque international de Poitiers, La Licorne, 1991. p. 3.

³ *Un Temps de petite fille*. Minuit, 1947.

la brièveté: un homme veut communiquer un message, mais partout où il se présente, un écriteau - « soyez précis » ou « soyez brefs » ou « vous n'avez pas le droit d'être distrait » - le paralyse. « Ce qui est dispersé cesse-t-il pour autant d'être précis⁴ ? »

Or, cet homme ne parvient pas à fixer l'objet de son discours. Ce qu'il voudrait dire possède une forme nette dans l'obscurité, mais s'évanouit au grand jour.

Dès qu'il veut extérioriser avec précision cette voix intérieure, il aboutit à un anti-message, au message obscur. Rien de plus incertain, ni de plus indirect que la « communication », impératif de ce temps, comme au dix-septième siècle « l'honnêteté ».

On se rappellera que l'œuvre de Henein, quoique centrée et précisément articulée, reste encore largement dispersée.

L'apologue du « Message opaque » lève déjà une partie de l'énigme.

Décrivant l'œuvre d'Henein, Patrick Waldberg évoque des « textes épars affleurant ici et là, qu'on ne soupçonnait nullement alors qu'il prenait appui sur un soubassement considérables »

Ce soubassement est malaisé à déterminer: gnose, hermétisme égyptianisant, dira encore Waldberg ? Les quelques essais publiés reflètent une pensée qui peut dialoguer d'égal à égal avec l'esprit d'Alexandre, le courage de Julien l'Apostat, l'exemple de Byzance, l'univers d'un Kierkegaard ou celui d'un Kafka.

Georges Henein est l'homme des grandes questions, et sa culture apparaît considérable. Cette richesse intérieure - mais aussi cette obscurité signifiante, parce que, au terme de toutes les méditations, l'homme reste « le signe le plus obscur⁶ » - il choisit de la déposer en des « poèmes » où la brièveté est licite, et encouragée, ou en des « récits » qui ont souvent la brièveté du poème en prose.

Il devra par conséquent condenser en un système signifiant, nécessaire en son entier⁷, un savoir et surtout un questionnement des plus ambitieux qui peut aboutir à des questions insolubles, comme celle-ci:

Mais ce qui existe, que faire de ce qui existe⁸ ?

En va-t-il vraiment ainsi? Rappelons-nous cette précision... dispersée.

⁴ *Notes sur un pays inutile*. p. 93. Sauf indication contraire. les indications de page suivies de NPI se référeront à ce recueil. dans l'édition citée.

⁵ Préface à *La Force de saluer*. p. 10. Éditions de la Différence, 1977.

⁶ C'est le titre du premier poème du recueil homonyme, *Le Signe le plus obscur*. Puyraimond, 1977.

⁷ G. Dessons caractérise la « brièveté » comme « la sollicitation maximale du langage dans le processus de signification et (...) la nécessité des composantes du discours » (*Brièveté et écriture. op. cit.* p. 8).

⁸ NPI, p. 186.

Ce qui frappe davantage, dans les textes de Henein, est un art du « rapprochement », grande affaire du surréalisme, et un art de la « déviation ».

S'il existe un système, cela ne pourra qu'être celui de l'arbitraire, d'une narration hasardeuse, respectueuse de la vie, mais en rupture de récit.

Toutefois, et c'est là où la lecture de Henein devient périlleuse, on ne pourra s'en tenir à la lecture émerveillée d'Alhambras bâtis sur une pointe d'aiguille: « (...) la brièveté textuelle impose tout un art du récit où le suggéré, le non-dit constituent l'un des éléments essentiels⁹ ».

Le lecteur des récits de Henein se voit encouragé par des allusions, des ellipses et des ruptures, à reconstituer la signification et les intentions de l'auteur.

Anecdotes et digressions - en bref, la dispersion, - semblent nécessaires à ces « formes brèves ».

Dans la notion de brièveté se trouve incluse la concision, qui n'exclut jamais la précision, ni l'extrême attention apportée au détail, à chaque détail. C'est là un autre aspect de la brièveté que nous serions tentés d'appeler, pour notre part, la ténuité des textes de Henein.

Le souci de perfection dans l'écriture se lit à l'échelle du paragraphe, de la phrase même, et l'emporte sur les impératifs traditionnels de la nouvelle: clarté de la composition, souci du dénouement. Telles ne semblent pas en effet les priorités de Henein, qui admirait chez Ahmed Rassim l'art de « la notation expéditive, de la diversion qui sert à aiguïser le sujet », où il reconnaît « la secousse qui anime le récit poétique ».

Et l'hommage à ce populaire poète du Caire lui conviendrait:

Sa poésie est dans le même temps évasive et rigoureuse. On se croit projeté hors de la scène mais un fil invisible vous reconduit aussitôt à l'essentiel ¹⁰.

Nous voudrions citer pour finir une phrase exemplaire, une phrase ténue:

Et Lil s'en alla, un peu triste, un peu fragile, dans le grand escalier en bois pourri, puis le long de toutes ces rues qui tombaient en banlieue et où, de loin, sa silhouette dansait comme une petite fumée idyllique ¹¹.

⁹ Carmen Camero Pérez. *Brièveté et écriture*. op. cit., p. 131.

¹⁰ « Hommage à Ahmed Rassim ». numéro spécial de *La Revue du Caire*, 1959. p. 37.

¹¹ « Portrait partiel de Lil », NPI, p. 22.

LE TEMPS NÉCESSAIRE POUR UNE SÉPARATION

Georges Henein n'a jamais écrit un texte long; en revanche, il a multiplié les formes brèves - carnets, poèmes, essais, nouvelles - ces dernières souvent réunies en recueils.

Dans tous les cas, nous avons affaire à un texte discontinu, à des livres qui, l'a-t-il voulu ou non, se présentent à nous comme des recueils, et ces textes ténus, difficiles, sont d'autant plus exigeants pour le lecteur qu'il les reçoit comme un ensemble, constitué par le volume, à lire en principe dans un certain ordre.

Il n'y a pas de temps mort dans la nouvelle, ce qui empêche le lecteur de s'y installer confortablement - on lui impose par contre une exigence continue de rupture: une histoire finie, voilà qu'une autre commence tout de suite. C'est en définitive un problème de développement temporel et de diversité, qui oblige le lecteur à un effort constant ¹².

Effectivement, le lecteur d'Henein se trouve en présence d'êtres vifs (et à vif), arrachés à la durée, saisis dans la perfection d'un geste ou d'une attitude, et ils ont cette particularité de ne pas s'inscrire dans le temps, vivant dans une durée séparée (l'unité séparée du texte à l'intérieur du recueil). La question de leur inscription dans le temps est « expédiée » en quelques lignes. C'est le temps de la séparation, à peine un éclair. L'auteur insiste au contraire sur les quelques moments où la vérité de l'être se déclare. Le lecteur, qui a besoin d'un certain développement de l'action dans le temps pour s'installer pleinement dans la narration, est renvoyé aux questions incisives que ne manque pas de poser chaque texte, à ses obscurités de sens et de forme, à la beauté de l'être. En somme, il est séparé d'avec lui-même, et d'avec une lecture paisible.

Aucun sentiment de familiarité ne peut s'établir avec les personnages ou avec le « monde du texte », aussitôt disparus qu'apparus.

Cet inconvénient de lecture est la contrepartie d'un programme narratif précis : présenter des êtres et des vies qui échappent au temps, à la destruction. Celle-ci perd de son emprise sur des êtres ténus, dont la présentation aura été aussi rapide que fragmentaire.

De l'intérieur des récits émane un art de raconter qui prend à rebours l'usage: « D'un commun accord, les descriptions et la chronique intime furent prudemment contournées¹³ » ou bien « (...) comme si son histoire avait besoin d'un commencement¹⁴ ».

¹² Carmen Camero Pérez. *op. cit.*, p. 37.

¹³ « Nathalie ou le souci », NPI, p. 33.

¹⁴ « Far away », *ibid.*, p. 56.

Ce sont de tels récits elliptiques qui se voient réunis, plus disjoints que rassemblés, formant bout à bout un récit lacunaire, toujours repris, chargé de signifier un petit nombre de vérités.

Une explication possible à cette extrême fragmentation des textes de Henein serait la suivante: la négation du postulat de la continuité et de l'unité du monde. Une forme discontinue à l'extrême permettrait de nier un tel postulat. La réalité selon Henein est bien au contraire liée à l'appréhension du monde intérieur. Il existe autant de mondes que d'individus, c'est là encore une conséquence du manifeste *De l'Irréalisme*, écrit en 1935¹⁵.

Par conséquent, pour respecter cette réalité ténue et intérieure, soit la dimension close et subjective de chaque être, l'écrivain pourra seulement enregistrer successivement ces discontinuités, ces vies parallèles. L'être (et sa vision du monde) est rigoureusement unique, séparé : « l'ai peur de la voir en dehors de moi. l'ai peur de la rencontrer telle que les autres l'ont faite¹⁶ » dit le narrateur. Le manifeste « De l'Irréalisme » se termine par un programme d'écriture qui entretient un rapport évident avec la discontinuité des récits futurs de Henein :

Ecrire n'importe quoi qui vous soit advenu intérieurement et qui n'ait pas été provoqué par une cause extérieure et qui ne puisse pas se transporter ni s'utiliser dans le monde extérieur ¹⁷.

De fait, Henein instaure le régime d'une séparation radicale.

RUPTURE INAUGURALE ET FIN DU LANGAGE SÉPARÉ

« (...) La fameuse porte dérobée dont raffolent les récits d'aventure ¹⁸ », les récits de Henein en font rarement usage ; pourtant, tout se passe comme si ceux-ci se dérobaient en leur fin, éludaient la mise à mort du personnage, en de savantes périphrases, ou bien c'est la fin qui fait défaut, et le lecteur est abandonné, sans épilogue.

C'est là le trait le plus évident de ces récits, que la progressive édulcoration de leur matière jusqu'au mutisme le plus complet. La brièveté des récits est sans doute la conséquence de cet art de la rupture (discontinuité la plus extrême) qui les fait s'achever « avant la limite ». En général, les paragraphes conclusifs des récits sont soigneusement mesurés, remarquablement brefs. En quelques lignes, le personnage reçoit un destin que

¹⁵ *Un Effort*, nOS!, février 1935, Le Caire.

¹⁶ « La Vie creuse », NP!, p. 27.

¹⁷ *De l'Irréalisme*, op. cit.

¹⁸ « La Promenade philosophique du dictateur », NP!, p. 139.

l'on imagine définitif: « Et ce fut le commencement d'une très grande Anémie¹⁹ ».

C'est le plus souvent sur un mode euphémistique que la disparition (trop certaine) est dite:

*Elle repoussait le faste dont on prétendait l'entourer, et son espoir grandissait d'obtenir une issue secrète par où tamiser la vie, par où retrouver une discipline de l'être*²⁰.

D'une autre héroïne le narrateur affirmera, suivant une esthétique de l'interruption et de la déception: « Cela paraît cruel à dire, mais sa mort est maintenant de l'ordre du besoin²¹ » – avec une sécheresse qui étonne.

Si la fin n'est pas la fin véritable, s'il existe une issue, un moyen pour se dérober à la vie mortelle, Henein se garde bien de l'indiquer. L'issue secrète passe tout de même par la mort; or le récit ne peut raconter au-delà de la mort du personnage (en quoi il excelle).

Si une pudeur reste agissante dans ses récits, c'est encore celle de ne pas décrire la mort de l'extérieur, mais de laisser cela à la charge du personnage lui-même, par le biais d'un artifice narratif qui vient compenser cet atticisme des fins, transmué en mutisme.

En dernier lieu, le silence est rompu, par le biais de lettres (or une lettre, c'est un « bref »), de télégrammes (et l'on parle aussi de « style télégraphique »), et autres signaux consumés en l'être, qui ont l'art de différer et d'anticiper sur la disparition. Lorsqu'on apprend celle-ci, dans les dernières lignes, elle a déjà eu lieu: « Je compris que cette nature vaillante avait déjà cessé d'exister au moment où m'atteignait sa lettre²² ».

La mort est reléguée en un autre lieu, elle est déjà révolue quand la voix l'annonce. Voilà une forme d'atténuation, un art de la litote qu'Henein pratique avec ferveur, comme une méthode, une manière d'effacer la mort du récit.

Qu'il y ait ou non disparition de l'être, la clôture du récit est souvent brutale, comme s'il s'agissait là d'un « suicide narratif ». Le récit s'éteint, se perd au détour d'une phrase, sans que cette interruption soit justifiée du point de vue de l'histoire qui est énoncée. La chute du récit « Un Temps de petite fille » est caractéristique de ce goût pour l'aposiopèse, l'interruption brusque. Le refus de finir une phrase se traduit par des points de suspension et par un envahissement des blancs dans la page:

¹⁹« La Déviation », NPI, p. 19.

²⁰« Nathalie ou le souci », *op. cit.*, p. 35.

²¹« En vue du rivage », NPI, p. 68.

²²« Nathalie ou le souci », *op. cit.*, p. 35.

*On s'étreindrait à moins.
Il fait un de ces temps* 23...

Lorsque le récit ne conclut pas à une vérité (issue naturelle de ce qui a été raconté), il semble illustrer les idées de Henein à propos de la nécessité du silence, idées exprimées à plusieurs reprises dans les *Carnets* 24.

Ce mutisme des fins ne s'explique pas uniquement par une désinvolture « surréaliste » à l'égard des normes du récit; il serait le résultat d'une discipline, le terme d'une pratique ascétique: parvenir au silence.

Il s'agit aussi d'une extrême lassitude, d'une « démission lasse de l'instance narratrice qui s'abandonne et... abandonne le récit » - soit une « lucidité qui se renonce²⁵ » (termes de Camus appliqués à Kafka). Yves Bonnefoy, à propos de ces « histoires brisées », de quelque « fiction vacante »²⁶, interprète cet affaiblissement, cette intériorisation de la narration au fur et à mesure qu'elle avance, comme un refus de « se laisser gagner par l'imaginaire » ; en revanche, se lirait, dans le souci de ne pas prolonger la fiction, une intention éthique:

Et par ce refrènement, il a accompli, en somme, cette identification de l'art et de la morale qu'il appréciait chez les Grecs comme un indice, et une occasion de liberté 27.

UN PORTRAIT PAR OMISSION

L'apospopèse, ou l'art de la rupture, ne se limite pas aux fins de récit. En bien d'autres endroits, Henein manifeste son impatience à parvenir au silence et sa lassitude devant le langage, les mots organisés.

Certaines figures de suppression sont bien connues ; dans la nouvelle, elles servent à passer sous silence tout un pan de l'histoire qui n'ajouterait rien à l'intrigue. C'est là ce qui justifie ellipses et récits-sommaire, et cet usage est fréquent chez Henein.

Ce qui reste singulier dans son cas est l'émiettement du récit, en particulier par l'usage répété de ce que l'on appelle figures par omission: litote, ellipse, anacoluthie, asyndète. Celles-ci viennent compromettre la progression du récit, voire même anéantir la possibilité même d'un récit. C'est qu'un récit ordinaire voudrait énoncer une vérité, lorsque celui de Henein souligne l'énigme, l'indicible et le savoir ténu, par une manière « hachée » et par la juxtaposition des éléments du discours:

23 NPI. p. 44.

24 *L'Espritfrappeur*, Carnets 1940/1973, Paris, éditions Encre, 1980.

25 Thierry Ozwald, *Brièveté et écriture*, op. cit., p. 99.

26 « Georges Henein », *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 294.

27 *Ibid.*, p. 299.

(...) *quelque chose comme l'envoûtement qui précède la chute. La chute n'a pas lieu. L'envoûtement demeure* 28.

Lorsque le récit devient elliptique, multipliant les asyndètes, au point de frôler le « style télégraphique » :

Derrière la main, un train à prendre. Derrière le train, un homme à épouser quelque part, une vie à garnir, toutes les nécessités. Journée importante 29.

La narration s'intériorise en « monologue intérieur », et refuse d'assumer le détail oiseux d'une existence qui sert de repoussoir à la « vraie vie ». Ailleurs les ruptures de construction syntaxique, le rythme saccadé de l'anacoluthie, semblent indiquer la présence de textes en rupture de récit, des textes l'omettant ou le supprimant. Le sens se déplace sans cesse d'un point à l'autre, au gré de phrases indépendantes, juxtaposées seulement:

Vivre dans des palais de marbre. Limer son chemin dans le marbre. Tailler dans des colonnes de marbre les dés de la chance, unique jeu accessible dans la perfection d'un monde réfractaire 30.

Pourtant, ces textes (où se retrouvent avec fréquence syntagmes nominaux' infinitifs, appositions, instruments d'une écriture légère et ténue) sont en général ceux où se remarque une absence notable: celle d'un portrait.

Le portrait est le mode évocatoire de la présence ténue qu'Henein a choisi, parmi d'autres possibles, pour lui imprimer sa marque propre. Henein pourrait figurer comme un génial portraitiste littéraire. « Depuis Agnès, la femme-enfant d'« Un Temps de petite fille », il s'est constitué une galerie de portraits féminins en médaillons³¹ », écrit Sarane Alexandrian. De là à dire que c'est le portrait qui forme le maillon essentiel, et comme la fin dernière des récits de Henein - cela même qui les empêcherait de s'effilocher en élégants paragraphes, en fragments d'insoluble, - il n'y a qu'un pas.

Pourtant, sans rejeter le portrait (comme art de la figuration, le plus délectable peut-être dans l'œuvre littéraire), Henein a inventé un mode de figuration paradoxal qui fait être sans poser, s'affirmer tout en se déro-

28 « Nathalie ou le souci », *op. cit.*, p. 32.

29 « Un Temps de petite fille », *op. cit.*, p.42.

30 « Le Seuil interdit », *NP!*, pp. 132-133.

31 *Georges Henein, Poètes d'aujourd'hui*, Seghers, Paris, 1982, p. 63.

bant, un art du portrait qui serait aussi une figure par omission - le médaillon, et seulement le médaillon.

Temps fort, « (...) paroxysme dramatique aigu³² » dans la nouvelle, qui compenserait sa brièveté, c'est bien le portrait. Que devient le « portrait » chez Henein ?

Comme dans tous les contes, c'est la concentration, la décision du trait, l'aspect synthétique du portrait qui en font tout le prix. Les traits doivent en être légers, mais nets, suivant un effet optique de mise en relief. A cet égard, les récits de Henein pourraient entrer dans la catégorie des « contes de touche », contes maniéristes, où c'est le détail esquissé qui emporte l'adhésion. Henein procède bien par un ensemble de touches, qui n'incluent en elles nul paroxysme, nul effet dramatique, mais donnent au lecteur quelques indices, font allusion à l'être plus qu'elles ne l'immobilisent.

Très souvent, les récits de Henein tournent autour de la notion même de portrait, se posent explicitement, avec le souci constant de leurs héros (figurer, se figurer, reconnaître) comme autant d'arts poétiques, des arts de la figuration de l'être. On peut en déduire quelques rapides principes, avant de montrer en quoi ces « portraits » paraissent à la fois plus liés et plus déliés que d'autres endroits du texte.

On observe d'abord une fragmentation décisive, ou bien le portrait est impossible (à cet égard, il entretient des rapports évidents avec le « journal intime », du point de vue de l'écriture, un journal exténuant le réel, l'empêchant d'advenir). Ainsi, Lil se rend chez un peintre de bon renom, mais « la toile restait rétive, inattaquable³³ » - à tel point que Lil choisit le portrait absolu d'un miroir posé derrière les flammes qui porte le « reflet de son visage qui brûlait³⁴ ».

C'est bien la figuration de l'être qui est au centre de nombreux récits, ses difficultés, son envers ou son au-delà - « évocation » au sens fort.

Le premier principe serait de ne pas voir: la distance, l'absence même, est requise pour exécuter un portrait d'une « ressemblance de tous les moments³⁵ », un portrait qui doit tout à un imaginaire guidé à distance.

Pour le narrateur de « La Vie creuse », qui imagine sa voisine, le portrait est un résumé exhaustif et précis d'un corps, resté invisible et qui ne doit pas apparaître.

Le second trait, si l'on tient à « voir », sera celui d'une figuration

32 René Godenne, cité dans *Brièveté et écriture. op. cit.*, p. 165.

33 « Portrait partiel de Lil », NPI, p. 22.

34 *Ibid.*, p. 23.

35 « Les Spéculateurs », NPI, p. 81.

fragmentaire et pourtant décisive. C'est l'art du portrait dérobé, de l'esquisse d'une silhouette en fuite, « (...) un être pareil au tremblement d'une ombre dans le vent », à l'aide de quelques syllabes. Les éléments d'un portrait fugitif, ici celui de Nathalie, se disséminent au fil d'un récit qui semble prendre appui sur eux, ou bien trouver là des points de fuite, des absences heureuses.

Pourtant, ce mode de figuration n'est pas flou, puisque le lecteur tire de ces « extraits du corps » (et de l'âme), le pouvoir et l'envie de figurer à sa guise une entière présence.

Une galerie de médaillons reste présente à l'esprit, des fragments de poésie, discipline mnémotechnique. On pourrait donc penser que l'art du portrait se substitue à celui du récit, et que le portrait est bien un élément narratif séparé (tout comme Henein excelle à séparer l'être, dans sa présence inexplicquée, de tout « contexte »). Ce que laisse entendre la résorption de la « femme sans relations », par l'utilisation de la métaphore - « (...) son petit buvard absorbant, son petit buvard de visage sans tache³⁶ » - qui favorise la condensation de l'être, et bientôt sa nomination : « (...) ma créature en pente douce³⁷ ».

Un portrait possède un « cadre » qui sert à mettre en valeur l'image, à la rendre plus visible; or, c'est le contraire qui se produit: le cadre dévore l'image, l'affaiblit, la rend ténue: « Dans son cadre de cheveux, bas et gonflés, elle était tout entière, et du plus loin qu'on la voyait vivre, montée sur pâleur³⁸ ».

Le cadre accentue et provoque la distance. Il éloigne l'être de celui qui l'appréhende. Il va bientôt l'en séparer. C'est là une forme d'échec de la figuration (et de la perception) que nous avons déjà remarqué, avec pour corollaire la fragmentation: « Je ne sais plus où tu es, où sont tes mains³⁹ »

C'est une chance pour l'être: le portrait séparé (décroché, dirait-on) lui accorde un surcroît de présence, là même où elle semblerait compromise : « Elle » (ainsi est-elle nommée) apparaît à son balcon.

Le narrateur le présente comme un « cadre », le cadre de ce « portrait » : « (...) une fissure quadrangulaire qui l'isolait moralement du reste de la façade⁴⁰ » - et c'est là une représentation heureuse de l'être.

Comme un chercheur, le narrateur voudrait isoler l'élément « être », et l'être est reconnu lorsque seule la voix est perceptible.

36 « Le Guetteur », NPI, p. 48.

37 *Ibid.*, p. 49.

38 « *Far away* », *op. cil.* p. 43.

39 « Réponse au guet-apens ou la lettre morte », *op. cil.*, p. 62.

40 « Par bonheur », NPI, p. 69.

Reste à dire deux mots de l'effet de cet art du portrait, de ce désir de figurer « l'unique réalité de l'absence⁴¹ » - sur le lié et le délié du récit. Le « portrait », cet aspect de la « manière » de Henein, sur lequel nous avons insisté, semblerait utiliser en priorité les figures par omission ou des formulations brèves.

La mendicante est « figurée » avec une ponctuation légère, un rapport asyndétique, et un déplacement notable: « A ses pieds, lourde enseigne, léger blason, ces mots: « JE MENDIE SANS RAISON⁴² ».

Le récit s'aère sans recevoir du « liant », ou bien la figuration se condense en image (le rapprochement surréaliste des objets): « Far Away aux mains calmes posées sur le cours navigable des miroirs⁴³ » - image où le récit n'entre pas, mais grâce à laquelle un noyau poétique s'insère dans la trame du texte.

Pourtant, le portrait, l'image isolée, génère du texte, peut-être au détriment du récit, installe le régime du poème en prose, en particulier par le jeu d'un style tenu (plus que tenu) : des cadences oratoires s'élèvent, scandées selon le cas par l'anaphore, l'anadiplose, le polyptote, les rythmes binaires ou ternaires: « Et je m'exaltais et je m'exalterai longtemps d'avoir connu cet être abattu et triomphant⁴⁴ ».

Sans aucun doute, cette manière de concevoir le « portrait », allusion, ténuité, pour une présence différée, absente à elle-même, obéit à une stratégie que Dominique Rabaté résume avec les mots « conjecture » et « possible »⁴⁵ - telle serait la « brièveté », comme art de la suggestion, conscience ironique du possible.

C'est à un tel art poétique semble-t-il, qu'obéit Henein, lui qui donne à l'une de ses héroïnes « des yeux non encore déclarés⁴⁶ ».

UNE POÉTIQUE DE LA TÉNUITÉ

« Poétique de la misère⁴⁷ » est une expression inventée par Michel Collot pour analyser l'œuvre d'Henri Michaux. Ce dernier aurait su endormir sa douleur par une musique pauvre, répétitive, une mélodie qui intègre la faille et le manque. En quoi peut-on, à notre tour, évoquer une « poétique de la ténuité » à propos de Georges Henein ?

⁴¹ « A deux pas de la vie », *ibid.*, p. 84.

⁴² « Between the devil and the deep blue sea », NPI, p. 38.

⁴³ « Far away », *ibid.*, p. 53.

⁴⁴ « Nathalie ou le souci », *op. cit.*, p. 32.

⁴⁵ *Brièveté et écriture. op. cit.*, pp. 273-278.

⁴⁶ « Far away », *op. cit.*, p. 52.

⁴⁷ *Passages et langages d'Henri Michaux. textes réunis par I.e. Mathieu et Michel Collot, Corti, Paris, 1987.*

y a-t-il dislocation (dé liaison) et martèlement (répétition) des mots dans la phrase? Les répétitions existent, et les juxtapositions de termes sont nombreuses, mais on ne pourrait reconnaître chez Henein un style comparable à celui-ci: « Peu de phrases, le gong fidèle d'un mot⁴⁸ ». Se constate plutôt une volonté d'allégement, d'évanescence et de disparition qui passe par une série de ruptures (anacoluthes expressives, parataxe, appositions, pauses, asyndètes, disjonctions) et d'atténuations (litotes, euphémismes, périphrases, ellipses). De cette atténuation en particulier, de cette manière de rendre le sens ténu par diminution de l'idée, effacement, exténuation du réel révoqué pour laisser entendre une présence plus secrète, on donnera cet exemple, parce qu'elle est la marque la plus originale du style de Henein, semblable à la conversation du « Guetteur » :

(...) *une conversation un peu tremblante, un reflet de conversation dans l'ouïe fine de l'eau qui filait* ⁴⁹.

Cet art du non-dit, du seulement suggéré, trouve une application évidente dans les ruptures du récit, dues à une lassitude du narrateur. Le récit de Georges Henein adopte cette forme ténue qu'on lui reconnaît par abandon de la narration, tout à l'avantage des formes poétiques ou du discours formulaire ⁵⁰.

Ces récits ténus entretiennent une hésitation fructueuse avec les poèmes, qui épousent souvent une forme narrative ; à plusieurs reprises, Henein a réécrit, suivant l'un ou l'autre mode, des textes qui se répondent étroitement.

La ténuité de ces textes tient bien sûr aux figures par omission, mais aussi à l'extrême attention accordée au détail, à une perfection de l'écriture qu'on est forcé de lui reconnaître, à *première vue*.

Ces éléments posés, quel est l'effet recherché par Georges Henein ?

Ce n'est pas celui d'un apaisement de la douleur, mais la constitution d'un mode de présence ténue, diffuse, qui ne donne pas prise au temps, à la destruction.

La seule chance de l'être réside dans ce presque effacement, en accord avec une pensée inlassablement reprise; ainsi, Alexandre est celui « qui

⁴⁸ Henri Michaux, *Ecuador*, Gallimard, « L'imaginaire », p. 47.

⁴⁹ « Le Guetteur », NPI, p. 47.

⁵⁰ Le système signifant à l'extrême de la « forme brève » concentre le sens en des unités de faible ampleur, quelques lignes parfois, formulation d'une vérité qui semble parfois suivie d'un récit qui lui servira d'exemple, comme celle-ci: « Tellement de choses se soldent par un cri qu'il serait plutôt recommandable de ne pas crier C..) parce qu'il est établi que plus le cri se prolonge, et plus sa signification se perd » (« Pointure du cri », NPI, p. 123).

avait choisi de se défigurer à l'heure précise où l'univers prenait son visage pour centre⁵¹ ».

La forme ténue est le seul mode d'évocation possible de l'être parvenu « au-delà de la destruction ».

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

⁵¹ *Le Règne qui est au-delà de la destruction*. Le Caire. La Part du Sable. 1950. p. 32.

L'ÉCRITURE COURTE ET LES PETITS GENRES DANS L'UNIVERS POÉTIQUE DE RENÉ CHAR

Joëlle LE CORNEC

S'aviserait-on de définir les genres littéraires à l'incidence de l'écriture et de l'organisation proprement sociologique d'une culture, nous comprendrions sans doute mieux l'affrontement de toute nouvelle écriture au « système des genres » institués au sein du discours littéraire. Les genres, on le sait, fonctionnent comme institution. Ils constituent du point de vue de l'auteur un modèle d'écriture, de celui du lecteur, « un horizon d'attente ». Mais, s'il est vrai que l'écriture déplace, transgresse, les frontières des genres, il lui est aussi difficile d'échapper totalement à leur codification: Le poète Henri Michaux, pour les avoir rencontrés nécessairement dans son expérience du langage, écrit d'entrée en 1927 : « Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas si vous les avez ratés du premier COUpl ». Plus qu'un sentiment de défiance, le surréalisme envisagé par ses fondateurs « en dehors de toute préoccupation esthétique » témoignait quelques années auparavant d'une révolte à l'égard des genres consacrés. Cependant, *La Déclaration liminaire du 27 Janvier 1925*² : « Nous n'avons rien à voir avec la littérature. Mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde », loin de vouloir exprimer sa réinstallation, expliquerait que les surréalistes retrouvent « au besoin » les formes brèves de la tradition moraliste dans lesquelles vient se couler une écriture encline à un travail de définition et de sape.

Afin de montrer ce travail incessant de l'écriture en prise avec les genres, nous envisagerons la pratique poétique contemporaine des petits genres ou genres formulaires³ : maximes, sentences et proverbes dans

1 H. Michaux, *Quijefus*, 1927.

2 Reproduit par M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, éd du Seuil, 1964, p. 72

• Les références des citations de René Char proviennent de l'édition de la Pléiade, 1983, à l'exception de *Les Voisinages de Van Gogh*, Gallimard, 1985.

3 L'on sait la mode du proverbe vers les années 20 : après les anti-proverbes de Dada, leur exploitation par R. Desnos dans *Rose Séavy*, P. Éluard, directeur de la revue *Proverbe*, auteur de *152 proverbes mis au goût du jour*, Pléiade, 1, pp. 155-161.

l'univers poétique de René Char, tant leur tribut est évident⁴. Leur exploitation stylistique présente une valeur heuristique qui met particulièrement en évidence la problématique des rapports du texte et des genres. Dans le voisinage de ces genres courts et dits mineurs, hérités du passé⁵ que la tradition authentifie, apparaissent bien d'autres catégories, tels la note au statut incertain, le haïku venu de l'étranger, l'aphorisme et certaines formes de facture fragmentaire dont nous faisons ici abstraction. Ces exclusions opérées par le principe du choix sont à saisir dans la perspective d'une typologie des formes courtes.

L'analyse d'un type d'écriture privilégiant le style formulaire ne se conçoit donc pas isolée des textes antérieurs et de la catégorie du genre. Si pour l'écrivain, ce dernier est un matériau sur lequel travaille le texte, au même titre que mots, phrases et modes d'expression et de composition verbale, il est possible alors de distinguer deux notions : celle de genre, un donné, un déjà-là, constituant un ensemble de contraintes, et celle de genericité c'est-à-dire leur travail, le travail producteur du texte. Ainsi la forme courte est-elle un modèle d'écriture dans lequel peut se couler une écriture moderne; mais c'est, méthodologiquement, d'abord, une appellation qui abrite des énoncés à différencier. Sur la foi d'un moule reconnu, on ne peut reverser tout ce qui participe du style formulaire dans un corpus indifférencié que la notion d'aphorisme au sens générique de formule subsumerait⁶. La première tâche sera de clarifier les termes maxime, sentence, proverbe, tels que la tradition et le long usage des « mots de la tribu » nous les lèguent. D'aucuns jugent ces notions indéfinissables ou souvent confondues dans leur emploi. Leurs définitions ont toutes en commun formule de sagesse et brièveté? « Il faut en parler après avoir étudié la phrase », préconisait déjà Lanson. Le dictionnaire des procédés littéraires (Gradus) insiste sur le fourmillement d'appellations voisines: « sentence, aphorisme, pensée, vérité, apophtegme, pro-

4 Sur les rapports de René Char et du surréalisme, voir *La Lettre hors commerce* à André Breton (p. 600) et *Le Mariage d'un esprit de vingt ans...* (p. 662) : « (...) ce grand moment de ma vie qui ne connut jamais d'adieu, seulement les mutations conformes à notre nature et au temps ».

5 La critique lansonienne naguère soucieuse de classification, se proposait d'appeler ces « petits genres » (maximes et portraits), « les formes fixes de la prose ». Le titre par exemple *Maximes et Portraits* de La Bruyère comporte bien, comme souvent au XVII^e siècle, une indication générique. (En regard des grands genres, tragédie, comédie ils sont dits « petits » et bien entendu ils l'étaient par les limites de la phrase qui les renferment).

6 Sauf à ne jamais saisir le travail de l'écriture, il ne saurait être question de reprécipiter toutes ces formules dans une substance, fût-ce celle de l'aphorisme destinée à les accueillir. Voir M.P. Béranger, *Dépassement de l'aphorisme*, éd. Corti, 1988.

⁷ « En effet, une série de mots: proverbe, dictons, maximes, aphorismes, adages, sentences, locutions, citations... sont plus ou moins fréquemment confondus au moins dans certains de leurs emplois », in *Dictionnaire de proverbes et dictons*, les usuels de Robert, p. 9. (La plupart des proverbes ici cités en sont extraits).

position et poèmes gnomiques qui mettent en vers des sentences» sont « analogues » à maxime, tandis que « adage, dicton » le sont à proverbe.

Nous tenterons d'abord de substituer aux noms des genres des définitions, c'est-à-dire des frontières. Ensuite il s'agira de les rapporter à la poésie charienne qui abonde en formules à dimension éthique pour saisir le louvoiement de l'écriture entre ces formes dont elle se nourrit.

LES PETITS GENRES: MAXIME, SENTENCE, PROVERBE

La reconnaissance de ces énoncés clos repose d'emblée sur la perception d'un petit texte entouré de blanc. Blanc de convention d'un recueil de maximes, il indique le passage à une autre pensée, en montre la clôture et l'autonomie sémantique⁸. « parole solitaire, brève, serrée entre deux silences⁹ » selon Roland Barthes. La suppression des références à ce qui précède et à ce qui suit en fait un hors-texte qui se suffit à lui-même. Le didactisme caractérise ces formules gnomiques, qu'elles prononcent des jugements ou qu'elles énoncent une vérité générale concernant la nature humaine¹⁰. Leur visée éthique est linguistiquement reconnaissable à la fréquence de superlatifs, de particules négatives et restrictives, d'auxiliaires modaux et à la répartition antithétique des termes construisant souvent un schéma binaire. A scruter les vocables réduits de la maxime classique d'un La Rochefoucauld (1), (2), (3), (5) : *amour, cœur, vertu, passion, orgueil, amour-propre...* on s'aperçoit qu'elle s'édifie sur l'organisation du vocabulaire de civilisation de l'époque et du milieu janséniste ; celle d'un Vauvenargues (4), (6), fera apercevoir une constellation lexicale naturellement différente de celle du grand siècle¹¹.

1) *Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés.*

2) *L'amour de la justice n'est, en la plupart des hommes, que la crainte de souffrir de l'injustice.*

3) *Les grandes pensées viennent de la raison.*

4) *Les grandes pensées viennent du cœur.*

5) *Il faut de plus grandes vertus pour soutenir la bonne fortune que la mauvaise.*

6) *On ne peut être juste, si on n'est humain.*

⁸ « Certains genres traditionnels intègrent la brièveté: la sentence, la maxime, le proverbe sont en général très courts. Mais ce sont des genres sérieux, moralisateurs » in *Petite Fabrique de littérature*. éd. Magnard, 1987.

⁹ La première édition des *Maximes et Portraits* de La Bruyère de 1688 recourait aux pieds-de-mouche pour séparer les petits textes.

¹⁰ Introduction aux *Maximes* de La Rochefoucauld, p. 32, club français du livre. 1961.

¹¹ « Règle de conduite, règle de morale » *Petit Robert*. « Formulation frappante d'une assertion générale, dans les limites de la phrase », *Gradus*. 1980.

Ces formules dépourvues de marques d'énonciation et optant pour l'impersonnel tendent vers l'universel. Cette « noyade dans le général », dont parlait le poète Georges Perros qui avait une prédilection pour le genre formulaire, se dénote au choix des pronoms: *on*, *nul*, *chacun*, *tout*, et de *nous* réunissant auteur et récepteur, des relatifs sans antécédent à valeur de généralité et d'adverbes désignant une constance, qu'ils soient implicites : *toujours* et *partout* ou bien exprimés *souvent* ou *jamais*.

- 1) *Chacun tire l'eau à son moulin.*
- 2) *Qui sème dru récolte menu*
Qui sème menu récolte dru.
- 3) *L'esprit est toujours la dupe du cœur.*

Maxime et sentence

Discours gnomique et impersonnel, ces trois genres reçoivent les mêmes caractéristiques. Rappelons seulement la codification de leurs propriétés discursives à partir d'une institutionnalisation de leur récurrence. Du proverbe, on fera volontiers une maxime entrée dans l'usage courant; évoquera-t-on sagesse pratique¹², rumeur publique ou sagesse des nations¹³. En nous détachant de l'usage classique et de l'amphibologie de la langue pour sentence et maxime, nous distinguerons ces deux mots en conférant à la maxime la valeur de précepte et à la sentence, celle de constat moral. En effet, en vue d'une délimitation plus nette, si une différence probante est à faire surgir, on la retrouvera dans une acception plus ancienne: la *sententia* des latins. Ce qui traduit la *gnomê* aristotélicienne appartenait initialement à la langue du droit. La *sententia* ou sentence juridique exprime un jugement, et son résultat, une décision ou un verdict. Ce premier sens que révèle bien un proverbe : «de fol juge, brève sentence» se retrouve en français contemporain dans « sentence capitale ». Le vocable juridique de la langue des clercs a fini par signifier en rhétorique l'expression d'une pensée une, comme en témoigne le vocable aujourd'hui anglais *sentence* qui en a retenu la forme de l'expression (sentence = la phrase). En français classique la *maxima sententia* c'est-à-dire la sentence la plus générale, s'est scindée en deux:

¹² La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions*; Vauvenargues, *Réflexions et maximes*; et Chamfort, *Pensées, maximes et anecdotes* pratiquèrent ce genre moral.

¹³ L'altitude irrévérencieuse de Figaro à l'endroit de Bartholo: « Que dit la sagesse des nations? » reflète la défaveur qui s'est attachée au proverbe depuis le XVII^e siècle.

maxime et sentence¹⁴. Mais il suffit de confronter leur définition pour s'apercevoir qu'à l'usage on ne les distinguait pas¹⁵.

Cependant, il est dans ces deux formules brèves deux attitudes mentales, deux finalités dans le cadre du dialogue, deux modalités, l'une simplement constatative, épistémique (du type: c'est comme ça), l'autre résolument déontique, normative, fondée sur un jugement de valeur (il faut, on doit).

Le proverbe

S'agissant du proverbe, son aspect sémantique, plus ou moins en prise sur la vie quotidienne et l'observation qui en restreignent le registre d'emploi, ou son aspect formel- mais la phrase sententielle exhibe souvent une économie métrique même si la fonction poétique y est moins largement présente¹⁶ - ne sauraient l'en différencier. En revanche, par son archaïsme, il apparaît comme un legs du passé. Les ouvrages du XVI^e siècle consacrés à son étude mentionnaient déjà tournures et mots du « parler ancien » (3) ; témoins d'un état de langue plus ancien: l'article zéro (1), (2), l'absence d'antécédent (3), et l'inversion (4).

- 1) *Brebis qui bêle, perd sa goulée.*
- 2) *Oignez vilain, il vous poindra*
Poignez vilain, il vous oindra.
- 3) *A goupil endormi, ne choit rien dans la gueule.*
- 4) *Qui femme a noise a.*

Le sens étymologique de regard en arrière du mot *respit* qui le désignait jusqu'au XIII^e siècle atteste ce poids du passé et des traditions. Les vieux proverbes: « ruraux et vulgaires » sentent le terroir, fixent les us et coutumes d'une société, en reflètent l'organisation et la hiérarchie sociale; ils renvoient à l'idiome national d'un peuple, à toute une *doxa* populaire.

Toutefois, « mâchonné sans fin comme on fait des proverbes: absolument compris¹⁷ », le proverbe l'est plus encore si on le replace dans le cadre du dialogue qu'il présuppose. Écrit, il se range dans le même

¹⁴ A. Compagnon. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Seuil, 1979, p. 139.

¹⁵ « Maxime ou sentence courte et sensée, fondée ordinairement sur l'expérience et capable d'instruire ou de corriger », Abbé Prévost.

¹⁶ « Par ses parallélismes, il s'installe comme rythme ». H. Meschonnic, *Poétique 1/1*. 1973, p. 186.

¹⁷ Francis Ponge, « Pièces » in *la Figue (sèche)*. éd. Gallimard, 1962.

paradigme que maxime et sentence, acte de discours, il s'en écarte. Ce type de discours s'épanouit en effet totalement lorsqu'on l'approche en tant que ré-énonciation, assumée par un parleur, adressée à autrui, membre d'une communauté sociale, et amenée par un contexte référentiel déterminant. Henri Meschonnic l'apparente à ces grands types de signes que sont les déictiques. Plus proche du poème, il est alors à entendre comme énonciation, à chaque fois unique, comme acte de discours dont le référent est l'énonciateur, et le ré-énonciateur dans leur rapport à la situation. Alors, pour être « absolument compris », il faut en entendre le référent, relatif, eu égard à son idiomaticité, à son *ethos*¹⁸ et la référence, c'est-à-dire une situation d'énonciation partagée; inerte dans un recueil, il se dynamise dès qu'on l'indexe sur une situation. Dès lors, son universalité, qui ne saurait être récusée, lui permet paradoxalement de s'enraciner dans une situation concrète, d'en décider, et les noms se trouvant avoir valeur générique sont endossables par qui que se soit. En vertu de cette mise en scène de l'énonciation, le proverbe, comme le pense Éluard, « invite à l'adhésion ». En effet l'énonciateur qui le réactualise à son propre usage n'est pas l'asserteur (Qui, On, Nul). De là que, des proverbes, peut se déployer une scénographie surréaliste ou bien la parole d'un pays, province ou Provence :

A mots comptés, voyage heureux. (Holà, frisé, aguerris dans les griffes dufeutre !) (p. 77).

Faible est le grenier que le pain méprise (p. 299).

A trop attendre

On perd sa foi (p. 295).

Sur les amandiers au printemps

Ruissellent vieillesse et jeunesse (p. 293).

Même si on reconnaît aussi une visée persuasive à la maxime ou à la sentence, son degré d'ancrage pragmatique est différent. Son sujet parlant peut-être hors du sens de l'énoncé qu'il se borne à produire. Elle véhicule des valeurs de l'humanisme, se nourrit d'un milieu plus restreint, littéraire et mondain, circule dans les salons où elle se cite, véritable apophtegme alors : maximes de La Rochefoucauld, préceptes politiques chers à Corneille en écho aux disputes de l'époque sur la tyrannie et la loyauté. Quand bien même citée dans une conversation de lettrés, elle montre son appartenance à l'écrit, à l'en croire extraite d'une page de "", et tend à

¹⁸ Tout proverbe en effet se réfère à une culture, à des mœurs. Ce qui rend bien compte de cette idiomaticité c'est le problème de sa traduction. Il suffit de faire l'expérience de la traduction d'un proverbe comme: «Ce n'est pas l'habit qui fait le moine », dans la langue d'une civilisation non chrétienne.

l'agrément de «l'honnête homme» : «la maxime, cette sentence à l'usage du beau monde et polie, jusqu'à devenir lapidaire¹⁹ ».

Anonyme, venant du peuple, le proverbe se passe de la médiation de l'écrit, il est de pure tradition orale. La remarque de Benveniste²⁰ : « il faudrait encore distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite » permet de saisir la nature de la sociabilité de l'un et de l'autre. D'un côté, l'empreinte d'un milieu cultivé, de l'autre la qualité prosodique imputable à son usage et à son usure qui le rend apte à se graver dans la mémoire. L'opposition de cette oralité au littéraire se comprend bien à observer le rôle d'inscription contre le littéraire que Dada et les surréalistes firent jouer au proverbe²¹. Enfin, si l'on parle du lecteur-récepteur de la maxime, on ne peut, sous peine de nuire au proverbe, parler exclusivement de lecteur de proverbe, mais plutôt d'un auditeur-récepteur qui s'y reconnaît.

DANS L'UNIVERS DE RENÉ CHAR

L'auteur et les genres

Si l'« adieu aux formes à jamais fixées dont un plaisir permanent se détourne » (p. 1092) réfléchit méta-textuellement la position du scripteur à l'égard des genres, René Char dans le préambule de *Feuillets d'Hypnos* se défend des traditions en vigueur qui étiquettent et « fixent » les textes littéraires : « ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi, à la nouvelle, à la maxime, ou au roman (...) ». Quant à l'effet modélisant d'œuvres antérieures dont « (l'auteur) a tiré produit », c'est plus celle d'Héraclite, du Lautréamont de *Poésies II*, de Rimbaud ou encore même celle de Tacite qu'il reconnaîtra que celle des moralistes, même si un style formulaire l'inscrit de loin, plus personnellement, dans leur lignée. Préfère-t-il une dénomination, le terme « proposition » vient nommer cette formulation brève plutôt que le terme « aphorisme » figuré cependant dans le

¹⁹ Sur l'empreinte d'un milieu cultivé sur la maxime : « La maxime se travaille, se pense, profite de l'homme, est civilisée », George Perros, *Papiers collés I*, éd. Gallimard, 1960, p. 14 ; voir également P. Valéry, *Rhumbs*, Pléiade, II, p. 634 : « La linéarité du XVIIe est toujours adaptée à une compagnie. Elle n'est pas de l'homme seul. Vois sa syntaxe : on ne prend pas ces tours pour se parler ». Petits cercles encore ou élite restreinte de la sentence dadaïste qui établit une connivence culturelle et ludique entre *happy few*, fût-ce sur la base de la dérision et d'un défi à la culture.

²⁰ *Langage* 17. mars 1970, p. 18. Dans cette perspective, aux brouillons de la maxime correspondraient les nombreuses variantes dialectales des proverbes qui circulent d'âge en âge.

²¹ Par le **choix** du proverbe. Éluard, dans une lettre à Tzara en 1919, entend « montrer que la langue française (et l'expression de la pensée naturellement) n'est plus un instrument linéaire ». Cf. M. Sanouillet, *Dada à Paris*. Nice, 1980, tome I, p. 211.

sous-titre de « Vers aphoristiques » de *La Nuit talismanique*. Reste que son choix tût trouvé et pratiqué continûment est celui d'un *Art bref*

Registre d'emploi

En élisant ces genres, l'écrivain choisit - relation entre le régisseur et son message - un type de discours et un point de vue sur le monde selon lequel visées éthique et poétique sont conjointes: « *les actions du poète sont les conséquences des énigmes de la poésie* » (p. 753). L'écriture courte, gnomique ou fragmentaire²², devient alors le terrain privilégié d'une morale de l'action. La tentation serait de voir dans la vigueur de ces formes au ton tranchant « la parole en action », en somme un caractère positif de la poésie tributaire d'un héritage « humaniste conscient de ses devoirs et discret sur ses vertus » qu'elle défend et conforte par sa révolte; « l'anathème » est l'un des trois maîtres-mots sur lesquels repose le poème. Rappelons que les surréalistes ont été les compagnons de révolte du poète « insurgé ». De là - suivant les nouvelles frontières établies: une maxime déontique, le constat d'une sentence épistémique et le legs du passé d'un proverbe - des récurrences injonctives, les multiples définitions de l'homme et de la poésie (circule en effet un art poétique²³ notamment dans *Partage formel*), ou bien encore le « contour arriéré » d'une phrase proverbiale. Ces formules se détachent aussi bien d'un poème en prose ou versifié et *a fortiori* « en fragments ». En clause, défiant toute rhétorique persuasive parce qu'énoncé ruptant, elles peuvent retrouver néanmoins la fonction argumentative de la sentence finale. Il va sans dire que, du fait de la suppression de la référence contextuelle à ce qui précède et du caractère abrupt de ce qui suit, le texte tend souvent à se segmenter en séquences lapidaires et récupère de la sorte la force de la formule. Ainsi, par le biais du style formulaire, le langage poétique met en jeu des actes de langages tels qu'enjoindre, sommer, ordonner (à soi), constater, asséner telle vérité: la beauté, le monde supérieur de la poésie ou la vie future, sont tous les mots d'ordre d'une conduite poétique. Toutefois, l'examen des vocables des énoncés formulaires chariens révèle le congé donné à la maxime classique. Un vocabulaire d'ordre moral, certes, mais où vérité, patience, révocation, audace, fragilité et aussi de pures présences, informent un nouvel *ethos* qui se recentre autour de notions comme celle de futur ou d'inconnu. S'y lit

²² La forme gnomique « petit continu tout plein » (R. Barthes) ignore la disjonction inhérente au fragment.

²³ La volonté d'élucidation, de définition de la poésie s'est coulée naturellement dans les moules formulaires, vers les années 20. (Max Jacob, Pierre Reverdy, P. Eluard.)

l'expérience vitale de la poésie qui opte pour l'homme « souverain » : « la poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié » (p. 305) et le dialogue du poète avec le temps et la connaissance. Si l'on retrouve bien de la maxime sa double fonction informative et idéologique, entendue ici comme les systèmes de valeurs construits par le texte²⁴, la poésie, alors, par des voix et formes propres d'une écriture courte et interrompue, ne répugne pas à prodiguer quelque savoir, elle qui aurait rompu depuis Mallarmé avec une tradition épique et didactique.

Ces formules sont mémorables. Par le ton aussi d'une parole proverbiale « au visage de l'échange », la poésie est rendue à l'oralité. En parcourant le registre d'emploi du proverbe, l'on voit ces canevas donnés par le passé au service d'une poésie « d'un coloris clément » ou « au repos », de tonalité majeure, comme si l'élan de la pensée s'éployant dans divers types de formules se trouvait là, « honorablement » équilibré par des présences, « convive (s) d'un proverbe », qui rassèrent.

Dans la luzerne de ta voix, tournois d'oiseaux chassent soucis de sécheresse.

(*Fureur et Mystère*, p. 136.)

Reinette se confie à l'osier qui la hale.

(*Aromates chasseurs*, p. 522.)

Destitution vaut possession.

(*Loin de nos cendres*, p. 816.)

Loin de dévoyer les moules syntaxiques et rythmiques du proverbe sur un mode humoristique, dérisoire, ou ludique comme Paul Eluard, Henri Michaux, ou les poètes Oulipiens, René Char les exploite, plus soucieux de préserver la solennité du message poétique²⁵. Offrant donc plusieurs moules, la poésie charienne, apte à se déliter en formules, se prête volontiers à l'anthologie car « à toute réquisition un poème peut efficacement en tout comme en fragments (...) se confirmer » (p. 78). L'écrivain en réalisa une, lui-même, sous le titre de *Commune présence*, en recueillit une autre à la faveur de la chute de plusieurs de ses ouvrages: *En trente*

²⁴ D'un créateur R. Char écrit: « il divulgue un nouvel ordre de valeurs au terme d'une arithmétique concrète, ordonnée comme une manie », p. 685. Sur les valeurs propres au texte, lire Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, P.U.F., 1984.

²⁵ « Poumons malades écoutent les roseaux gémir » in *Tranches de savoir* H. Michaux.

Sur le patron du proverbe « A malin, malin et demi », « A fourneau vert, chameau bleu » de P. Eluard, « A miroir illisible, pure folie » de R. Char. Ce dernier illustre un propos métatextuel sur la notion de lisibilité du texte littéraire. La réflexivité, c'est-à-dire le texte disant le travail du texte, se lit encore dans l'occurrence précitée de *Fureur et Mystère*: par le biais de l'adresse à soi du poète énonciateur et du terme « sécheresse » pouvant fonctionner comme prédicat générique du style formulaire, ou venant se nouer au titre du poème « Virtuose sécheresse » dont nous parlerons plus avant.

trois morceaux. Voici un « centon » où se perçoit la forme générique sous-jacente de maximes, en (1), (2), (3), de sentences en (4), (5), et de proverbes en (6), (7), (8) :

- 1) *1/ nous faut une haleine à casser des vitres. Et pourtant, il nous faut une haleine que nous puissions retenir longtemps* (p. 758).
- 2) *Epouse et n'épouse pas ta maison* (p. 183).
- 3) *Etre du bond. N'être pas dufestin, son épilogue* (p. 222).
- 4) *On naît avec les hommes, on meurt inconsolé parmi les dieux* (p. 378).
- 5) *La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil* (p. 216).
- 6) *A verte fontaine, fruits souvent meurtris* (p. 471).
- 7) *Qui sait voir la terre aboutir à des fruits, Point ne l'émeut l'échec quoiqu'il ait tout perdu* (p. 242).
- 8) *Fine pluie mouche l'escargot* (p. 551).

COMMENT L'ÉCRITURE TRANSGRESSE LES GENRES

Le détour par les genres formulaires (architextualité), loin de pétrifier les formes brèves en les faisant entrer dans des modèles hérités du passé, montre, au contraire, comment la poésie de René Char s'évade de leur configuration. Au travers d'eux, en effet, une écriture courte s'élabore-commise à « la réception vécue, écourtée, de la réalité » (p. 61) - invente ses propres critères car la « brièveté éparsée²⁶ » d'une poésie en éclats n'est pas coextensive aux genres canoniques. L'écriture les taraude, les transforme, sinon ce serait l'académisme. Et loin des licences poétiques, des écarts qui admettaient encore leur reconnaissance, il s'agit bien plutôt de leur désagrégation à quoi se reconnaît, aujourd'hui, un trait de notre modernité.

Il suffit de marques singularisantes pour déborder l'impersonnalité requise des petits genres et en faire le discours d'un sujet; « le particulier » resurgira, soit à la faveur d'un possessif (1), d'un adjectif de jugement (2), de modalisations (3), d'un commentaire évaluatif (4) ou de circonstants (5) qui introduisent un vacillement de la parole sentencieuse:

1) L'obsession de la moisson et l'indifférence à l'histoire sont les deux extrémités de mon arc.

(A une sérénité crispée, p. 754.)

²⁶ M. Blanchot. *Le Pas au-delà*. Gallimard. 1973, p. 92.

- 2) *L'essentiel est sans cesse menacé par l'insignifiant. Cycle bas.*
(Id. p. 752.)
- 3) *S'il n'y avait pas parfois l'étanchéité de l'ennui, le cœur s'arrêterait de battre.*
(Feuillets d'Hypnos p. 185.)
- 4) *A chacun sa chaleur et le soleil pour tous éculé Ô malpropres.*
(Dehors la nuit est gouvernée, p. 104.)
- 5) *Lit le matin affermit tes desseins. Lit le soir cajole ton espoir, s'il fuit.*
(Chants de la Balandrane, p. 551.)

Non le point qui borne mais d'autres signes de ponctuation, signes diacritiques d'une émotion promise à l'effacement par les lois du genre ou bien encore le jeu des temps ruinant le présent gnomique, tiendront le même rôle désuniversalisant. Partant, le lecteur sera plus attentif à l'ouverture des interprétations de la formule charienne, car à travers les formes renouvelées se lit le poids d'un imaginaire et non plus d'une *doxa*. Selon cette métamorphose, « un mot évidé » (c'est-à-dire rendu à la polysémie et débarrassé de ses acceptions usées) « se retourne dans le vent de la parole » (p. 581) ; l'image fait exploser ces petits textes clos.

Eclair et rose, en nous, dans leur fugacité, pour nous accomplir, s'ajoutent.

(La Parole en archipel, p. 381.)

Enfin, si tu détruis, que ce soit avec des outils nuptiaux.

(Les Matinaux, p. 335.)

Sève et froidure emblavent un avril: Renaître à l'espoir, fièvre impénitente.

(Les Voisinages de Van Gogh, p. 30.)

Le distique précité, à la clause du poème « L'invitée de Montguers » ou la neige, pour accueillir un proverbe météorologique: «neige qui tombe engraisse la terre », appelle aussi bien l'espoir de travaux agrestes que poétiques, pour peu que l'on reconnaisse la valeur du vocable « fièvre » en le rapportant à son réseau intratextuel. « C'est plus une greffe qu'un collage » (p. 63).

Plus encore, l'écriture refond, casse, combine, déplace les moules, par un assemblage mouvant de leurs traits formels plus ou moins gauchis. Telle hétérotropie stylistique se rencontrera aussi bien au sein d'une occurrence formulaire que dans un poème qui juxtapose divers canevas. Ainsi, le titre du poème « Virtuose sécheresse » (p. 545) métaphorise

métatextuellement le jeu des formules après en avoir conjugué plusieurs types (une maxime initiale détachée, trois proverbes et un distique final confinant à l'emblème) d'une virtuosité, en effet propre, par la pluralité des voix, à la mise en polyphonie du texte de fragments. Bien souvent, les patrons des genres mineurs introduisent une divergence d'énonciations qui explique l'éclatement du discours. Par exemple, la voix du conteur de *L'Etoile de mer* esquisse-t-elle un récit du Je au passé que, déjà en souci d'une « parabole », le proverbe, « Se protéger est acte vil », en rompt la texture énonciative et narrative. L'on saisit là, à l'œuvre, le travail de l'écriture qui, par la discontinuité, invente, découvre des formes éclatées. « L'œuvre non vulgarisable, en volet brisé, n'inspire pas d'application, seulement le sentiment de son renouveau » (p. 496).

Si toute œuvre se saisit dans un faisceau de relations: celle du scribeur et de son message, celle de la relation du texte singulier avec les genres dont il s'est nourri, alors la poésie charienne, par ses moules d'emprunt, peut bien entretenir une revitalisation du legs. « Pour qu'un héritage soit réellement grand, il faut que la main du défunt ne se voie pas » (p. 215). Reste que l'intertexte des petits genres rapporté à cet univers conduit moins à considérer « un héritage » ou la tentation du moraliste - fût-ce une frappe, un ton indéniable: « Il en est qui laissent des poisons, d'autres des remèdes. Difficile à déchiffrer. Il faut goûter » (p. 482) - qu'autant d'éléments de rencontre de formes éprouvées et de traits qui préexistent dans cet univers. C'est ainsi que la portée universelle, vœu de l'auteur, rejoint un projet poétique, véritable blutoir de l'individu : « Tu es celui qui délivre un contenu universel en maîtrisant ta sottise particulière » (p. 495), « Le dessein de la poésie est de nous rendre souverain en nous impersonnalisant » (p. 359). C'est ainsi que la volonté d'une écriture à distance et d'une pensée condensée révèle comme une prédilection naturelle pour ce type de genre littéraire. Le rôle de l'ellipse procède de la même volonté, silence certes de la langue, pour le poète, « aspect du réel ». Enfin, la tension des contraires d'une poésie héraclitéenne s'avère trait de la formulation sentencieuse, tout autant qu'elle exerce le poète qui reconnaît sa dette à l'éphésien: « Je suis né et j'ai grandi parmi des contraires tangibles à tout moment, malgré leurs exactions spacieuses et les coups qu'ils se portaient » (p. 482). Et dans son atelier, le poète est, doit, ne doit pas, mais aussi transforme : « Le poète transforme indifféremment la défaite en victoire, la victoire en défaite, soucieux seulement du recueil de l'azur » (p. 155).

Ce qui est remarquable c'est que tous ces petits genres homologués dans des arts poétiques ou en marge - types de discours venant du littéraire: maxime, sentence, aphorisme, poème bref, voire la note, ou du non

littéraire: proverbe, slogan - sont convoqués et s'apparentent dans l'univers charien en convergeant vers un principe d'écriture fragmentaire. Des titres: *La Parole en archipel*, *Le Poème pulvérisé*, *En trente-trois morceaux*, peuvent être une des clefs « vif-argent », apte à nous introduire dans cette écriture riche en formules brèves. Ils témoignent en effet d'un « choix objectif ». La discontinuité y est érigée en règle à ce point que poèmes fulgurants, écrits courts ou fragments d'un poème de structure formulaire et que l'on raccorde mal à ceux qui les environnent, formes gnomiques, enfin, définissent une textualité éclatée tour à tour courts récits, réflexions, paraboles, aphorismes, sentences, maximes, proverbes, notes d'une infinie diversité, participant à son tour à l'idée du fragmentaire. Ainsi, « le renouveau » de l'œuvre s'avère bien l'innovation d'une écriture créatrice de ruptures plutôt que l'adoption de genres traditionnels même si elle s'y réfléchit occasionnellement. Cette recherche du fonctionnement de l'écriture sur quoi se penche le critique littéraire aujourd'hui montre alors à la fois un système des genres en continuelle métamorphose et une multiplicité de types de discours.

Enfin, la question générale à se poser est celle de l'élection de tel genre. Le poète interrogé sur ce choix répondait: « Dans cette époque oppressive où les gens n'ont pas le temps de réfléchir, il faut leur offrir cette forme brève qui les projette et les absout²⁷ ». On y peut découvrir aussi une motivation symbolique plus secrète. Que ce soit les genres ou l'éclair, « arrière-pays de la poésie moderne », tout se lit comme un mode de connaissance responsable d'une parole d'éclats: « la foudre agile, proverbiale, encore qu'écluse ». Et le poète voit dans « les Alpilles, une sentence de la nature²⁸ ».

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

²⁷ In « *Poésie-sur-Sorgue* », chez René Char avec Edith Nora. Les Nouvelles littéraires. septembre 1965.
²⁸ *Ibid.*

LA FIGURE ARACHNÉENNE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE G. RIBEMONT-DESSAIGNES

Gilles LOSSEROY

*La vilaine bête et la mauvaise herbe
murmurent: amour!*

Victor Hugo

Si l'on veut bien, pour des raisons objectives qu'il nous serait trop long de développer ici - mais aussi par facilité - considérer G. Ribemont-Dessaignes comme un romancier surréaliste, le bestiaire qu'il développe pourrait encore accréditer ce postulat. Au vu du tableau que propose C. Maillard-Chary¹, l'oiseau en tant qu'espèce arrive en tête du bestiaire surréaliste. Celui de G. Ribemont-Dessaignes ne s'en démarque pas sur ce point. Aussi ce motif n'est-il pas le plus significatif de l'œuvre du poète.

L'araignée, bien placée elle aussi au hit-parade de la zoologie surréaliste, puisqu'elle arrive en 720^e position sur les 720 formes recensées, est autrement significative car elle participe pleinement de la symbolique verticale qui sous-tend la création romanesque, dramatique, poétique et plastique de notre auteur. Juste après les occurrences «oiseau» et «animal», l'araignée fait son apparition en troisième position dans le bestiaire particulier de G. Ribemont-Dessaignes². Il est celui qui lui réserve la meilleure place, suivi d'assez loin par Artaud qui lui octroie le 11^e rang de son bestiaire, Aragon et Char (11^e) ; elle n'est que 54^e chez Crevel et ne semble pas avoir connu les faveurs de Jacques Baron. Nous limiterons la présente étude aux romans et nouvelles qui sont l'espace littéraire privilégié où l'animal maudit tisse sa toile, le plus souvent au fil de la métaphore ou de la comparaison. D'origine céleste, sa présence

¹ *Le Bestiaire surréaliste*. P.S.N., 1994, p. 324.

² *Ibid.* p. 344. Il faut cependant préciser que le corpus dessaignien se limite dans cette étude à deux romans (sur treize publiés), à quelques nouvelles (sur quatorze publiées) et passe sous silence théâtre et poésie.

peut prendre deux formes : celle du lien, le plus souvent évoqué par le terme de « fil », et celle plus précise de personnages-araignées.

L'araignée est donnée comme symbole maléfique. Dans la cosmologie inversée de G. Ribemont-Dessaignes, son origine céleste n'étonnera donc pas. Dans *L'Autruche aux yeux clos*, l'épiphanie arachnéenne est on ne peut plus claire: « Les araignées du ciel guettent le cœur et lui jettent les fils de géométrie³ ».

L'araignée représente ici la perversion, la malédiction du savoir qui s'oppose à la simplicité pour l'être humain de n'être qu'« une petite commodité », à la pureté originelle de l'enfance perdue, pervertie par la connaissance. Elle engendre une « pureté séchée entre les pages des livres défendus », victime du viol des « serpents papelards qui vous entrent dans la bouche⁴ ». Dans ce contexte, l'adjectif qui qualifierait sans doute le mieux l'araignée est celui de satanique. C'est chose faite avec *Ariane* où l'origine céleste de l'animal est réaffirmée - « les araignées d'étoiles tendaient les fils⁵ » - pour être ensuite précisée avec la malédiction qui frappe les jeunes mariés: « N'était-ce pas le premier sourire de Satan qui les unissait d'un fil de gomme équivoque plein d'œufs d'araignée⁶ ».

D'origine céleste, l'araignée peut être associée au divin qui, du coup, s'en trouve dégradé. C'est ce qui se produit pour le pape dans *Frontières humaines*, de qui le prophète a juré la perte: « Le pape lui-même est une méchante araignée au petit corps mais aux longues pattes, un grand faucheur⁷ ! » Un peu plus loin dans le même roman, l'homme à l'éléphant, qui se révélera être Dieu, « tendait des fils multiples dont on ne pouvait éviter les mailles⁸ ». Le caractère de piège de ces fils et la personnalité de l'homme appelé plus loin « ce pape » témoignent une fois encore de l'origine céleste de l'animal. En outre, cette manifestation arachnéenne qui apparaît en fin de roman donne *a posteriori* une signification spirituelle à toutes les occurrences du fil qui abondent dans la première partie du texte et qui trouvent leur explication finale dans les fils tendus par l'homme à l'éléphant: « On s'y laissait prendre volontiers, d'ailleurs: les hommes peuvent-ils se passer de maréchaux, de ministres, de chefs d'orchestres, de président de la république, de chefs de gare, de pape⁹ ? »

Dans *Le Récit d'Ulysse* et, bien que dans une moindre mesure, dans

3 Éd. Allia, 1993, p. 41. (1924 pour l'éd. originale).

4 *Id.* *ibid.*

5 Éd. I-M. Place, 1977, p. 27. (1925 pour l'éd. originale).

6 *Ibid.*, p. 35.

7 Éd. Plasma, 1979, p. 328. (1929 pour l'éd. originale).

8 *Ibid.* p. 337.

9 *Id.* *ibid.*

Confiteor, le fil est souvent mentionné. Si son caractère arachnéen n'est pas immédiatement signalé - il ne l'est qu'une seule fois, - c'est bien néanmoins du même fil qu'il est question à chaque fois, évoqué en des termes semblables. À trois reprises nous trouvons ce « fil » associé au verbe de sens passif « remorquer » - comme dans *Adolescence*¹⁰ du reste - et par trois fois également nous le trouvons accolé à des adjectifs de sens voisins: « abominable¹¹ », « terrible¹² », « implacable¹³ ». Ce n'est qu'à sa troisième occurrence que ce terme est qualifié, alors qu'Ulysse s'interroge à propos d'Elvira: « N'est-ce pas elle que je voyais passer dans la rue, remorquée par le fil terrible de l'araignée invisible, le jour où là-bas, j'étais allongé sur un banc?¹⁴ ». On remarquera que les deux caractéristiques du fil que nous avons relevées sont présentes ici, comme un repère qui permet d'identifier les occurrences antérieures et postérieures du mot. A chaque fois, le lien est asservissant et il convient de couper les fils qui empêtrent l'individu dans la toile sociale. Une concession est toutefois accordée - momentanément - à un seul: « Je n'étais cependant maintenu à la surface de la vie que par le fil de l'amour¹⁵ ». C'est que ce lien-là singularise l'homme alors que tous les autres l'identifient à ses semblables. Le fil est généralement évoqué dans une visée collective: « Il ne passait plus de gens happés par je ne sais quel abominable fil qu'ils n'avaient pas le courage de couper », constate Ulysse en partance pour l'île Pou. La rupture, par contre, est acte individuel: « l'avais coupé le fil en question pour ma part¹⁶ », avoue le même, et il reprend une nouvelle fois cette notion de fil social et préjudiciable à l'individu quelques pages plus loin: « Il me semble que ce que je voulais rompre c'était le fil qui nous remorque contre notre volonté¹⁷ ».

Le piège que tend « l'araignée invisible » et dont l'origine véritable n'apparaît qu'à la fin du roman, prend une dimension différente dans *Confiteor*, le deuxième récit, puisque la nouvelle organisation sociale de l'auteur a détruit les liens. C'est ainsi que l'homme se retrouve libéré du travail et

que tous les liens auxquels on était habitué (ont) été coupés. Fils et filles déliés de leurs parents, et réciproquement, époux, amants, tenus

¹⁰ Éd. Allia, 1989. p. 225. (1930 pour l'éd. originale).

¹¹ *Frontières humaines*, op. cit. p. 18.

¹² *Ibid.* p. 113.

¹³ *Ibid.* p. 158.

¹⁴ *Ibid.* p. 113.

¹⁵ *Ibid.* p. 139.

¹⁶ *Ibid.* p. 18.

¹⁷ *Ibid.* p. 29.

pour quitte, et tous les fils invisibles unissant les individus à quelque point d'honneur, d'amour-propre, de respect, etc., coupés, coupés, coupés ¹⁸.

Dans la perspective d'émancipation totale et obligatoire lancée par l'auteur, tous les liens doivent être abolis, y compris les plus ténus, dont celui qui unit l'amour à la haine comme la boule au manche du bilboquet. Dans l'oisiveté surveillée qui s'ensuit, le fil, dans son absence, est évoqué dans les mêmes termes que dans la première partie: « On ne court plus du matin au soir sur le chemin des aveugles, remorqué par le fil implacable ¹⁹ ».

Piège. Aveuglement. Mensonge. Le fil arachnéen est tout cela à la fois et le plus sûr moyen de l'anéantir, plutôt qu'une justice autoritaire, est l'amour pur et vrai tel que l'éprouvent Félicia et son amant, que l'auteur observe à la dérobée. Pour eux, « les sables du désert, l'aridité de l'espace et le mensonge des fils d'union, tout leur est étranger ²⁰ ».

Mais l'amour n'a pas toujours cette fonction. Il peut lui aussi être perverti et voué à la perte des hommes. Il en est ainsi lors de l'apparition de la fausse Ariane, nue dans l'église devant le couple qui vient tout juste de recevoir le sacrement du mariage. Dans ce contexte, l'apparition prend une signification démoniaque: sa nudité dans le saint lieu vient éclairer la cérémonie d'un symbole dont les protagonistes se seraient sans doute passés:

N'était-ce pas le premier sourire de Satan qui les unissait d'un fil de gomme équivoque plein d'œufs d'araignée à éclore dans la tiédeur du nid de noce, chargés ensuite de dévorer, contenir et dissoudre pour ne plus laisser debout et intacte que la belle peau de momie du mâle et de la femelle qu'un seul point lie ²¹ ?

En outre, c'est un fil en tous points identique qui préside aux amours de la douce Philippine et du monstrueux Castor dans *L'Animal en cage*, fil lui aussi « équivoque », « léger, semblable à ceux des jardins à l'automne' unissant la fidèle au jaloux, fil léger et voyageur porteur des œufs d'araignée vorace ²² ». L'araignée céleste se manifeste cette fois encore par le biais de son fil, comme le ver placé dans le fruit. Mais sa voracité

¹⁸ *Ibid.* p. 155.

¹⁹ *Ibid.* p. 158.

²⁰ *Ibid.* p. 212.

²¹ *Ariane. op. cil.* p. 35.

²² In *Dada*. éd. Ivrea, 1994, p. 141. (1925 pour l'éd. originale).

peut aussi trouver une satisfaction immédiate. Dans ce cas, elle n'apparaît plus en tant que lien mais plutôt par ce que l'on pourrait définir comme l'animal totem d'un certain nombre de personnages.

Autre conformité au bestiaire surréaliste, les personnages masculins ainsi déterminés sont moins nombreux que leurs homologues féminins. On n'en compte guère que deux: Samuel Radine, dans *Smeterling*, avec sa manie de « regarder et épier, comme une araignée qui attend sa nourriture²³ », et M. Mosé Mosé dans *Le Bar du lendemain*. Des deux, celui-là est le plus fortement marqué. Comparaisons et métaphores viennent à plusieurs reprises souligner la cruauté et la trahison du personnage. Comme dans *Frontières humaines*, la faculté de camouflage de l'insecte le rend encore plus dangereux. « Tapi dans l'ombre comme une araignée invisible, il bondissait soudain sur les faits dont il avait dessein de se nourrir, et les accommodait à la meilleure sauce suivant son goût²⁴ ». Plusieurs fois, M. Mosé Mosé est comparé à l'araignée dans sa toile, qui surgit à l'improviste et capturera Angela, la soustrayant du même coup à Daniel Lafleurette.

Les deux personnages masculins qualifiés d'araignée ont en commun une efficace discrétion, le sens de la ténacité et un goût prononcé pour servir leurs intérêts en nuisant à leurs semblables. M. Mosé Mosé, par intérêt personnel, jette une population entière dans le chaos, et les vols répétés de Sam Radine sèment la zizanie dans une pension de famille.

Le premier est celui qui manifeste le caractère arachnéen le plus commun dans l'œuvre de G. Ribemont-Dessaignes: celui de l'animal vorace, prêt à dévorer ses semblables. Pour le second, il s'agit davantage d'une comparaison de circonstance et moins d'un caractère dominant. Néanmoins, tous deux se rejoignent parfaitement dans l'image de l'araignée en ce sens que, de la même manière que l'on représente l'araignée au centre de sa toile, les deux personnages sont chacun au centre d'un mécanisme discret et efficace qui piège ses victimes. Chacun d'eux occupe une position centrale autour de laquelle gravitent à leur insu les autres personnages: M. Mosé Mosé envoie les frères Lafleurette à l'autre bout du monde et Sam Radine est à l'origine de l'agitation qui secoue le microcosme de la pension.

Toutefois, c'est avec les personnages féminins que l'image de l'araignée prend toute sa dimension d'animal vorace prêt à fondre sur sa proie.

C'est le cas de Zinnia Ross, dans *Frontières humaines*, dont les mains pendent « au bout de ses bras comme deux araignées mortes²⁵ ». La com-

23 Éd. Allia, 1988, p. 237. (1945 pour l'éd. originale).

24 Éd. Gallimard, 1972, p. 82. (1927 pour l'éd. originale).

25 *Op. Cit.*, p. 237.

paraison se poursuit et l'on remarque que « la bossue crispait ses mains sur sa poitrine d'araignée²⁶ ». Le portrait ne serait pas complet sans « son cœur d'araignée²⁷ » et la proie que dévore la bossue, la pure et belle Félicia, se retrouve livrée « au festin de l'araignée²⁸ », rendue finalement à l'état de « mouche morte²⁹ ». Dans ses traits on voit désormais apparaître ceux de son bourreau, qui, à son tour, s'illumine de ceux de sa victime. Désirer l'autre pour s'en approprier les qualités, cette attitude-là tient du cannibalisme.

Dans *Adolescence*, c'est Mlle Plof qui endosse la carapace arachnéenne : « Araignée mangeant un joli et tendre cœur fumant, voilà ce qu'elle était³⁰ ». Ses proies à elle sont les hommes et elle va elle aussi jusqu'à faire corps avec ses victimes: « Lorsque David eut mis ses doigts dans ses doigts, elle se crut devenue David qu'elle-même cependant retenait³¹ ».

Cette dévoreuse trouve son pendant dans *Monsieur Jean* avec Aline Lechanteur qui commence par entourer le héros de « mille fils en forme de questions³² » et ce dernier voit poindre en elle « l'araignée jouant à la bourdonnante mouche à miel », ou pour le moins « un animal, bien vivant et qui pour faire son chemin à travers les jours devait se nourrir d'une autre vie³³ ».

Quand il aura fait plus intimement connaissance avec elle, M. Jean aura la certitude qu'Aline appartient bien à la catégorie des femmes-araignées, tant par ses qualités d'organisatrice - « elle divisait le grand projet de mariage en sous-projets et faisait de ceux-ci une multitude d'autres petits projets destinés, non pas seulement à être accomplis, mais à être divisés à l'infini » - que par son appétit de l'autre: « Il lui fallait aussi se nourrir à la fois d'un être humain et de la vie elle-même³⁴ ».

À travers le personnage d'Aline, c'est la femme dans son ensemble qui est associée à l'araignée. Elle est perçue « comme une mygale, comme une épeire. Il y a une toile qui fait l'admiration des connaisseurs. Et en attendant elle se nourrit de sa belle organisation tissée autour du gibier possédé³⁵ ».

26 *Ibid.* p. 240.

27 *Ibid.* p. 257.

28 *Ibid.* p.240.

29 *Ibid.*, pp. 257-258.

30 *op. Cit.*, p. 93.

31 *Id.* *ibid.*

32 Éd. Allia, 1991, p. 38. (1934 pour l'éd. originale).

33 *Ibid.*, pp. 60-61.

34 *Ibid.* p. 105.

35 *Ibid.* pp. 105-106.

Partant, il n'est pas surprenant que la comparaison avec l'araignée soit le lot de plusieurs des personnages féminins de G. Ribemont-Dessaignes. Ainsi en va-t-il de Josèphe, qui, après avoir aidé Ugolin à fuir l'hôpital, le séquestre chez elle, de Rate, prostituée, qui attend ses clients « postée ainsi qu'une araignée au passage des mouches³⁶ », de Madame Homère venue relancer Monsieur Jean et lui apparaissant dans toute son horreur, avec « ses bras d'araignée trop longs³⁷ », ou encore de Madame Bosquet, qui, comme M. Mosé Mosé, se double de l'image du reptile pour devenir à la fois « mère araignée » et « mère serpent³⁸ ».

On peut déduire de cette association que le serpent, par l'image fili-forme qu'il présente, participe de la symbolique du lien qui caractérise l'araignée. En outre, selon une autre symbolique bien connue, il est le tentateur, celui qui commence par séduire. Ces deux aspects symboliques apparaissent du reste liés dans *Le Temps des catastrophes* avec la mélodie de l'accordéon qui se déroule « d'abord comme un serpent charmé, puis comme un de ces fils d'araignée qui nagent dans l'air d'automne » avant de fonctionner comme piège à femmes : « Elle agit aussitôt à la manière d'un piège, comme un appeau paré de glu, si bien que je vis sortir d'un recoin obscur deux ombres qui avaient fait corps avec lui jusque-là, deux femmes qui se tenaient par le bras³⁹ ».

Il n'est guère de manifestation du symbole arachnéen qui ne fasse état de la séduction qui s'exerce sur les victimes et les rend tout à fait consentantes. Les « fils d'araignée » de M. Mosé Mosé s'accompagnent de « sa parole de miel⁴⁰ » et pour Angela, il est « l'ange », le « sauveur⁴¹ ».

Dans la nouvelle *Madame à voix*, le serpent est à peine dissimulé sous la métaphore du ruban : « Il y avait bien d'abord le ruban des paroles délicieuses tournant autour de la bonbonnière des malheurs, fils d'araignée pleins de rosée des vents du sud⁴² ».

Perfide, l'araignée commence par séduire sa proie pour mieux la voir succomber. Josèphe ne procède pas autrement envers Céleste pour qui « c'était comme toujours le filet des paroles adorables que tissait l'araignée⁴³ ».

Avec ou sans l'image du serpent, l'araignée fascine. Avant de porter le coup fatal, elle commence par anesthésier sa victime par ses paroles.

³⁶ *Op. cil.*, p. 318.

³⁷ *Op. cil.*, p. 209.

³⁸ *Smelerling. op. cil.* p. 137.

³⁹ Éd. Calmann-Lévy, 1947, pp. 98-99.

⁴⁰ *Op. cil.* p. 178.

⁴¹ *Ibid.* p. 84.

⁴² In *Dada. op. cil.* p. 150. (1925 pour l'éd. originale).

⁴³ *Céleste Ugolin*, éd. Allia, 1993, p. 76. (1926 pour l'éd. originale).

C'est alors un autre masque du bestiaire qui lui sert de déguisement; Josèphe prend celui de l'oiseau: « Et tandis que l'araignée mangeait la mouche elle chantait: Je suis le colibri qui boit la goutte d'eau sur le cœur de la rose⁴⁴ ». Mais le plus utilisé est celui de l'abeille, connotée positivement comme dispensatrice de douceur grâce au miel qu'elle produit. Ainsi s'expliquent l'opposition entre l'abeille et l'araignée qui est rapportée dans *L'Autruche aux yeux clos*, l'effet de la « parole de miel » de M. Mosé Mosé, et l'allure de « grosse abeille » d'Aline Lechanteur devant laquelle M. Jean subodore « l'araignée jouant à la bourdonnante mouche à miel⁴⁵ ». La vie semble à première vue pour elle « une cellule d'abeille, c'est tout sucre et tout miel, et quelles jolies considérations tout à l'entour. Le miel vient des fleurs, du printemps, de l'été, du soleil. Pourtant la femme est là comme une mygale, comme une épeire⁴⁶ ».

La femme dévoreuse, généralement dévoreuse d'hommes, est souvent présentée chez G. Ribemont-Dessaignes sous les traits de l'araignée. Pour assouvir sa frénésie, elle avance masquée, ce qui lui permet, dans un premier temps, de mieux tromper sa proie par le jeu de la séduction. Cependant, s'ils en sont les victimes, les personnages masculins n'en acceptent pas moins ce jeu dont ils ne sont pas dupes. *Monsieur Jean* rend parfaitement compte de ce jeu des apparences où, dès les premières pages du roman, le ton est donné:

La femme est un oignon aux vingt enveloppes, et chacune d'elles semble dire: encore une. Et quoi, ensuite? Un oignon? Quel prosaïsme! Une araignée angélique qui se tapit dans ses toiles en feignant d'avoir froid. L'écho répète: Encore une. Encore une! Et quoi ensuite? - L'araignée elle-même toute nue. Et ensuite le fond de son estomac 47.

Infatigable ouvrière de son charme fatal, l'araignée touche au cœur, dans sa double acception affective et physiologique, Mlle Plof, « araignée mangeant un joli et tendre cœur fumant⁴⁸ » incarne bien cet appétit particulier.

Dans les visions d'opium de Boy Hermes et Nu-Un dans *L'Autruche aux yeux clos*, apparaît déjà l'image de l'araignée se repaissant du cœur. Mais dans le cas présent, le symbole prend ses distances avec la signification qu'il recouvre dans le reste de l'œuvre. Il semble bien que le fil

44 *Id.* *ibid.*

45 *Op. cit.* pp. 60-61.

46 *Ibid.* pp. 105-106.

47 *Ibid.* pp. 16-17.

48 *Adolescence. op. cit.* p. 93.

soit ici plus important que l'araignée car c'est lui qui donne naissance au cœur, et d'autre part, l'image évoquée rejoint d'assez près l'idée de *fil de la destinée* telle qu'elle apparaît dans la symbolique du mariage en Extrême-Orient. Considérons ce passage :

La pesanteur avait disparu. Le trajet de l'araignée restait visible comme si un fil de soie en avait marqué la trace. Des deux extrémités du trajet partait un léger filet rouge, un filet de sang que surmontait un index semblable à ceux des thermomètres. Un de ces index était mâle et l'autre femelle. Ils suivaient en deux sens inverses les méandres tracés par l'araignée, et finirent par se rencontrer dans le miroir réfléchissant du radiateur. Le mâle et la femelle s'unirent, et les deux filets de sang qu'ils précédaient formèrent un cœur qui se mit à battre dans l'appareil. À chaque battement, des billets de banque s'éparpillaient sur le sol ou dans l'air où ils se résorbaient en partie ⁴⁹.

A la lumière qu'en offre le *Dictionnaire des symboles*, plusieurs éléments de cette rêverie convergent dans une signification symbolique précise: « En Extrême-Orient le mariage est symbolisé par la torsion, entre les doigts d'un génie céleste, de deux fils de soie rouge: les fils de la destinée des deux époux deviennent un seul fil⁵⁰ ».

A la différence près qu'il s'agit dans le roman non de « torsion » mais de rencontre frontale, on y retrouve bien un génie céleste, figuré par l'araignée, deux fils de couleur rouge, un à chaque extrémité du trajet et dont l'apparence est assimilée à de la soie, ainsi que l'union du mâle et de la femelle. On pourrait même ajouter à cette interprétation que l'éparpillement des billets de banque qui en résulte, symbolise la fécondité de cette union.

Se pose ici une fois encore la question de la connaissance qu'aurait pu avoir G. Ribemont-Dessaignes de la pensée symbolique. Force est de constater un certain nombre de rapprochements troublants qui laisseraient penser que G. Ribemont-Dessaignes avait une connaissance plus qu'intuitive de la pensée symbolique, notamment de la symbolique chinoise. La présence du Chinois Nu-Un aux côtés de Boy Hermes en est peut-être un signe.

Il est curieux de pouvoir procéder à une lecture symbolique aussi précise dans un contexte assez vaste, celui de l'araignée qui, lui, répond plutôt à une symbolique dégradée. De l'épiphanie lunaire dont émane

⁴⁹ *op. cit.* p. 73.

⁵⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbranl, éd. Robert Laffont/Jupiter. 1988. p. 441.

l'araignée, G. Ribemont-Dessaignes ne conserve que l'origine céleste et nous propose ici un symbole conforme au mythe occidental populaire de l'animal maléfique plus ou moins sournois.

La double manifestation du thème arachnéen: lien et animal négatif, se décline ici avant tout au féminin. Plus que dans la pensée symbolique, c'est davantage du côté de l'anthropologie qu'il faut se tourner pour y voir se confirmer la signification dont sont porteurs les personnages qui relèvent de cette détermination. Pour Gilbert Durand, lien et araignée participent bien d'une même signification puisque selon l'anthropologie, le «lien, c'est la puissance magique et néfaste de l'araignée, de la pieuvre et aussi de la femme fatale et magicienne⁵¹ ».

Ariane est peut-être le personnage qui exprime avec le plus de netteté la charge symbolique dont se pare l'araignée dessaignienne. L'onomas-tique particulière au poète qui procède souvent par association phoné-tique emprunte à plusieurs reprises les chemins sinueux de la mythologie. De la même manière qu'avec le personnage de Leda, G. Ribemont-Dessaignes s'approprie et adapte la Lédia mythologique dans le roman *M. Jean* par la simple suppression d'un accent aigu; Ariane se mâtime d'Arachné, rapprochement qui n'a rien de paradoxal si l'on veut bien se souvenir avec R. Graves qu'Ariane se lit en réalité *Ariagne*, « très pure⁵² ». La paronomase se double ici de l'anagramme d'araignée et cette dernière appelle aussi sûrement l'écrasement définitif par le soulier exterminateur que la pureté d'Ariane, doublée de sa nudité, appelle la souillure. Une fin comparable à celle de l'arachnide domestique attend Ariane: elle périra écartelée par un orang-outang.

Si, à l'instar d'Ariane guidant Thésée, la femme est la dispensatrice du lien dans lequel le personnage masculin croit apercevoir son salut, l'accès possible à l'élévation spirituelle vers quoi tend sa quête d'absolu, on voit que son origine trahit la nature du lien qui est aussi piège. En outre, cette origine témoigne d'une élévation qui, chez G. Ribemont-Dessaignes, ne peut passer que par le bas, que par l'avilissement et la souillure. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que dans la représentation du monde que propose G. Ribemont-Dessaignes, les femmes-araignées évoluent avec complaisance au niveau le plus bas de la verticalité. Si tout ce qui participe du pôle supérieur en tant que lien entre le ciel et la terre motive irrésistiblement la quête masculine (arbres, sommets montagneux), la femme demeure le plus souvent cantonnée au domaine du bas. Ainsi en est-il des concierges, femmes disgraciées par la maladie, la laideur ou un esprit pervers, et des

⁵¹ *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. éd. Bordas. 1973. p. 118.

⁵² *Les Mythes grecs*, éd. Fayard, 1967. p. 247.

prostituées. Zinnia Ross et Mme Homère, dont nous avons relevé les attributs arachnéens, sont concierges toutes deux. Rate, au nom prédestiné' officie dans l'ombre de la rue. Par opposition, les personnages masculins qui les fréquentent élisent domicile dans les étages, à l'exemple de M. Jean qui s'installe sous les toits arguant qu'« au sommet de la maison il verrait les choses de haut⁵³ ». Néanmoins, c'est précisément vers ces êtres dégradés que se tourne la quête d'absolu du héros masculin. Le lien séducteur qu'elles dispensent fascine aussi par sa laideur. « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie... », mais cet amour-là appelle moins la compassion que la haine, et le jeu de la séduction se résout en dévoration.

Qu'elle soit souvent chez G. Ribemont-Dessaignes femelle maléfique et dévoreuse d'hommes au propre comme au figuré, faite pour « séduire et initier et manger tranquillement sa proie comme font toutes les femmes de leurs amants⁵⁴ », la femme, détentrice exclusive du fil cosmique, n'en acquiert pas pour autant la possibilité d'accéder à l'élévation. A l'image de l'araignée, le fil tentateur qu'elle secrète la condamne à un incessant va-et-vient le long de l'axe vertical, telle Élixa vouée à une « perpétuelle allée et venue⁵⁵ » entre « l'abîme » et « l'éternel⁵⁶ ». Au-delà du voyage chimérique auquel la femelle invite le mâle, se profile l'image d'une humanité que la soif d'absolu conduit à sa propre perte :

*Étrange ascension, étranges hauteurs, étranges chutes, étrange fin.
Nous ne pouvons pas ne pas vouloir nous dépasser, et nous dépassant,
c'est-à-dire nous condamnant à la disparition, nous obéissons à la loi
que nous avons voulu abolir⁵⁷.*

Université de Nancy II

⁵³ *Op. cit.* p. 94.

⁵⁴ *Ariane. op. cit.*, p. 99.

⁵⁵ *Élixa*. éd. Grasset, 1931, p. 51.

⁵⁶ *Ibid.* p. 24.

⁵⁷ *Déjàjadis*, éd. Julliard, « 10/18 », 1973. (1958 pour l'éd. originale).

LES « MONDES LEXICAUX » DES SIX NUMÉROS DE LA REVUE «LE SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION»

MaxREINERT

Les six numéros de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, parus entre 1930 et 1933, comprennent plus de 200 000 occurrences réparties dans quelques 180 articles de grandeur, de facture et d'hétérogénéité diverses. Ils constituent une trace de l'activité du groupe des surréalistes dont la dynamique devait autant à la recherche d'une identité collective qu'à l'affirmation individuelle. Nous proposons une méthode (entièrement informatisée¹) de mise en évidence de cette dynamique de groupe à travers l'analyse statistique des principaux « mondes lexicaux » de ce corpus (méthode Alceste). Ce travail se situe en continuité avec celui de J.-L. Raspail et D. Bonnaud-Lamotte (1991), certaines techniques étant communes ou proches : notamment le calcul des spécificités et la recherche des champs lexicaux. Son orientation est cependant plus spécifiquement harrissienne. C'est en ce sens que l'on s'intéresse à « l'analyse distributionnelle à l'intérieur d'un seul discours, considéré individuellement », pour mettre en évidence « certaines corrélations entre la langue et d'autres formes de comportement ». Ce n'est donc pas tant les différences des distributions lexicales entre auteurs ou numéros qui nous intéressent que la dynamique discursive du groupe en tant que groupe, le corpus étant considéré comme un discours unique. En un mot, nous nous intéressons davantage à l'intra-discours du groupe qu'à l'inter-discours des auteurs et laissons le soin à l'analyse d'indiquer dans quelle mesure ces deux dimensions de la discursivité sont corrélées.

Trois parties pour cette étude :

- 1) Introduction à la méthode « Alceste »
- 2) Mise en œuvre de la procédure d'analyse sur le corpus
- 3) Interprétation des résultats

¹ Tous les calculs ont été effectués à l'aide de la version 2.0 du logiciel Alceste. La version 3.0, dorénavant disponible, est distribuée par la société IMAGE de Toulouse sous licence C.N.R.S.

La conclusion constitue, en fait, une quatrième partie. En effet, les résultats obtenus dans l'analyse de ce corpus s'avèrent avoir une structure très ressemblante à celle des résultats de l'analyse d'Aurélia de G. de Nerval (Reinert, 1990, 1994). Aussi nous proposons, en conclusion, une première tentative d'explication de cette correspondance, en adoptant le point de vue sémiotique (et peircéen) de N. Everaert-Desmedt (1990).

INTRODUCTION À LA MÉTHODE ALCESTE

Cette recherche s'est développée au double contact des recherches menées par J.-P. Benzécri sur l'analyse des données appliquée aux données linguistiques, et des méthodes et pratiques d'analyse de contenu² des chercheurs en psychologie sociale, lorsque ceux-ci sont confrontés à des analyses de réponses à des questions ouvertes, ou à des corpus d'entretiens.

Elle s'inscrit principalement aujourd'hui dans le courant « statistique textuelle » animé notamment par L. Lebart et A. Salem (1994), en contact aussi avec le courant « Analyse du discours » animé par P. Achard (1994).

L'approche des mondes lexicaux

Par « monde lexical », on entend la trace lexicale d'un « référent » ou « point de vue » particulier utilisé par l'énonciateur³ pour construire ses énoncés. Par exemple, considérons les deux énoncés suivants extraits de la revue :

- énoncé 1 : « *Camarades si impérialisme déclare guerre aux soviets notre position sera conformément aux directives troisième internationale position des membres parti communiste français* ».

² Pour R. Ghiglione (1995), « l'analyse du contenu thématique, faute de théories, cherche sa légitimité dans l'acharnement méthodologique ». Elle oublie, de plus, le sujet. Mais, selon cet auteur, l'analyse du discours en le réintroduisant comme une place dans un système de règles en fait « le jouet d'un jeu dont les règles ont été fixées ailleurs ». Pour notre part, nous pensons que, dans le discours, monde et sujet se co-construisent, sans présupposer l'un ou l'autre, ces deux aspects étant deux aspects d'un même. Le signe désigne autant le sujet que l'objet. Ce que Bachelard exprime dans cette mise en garde : « Il suffit que nous parlions d'un objet pour nous croire objectifs. Mais par notre premier choix, l'objet nous désigne plus que nous ne le désignons et ce que nous croyons nos pensées fondamentales sur le monde sont souvent des confidences sur la jeunesse de notre esprit ».

³ On distinguera, à la manière d'O. Ducrot, le locuteur de l'énonciateur, qui doivent être tous les deux différenciés de l'auteur « de chair et d'os ». Le locuteur pourrait tout aussi bien représenter le groupe. Le locuteur est l'instance qui prend en charge la succession des énoncés en fonction d'une intention. C'est celui qui argumente. L'énonciateur prend en charge un énoncé simple en se référant à un état de choses. Le souci de l'énonciateur est de rendre visible cet état de choses. A travers l'énoncé, c'est la cohérence d'un micro-univers (Grize) qu'il vise. Le souci du locuteur est le sens. Le sens ne peut être asserté. Il ne peut être que réapproprié au fil du discours.

- énoncé 2: «*Des orages artificiels sur des baraques de chiffons dont les fenêtres sont faites de roseaux jaunes* ».

La trace lexicale du premier énoncé, une fois éliminés les désinences des conjugaisons et des pluriels, certains suffixes, les mots-outils, se réduit approximativement à la liste des lemmes suivants: «*camarade, communiste, conforme, déclarer, directive, français, guerre, impérialisme, international, membre, parti, position, soviétique, troisième* ». La liste de ces lemmes, indépendamment de la signification particulière de la phrase, par le seul fait lexical, convoque chez le lecteur un certain « espace mental », un certain « lieu » de la pensée ou « point de vue » à partir duquel l'énoncé prend sens. Ainsi, indépendamment de l'enchaînement des mots, l'évocation de la liste suffit déjà à localiser approximativement ce « lieu » de l'énonciation.

La trace lexicale du second énoncé n'a aucun élément commun avec le premier, les « objets » manipulés étant de nature très différente. Le lieu convoqué, qui est grossièrement celui de l'idéologie communiste dans le premier énoncé, serait plutôt dans le second un espace naturel.

Nous faisons l'hypothèse que l'analyse des traces lexicales d'un ensemble d'énoncés peut permettre de différencier globalement les lieux d'énonciation les plus prégnants. Ces « lieux » que l'on a l'habitude d'investir deviennent transparents tant ils semblent naturels et renvoient à ce qui semble être le fond même de la réalité. C'est la raison pour laquelle on les appellera des « référents » de l'énonciateur même s'ils sont associés à une forme de construction sociale ou à une représentation imaginaire individuelle. Il n'y a donc aucune connotation réaliste dans l'utilisation de ce terme de référent. Par contre, pour l'énonciateur c'est une forme de réalité temporaire, qu'il admet ou qui s'impose à lui, et à partir de laquelle il énonce.

Cependant, parmi ces lieux convoqués dans le temps de l'énonciation, certains sont plus usuels, agissent comme des attracteurs sur les parcours de pensée. Le locuteur n'a conscience généralement que de son chemin individuel, son vouloir dire spécifique, et n'a pas toujours conscience de cet arrière-fond.

L'objectif de la méthodologie proposée est justement de mettre en évidence, à travers l'analyse d'un corpus particulier, ces « lieux usuels » investis par les énonciateurs. En cela, la statistique retrouve là tout son intérêt: c'est la redondance des traces lexicales qui permet de repérer les lieux les plus fréquentés.

Un monde lexical est donc la trace statistique d'un tel lieu dans le vocabulaire, lieu plus habituellement « habité » par les énonciateurs.

C'est la raison pour laquelle une analyse statistique purement formelle peut permettre de circonscrire la trace de ces lieux sous la forme de « mondes lexicaux » d'une œuvre. Ces mondes lexicaux sont donc des traces purement sémiotiques inscrites dans la matérialité même du texte. En eux-mêmes, ils sont indépendants de toute interprétation. Mais ils ne prennent sens, pour un lecteur, qu'à travers une activité interprétative particulière en fonction de son propre « vouloir lire ».

Notons le pluriel de « mondes ». Un monde lexical ne se définit pas en soi mais dans son opposition à d'autres. La cohérence particulière d'un monde n'y est cernable que par le tracé de frontières avec d'autres mondes: seul le fait d'une *absence* relative d'opérations reliant les objets d'un monde aux objets des autres peut être mis en évidence. C'est donc parce que le locuteur investit rarement un seul monde mais oscille entre plusieurs mondes possibles dans sa recherche du sens que de tels contrastes apparaissent. Ces contrastes sont donc la trace d'un processus dialectique dans la mise en place d'un espace de représentation intégrant peu à peu comme complémentaire ce qui apparaît d'abord comme contradictoire. G. Deledalle, commentant la philosophie de Ch. S. Peirce remarque magnifiquement:

On ne peut comprendre la pensée de Peirce si l'on se contente de constater que Peirce se contredit, entendant par là que la contradiction est un au delà du système. Il nous semble, au contraire, que c'est en élucidant cette contradiction qu'on atteindra la pensée de Peirce, qui, ne l'oublions pas, définit la pensée par la difficulté: c'est parce qu'il y a contradiction que l'homme pense.

En résumé, dans l'analyse lexicale proposée, l'opposition entre « mondes des énonciateurs » s'inscrit dans une discrimination du vocabulaire dans une opposition de leurs traces lexicales: les mondes lexicaux. Un monde lexical est donc à la fois la trace d'un lieu référentiel et l'indice d'une forme de cohérence liée à l'activité spécifique du sujet-énonciateur. Le référent n'est donc pas pour nous un continent de la réalité extérieure au sujet mais intrinsèquement lié à son activité, ses désirs, sa mémoire, lieu à la fois des représentations individuelles et sociales (Moscovici) ; lieu cependant non unitaire mais construit parallèlement en opposition à d'autres lieux, à d'autres manières d'être, ces oppositions nourrissant l'activité même des sujets.

A travers ces mondes lexicaux, ce sont donc des formes d'activité des énonciateurs qui sont mises en évidence.

Remarque: l'analyse proposée ne permet qu'une différenciation des traces référentielles et non pas des contenus. Par exemple, l'énoncé (1

bis) « *camarades si soviets déclarent guerre à l'impérialisme, notre position ne sera pas conforme aux directives troisième internationale ni à celle des membres parti communiste français* » a la même trace référentielle que l'énoncé (1) ci-dessus mais n'a évidemment pas la même signification. Cela dit, le choix d'un référent (surtout s'il est usuel) n'est jamais anodin et induit généralement des types d'énoncés bien déterminés. Ainsi, l'énoncé (1 bis) bien que logiquement formulable n'a pratiquement pas la possibilité d'exister dans le référent associé, celui-ci impliquant de se situer dans une idéologie où ce type d'énoncé est vraiment très improbable. *Autrement dit, le poids de ces « lieux communs » est tel qu'une fois investis par l'énonciateur, celui-ci ne peut s'opposer que très difficilement à une sorte de logique du contenu* (Grize) caractéristique de ces lieux. Aussi nous pensons que l'analyse formelle du « contenant textuel » que nous proposons peut être une aide précieuse pour l'approche des contenus.

MISE EN ŒUVRE DE LA PROCÉDURE D'ANALYSE SUR LE CORPUS

Introduction

L'objectif de la méthode est d'obtenir un premier classement des « énoncés » du corpus étudié en fonction des co-occurrences des mots pleins dans ces « énoncés », ceci afin d'en dégager les principaux « mondes lexicaux ».

Au niveau procédural, les « ressemblances » ou « dissemblances » entre distributions statistiques du vocabulaire dans les énoncés sont calculées à partir d'un tableau numérique dont les colonnes sont définies par les différents « lexèmes » et les lignes par les différents « énoncés simples » du corpus, avec à l'intersection d'une ligne et d'une colonne, la valeur « 1 » si le mot est présent dans l'énoncé, et la valeur « 0 » sinon (d'où le nom de la méthode: « Analyse des Lexèmes Co-occurents dans les Énoncés Simples d'un Texte »).

Le classement proprement dit des énoncés est obtenu à l'aide d'une procédure statistique: la classification descendante hiérarchique (Reinert, 1983) qui est une technique dérivée de l'analyse factorielle des correspondances pour l'analyse des tableaux très vides (plus de 90 % de zéros jusqu'à parfois 99 %).

Au niveau du logiciel (Version 2.0), l'ensemble des calculs est planifié en trois grandes étapes et prend comme donnée une retranscription du corpus dans un fichier « texte » :

1) la première étape permet de calculer le tableau de données avec en lignes, les énoncés, et en colonnes, les lexèmes retenus.

2) La deuxième étape effectue un classement des énoncés en fonction de la ressemblance ou dissemblance de leur vocabulaire.

3) la troisième étape décrit les classes obtenues à l'aide de plusieurs types de procédures: sélection du vocabulaire spécifique de chaque classe; sélection des énoncés de chaque classe les plus représentatifs de ce vocabulaire; calcul des segments répétés par classe; etc.

Cela dit, il faut bien voir que ni la notion d'énoncé, ni celle de lexème ne sont véritablement opérationnalisables, et nous avons dû procéder à quelques approximations.

Aussi nous parlerons plutôt *d'unités de contexte* que d'énoncés simples et plutôt de *formes réduites* que de lexèmes, chacun de ces termes, n'étant pas simplement un changement de nom, mais renvoyant à une stratégie particulière de mise en évidence que nous préciserons au cours du paragraphe suivant: les deux premières étapes de calcul seront décrites en insistant surtout sur les aspects méthodologiques.

PREMIÈRE ÉTAPE DE CALCUL: DU CORPUS AU TABLEAU DES DONNÉES

La retranscription **du** corpus⁴

Nous avons utilisé la retranscription effectuée pour le Centre de recherche sur le surréalisme en adaptant le codage aux exigences du logiciel utilisé. Le corpus des 6 numéros comprend plus de 200 000 occurrences (207 858).

**** *revue_1

=question. : bureau international littérature révolutionnaire prie répondre
question suivante laquelle sera votre position si impérialisme déclare
guerre aux soviets stop adresse boite postale 650 =rnoscou.
=réponse : camarades si impérialisme déclare guerre aux soviets notre
position sera conformément aux directives troisième internationale
position des membres parti communiste français.

Le découpage en unités de contexte élémentaire

Un énoncé « élémentaire » peut se concevoir selon plusieurs points de vue, syntaxique, sémantique, pragmatique, voire cognitif (le vouloir

⁴ Tous les textes en police « COURRIER » sont extraits des fichiers résultats de l'analyse informatique. Ils sont déaccentués.

dire). Le niveau syntaxique permet de délimiter approximativement des frontières possibles d'un énoncé en l'identifiant plus ou moins à la notion de proposition, de phrase ou de paragraphe. Mais de telles frontières restent, en partie, arbitraires et nous avons préféré utiliser une heuristique statistique pour délimiter ce que nous n'osons pas appeler des « énoncés » mais des « unités de contexte élémentaire ».

Aussi, plutôt que de chercher à définir précisément un énoncé, nous avons préféré définir approximativement des unités de contexte, de les faire varier, puis de chercher les structures lexicales indépendantes de ces variations. Dans ce cas, seul l'ordre de grandeur de l'énoncé est nécessaire à l'analyse. Les unités de contexte élémentaires sont des segments de texte de quelques lignes, si possible, terminés par une ponctuation forte, sinon faible, voire arbitrairement si aucune ponctuation n'est indiquée:

```
0001      *revue_1
1 =question. : bureau international littérature révolutionnaire prie
1 répondre question suivante laquelle sera votre position si
1 impérialisme déclare guerre aux soviets stop adresse boite postale
1 650 =moscou.
2 =réponse.: camarades si impérialisme déclare guerre aux soviets
2 notre position sera conformément aux directives troisième
2 internationale position des membres parti communiste français.
```

Le corpus considéré a ainsi été découpé en 8 440 unités de contextes élémentaires.

Le dictionnaire des formes :

Une *forme simple* est un ensemble de lettres séparées par un délimiteur reconnu: espace, début de ligne, signe de ponctuation. Dans une première étape de calcul, les *formes simples* sont délimitées. Certaines sont reconnues, notamment celles associées aux principaux « *mots-outils* » : articles, prépositions, conjonctions, pronoms, auxiliaires être et avoir, certains adverbes, certains verbes modaux.

Dans une seconde étape, ces formes simples sont réduites. Au niveau statistique, l'objectif de cette réduction est de permettre d'enrichir le plus possible les liaisons statistiques impliquées par les co-occurrences des *formes*, en négligeant des différences non fondamentales par rapport au point de vue choisi ici (mise en évidence des référents). Pour saisir concrètement le problème posé, il suffit de remarquer le fort pourcentage de « zéros » dans un tableau construit avec notre procédure: une *u.c.*

contient en moyenne une vingtaine de *formes*,. si nous en analysons 600, le tableau de données qui aurait, en lignes, ces *u.c.* et en colonnes, ces *formes*, contiendrait environ 96 % de « zéros ». Ce fait explique notre souci de perdre le moins d'information possible en regroupant les *formes* qui peuvent l'être.

Deux méthodes de regroupement des *formes simples* sont utilisées: l'une consiste à reconnaître ces *formes* directement à l'aide d'un dictionnaire propre: c'est le cas notamment des principaux verbes irréguliers. L'autre méthode consiste, comme on l'a vu, à regrouper les *formes* du corpus, associables à une même racine: pour être réduite à sa racine, la *forme* associée doit se composer de cette racine et d'une désinence reconnue.

Forme d'origine Clé Forme réduite Fréquence

abus	à abus<	8
abusivement	à abus<	2
abuser	à abus<	
abusive	à abus<	
accueilli	à accueill<	4
accueillante	à accueill<	1
accueillir	à accueill<	3
admet	à admettre.	
admettant	à admettre.	
admettre	à admettre.	1a
admis	à admettre.	
admise	à admettre.	4
admets	à admettre.	2
admises	à admettre.	
abandon	abandon	6
abandonne	abandonne+	8
abandonnee	abandonne+	2
abandonner	abandonne+	1a
abandonnes	abandonne+	4
abat	abat	4
abattre	abattre	4

DEUXIÈME ÉTAPE: LE CLASSEMENT DES U.C.E.

Définition des tableaux analysés

Comme nous l'avons déjà évoquée, la notion d'« énoncé » est peu claire, même si elle peut être appréciée approximativement par la proposition, la phrase, le paragraphe.

La procédure que nous utilisons (mise en œuvre automatiquement par le plan standard SX) est la suivante: à partir du tableau de données croisant u.c.e. et formes réduites, deux tableaux sont calculés avec une définition différente de l'unité de contexte afin de tester la stabilité des classes lorsque l'on fait varier la longueur des unités de contexte.

Chaque unité de contexte nouvelle est définie par concaténation d'une ou plusieurs u.c.e. jusqu'à ce que le nombre de formes analysées dans cette unité soit égal ou supérieur à un seuil fixé. Chaque tableau ainsi défini est de type « binaire »: la présence d'une forme dans une u.c. est codée « 1 » et son absence « 0 ». On remarquera la forte proportion de « 0 ».

Caractéristiques du premier tableau

(14 formes analysées par u.c.) :

Nombre de formes réduites analysées: 754

Nombre d'unités de contexte analysées: 2413

Nombre de uns: 37369

Pourcentage de « zéros » : 97.9 %

Caractéristiques du second tableau

(16 formes analysées par u.c.) :

Nombre de formes réduites analysées: 754

Nombre d'unités de contexte analysées: 2169

Nombre de uns: 37146

Pourcentage de « zéros » : 97.7 %

Le nombre de lignes analysées dans le premier tableau est 2413, alors qu'il n'est plus que de 2169 dans le second tableau (d'où une proportion de « uns » un peu plus forte, puisque dans chaque cas, ces lignes renvoient à une partition du même corpus).

Note sur la méthode de classification

Chacun des deux tableaux est soumis à une classification descendante hiérarchique. Cette technique permet de traiter des tableaux logiques

(codage « 0 » ou « 1 ») de grande dimension (4 000 lignes par 1 400 colonnes maximum, dans la version 2.0) mais de faible effectif (60 000 « 1 » maximum, dans la version 2.0⁵).

Schématiquement, il s'agit d'une procédure itérative: La première classe analysée comprend toutes les *unités* retenues. Ensuite, à chaque pas, on cherche la partition en deux de la plus grande des classes d'u.c. restantes, maximisant un certain critère (le chi² des marges), ce qui conduit à la succession d'analyses: la procédure s'arrête lorsque le nombre d'itérations demandé est épuisé. Le nombre d'itérations demandé est ici de 9, ce qui permet d'obtenir au plus 10 classes terminales.

Comparaison des deux classifications :

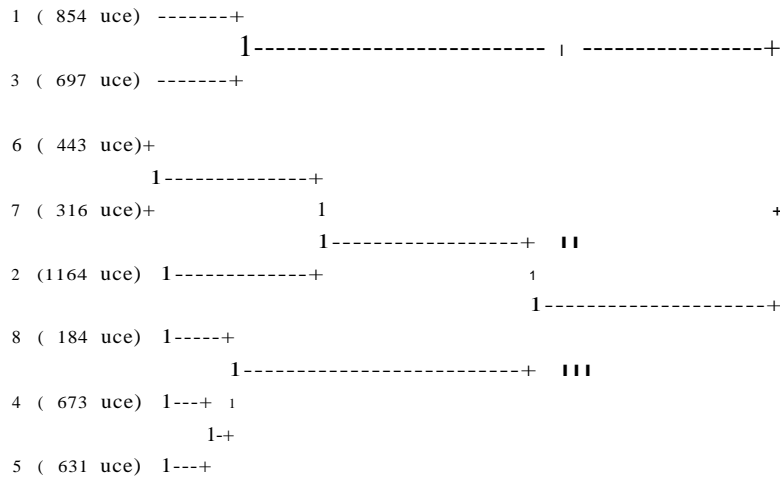
Du fait que chaque unité de contexte est définie par concaténation d'un nombre entier d'u.c.e., chaque classe obtenue dans l'une ou l'autre classification peut être aussi considérée comme une classe d'u.c.e.. Il est donc facile de comparer les classes des deux analyses pour rechercher les classes stables: il suffit de construire un tableau de co-occurrences croisant les classes de la première classification avec la seconde et de repérer dedans les cases les plus significatives:

classe 1: intersection	1 et	8	; nombre d'u.c.e. :	854
classe 2: intersection	12 et	12	nombre d'u.c.e. :	1164
classe 3: intersection	2 et	9	; nombre d'u.c.e.	697
classe 4: intersection	9 et	7	; nombre d'u.c.e.	673
classe 5: intersection	10 et	6	; nombre d'u.c.e.	631
classe 6: intersection	4 et	1	; nombre d'u.c.e.	443
classe 7: intersection	5 et	2	; nombre d'u.c.e.	316
classe 8: intersection	8 et	5	; nombre d'u.c.e.	184

58.79% d'u.c.e. "bien classées"

Par exemple, la classe 1 de la première classification est associée à la classe 8 de la seconde, le nombre d'u.c.e. communes aux deux classes étant de 854. Les 8 classes stables regroupent 58,79 % des u.c.e. du corpus dont voici la liste. La structure hiérarchique des classes stables obtenues permet de repérer trois grandes subdivisions (notées I, II et III sur l'arbre). La classe mère 1 est la première discriminée. Ensuite ce sont les classes mères II et III, etc.

⁵ Dans la version 3.0, ces limites passent respectivement à 1a 000 lignes maximum et 90 000 « uns ».



DESCRIPTION DES CLASSES ET INTERPRÉTATION

Cette description est obtenue au cours de l'étape 3 de calcul du logiciel. Elle permet de décrire chaque classe selon différents points de vue. Nous n'en retiendrons que quelques-uns ici, notamment le vocabulaire spécifique et une sélection des u.c.e. les plus représentatives de chaque classe (représentatif au sens d'un calcul formel).

L'arbre de classification présenté au paragraphe précédent permet de distinguer trois grandes classes « mères ». Selon notre interprétation, chacune d'elles correspond à un type de discours bien spécifique que nous avons intitulé: (I) le discours poétique; (II) le discours philosophique et (III) le discours polémique... Il reste bien sûr à justifier ces dénominations, ce que nous allons tenter dans les trois paragraphes suivants.

Les § 4.1 à 4.3 sont plutôt consacrés à une description séparée des classes. Les paragraphes suivants sont au contraire consacrés à des comparaisons : le § 4.4, à la discrimination des catégories de mots-outils; le § 4.5, à la distribution des différents auteurs et le 4.6, à l'analyse factorielle des correspondances appliquée au tableau des classes.

Pour bien distinguer les résultats formels obtenus des interprétations nous avons utilisé la police de caractères « courrier» pour tous les résultats retranscrits directement des sorties du logiciel.

Le discours poétique

Ce pôle regroupe 31,26 % des u.c.e. conservées. Deux composantes principales sont distinguées dont voici la trace sur le vocabulaire:

~~classe~~ **classe 1** (854 u.c.e.). Les 30 mots analysés les plus caractéristiques de cette première classe sont par ordre d'importance (au sens du χ^2) :

blanc+, boîte, bouche+, cheminée<, cheveu<, droit+, eau, femme+, feuill+, fontaine, gauche, main+, noir<, nue+, pain+, petit+, pied+, placer., rose+, rouge+, roul+, soleil, statue+, tete+, verr+, énorme+, fill<, terre<, vert+, ouvrir.

~~classe~~ **classe 3** (697 u.c.e.). Les 30 mots analysés les plus caractéristiques:

mourir, aim+, amour+, beau+, chemin+, cœur+, regard+, tombe<, brise+, château+, nuit<, oubli+, sœur+, bet+, bruit<, cri+, fleur+, mère, mort<, pièce+, souri+, tendre<, vieill+, yeux, aller., sentir., souvenir., tuer., belle+, jour.

Une lecture flottante de ces listes conduit à une première appréhension des référents. Globalement, dans les deux listes, on note beaucoup de mots évoquant des perceptions, des « objets » concrets, des personnes. Cela dit, les différences sémantiques, entre ces deux listes, sont sensibles.

Pour construire un sens contrôlable, nous utilisons une technique qui s'apparente à celle des « champs lexicaux » (G. Maurand). Par exemple, on peut réunir les évocations de couleurs: « *blanc +, noir <, rose +, rouge +, vert +* ». Le fait de les réunir est un choix sémantique. Mais ce choix est une possibilité de lecture contrôlable. Certes rien n'indique que « rose » ne soit pas la fleur⁶. Mais pour l'opération que nous effectuons, cela a peu d'importance du fait justement que le choix sémantique est fondé sur une liste et non sur un mot. Cette liste est spécifique de la classe 1. L'évocation de la nature est partagée: « *cheminée <, eau, feuill +, fontaine, soleil, terre <* » pour la classe 1, « *chemin +, château +, nuit <, bruit <, fleur +, pièce +, jour* » pour la classe 2. La « nature » de la classe 3 informe davantage d'un déroulement (jour, nuit, chemin) alors que celle de la classe 1 suggère des matières (eau, terre, feu).

L'évocation de la femme n'est pas de même nature dans les deux classes : dans la classe 1, elle renvoie à la femme en général ou à des parties du corps: « *bouche +, cheveu <, femme +, main +, pied +, tête +, fill <* » .. alors que dans la classe 3, elle est mêlée à des sentiments, des affects, des relations familiales: « *aim +, amour +, cœur +, sœur +, mère, yeux* ». Si des mots comme « cœur » ou « yeux » renvoient au

⁶ Cette ambiguïté peut être en partie levée en utilisant le fichier des concordances.

premier degré à des parties du corps, ils sont aussi fortement connotés affectivement.

Cette classe 3 est d'ailleurs particulièrement riche en connotations affectives: « *mourir*, *aim* +, *amour* +, *beau* +, *cœur* +, *regard* +, *tombe* <, *oubli* +, *sœur* +, *cri* +, *mère*, *mort* <, *souri* +, *tendre* <, *vieill* +, *sentir.*, *souvenir.*, *tuer* ».

On y note aussi des couples d'opposition: jour/nuit; amour/mort ; oubli/souvenir.

Ce premier bilan de lecture peut être mis en rapport avec d'autres aspects des classes. Par exemple, l'examen des caractéristiques du corpus précise la provenance des u.c.e. réunies:

1. r. cl... A ; Nombre d'u.c.e. • 854. (17.21 tol

num	effectifs	pourc.	chi2	identification
1044	■ 389.1019.	38.17	395.52	■ *revue_6
1088	■ 223. 233.	95.71	1057.25	■ 'QUESTIONNAIRE
1059	■ 46. 57.	80.70	163.13	■ 'BUNUEL
1064	■ 135. 346.	39.02	124.13	■ 'DALI
1086	■ 36. 62.	58.06	73.54	■ •PERET
1093	■ 32. 73.	43.84	36.86	■ 'SAVINIO

3ème cl... C ; Nombre d'u.c.e. • 697. (14.05 tol

num	effectifs	pourc.	chi2	identification
1040	■ 109. 593.	18.38	10.48	■ *revue_2
1043	■ 179. 972.	18.42	19.11	■ *revue_5
1058	■ 48. 64.	75.00	199.51	■ 'BRETON. =ELUARD
1061	■ 43. 95.	45.26	78.17	■ •CHAR
1066	■ 58. 94.	61.70	180.23	■ 'ELUARD
1067	■ 27. 78.	34.62	27.77	■ 'ELUARD_PERET
1086	■ 26. 62.	41.94	40.45	■ 'PERET
1093	■ 39. 73.	53.42	95.15	■ 'SAVINIO
1098	■ 34. 74.	45.95	63.31	■ 'UNIK

Par exemple, sur les 94 u.c.e. provenant d'articles attribués à Éluard, 58 u.c.e. ont été classées dans la classe 3.

Les u.c.e. de la première classe proviennent pour plus d'un tiers des réponses à un questionnaire présenté dans le n° 6 de la revue. Cette classe est caractéristique aussi des textes de Salvador Dali et de Luis Buiuel. Si l'on observe les u.c.e. significatives, on remarque le style très descriptif de celle-ci avec de nombreuses références visuelles.

La troisième classe regroupe plutôt des poètes (Éluard particulièrement) : Éluard, Char, Unik, Péret, et le ton est nettement plus lyrique. Pour en juger, voilà les phrases les plus caractéristiques de chaque classe (sélectionnée de manière automatique en analysant la répartition des occurrences en fonction du classement des formes caractéristiques)

V.c.e. caractéristiques de la classe 1

- 3269 1 34 une membrane rouge, élastique et longtemps mobile au plus imperceptible mouvement, une petite spirale noire flexible ressemblant à une cheville pend d une petite cage rouge.\$
- 7442 1 34 l espace, le ciel, la lumière, des murs, des cheminées, une statue, une voiture de déménagement, un caillou, un train,\$
- 7737 1 34 deux boules de billard tombent à grand fracas des l ouverture de la tache. à l intérieur de celle ci ne reste plus, debout, qu'un parchemin roule, entoure d'une ficelle;\$
- 8390 1 34 enlèveront leur vie comme une couche d'écume avec la même gaieté muette au fil de l'eau de frôlement de papillons les mouvements ondoyants des éléphants blancs bois de rênes chargés de neige de\$
- 7273 1 33 cheveux courts, avec une fleur rouge sur la tête, la chemise laissant les seins découverts, une jupe de tulle de couleur vive, des bas de soie et des pantoufles à haut talon 7.\$
- 1896 129 place, dit le conducteur du vieil omnibus, le conducteur qui te ressemblera, qui me ressemblera sans pitié pour les chevaux à tête de mer d huile.\$
- 7301 1 29 à remplacer par une cheminée d'usine à laquelle grimpe une femme nue 12. en faire un dépôt de tramways après l'avoir peint en noir et transporte dans la =beauce 14.\$

V.c.e. caractéristiques de la classe 3

- 6205 3 47 =renommée de l'amour l'amour dédicace à l'amour les jours sans pluie et comme il convient les beaux jours pour l'amour et ses préférences au renom du plus vieil amour à la pluie du mot amour au\$
- 3206 3 41 tous les autres jours, toutes les autres nuits, mais ce jour là ai trop souffert. la vie, l'amour avaient perdu leur point de fixation.\$
- 7698 3 34 **une voix dans la nuit sans silence. sans silence. je n'ai pas oublié** ni les poissons ni les oiseaux au front pâle. non. car ils se doutent que pis la vie meilleure parfois murmure.\$
- 7672 3 32 bleue des morts lentes extrait du sol des métaux doux comme des **baisers ma mère en porcelaine mon père t'a brisée à votre dernière nuit d'amour** rivière de diamants offerte à la femme d'une seule nuit tu roules des yeux blancs dans une\$

7673 3 30 prairie d anthracite ou d autres yeux jouent du violon fille de soie
aux bas de joie les cinq doigts de la main me vont comme un masque de fer
maladie aux beaux traits maladie au corps de la jeune négresse maladie qui vaut
un empire\$

60a 3 27 =notre dame. les autres édifices s aplatissent comme de vieilles
croûtes au souvenir de =notre dame.\$

1921 3 27 ma mère est une toupie dont mon père est le fouet. ai pour séduire
le temps des parures de frissons. le retour de mon corps en soi même.\$

Le discours philosophique

Ce pôle se subdivise en trois classes, les classes 2, 6 et 7

+-----+		
+-----+-----+		
classe 2	classe 6	classe 7
(1164 uce)	(443 uce)	(316 uce)
rever.	abstrait+	activ+
ide+	action+	actuelle+
image+	base<	civilis+
imagin+	concept+	dirige+
inconscient+	concret+	evolu+
objet+	constat+	expression
paranoia+	dialectique+	form+
plaisir<	experiment+	langage
realite+	ideal+	logique<
reel+	rnaterial+	loi<
symbol+	method+	mode+
technique+	monde+	moyen+
tendance+	moral+	œuvre+
contradict+	philosoph+	poesie
desir+	problem+	poetique+
humour	science<	qualit+
mot+	surreal+	quantit+
nature	ideologi+	societe+
procede+	position	devenir.
psychique+	valeur<	import+
agir.	cadre+	product+
absurd+	caracteris+	nier.

analyse+	consequ+	poursui<
chose+	conserv+	economi+
compar+	consider+	epoque+
humain+	domaine+	etat+
irrationnel+	pur+	historique+

2^e classe B ; Nombre d'u.c.e. : 1164. (23.46 %)

num	effectifs	pourc.	chi2	identification	
1043	• 281.	972.	28.91	20.00 •	*revue_5
1044	■ 315.	1019.	30.91	39.69 ■	*revue_6
1055	■ 200.	520.	38.46	72.82 ■	•BRETON
1064	■ 182.	346.	52.60	175.93 ■	'DALI
1069	■ 52.	118.	44.07	28.59 ■	'ERNST
1071	■ 88.	226.	38.94	31.60 ■	'HEINE
1085	■ 36.	67.	53.73	34.67 ■	•NOUGE

6^e classe F ; Nombre d'u.c.e. : 443. (8.93 %)

1041	■ 164.	665.	24.66	233.80 •	*revue_3
1048	■ 130.	515.	25.24	188.12 ■	'ARAGON
1062	■ 46.	264.	17.42	24.76 •	•CREVEL
1082	■ 15.	76.	19.74	11.09 ■	•MONNEROT
1096	• 22.	81.	27.16	33.67 •	'THIRION

7^e classe G ; Nombre d'u.c.e. : 316. (6.37 %)

1042	• 194.	751.	25.83	562.23 •	*revue_4
1082	• 30.	76.	39.47	141.86'	•MONNEROT
1097	• 207.	408.	50.74	1467.54 •	'TZARA

Le monde lexical de la classe 2 semble davantage marqué par le vocabulaire de la psychanalyse: « *rêver.*, *imagin +*, *inconscient +*, *paranoïa +*, *plaisir <*, *symbol +*, *technique +*, *tendance +*, *désir +*, *psychique +*, *analyse +*, *irrationnel +* ». La forte contribution des u.c.e. de S. Dali n'étonnera pas.

L'autre pôle se subdivise en deux sous-classes. La tonalité est plus sensiblement philosophique. La classe 6 particulièrement, avec une évocation autour du matérialisme dialectique. Bien que non présentée, une analyse plus précise des articles permet de mettre en évidence une forte contribution (en nombre d'u.c.e.) d'un article d'Aragon de la revue 3 à cette classe, article intitulé « Le surréalisme et le devenir révolutionnaire ».

Dans la classe 7, le centre d'intérêt apparaît plus nettement orienté vers l'expression linguistique et poétique. Là encore, la spécificité d'un discours particulier apparaît, celui de Tzara, dont l'un des articles, bien discriminé par cette classe, s'intitule: « Essai sur la situation de la poésie ».

Voici la liste des u.c.e. les plus significatives de chaque classe:

V.c.e. caractéristiques de la classe 2

- 3862 2 36elle n est j en conviens l operation d aucun sens en particulier, mais elle est le resultat de tous, et si reellement, que s il etoit possible qu **une creature existat sans aucun sens,**\$
- 250 2 28 c est a dire la representation d un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en-meme-temps la representation d un autre objet absolument different,\$
- 8240 2 27 le doute de ce-qu un individu pense, ne pouvant ne sachant ou ne voulant, pour de diverses raisons, le dire, la possibilite du dire n existant plus, l habitude de penser en mots,\$
- 3824 2 24comme une chose que l on lui dit etre, mais, 5, dont rien ne prouve la **realite, et qui par-consequent peut fort bien ne pas etre, ainsi lorsque vous** presentes un ruban a un aveugle en l assurant qu il est brun,\$
- 6475 2 24 depuis apparition des objets surrealites a fonctionnement symbolique tout a ete de pire en pire et la notion synthetique de toutes les aggravantes qui conduisent a la hierarchie rejouissante du\$

V.c.e. caractéristiques de la classe 6

- 3032 6 52 ces manifestations, quel doit en etre le contenu? il ne m appartient pas plus-de le limiter que de definir les limites de l experimentation surrealiste.\$
- 2987 6 **5Iest conserve dans le cadre de ce materialisme. ce rmaterialisme seul** fondant la necessite de l action, il est bien naturel que nous envisagions la **necessite de l action surrealiste.**\$
- 2671 6 44la comprehension et l acceptation sans reserves de ce materialisme par des intellectuels partis d une position idealiste consequente, et qui ont constate l insuffisance de toute position idealiste,\$
- 3017 44 ce qui est donc aujourd'hui le trait particulier de l experimentation surrealiste integree dans le cadre du materialisme dialectique,\$
- 6287 6 **44 expansive,** qui selon le mouvement dialectique implique dans la connaissance du monde exterieur aussi bien son acceptation que son refus et, de l autre cote,\$

u.c.e. caractéristiques de la classe 7

- 4389 7 72 la poesie tend a devenir une activite de l esprit. elle tend a nier la poesie moyen d expression.\$
- 4316 7 71 il marque nettement une separation de pouvoirs, une opposition. une antithese qui s etablit au sein même de la poesie entre la poesie moyen d expression et la poesie activite de l esprit.\$
- 4345 7 56 mais ou le rapport entre la poesie moyen d expression et la poesie activite de l esprit tend a se dessiner au benefice de la seconde et prepare par la un deroulement de forces qui deviendraS
- 4387 7 56la poesie moyen d expression a la poesie activite de l esprit, cette tendance se repetant a l intérieur de la poesie, c est la même que la poesie suivra dans son ensermble.\$

Le discours polémique

Ce pôle se subdivise également en trois classes. L'une d'elle, la plus caractéristique des trois, est cependant de taille très réduite.

+-----+		
+-----+		
classe 4	classe 5	classe 8
(673 uce)	(631 uce)	(184 uce)
bourgeois+	allemand+	attendre.
capital+	critiqu <	recevoir.
class+	edition+	adresse+
lutte+	franc+	command+
organis+	guerr+	condition+
ouvrier+	lecture+	cyr
pays<	livr+	ecole+
proletariat	mari+	elev+
revolution+	mr	general +
travail+	not+	lettre+
coloni+	page+	rnenac+
commun+	publi+	militaire+
parti	texte+	saint <
peuple+	titre+	serieus+
prison+	article+	special+
ecrire.	catholique+	rendre.
camarade+	peche+	decernbre
ennemi+	auteur+	affaire+

intellectuel histoire+ porter.
masse+ littéraire+ caracter+
politique+ revoir. honneur+
proletarien+ demand+ mois

4ème classe D ; Nombre d'u.c.e.: 673 (13.56 %)

num	effectifs	pourc.	chi2	identification
1040	' 130.	593.	21.92	40.14 ' *revue_2
1041	' 174.	665.	26.17	104.03 ' *revue_3
1048	' 136.	515.	26.41	80.87 ' 'ARAGON
1055	' 115.	520.	22.12	36.24 ' 'BRETON
1062	' 68.	264.	25.76	35.37 ' 'CREVEL
1067	' 43.	78.	55.13	116.78 ' 'ELUARD_PERET
1092	▪ 120.	315.	38.10	172.67 ' •SADOU
1096	' 25.	81.	30.86	21.02 ' 'THIRION

5ème classe E ; Nombre d'u.c.e. : 631 (12.72 %)

1039	' 200.	962.	20.79	70.08 ' *revue_1
1040	' 145.	593.	24.45	83.56 ' *revue_2
1048	' 152.	515.	29.51	146.08 ' 'ARAGON
1069	' 28.	118.	23.73	13.21 ' 'ERNST
1071	' 61.	226.	26.99	43.47 ' 'HEINE
1096	' 26.	81.	32.10	27.87 ' 'THIRION
1099	' 36.	76.	47.37	83.50 ' 'VALENTIN

8ème classe H ; Nombre d'u.c.e. : 184. (3.71 %)

1036'	43.	53.	81.13	899.37' *a_mr_keller
1039	' 162.	962.	16.84	576.32' *revue_1
1092	' 125.	315.	39.68	1219.07 ' 'SADOU

Le monde lexical de la classe 4 est très caractéristique du vocabulaire de base de l'idéologie marxiste: « bourgeois +, capital +, class +, lutte +, organis +, ouvrier +, prolétariat, révolution +, travail +, commun +, parti, peuple +, camarade +, ennemi +, intellectuel, masse +, politique +, prolétarien + ». Ce vocabulaire est cependant beaucoup plus marqué par l'action militante et polémique que par la réflexion philosophique. En tout cas, c'est ce que suggère le classement effectué par le logiciel, puisque cette classe apparaît proche des classes 5 et 8 dont la tonalité

polémique est très nette. On retrouve d'ailleurs dans cette classe 4 les u.c.e. d'Aragon, de Breton de Crevel, de Sadoul et de Thirion, tous membres du P.c.F.

Celui de la classe 2 fait davantage référence à la littérature, au monde de l'édition avec une nette prédominance des u.c.e. d'Aragon. Enfin celui de la classe 8 est très spécifique de l'affaire Keller dont le principal acteur fut Sadoul. Dans les trois cas, il y a prise de position prônant l'action militante, du moins exprimant un désir d'affirmation dans le débat social. Nous ne sommes ni dans le monde de la poésie, ni dans celui de la philosophie, mais bien dans celui de la revendication militante (voire de la provocation).

Les u.c.e. spécifiques de chacune de ces classes sont d'ailleurs très suggestives de ce climat:

V.c.e. caractéristiques de la classe 4

- 2942 4 76 elle classe définitivement =barbusse comme un écrivain bourgeois qui sert la bourgeoisie, car il n'est pas un écrivain prolétarien et n'est pas un écrivain révolutionnaire,S
- 1848 4 50 la bourgeoisie leur fait un sort semblable à celui qu'elle réserve aux intellectuels de toute sorte qui la servent,\$
- 580 4 34 poète révolutionnaire, il l'était, non pas parce-qu'il écrivait sur la =révolution, mais parce-qu'il écrivait pour la =révolution.\$
- 7901 4 34 =davitcho, lui, fut avec vingt-cinq de ses camarades, ouvriers, paysans, étudiants, traduit devant le tribunal pour la défense de l' =état.\$
- 212 4 33 les révolutionnaires indochinois qui tentent désespérément de se libérer du joug français, servent les opprimés de tous les pays.\$

V.c.e. caractéristiques de la classe 5

- 341 5 52 il ne semble pas que ce sentiment étouffe l'auteur d'un livre de poèmes intitulé corps et biens que j'ai cru devoir lire avec attention sur la foi du prière d'insérer, que cet auteur,\$
- 6920 5 43 il est, du reste, maint épisode d'un conte comme =isabelle d'égypte, n'en prendrais-je qu'un seul exemple à la page 131 de la première édition française de ce livre,\$
- 345 5 36 du même coup =corps et biens est l'histoire par exemple de toutes les innovations poétiques des dernières années, le chef d'œuvre,\$
- 5365 5 36de-sorte que le traducteur français n'a pu le trouver. la quatrième édition allemande, 1914, est la première qui porte sur la page de titre la mention:\$
- 2830 5 34 aussi bien, puisque c'est la dernière carte qu'il a jetée sur le tapis littéraire, je me suis fait un scrupule de ne la retourner qu'en dernier lieu,\$

V.c.e. caractéristiques de la classe 8

- 1153 8 99 presentement. eleve a l =ecole speciale milit.aire de saint. cyr a l occasion d une lettre port.ant. l adresse suivant.e:\$
- 1158 8 99 attendu que les soi disantes menaces de voies de fait et de violences avec ordre et. sous condition, ressort.iraient. de la phrase suivant.e par laquelle se termine ladite lett.re:\$
- 1131 8 91 le 12 fevrier, le general =gouraud transmet au procureur de la =republique, par lett.re officielle, une plainte emanant. de l eleve =keller et.ablie le 17 decembre 1929 et retiree,\$
- 1161 8 91 mais il est. du-moins indispensable que vous remet.t.iez sit.ot. cet.te lett.re recue, au general direct.eur de l =ecole de saint cyr =seine et oise,\$
- 1220 8 77au drapeau et. a l armee exprimees dans cet.te let.tre. =saint. cyr, le 6 fevrier 1930 =vesperini, =dalmy de la garenne, eleve =lecoanet., eleve =keller, =jean caupenne.\$

LA DISTRIBUTION DES MOTS OUTILS

Si la définition des classes est fondée uniquement sur la distribution des mots-pleins dans les « énoncés » du corpus, la position des mots-outils est très intéressante à explorer. En effet notre hypothèse sur les mondes lexicaux implique une organisation logique ou argumentative particulière dans laquelle les mots-outils jouent un rôle important. Nous avons réparti approximativement les mots-outils en 9 familles. Notre objectif n'est pas tant d'en avoir une taxinomie particulière mais d'en cerner statistiquement le caractère général:

- 1) Les verbes modaux, avec principalement *pouvoir, vouloir, devoir, falloir*, et aussi, *penser, dire, croire*;
- 2) Les modalisations liées à l'affirmation ou la négation: *à peine, certainement, certes, guère, il me semble, jamais, mieux, ne, ni*, etc.
- 3) Les marqueurs de l'espace: essentiellement des prépositions ou des adverbes: *ailleurs, autour, chez, dans, dehors, derrière*, etc.
- 4) Les marqueurs du temps (*idem.*): *après, aussitôt, au moment, avant, déjà, depuis*, etc.
- 5) Les marqueurs de la quantité: *assez, autant, beaucoup, moindre, moins, peu* ; etc.
- 6) Les connecteurs et marqueurs de l'argumentation avec principalement des conjonctions, mais aussi des adverbes et des locutions: *afin, ainsi, alors, aussi, au fond, au moins, avec, à travers, bien que, car, cependant*, etc.

7) Les marqueurs de la personne, avec notamment les pronoms personnels et pronoms ou adjectifs possessifs: *elle, elles, eux, il, ils, je, leur, leurs, lui, ma, etc.*

8) Les autres pronoms: démonstratifs, indéfinis et relatifs,

9) Les auxiliaires être et avoir.

L'association de ces catégories avec les classes est mesurée à l'aide d'un coefficient (un chi2 à 1dl), auquel on a affecté un signe positif dans le cas d'une présence significative et négatif en cas contraire:

Tableau des chi2 (signés) :

Classes	1	3	2	6	7	4	5
nombre d'occurrences	4144	4076	6631	2420	1747	3618	3560
verbes modaux	<u>-37</u>	-11	22	8	<u>25</u>	-1	-1
autres modalis	<u>-24</u>	0	1	0	1	3	4
marqueurs espace	<u>158</u>	0	-22	0	0	<u>-32</u>	-4
marqueurs temps	12	5	-3	-4	-10	-1	1
marqueurs quantité	0	-3	0	0	0	0	0
connecteurs	0	-6	8	0	0	0	0
marqueurs personne	2	<u>54</u>	<u>-18</u>	-12	-3	1	0
autres pronoms	-13	-4	4	12	0	0	0
auxiliaires	-6	-1	0	2	0	8	0

La très forte présence de marqueurs de l'espace dans la classe 1 est spécifique de la forme du questionnaire. L'une des propositions était d'ailleurs la suivante: «*Sur les possibilités irrationnelles de pénétration et d'orientation dans un tableau de Giorgio Chirico: l'énigme d'une journée: 11 février 1933 1) Où est la mer 2) Où apparaîtrait un fantôme, etc.* ».

Le fait de trouver peu de verbes modaux dans le discours poétique (1 et 3) est un résultat banal, ceux-ci se trouvant davantage dans les énoncés d'action. Cela confirme l'aspect plus descriptif de ce type de discours. Par contre, on notera la forte présence de marqueurs de la personne dans la classe 3, qui se distingue donc bien nettement de la classe 1 de ce point de vue aussi. Cela renforce l'hypothèse plus lyrique et plus personnelle du discours poétique de cette classe. Une analyse plus fine de la distribution des marqueurs de la personne (non présentée ici), montre que cette classe discrimine surtout les marqueurs de la première personne. Cela confirme la tonalité plus intimiste des écrits plus proprement poétiques (notamment chez Eluard).

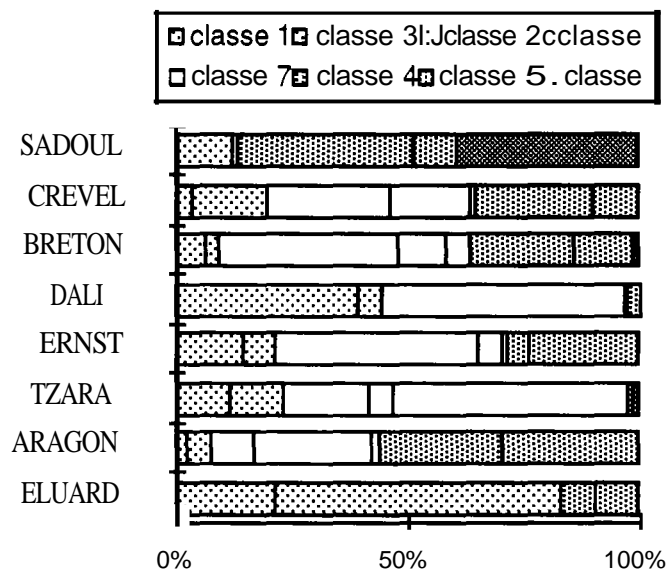
Les autres pronoms démonstratifs, indéfinis et relatifs caractérisent surtout le discours plus argumentatif des philosophes.

LA DISTRIBUTION DES AUTEURS:

Trois types de discours apparaissent clairement. Nous allons chercher à mettre en évidence maintenant les affinités de chacun des principaux auteurs avec ces trois formes de discours. Voici d'abord la liste des principaux auteurs ordonnés en fonction du nombre d'u.c.e. relevés pour l'ensemble de leurs articles (par exemple 901 u.c.e. pour Breton qui apparaît comme le plus volubile). Pour chaque auteur, le tableau ci dessous relève le nombre d'u.c.e. classées dans chacune des 8 classes retenues. L'arbre rappelle l'organisation de ces classes en fonction des trois grandes classes mères. Ce tableau sert de base au calcul de l'histogramme (effectué à l'aide de Word).

Distribution des principaux auteurs (en nombre d'u.c.e. par classe)

		+-----+							
		+-----+				+-----+			
		+-----+		+-----+		+-----+		+-----+	
Classes		1	2	6	7	4	5	8	
B9	901 "BRETON	33	15	200	54	29	115	68	6
F9	864 "ARAGON	13	27	46	130	11	136	152	a
G9	664 "TZARA	47	48	74	21	207	6	5	a
D7	553 "CREVEL		43	69	46		68	26	a
B9	510 "DALI	135	18	182		a	a		a
H9	452 "SADOUL	a	38		a	a	120	29	125
E8	369 "HEINE	24	43	88	8	a	2	61	a
B6	206 "ERNST	17		52			6	28	a
C9	191 "ELUARD	20	58	a	a	a	7	9	a
C9	187 "CHAR	21	43	8	a		3	16	a
E9	174 "VALENTIN	a	3	25	4	a	8	36	a
F7	160 "THIRION	a	1	7	22	a	25	26	a
D9	137 "ELUARD_PERET	5	27	a	a	a	43	a	3
G9	132 "MONNEROT	1	a	20	15	30			a
c9	119 "SAVINIO	32	39	a	a	a	a	2	a
A9	117 "PERET	36	26	a	a	a	a	a	a
C9	109 "UNIK	11	34	a	3	a	15	11	a
B7	105 "NOUGE		18	36	3	a	a	9	a
C9	95 "BRETON_=ELUARD	12	48	a	a	a	a	4	a
A6	86 "VIOT	18	6	6	a		2		a
A9	65 "GIACOMETTI	25	13	a	a	a	a	a	a
A9	65 "BUNUEL	46	8		a	a	a	a	a



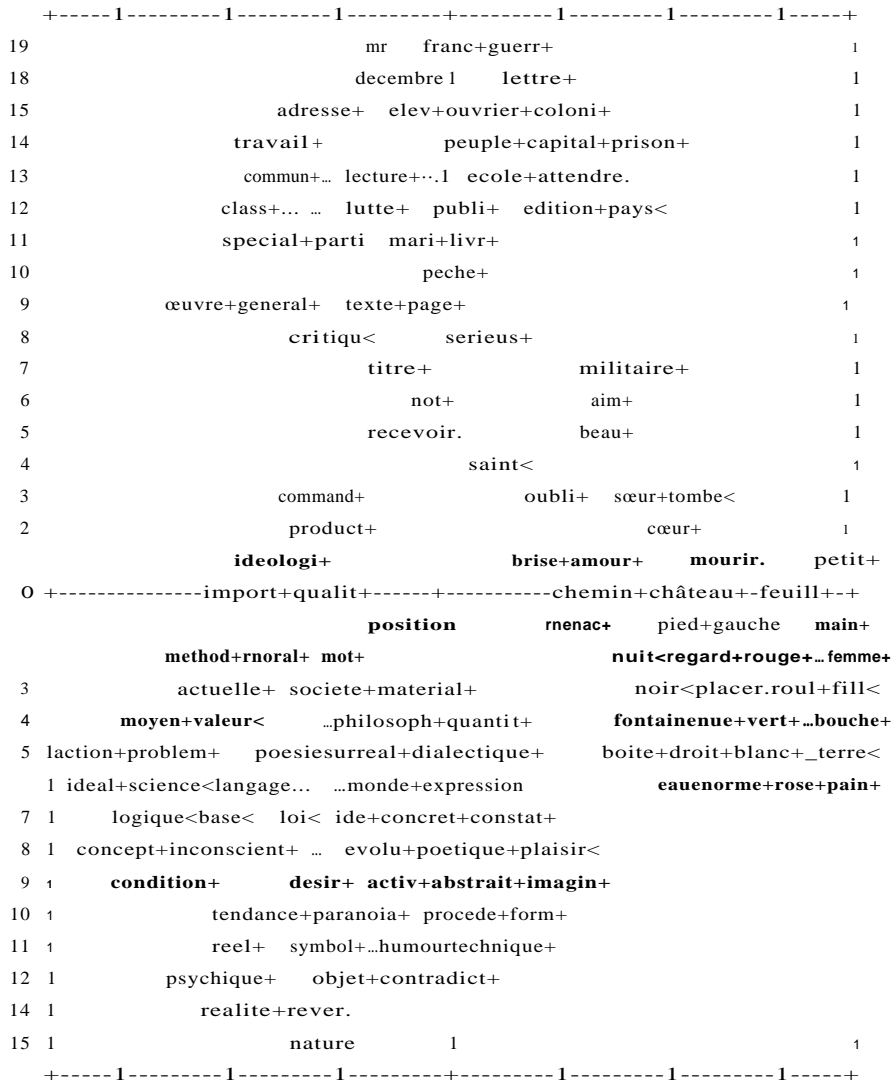
Dans cet histogramme, seules les parts des différents types de discours sont prises en compte. Les grisés ont été choisis afin de faire ressortir les trois grandes catégories de discours: ainsi, Sadoul a la plus grande part de ses u.c;e. classées dans le discours « polémique» (classes 4, 5 et S), alors qu'Eluard reste avant tout poète et pas du tout philosophe. Selon cette distribution, Tzara et Dali, de profil proche, seraient davantage philosophes et poètes que polémistes. On notera aussi la proximité des profils entre Crevel et Breton..,

L'analyse factorielle sur le tableaux des classes:

Cette analyse a pour but de donner une représentation graphique⁷ synthétique des résultats déjà obtenus. Le premier plan factoriel recueille plus de 50 % de l'inertie et nous nous contenterons d'une double projection : d'abord, les mots pleins les plus spécifiques des classes afin d'identifier le sens des facteurs et ensuite, le numéro des classes (01 à 05) ainsi que les auteurs et les numéros de revue.

⁷ On notera que la position des points n'est pas calculée en utilisant les coordonnées sur les axes mais en utilisant les corrélations.

Projection des mots analyses sur le plan 1 2 (correlations)
 Axe horizontal 1e facteur V.P. =.3469 31.37 % de l'inertie)
 Axe vertical 2e facteur V.P. =.2105 19.04 % de l'inertie)



Les deux graphiques sont superposables.

Projection des classes et des mots hors-corpus (plan 1-2)

```

+-----1-----1-----1-----+-----1-----1-----1-----+
18 1                                "SADOUL
16 1                                •04  *revue_2  *revue_1
15 1                                "31
14 1                                |  *ELUARD_PERET
13 1                                *CREVEL_ELUARD  *a_mr_keller
12 1                                .OS 1  "MAIAKOVSKY"anonyme
11 1                                "ARAGON"THIRION 1 "UNIK
10 1                                "AFFAIRE_LEVINSON
9 1                                 "ALEXANDRE
8 1                                 "ENGELS "VALENTIN"BRETON_FREUD
7 1                                 *CREVEL *revue_3
4 1                                 "ELUARD
3 1                                 *ROSEY-03*CHAR
2 1                                 *HUGNET *SADE
1 1                                 *BRETON *MATITCH *BRETON_ELUARD
0 +-----+*HEINE-----*SAVINIO
1 1                                 *MAYOUX *DEPECHE *BARANGER
2 1                                 *BOR *KNUKSON*PERET
3 1                                 *ERNST "BOUSQUET"GIACOMETTI
4 1                                 "37*PONGE *LELY"HENRY .011
S 1                                 .06 .07*NEZVAL *YOYOTTE*QUESTION*BUNUEL
6 1                                 *XXXX"NOUGE "TANGUY*VIOT
7 1                                 "TZARA*ALQUIE*revue_4*SUR_DE_BELGRADE
8 1                                 *Z_REICH*MONNEROT *JEAN
9 1                                 *06 1"revue_S" BRETON_DUCHAMP
10 1                                .02
12 1                                *LENINE*RISTITCH *remarques
13 1                                *CAILLOIS 1 *DALI *revue_6 1
+-----1-----1-----1-----+-----1-----1-----1-----+

```

Le premier facteur (l'axe horizontal, le plus classant puisqu'il extrait 31 % de l'inertie) oppose les poètes aux théoriciens et le second facteur (19 % de l'inertie), les polémistes aux philosophes (opposition entre le haut et le bas du graphique). Pour illustrer la position des différents auteurs sur le graphique, j'utiliserai quelques commentaires de Thirion extraits de son livre *Révolutionnaires sans Révolution* (1972).

Ont participé aux discussions de 1931, ALexandre, Aragon, Breton, Char, ÉLuard, BunueL, DaLi, Giacometti, CreveL, Tzara, MaLet, Unik, Ponge, Tanguy, SadouL et L'auteur de ces Lignes (Thirion). Il me semble voir aussi Max Ernst, MicheLet et Pastoureau dans des rôLes de figu-rants... Deux groupes prenaient corps au cours des débats, ceLui des communistes autour d'Aragon et de Thirion, ceLui des poètes autour d'É-Luard... Giacometti et Unik prenaient souvent Le parti d'Aragon, dont je me séparais queLquefois. CreveL, Tanguy et BunueL ne se séparaient jamais de Breton... une antinomie manifeste séparait Aragon d'ÉLuard (pp. 313-314).

Page 315, Thirion parle de:

La puissance d'attraction qu'exerçaient Freud et Jung sur Tzara et DaLi et une petite frange de sympathisants et de collaborateurs occasion-neLs (p. 316). Le gêneur était DaLi. De toute évidence, DaLi n'était pas marxiste et s'en foutait. impossibLe de Le faire entrer dans L'art proLéta-rien. .. DaLi avait Le grand tort de se référer à Freud... Une grande partie de mes efforts durant L'année 1931 avait été empLoyée à démontrer à Aragon que DaLi était nécessaire au surréaLisme (p. 336).

Durant toute L'année 1932, il y eut afflux de nouvelles recrues: d'a-bord Roger Caillois et JuLes Monnerot, puis Georges Bernier accompa-gné de La belle YoLande OLivière, Maurice Henry et Arthur Harfaux, transfuges du Grand Jeu, Gilbert Hugnet et Marcelle Ferry, Zdenko Reich, ALquié, Denise BeLLon, Guy Rosey.; Unik revint au bercail. Aragon n'avait pas fait recette (p. 352)... CreveL essaya jusqu'à sa mort d'obtenir une réconciliation sans que sa bonne voLonté entamât jamais L'admiration qu'il éprouvait pour Breton et sa désapprobation de La conduite d'Aragon. Au-deLà des questions de personnes, CreveL cherchait à réaLiser tous Les espoirs que nous avions mis en 1932 dans une union définitive et totaLe du surréaLisme et du parti communiste (p. 352). Il était très Lié avec ÉLuard, DaLi et Aragon. Dans toutes Les quereLLeS, il prit sans hésiter Le parti de Breton (p. 353).

Les jeunes gens qui étaient attirés par Le surréaLisme étaient des idéoLogues ou des poètes, parfois L'un et L'autre. Caillois et Monnerot appartenaient à La première catégorie (p. 353). Je ne puis mieux illustrer L'apport de ces deux hommes, en 1933, qu'en citant de courts extraits des articles qu'iLs publièrent dans Le numéro 5 de S.a.S.d. L R (p. 354).

CONCLUSION

Trois grands types de mondes ont été mis en évidence dans l'analyse du SaSdlR associé à trois types de discours: un monde d'émotions et de perceptions, plus naturel, plus féminin, associé au « discours poétique» ; un monde plus engagé dans le monde réel, politique ou artistique, et associé à un « discours polémique» ; et enfin, un monde plus conceptuel, celui des théories et des projets où Freud et Marx ont une place particulière' associé au « discours philosophique ».

Ces trois mondes suggèrent un lien assez naturel avec les trois « topiques» de Lacan, respectivement: l'imaginaire (discours poétique), le réel (discours polémique) et le symbolique (discours philosophique). Ce lien nous intéresse particulièrement pour l'avoir déjà mis en évidence dans l'analyse d'« Aurélia» de G. de Nerval (Reinert, 94). Aussi nous nous y attarderons un peu.

On objectera (avec raison) qu'à travers une analyse des textes, seule la topique symbolique peut être étudiée. Mais le propre du langage est dans sa capacité de modéliser les expériences de quelque nature qu'elles soient. Et il n'est pas étonnant d'y retrouver en reflet tous les mondes possibles. Toutes nos actions, émotions et perceptions y trouvent donc naturellement leur place et il est donc envisageable de structurer ce monde symbolique selon ces trois mêmes catégories, à la manière d'une fractale.

Cela dit, bien que suggestive, la triade Réel-Imaginaire-Symbolique de Lacan est difficile à préciser conceptuellement tant les conceptions de ces notions basiques sont diverses. N. Everaert-Desmedt (1990) propose une lecture de ces trois topiques à l'aide de la phanéroscopie de Ch. Sanders Peirce que nous retiendrons ici. Aussi nous allons reprendre avec ce nouveau regard les trois mondes différenciés par l'analyse avant de tenter un rapprochement avec les résultats de l'analyse d'Aurélia.

LES TROIS DISCOURS SOUS L'ÉCLAIRAGE DE LA PHANÉROSCOPIE DE PEIRCE:

a) Le discours poétique

Le discours poétique, centré sur l'évocation du monde naturel, des objets concrets, sur l'évocation de la femme - avec une tonalité plus descriptive et visuelle chez des auteurs comme Buñuel ou Dalí, des connotations plus lyriques, plus affectives chez des poètes comme Eluard, Char ou Unik - convoque davantage chez le lecteur des perceptions et émotions qu'il accepte ou refuse dans leur globalité. Nous l'asso-

cions à une prospection de la dimension imaginaire du surréalisme liée à des expériences de création individuelles ou collectives (le questionnaire), à une volonté de déborder les cadres habituels de la pensée (par l'utilisation de techniques comme l'écriture automatique, l'hypnose, etc.) pour revenir à une attitude plus ouverte à la perception prélogique de ce réel, non filtré par les habitudes, les conventions, les manières de le découper symboliquement. Ce type d'expérience est peut-être plus flagrant chez les peintres et les poètes. Pour Ch. S. Peirce, ce monde serait décrit comme celui de la *priméité*, où l'impression exercée sur les sens fusionne monde et sujet, le réel étant perçu à travers un état d'âme, comme une force, une intuition globale d'un état des choses, une émotion. Ce monde premier confond réalité et imaginaire dans un même envahissement mental. Il est à la base même de tout processus créatif. Pour N. Everaert-Desmedt, c'est

l'intrusion des forces de la priméité que nous nommerons « imaginaire ». C'est bien de « force » qu'il s'agit, et de leur irruption soudaine, du régime de la priméité, ce « premier que Peirce qualifiait de « présent, immédiat, frais, nouveau, initial, spontané, libre, vif, conscient et évanescent ».

b) Le discours polémique

Le discours polémique est centré sur l'action militante, sur la contestation active de l'ordre établi, des institutions, des références morales ou bien-pensantes. Il est assez naturel de rapprocher ce type de discours d'une interaction des auteurs avec le monde « réel ». Du moins, si nous appelons ainsi le monde où l'on agit intentionnellement, et qui fait peser sur nos actions ses contraintes. Pour G. Deledalle (1990), la secondéité de Peirce est « la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. C'est la catégorie de l'existence, la rencontre avec le fait brut du monde extérieur, la sensation de réaction ». Lieu des actes par lesquels sujets et objets se co-construisent dans cet éternel échange entre désirs et contraintes. Le discours polémique est une trace de cette activité. La redéfinition d'un monde est la redéfinition d'une identité. Comme le souligne M. Zavalloni (1987), l'identité doit être appréhendée « comme une modalité particulière de construction de la réalité, un point de vue à partir duquel le monde extérieur devient monde intérieur en fonction d'un projet, d'une histoire », le système identitaire devant être saisi « comme forme intentionnelle de l'être au monde et comme modalité d'action sur le monde ». Le discours polémique est la trace d'une activité de différenciation entre Soi et l'Autre et traduit donc bien cette « conception de l'être relatif à quelque chose d'autre ».

c) *Le discours philosophique*

Le discours philosophique, centré sur la médiation, sur une mise en ordre symbolique des actes et perceptions, des interrogations, des objectifs à long terme, des projets, de son sens capté à l'aide d'une architecture plus vaste de la pensée. Selon Deledalle, la tercité « est la catégorie de la Représentation, (...) conception de la médiation par quoi un premier et un second sont mis en relation ».

Et selon Everaert-Desmedt, « L'homme, se situe dans le symbolisme: sa pensée est constituée de signes. C'est par l'intermédiaire de codes (tercité) que l'homme peut saisir le réel (secondéité) et le possible (priméité) ».

Sous cet angle, le discours philosophique pourrait être vu comme une tentative de lier dans un même projet le « possible » de l'imaginaire, entre-vu à travers les rêves, l'hypnose, l'écriture automatique et le « nécessaire » changement social, s'ancrant dans la polémique, l'activisme politique et l'engagement dans le parti communiste. D'où aussi l'ambivalence de ce discours oscillant entre la psychanalyse et le marxisme.

COMPARAISON AVEC L'ANALYSE D'AURÉLIA DE G. DE Nerval

Il est remarquable que nous retrouvions dans cette analyse trois types de monde mis en évidence dans l'analyse d'« Aurélia » de Gérard de Nerval.

Il ne s'agit sans doute pas d'un hasard. Cette œuvre se présente comme la quête d'une surréalité que l'auteur ne peut circonscrire à l'aide d'un discours conventionnel et qu'il appréhende par des expériences diverses. Voilà une rapide description de l'interprétation des trois principaux mondes lexicaux de cette œuvre (Reinert, 94) :

- le monde « réel » (classe 1)⁸ est celui des amis, des parents, des inconnus; monde des souvenirs, des errances, des crises. Le style est celui de la narration. Gérard de Nerval y relate des actes ou des sentiments.

- **Le** monde symbolique (classe 2), à la fois mystique et rationnel, celui à qui Gérard de Nerval confie ses doutes et ses interrogations sur la vie et la religion, celui aussi où il cherche à contenir dans un délire cosmique tout ce qui le déchire.

⁸ Ces numéros de classe renvoient à l'analyse sur Aurélia. Elle correspondent respectivement, selon notre interprétation, aux classes III, II, et I présentées ici (§2.3 cl.

- et enfin, le monde imaginaire (classe 3), le monde des rêves et des sensations, (notamment les «grands rêves de la première partie de l'œuvre, liés à l'évocation d'une nature, source de vie et image de la mort, lieu des «forces végétantes» (pour reprendre un terme de Bachelard). Ces «mondes» habillent une même quête intérieure. Ils en sont des métaphores particulières, diverses « mises en théâtre du désir ».

G. de Nerval a une expérience diamétralement opposée de celle des surréalistes puisqu'il cherche avant tout à mettre de l'ordre dans le désordre de sa vie. Il ne cherche pas à détruire le monde conventionnel mais il est débordé par les images qui s'imposent à lui, par la nécessité de refuser le monde tel qu'il est, pour un monde où son désir de retrouver ses proches morts, ses ancêtres et Aurélia soit pensable; diamétralement opposé dans ses objectifs mais sa démarche aboutit cependant à rechercher un «lieu » habitable pour ce chaos d'impressions et de désirs contradictoires. D'ailleurs, les trois types de mondes d'« Aurélia» sont modulés très différemment de ceux dégagés dans le SaSdlR. Le *monde imaginaire* est très dépendant de son expérience des rêves lors de son séjour dans une maison de repos; le *monde réel*, de ses souvenirs, de ses vagabondages dans Paris, le plus souvent dans un état de surexcitation, et le *monde symbolique*, d'une sorte de délire cosmique autour de sa généalogie.

Cela dit, les similitudes sont frappantes. Le *monde imaginaire* est marqué par l'évocation de perceptions, de couleurs notamment, d'éléments de la nature. Le *monde réel*, par la narration des actions (parfois violentes dans les deux cas, montrant une forme d'opposition radicale à une réalité « inacceptable»). Le *monde symbolique*, par une interrogation philosophique, avec des connotations plus mystiques et religieuses chez G. de Nerval.

Certes, quand Nerval est sous l'influence de ses rêves, dix ans après les avoir produits, il n'a pas besoin de techniques de désorganisation de ses sens pour s'affranchir des conventions. La poussée de l'imaginaire est la plus forte et il ne peut se conformer aux modèles littéraires de l'époque du fait de cette emprise. Mais le résultat est assez semblable, la nécessité d'inventer un nouvel ordre poétique où ces expériences prennent sens dans une nouvelle cohérence.

C'est peut être là, dans cette exigence commune, qu'un lien relie en profondeur ces deux expériences. Et la recherche de ce lien, c'est à dire, d'une nouvelle rationalité, d'une nouvelle mise en forme symbolique du monde, exige peut-être cette oscillation entre trois formes de vécu, celui où l'on ressent, celui où l'on agit et celui que l'on abstrait pour organiser en un tout ayant un sens la multiplicité des expériences.

NOTE TERMINALE

Quelles que soient les raisons de cette parenté, celle-ci semble difficilement réfutable. Elle est d'autant plus étonnante que, dans un cas, le corpus est une œuvre individuelle et dans l'autre, une œuvre collective. Ceci tendrait à montrer que l'activité d'un groupe n'est pas de nature fondamentalement différente de l'activité d'un individu lorsqu'il s'agit de construire, à travers le langage, sa réalité. En cela, notre quête est proche de celle de Moscovici, lorsqu'il écrivait en 1961 : « Au demeurant, à travers toutes ces incertitudes et chacune des perspectives esquissées surgit, non encore résolue, la question que nous nous sommes posée à chaque instant: comment l'homme constitue-t-il sa réalité? ».

Nous croyons avoir montré qu'une analyse statistique purement formelle peut mettre en évidence des « mondes lexicaux » susceptibles d'apporter un éclairage sur la manière dont les signes sont utilisés dans cette co-construction (ou co-destruction ?) perpétuelle des mondes et des sujets.

Cela dit, pour nous qui nous intéressons, à travers la mise en place d'une méthodologie, à une certaine dualité sujet-monde, l'engagement des surréalistes dans les voies marxistes et freudiennes ne pouvait pas laisser indifférent d'autant qu'il a été interprété comme une des causes de leur échec. Pourtant, peut-on changer le monde sans changer simultanément le sujet? Telle est sans doute une des questions posées par les surréalistes, question que Rimbaud avait déjà pressentie dans sa recherche d'un dérèglement des sens pour rompre la rigidité des images et des habitudes imposées par le monde conventionnel, question exprimée d'ailleurs de manière lapidaire par Breton dans sa formule célèbre: « Transformer le monde » a dit Marx, « Changer la vie », a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un ».

RÉFÉRENCES

- ACHARD, P. (1994), «Sociologie du langage et analyse d'enquêtes », *Sociétés Contemporaines*, 18/19, pp. 67-100.
- BACHELARD, G., éd., 1942, *L'Eau et les rêves*, librairie José Corti, Paris, 1942.
- BARDIN, I. (1977), *L'Analyse de contenu*, PUF, Paris.
- BENZECRI, J. P. (1981), *Pratique de l'Analyse des Données: linguistique et lexicologie*, Dunod, Paris.
- DELEDALLE, G. (1990), *Lire Peirce aujourd'hui*, De Bœck-Wesmael, Bruxelles.

- DUCROT, O. (1989), «Topoi et sens », *g^e colloque d'Albi*, in George Morand, *Le Texte et l'Image*, c.A.L.S., Toulouse, 1989.
- EVERAERT-DESMEDT, N. (1990), *Le Processus interprétatif: Introduction à la sémiotique de Peirce*, Pierre Mardaga Éditeur, Liège.
- GHIGLIONE, R., KEKENBOSCH, Ch., LANDRE, A. (1995), *L'Analyse cognitivo-discursive*, Polycopié, Paris VIII, Paris.
- GRIZE, J.B. (1982), *De la logique à l'argumentation*, Droz, Genève.
- HARRIS, Z.S. (1952), «*Discourse Analysis* ». *Language* 28 n01 (traduction française, F. Dubois-Charlier, 1969, langages 13, pp. 8-45).
- JANOVER, L. (1989), *La révolution surréaliste*, Plon, Paris.
- LEBART, L., SALEM, A. (1994), *Statistiques textuelles*, Dunod, Paris.
- LOUIS-GUERIN, Ch., ZAVALLONI, M. (1987), «L'égo-écologie comme étude de l'interaction symbolique et imaginaire de soi et des autres », *Sociologie et Sociétés*, XIX, 2, pp. 65-75.
- MORAND, G., MAURAND, C. (1992), *Lire La Fontaine, Analyses de fables*, C.A.L.S., 1992.
- MOSCOVICI, S. (1961), *La Psychanalyse, son image et son public*, PUF, Paris.
- MULLER, Ch. (1977), *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Hachette, Paris.
- REINERT, M. (1983), « Une méthode de classification descendante hiérarchique: application à l'analyse lexicale par contexte ». *Cahiers de l'Analyse des Données*, 3, pp. 187-198.
- REINERT, M. (1986), « Un logiciel d'analyse lexicale (ALCESTE) », *Cahiers de l'Analyse des Données*, 4, pp. 471-484.
- REINERT, M. (1990), « ALCESTE, une méthodologie d'analyse des données textuelles et une application: Aurélia de Gérard de Nerval », *Bulletin de Méthodologie Sociol.*, 26, pp. 24-54.
- REINERT, M. (1994), L'approche des mondes lexicaux dans *Aurélia*, de G. de Nerval, in Evelyne Martin, *Les Textes et l'informatique*, Didier Erudition, pp. 145-175.
- RISPAIL, J.-L., BONNAUD-LAMOTTE, D. (1991), *Politique, Poétique, Polémique: Le surréalisme des années trente à l'épreuve de l'ordinateur*, Champion-Slatkine, Paris-Genève.
- THIRION, A. (1972), *Révolutionnaires sans Révolution*, Éditions Robert Laffont.

c.N.R.S. - URA 1033
 Université de Toulouse-Le Mirail

FERNANDO ARRABAL ET LE SURREALISME

Léandre Katouho SAHIRI

Notre thèse intitulée *Fernando Arrabal et le surréalisme*¹ porte sur la recherche et l'analyse des *données fondamentales* qui, dans la vie, la philosophie et l'œuvre dramatique de Fernando Arrabal, y compris les indications scéniques et les mises en scènes, appartiennent à la sphère d'influence surréaliste. Et ce, malgré les dénis ou dénégations de Fernando Arrabal, et en dépit de son refus d'allégeance à André Breton.

Son œuvre est volumineuse. Outre les essais, poèmes, articles de journaux, romans et interviews, elle comporte plus d'une centaine de pièces de théâtre (écrites tant en espagnol qu'en français) dont l'ensemble constitue le corpus de notre thèse, étant entendu que le théâtre est la forme d'écriture où Fernando Arrabal a le plus - ou le mieux - réussi à exprimer ses opinions et sa dialectique et où il a abordé la quasi totalité des problèmes de la condition humaine.

De par leur caractère anticonformiste et provocateur (à l'image des ouvrages surréalistes), les pièces de Fernando Arrabal traduites dans plus de cinquante langues et jouées régulièrement, ne manquent pas de susciter des réactions et opinions des plus contradictoires : là où il y a des spectateurs, lecteurs et critiques pour crier au scandale - *arrabalophobes* -, il y a bien des personnes qui sont d'emblée attirées par l'œuvre de Fernando Arrabal - *arrabalophiles*.

FERNANDO ARRABAL, SURREALISTE MALGRÉ LUI

L'objectif de notre étude a consisté à attester ce qui, par pressentiment, semblait demeurer une évidence, à savoir: *L'œuvre dramatique de Fernando Arrabal est surréaliste*.

Fernando Arrabal refuse d'être appelé *écrivain surréaliste*, et affirme n'avoir jamais été influencé par le surréalisme.

¹ L. Katouho Sabiri présente ici les principales articulations de la thèse, soutenue le 25 juin 1994 à l'Université Paris III, sur Fernando Arrabal.

Or, sa biographie à laquelle nous nous sommes d'abord intéressé, nous a révélé les mobiles et les facteurs qui l'ont prédisposé et disposé à s'exiler de son pays, l'Espagne, à conforter son esprit de rupture et de transgression, à intégrer le groupe surréaliste dont il fut un membre actif. Par sa participation et sa collaboration, Fernando Arrabal a matérialisé son adhésion à l'idéologie surréaliste dont il a adopté les principes ou *données fondamentales*.

En outre, la lecture et les différentes mises en scènes des œuvres de Fernando Arrabal indiquent que sa production littéraire et artistique, notamment ses thèmes, ses personnages, son style, son sens du paradoxe et de la provocation ou du scandale, son esthétique dramaturgique..., est manifestement imprégnée de surréalisme.

De ces faits, non seulement André Breton, *l'archonte* du groupe surréaliste l'a distingué comme l'un des prototypes d'écrivain surréaliste et parrainé pour la publication de ses œuvres (cf *La Brèche* 2, *Anthologie de la poésie surréaliste* 3, etc.), mais encore, dans le *Dictionnaire Général du surréalisme* 4, Fernando Arrabal figure en bonne et due place.

Arrivé au terme de notre étude, nous sommes fort aise de souligner un certain nombre d'évidences:

1) Fernando Arrabal reconnaît *dévolement* comme ses maîtres des écrivains, dont Dostoïevski et Kafka, entre autres, qui sont les précurseurs ou « ancêtres » du surréalisme, du fait même des résurgences surréalistes présentes dans leurs œuvres: mixage du monde de rêve et de celui du réel impliquant une sorte d'état cauchemardesque, fascination des personnages *innocents et anodiques* (c'est-à-dire marginaux ou marginalisés), assemblage du normal et du grotesque, etc.

2) Dans la lignée de Platon, Baudelaire avait parlé de *forêt des symboles* que le poète est habilité à décrypter et de « correspondances » témoignant de l'existence d'un au-delà imaginaire différent de notre monde. Dépassant et niant cette dichotomie, Fernando Arrabal a écrit, il y a quelques années, qu'il est absolument convaincu *qu'il n'existe pas deux mondes séparés, l'un réel et l'autre imaginaire* 5.

Cette conviction, dont il porte témoignage à travers toute son œuvre, est une conception de la vie similaire à celle du surréalisme qui considère que la distinction de deux mondes - extérieur et intérieur - est un leurre, et que, écrit Paul Éluard, « les réalités intérieure et extérieure sont

2 *La Brèche*. revue surréaliste fondée en 1961 et interrompue par la mort de Breton en 1966; textes de F.A. in n°3 (septembre 1962) et n°4 (février 1963).

3 J.-L. Bedouin, *La Poésie surréaliste*, Seghers, Paris, 1964, poèmes de F.A., pp. 45-48.

4 *Dictionnaire du surréalisme et de ses environs*, publié sous la direction de Biro et Passeron, PUF, Paris, 1982, p. 34.

5 Cité par A. Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, Belfond, Paris, 1969, p. 41.

deux éléments en puissance d'unification, en voie de devenir commun⁶ ». André Breton renchérit: « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement⁷ ».

Autrement dit, pour Breton et les surréalistes, comme pour Fernando Arrabal, il existe, entre l'homme et le monde, une consubstantialité évidente dont témoigne, à tout moment, le *hasard objectif* qui se retrouve dans la saisie simultanée du conscient et de l'inconscient, et dans le rêve qui a pour fonction de dramatiser les *scénarii* de nos désirs inassouvis dont il permet la compensation, voire la *catharsis*. Fort de ce principe, Fernando Arrabal ne cesse de rappeler la nécessité de la perception des fantasmes et des rêves, comme moyens de connaissance de l'homme et de changement de la vie.

Cette conception arrabalienne se fonde sur les dominantes du surréalisme dont la philosophie et l'expérience visaient à bouleverser la réalité, à nourrir celle-ci dans ses couches souterraines et à la pénétrer par la voie des données irrationnelles, alchimiques, ésotériques. D'ailleurs, plusieurs critiques n'ont pas manqué de faire, à juste titre, le rapprochement, voire de parler d'influence directe.

3) Le théâtre de Fernando Arrabal représente - et ce dans un affranchissement total de la logique, du conscient et des censures - toutes les dimensions diurnes et nocturnes de la réalité, notamment les joies et les souffrances qui, dans la vie de tous les jours, régulent, envers et contre nous, nos humeurs par des changements permanents inhérents aux grands moments qui rythment notre existence, c'est-à-dire tout *ce qui est contradictoire, inexplicable, inespéré*, en un mot: « la confusion ».

Pratiquant l'esthétique de la confusion, Fernando Arrabal mêle les thèmes et les genres pour le moins antinomiques : la tragédie et le guignol' la poésie et la vulgarité, la comédie et le mélodrame, l'amour et l'érotisme' le *happening* et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime s'insèrent tout naturellement dans ses « cérémonies paniques », forme de dramaturgie surréaliste visant à secouer l'inertie de la vie normale et le carcan du « bon sens », comme le préconisait le surréalisme.

4) L'œuvre arrabalienne se rapproche de la philosophie surréaliste par la primauté qu'elle accorde à la *LIBERTÉ*. On sait, entre autres, que Paul

6 P. Éluard, *Donner à voir*. Gallimard, Paris, 1939, p. 38.

7 A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1939, p. 38.

Éluard consacra à ce concept un véritable hymne qui demeure l'un des chefs-d'œuvre de la poésie de la Résistance et que Benjamin Péret s'adonna sinon au combat pour la liberté, du moins à la lutte contre les dogmes et les oppressions (de l'homme et de sa pensée).

La liberté compose, avec l'amour et la poésie, la triade à laquelle Breton a voué toute sa fidélité, aux fins de déclencher les forces capables de produire l'émancipation future de l'humanité, voire d'aider l'homme à atteindre la pleine connaissance de lui-même et de l'univers. Aussi, Breton a-t-il écrit, à l'occasion de la parution en France du *Journal d'exil* de Trotsky, en 1962, que « pour Marx comme pour Hegel, comme pour nous, l'histoire tout entière n'est autre que la relation des efforts de la liberté pour venir au jour et y progresser lucidement⁸ ».

Comme Éluard, Péret, Breton et les autres surréalistes, Fernando Arrabal pense qu'en art et dans la vie, la liberté, en favorisant l'affranchissement de l'homme, suscite l'essor de l'imagination et de la pensée, rompt les digues de la raison et délivre le langage des entraves de la logique. C'est pour cela qu'elle constitue, selon Fernando Arrabal et les Paniques, la pierre angulaire de leurs productions littéraires et artistiques: « Dans la mesure où les écrivains font des pièces libres, ils sont des écrivains paniques⁹ ».

C'est également en considération de la liberté qu'Arrabal a quitté le groupe surréaliste pour, estimait-il, échapper à l'académisme, sinon au dogmatisme du « grand prêtre », André Breton.

En tout cas, au point de vue de la liberté, l'œuvre arrabaliennne repose sur les *données fondamentales* suivantes qui confèrent à son expression dramatique un caractère surréaliste:

- *l'inspiration onirique*: en écrivant, Fernando Arrabal copie ses rêves ou cauchemars. A preuve, ses cauchemars d'opéré, retranscrits, ont généré sa pièce *Le Labyrinthe*¹⁰ où des images oniriques, enrichies par des scènes imaginaires, recréent, dans sa révolte, la mort de son père.

- la *provocation (ou le scandale)* qui est, dit Philippe Soupault, *le propre du surréalisme*. Fernando Arrabal éprouve fortement le besoin de provoquer: sa technique est celle du torero agitant sa muleta devant le taureau; la mission du théâtre n'est-elle pas de *choquer*, de *déranger* les gens qui s'enlisent dans le morne du conformisme, de la résignation, de l'intégration factice ou « réussite dans l'épicerie » (Vaché) ?

- « l'écriture automatique », pratique littéraire définie par André Breton comme *l'expression de l'inconscient ou de la spontanéité de*

8 A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*. Gallimard, Paris, 1939, p. 38.

9 F. Arrabal, *Le Panique*, UGE, Paris, 1973, p. 49.

10 F. Arrabal, *Le Labyrinthe*, in *Théâtre II*, Bourgois, Paris, 1968.

notre pensée véritable. Fernando Arrabal affirme qu'il écrit tout ce qui lui passe par la tête, presque en état second, au point que nombre de ses textes et mises en scène constituent la part la plus spontanée de sa création littéraire et artistique. Par exemple, il a produit *Les Cucarachas de Yale* ¹¹ dans les conditions analogues à celles où Breton et Soupault ont écrit *Les Champs magnétiques* ¹² ; à propos du *Cimetière des voitures* ¹³, Arrabal dit : « Quand j'écrivais cette pièce, je m'exaltais beaucoup car je ne savais pas chaque jour ce qui allait arriver à mes personnages. J'écrivais comme on lit un feuilleton ¹⁴ ». A l'époque où il écrivait *Fando et Lis* ¹⁵, Fernando Arrabal n'avait la moindre idée ni du sadisme, ni du masochisme, du fait que ces aspects de la vie étaient occultés dans l'éducation des jeunes Espagnols.

- *une éthique révolutionnaire* fondée sur *l'esprit de rupture*, ou l'anticonformisme' approuvée et adoptée par Breton et les surréalistes comme la source de toute explosion de nouvel art.

Considérant comme Breton que *tout doit être libéré de sa coque*, Fernando Arrabal va à contre courant des «tabous et interdits» du théâtre classique (« règles des trois unités », coupure salle/scène, etc.) ; il choisit en toute liberté la structure argumentaire (ou découpage) de ses pièces, emploie dans ses œuvres un style qui « récupère » les termes familiers et les scènes que les censeurs classent « généreusement » au chapitre de la scatologie, de l'obscénité ou de la vulgarité; il privilégie la fonction ludique en intégrant l'humour noir et en initiant un théâtre où spectateurs et acteurs sont partenaires: le public participe au spectacle tout comme dans un jeu de monopoly ou de poker.

-*l'esthétique de l'inachèvement*: acte de foi des surréalistes, qui consiste, comme dit Breton, à laisser les livres et les pièces de théâtre *battants comme des portes*, en vue de favoriser la participation du lecteur, spectateur ou metteur en scène, et aboutir, par exemple, dans le domaine théâtral, à un *spectacle total* (Artaud).

Breton appelait de tous ses vœux des textes qui rendraient aux lecteurs et aux spectateurs leur liberté en sollicitant de leur part une véritable « activité ». Dans cette optique, Fernando Arrabal préconise que chaque spectateur participe résolument au spectacle et *l'interprète à sa manière*. « Ce faisant, il devient créateur à son tour, développe sa propre inspira-

¹¹ F. Arrabal. *Les « cucarachas » de Yale*, in *Théâtre XVII*, Bourgois, Paris, 1987.

¹² In André Breton, *Œuvres complètes*, Coll. « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1970.

¹³ F. Arrabal, *Théâtre J*, Juliard, Paris, 1958.

¹⁴ Cité par A. Schifres, *Entretiens avec Arrabal*, Belfond, Paris, 1969. p. 24.

¹⁵ F. Arrabal, *Théâtre J*, Juliard, Paris, 1958.

tion¹⁶ »; convaincu qu'une pièce n'est jamais définitivement achevée, il opte pour une mise en scène dont la conception est entièrement à l'initiative du metteur en scène:

*une fois que ma pièce est écrite, je voudrais qu'un metteur en scène génial s'en empare, sans aucun respect, et la considère comme le prétexte de son spectacle. Je ne veux pas qu'on respecte le moindre de mes virgules, je préfère qu'on fasse des coupures plutôt que de respecter mon texte d'une façon plate. Il faut laisser toute liberté à chaque metteur en scène, et qu'il déclenche le délire*¹⁷.

5) Le principal théoricien de théâtre qui ait véritablement intéressé Fernando Arrabal est l'auteur du *Théâtre et son double*¹⁸: Antonin Artaud. Celui-ci, quoique désavoué par Breton, fut reconnu comme un écrivain surréaliste à part entière parce que sa démarche était tout à fait surréaliste: Artaud était partisan d'un programme qui bouleversât le repos des sens et où l'homme fût sorti de son univers clos de valeurs traditionnelles, menacé, voire persécuté, attaqué avec violence dans son être, mis sens dessus dessous jusqu'à ce qu'il fût transformé, quant à sa vision du monde et jusqu'à ce que, au-delà de la réalité, il perçût la surréalité; il recommandait d'utiliser les mots comme des projectiles et non comme des symboles, de transformer le théâtre en *spectacle total créant l'illusion sans être illusoire*.

Aussi prévoyait-il d'inclure dans le répertoire de son « théâtre de la cruauté » un conte du Marquis de Sade où l'érotisme, dans le sens d'une extériorisation violente de la cruauté, serait transposé ou figuré allégoriquement. Or, Artaud fut le très bon théoricien dont Fernando Arrabal a concrétisé les aspirations formulées; ce faisant, Arrabal a prolongé l'expérience théâtrale surréaliste.

6) Dans les pièces de Fernando Arrabal, les dialogues, images, et personnages, par leurs aspects surréalistes sous-tendent d'importantes fonctions et une qualité visuelle qui, au-delà de la manipulation des symboles et de la scatologie (ou du blasphème), sont particulièrement caractéristiques du théâtre surréaliste depuis Apollinaire.

Tous ces éléments suffisent pour affirmer que, même si Fernando Arrabal refuse de porter l'étiquette *d'écrivain surréaliste*, sa dramaturgie est pour le moins surréaliste; tout simplement pour dire que ses pièces et

¹⁶ A. Schifres, *op. cit.*, p. 79.

¹⁷ O. Aslan, Interview d'Arrabal du 21.05.1996 (inédit).

¹⁸ A. Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1976.

ses mises en scène se situent dans une perspective révolutionnaire, et que, par sa circonspection vis-à-vis de Breton et du surréalisme, il a une attitude surréaliste. Car, sont surréalistes, *ceux qui n'acceptent pas* (Éluard), ou *s'insurgent contre toutes les formes de pères* (Artaud).

LE SURRÉALISME, «POINT DE DÉPART OBLIGÉ DU PANIQUE»

Le surréalisme se voulait inclassable, acte de refus permanent ou de dénégation perpétuelle et aspiration sans limite; d'où, l'attitude de Fernando Arrabal procède du surréalisme; mais seulement, il refuse un qualificatif aujourd'hui galvaudé, banalisé et pas toujours bien perçu. Même s'il admet les rencontres ou a été intégré à des groupes (ou cercles), il proteste toujours, et parfois avec véhémence, contre toutes les influences et les paternités: il préfère être connu, non comme un simple survivant du « cercle de Breton », mais comme pionnier de son propre mouvement: le *Panique*.

Par cette «légitime défense» de sa différence, Arrabal aura agi comme le souhaitait André Breton:

Considérant le processus historique où il est bien entendu que la vérité ne se montre que pour rire sous cape, jamais saisie, je me prononce du moins pour cette minorité sans cesse renouvelable et agissant comme le levier: ma plus grande ambition serait d'en laisser le sens théorique indéfiniment transmissible après moi ¹⁹.

Dans un article publié en 1971 ²⁰, John Killinger a estimé qu'on pourrait rebaptiser l'œuvre de Fernando Arrabal. Il proposait, en lieu et place de *Panique*, de parler de : *naturalisme surréaliste* pour résumer la définition que Fernando Arrabal donne de son théâtre: « Mon théâtre est un théâtre réaliste incluant le cauchemar ou le rêve ²¹ ».

Cette expression proposée par Killinger, non moins empreinte de passivité, ne rend pas compte du *Panique*, ni comme une nouvelle manière de concevoir et de représenter la réalité, ni comme l'épiphysse d'un mouvement qui fut historiquement limité, ni comme le « levier » d'un mouvement « de stricte base qu'il faut redécouvrir et donc réinventer ».

Le néologisme *Panique*, inspiré de la mythologie grecque, notamment du dieu *Pan* qui signifie « tout », c'est-à-dire l'incarnation de l'univers

¹⁹ Cité par R. Benayoun, *Le Rire des Surréalistes*, éd. La Bougie du sapeur, Paris, 1988, p. 141.

²⁰ J. Killinger, *Arrabal and Surrealism*. in *Modern Drama*. Vol. XIV, n02, septembre 1971.

²¹ F. Arrabal, *Le Panique*. *op. cit.*, p.49.

ou la cosmité, implique l'esprit d'éclatement de toutes normes, de toutes notions de stabilité, le rejet systématique de tout ce qui est restrictif, limitatif: le *Panique est très étendu* 22; il réhabilite les notions tenues pour méprisables, s'apaise les valeurs établies et revendique des parts égales à tous les postulats, à toutes les philosophies, à toutes les morales. Dans ce sens, le Panique demeure le prolongement du surréalisme. En d'autres termes, le cercle de Breton est « le point de départ obligé du panique²³ », dit le professeur Henri Béhar qui, il y a une trentaine d'années, avisait que *l'étude du théâtre dada et surréaliste*, pour être complète, exigeait qu'on dît les qualités, entre autres, de Fernando Arrabal qui, même s'il ne se veut pas surréaliste, s'insère incontestablement dans la lignée d'André Breton, le « grand indésirable²⁴ ».

LE THÉÂTRE ARRABALIEN : «MIROIR DE NOTRE SOCIÉTÉ»

L'étude de l'œuvre arrabalienne est une tâche délicate, malaisée et hors de portée de ceux qui sont passés maîtres dans l'art des calomnies faciles et des conclusions hâtives ou de ceux qui, tels Carlos de Lara ou Gille Sandier et autres, ne peuvent s'élever au-dessus du seuil des idées reçues ou des arguments d'autorité pour comprendre que « toutes les monstruosité sociales sont esthétiques (...) (et que) tout peut être trouvé beau, tout peut entrer dans une esthétique²⁵ ».

En ce qui nous concerne, cette tâche s'est avérée passionnante et enrichissante parce que l'œuvre de Fernando Arrabal est remarquable par :

- sa valeur stylistique, en tant que source inépuisable de symbolisme, d'humour noir, d'allégories bibliques, de jeux, etc.
- ses diverses fonctions socio-psychologiques, voire cathartiques: F. A réactualise les travaux de Freud et continue l'expérience surréaliste ;
- sa fonction didactique: Fernando Arrabal vise à favoriser la prise de conscience, à apprendre aux gens à ne pas subir leur condition, à se remettre en question de façon permanente; chaque individu doit pouvoir prendre son sort en main et intervenir, quels que soient ses moyens, sur l'évolution de la société...

Voilà pourquoi certains philosophes et critiques littéraires, tel Neil Roe, ont perçu l'œuvre arrabalienne comme le «miroir de notre société ».

22 R. Tupor, in *Le Panique, op. cit'* p. 105.

23 H. Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, Paris, 1967, p. 371.

24 H. Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, Paris, 1989.

25 Roland Topor, in *Le Panique, op. cit'* p. 106.

Or, le *miroir* (*speculum*) en tant que surface réfléchissante, est le support d'un symbolisme extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance et de la révélation. Le miroir reflète la réalité voire la surréalité : contenu de l'esprit, du cœur, de la conscience, de l'intelligence créatrice; le miroir couvert de poussière est le symbole de l'esprit obscurci par l'ignorance.

La valeur onirique du miroir est saluée avec insistance par Jorge Luis Borges pour son *insaisissable architecture* ²⁶, et par Carroll Lewis, inspirateur de Fernando Arrabal : Alice doit passer à *travers le miroir* pour connaître l'aventure des rêves, tel d'ailleurs Orphée pour rejoindre Eurydice aux enfers ²⁷.

La valeur onirique du miroir a été reconnue et mise en lumière par les surréalistes et certains poètes apparentés - Jean Cocteau par exemple - qui ont vu, dans le *reflet*, des analogies patentes avec le rêve, et y ont trouvé, sous la forme d'un *hasard objectif*, la métamorphose des êtres et des objets.

Dans *Poisson Soluble* ²⁸, Breton présente son *jeune au miroir* comme le double du poète visionnaire qui transmet son rêve ainsi que les réalités des plus surprenantes qui surgissent à côté des ornières quotidiennes.

On connaît enfin la valeur du miroir comme instrument de la psyché et de la psychanalyse; en tant que tel, il ouvre les landes de l'inconscient et éclaire, pour en extraire les richesses inexplorées, le champ de la vie psychique: selon Lacan, *le stade du miroir* est la première étape décisive de la structuration du sujet qui se met en place entre six et dix-huit mois, lorsque l'enfant identifie sa propre image dans le miroir.

ARRABAL, SURRÉALISME ET NÉGRITUDE

Au total, le théâtre de Fernando Arrabal, en tant que miroir, est un mode privilégié d'investigation de la réalité et de la surréalité, en vue de la réalisation totale de l'homme.

Cet objectif entre bien dans le cadre de la révolution surréaliste qui prônait, par la voix de Paul Éluard, l'impérieuse nécessité d'une Nouvelle Déclaration des Droits de l'Homme.

Pour toutes ces raisons, nous pensons que l'œuvre de Fernando Arrabal mériterait d'être mieux connue et, surtout, nous souhaiterions la voir divulguée dans les milieux africains desquels nous sommes familier et où les tabous et interdits inhérents à certaines traditions constituent des

²⁶ J.-L. Borges. *L'Auteur et autres textes*. Gallimard. Paris, 1963, p. 8.

²⁷ J. Cocteau, *Orphée*. 1ère représentation en 1926 au Théâtre des Arts.

²⁸ A. Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 347-399.

poids morts qui tuent dans l'œuf toute velléité de pensée et d'action porteuse d'évolution.

Le choix de l'œuvre de F.A. nous donne l'opportunité de réaffirmer, s'il en est encore besoin, que la littérature n'a pas de frontière et que des écrivains dignes de ce nom, comme F.A. sont, pour paraphraser Aimé Césaire, « la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche et qui s'affaillent dans le cachot du désespoir²⁹ ».

La dramaturgie de Fernando Arrabal ne trouve-t-elle pas ses répondants dans le monde entier, par exemple en Afrique, notamment à travers le *Didiga*³⁰, concept tiré de la culture bété, en Côte d'Ivoire? *Didiga* est l'équivalent de ce que Fernando Arrabal nomme la « confusion ».

De même, le *théâtre-rituel* de Wèrèwèrè Liking et Marie José Hourantier, est l'équivalent de la *cérémonie panique* arrabalienne ou du « spectacle total » artaudien. L'étude du théâtre de Fernando Arrabal révèle aussi qu'à travers la fondation du mouvement de la *Négritude* et les œuvres d'Aimé Césaire, Miche Leiris, David Diop, Tchicaya U'Tamsi (et bien d'autres), il est aisé d'affirmer que les marques du surréalisme sont efficaces dans la pensée et la production littéraires et artistiques négro-africaines.

En effet, la *Négritude* est un mouvement de révolte et de revendication de l'identité et de la présence nègres, niées par le colonialisme; *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, découvert en 1941 par Breton, est, selon l'expression de Jean Paul Sartre, « l'épanouissement du surréalisme en une fleur énorme et noire » ; David Diop mêle révolte, violence passionnelle et tendresse pour marteler à *coups de pilon*³¹, le colonialisme et l'aliénation des négro-africains.

On sait aussi que certaines écoles artistiques et littéraires occidentales, et non des moindres, dont le surréalisme et le cubisme, ont été influencées par l'art nègre.

Aussi, avons-nous entrepris, dans la perspective de cette thèse, une étude qui mette en exergue les rapports entre la littérature africaine et le surréalisme, avec l'appui et l'« ouverture » du Centre de Recherches sur le Surréalisme (Université de Paris III, Sorbonne-Nouvelle). Cette initiative a germé dans notre esprit en septembre 1992 à Strasbourg, lors du colloque international sur « L'Europe Surréaliste » auquel nous avons participé avec un intérêt certain et une attention particulière.

29 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*. éd. Présence Africaine, Paris, 1939, p. 25.

30 A l'origine «Didiga» désignait, dans la société Bété (Côte d'Ivoire), un récit sans fin relatant l'aventure de chasseurs et d'un héros mythique appelé Djergbeugbeu. Par extension, ce terme désigne tout acte de transgression, toute production (littéraire, artistique) ou fait défiant la logique et les lois physiques: « la termitière est la terre qui sort de la terre ».

31 David Diop, *Coups de pilon*, éd. Présence Africaine, Paris, 1956.

Au regard des difficultés rencontrées au cours de nos recherches, il nous a également paru opportun de rédiger, dans le prolongement de cette thèse, une bibliographie générale de Fernando Arrabal; car, celle de Berenguer, quoique ouvrage essentiel de référence, n'est plus d'actualité.

LE SURREALISME VU PAR FERNANDO ARRABAL

En faisant le point de nos recherches, nous avons jugé opportun d'interviewer Arrabal afin de cerner, avec un risque d'erreurs limité, la nature des relations qu'il a entretenues avec les surréalistes, la « confusion » qu'il établit entre le Panique et le surréalisme, ainsi que les raisons de son refus face aux surréalistes qui le revendiquent comme un des leurs.

Nous publions ci-dessous la substance de l'interview qu'Arrabal nous a accordée à son domicile parisien, le 29 février 1992.

Vous avez été un membre actif du groupe surréaliste. En quelle année se situe votre entrée au groupe et quelles sont les activités auxquelles vous avez participé ?

F. A. - J'ai participé aux activités surréalistes en 1962 et 1963. A cette époque, j'allais presque tous les jours au lieu de rendez-vous où nous étions, par principe, obligés de participer aux jeux surréalistes. Nous nous réunissions précisément entre 18 heures 30 et 19 heures 30. Contrairement à ce qu'on a pu dire, j'étais le plus régulier au groupe. J'y allais très régulièrement.

On a souvent présenté André Breton comme le « pape » du surréalisme. Pour certains, c'était un « dictateur », un « alchimiste terroriste », un « Staline aux petits pieds », etc. Cependant, pour d'autres, il était le contraire de tout cela: c'était plutôt un voyant dont la « grâce » devait être recherchée. Pour vous, qui était André Breton? Méritait-il tous ces attributs négatifs?

F. A. - C'est vrai qu'on a accolé beaucoup d'images à Breton. Mais, ce qui est sûr, c'est qu'il avait une personnalité forte et très riche sur certains aspects. Par moments, et par la force des choses, il était autoritaire. Mais, au lieu de dire que Breton était un « pape », il est plus juste, à mon avis, de reconnaître que nous, les membres du groupe, nous étions soumis, anormalement soumis.

A quel moment se situe votre rupture avec le groupe surréaliste et pour quelles raisons ?

F. A. - J'ai quitté le groupe surréaliste quand j'ai créé le « Panique » ; et ce, par la force des choses. Dès lors, je n'assistais plus aux réunions du groupe. Contrairement à certains membres, je n'ai pas été expulsé, je n'ai pas eu de problèmes particuliers. On ne peut donc pas parler de rupture en tant que telle car tous les Paniques n'étaient pas membres du groupe surréaliste. Jodorowsky et moi, nous l'étions ; mais Topor, par exemple, n'a jamais été au groupe surréaliste. D'ailleurs, il n'existe aucun texte où nous ayons fait mention d'une quelconque rupture, à moins que l'on considère comme telle le fait que j'aie cessé de collaborer à *La Brèche*, ou le fait que je me sois dispensé du groupe surréaliste. Il s'est avéré que le Panique m'intéressait plus que le surréalisme.

Dans ce cas, peut-on dire que le Panique est la suite logique du surréalisme, du moins que, comme dit le Professeur Henri Béhar, « le surréalisme est le point de départ du Panique ? »

F. A. - Il faut dire que le Panique a été créé en réaction contre le surréalisme, comme par défi. Nous avons peur. Nous détestions le symbole de père qu'incarnait Breton. C'est pourquoi, nous les Paniques, nous n'avons jamais agi comme au groupe surréaliste, c'est-à-dire : pas d'exclusion, la « morale au pluriel », pas de directeur, n'importe qui peut rentrer au Panique ou se déclarer Panique.

Est-ce à dire qu'il n'y a pas de critères ?

F. A. - Le critère, c'est de vouloir être Panique. Nous ne forçons personne à entrer dans le Panique, ni à le quitter. Il est aussi bien entendu que, pour les thèmes, nous ne voudrions pas d'exclusive.

Vous aviez également retenu que, pour être Panique, il fallait pouvoir se photographier nu...

F. A. - Mais attention nu dans le sens socratique du terme : à son procès, Socrate avait dit, en substance : « Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien ; je suis nu par rapport à la connaissance ». Je crois que c'est dans ce sens qu'il faut comprendre la nudité dont nous parlons à propos du Panique. On ne peut être panique si on ne se sent pas nu par rapport à la connaissance.

A propos du « Couronnement », vous avez affirmé que cette pièce a été enrichie par le surréalisme et l'univers de Breton...

F. A. - Oui ! Ce que j'ai tiré du surréalisme, ce qui a enrichi ma pièce, c'est que le surréalisme m'a mis en présence d'un domaine que j'ignorais: c'est le monde de l'alchimie qui, pour moi, n'était qu'un monde de charlatan. Je ne pouvais imaginer qu'il y avait cet univers - contestable ou pas. Toujours est-il que cet univers m'a apporté des connaissances que je n'avais pas à cette époque. Donc, ce que m'a apporté le surréalisme, c'est l'accès à l'alchimie...

Et l'« écriture automatique », n'est-ce pas ?

F. A. - Non! Je rejette systématiquement l'« écriture automatique ». Je dois dire qu'un jour, j'ai demandé à Breton comment il a fait pour écrire avec Soupault ce livre automatique: *Les Champs magnétiques*. Il m'a répondu: *Je n'ai jamais cru à l'« écriture automatique ».*

L'« écriture automatique » serait-elle donc un mythe ?

F. A. - Plus qu'un mythe, il s'agit plutôt d'un malentendu, voire un mensonge. Je crois que ce qu'on nomme ainsi, c'est la négligence. Moi-même, je n'ai jamais écrit une seule ligne automatique. On peut avoir un grand respect pour l'art ou la littérature et être négligent, comme Joyce, comme Breton, et bien d'autres.

Quels sont les personnages ou les personnalités qui vous ont marqué ?

F. A. - Ma curiosité m'a fait lire les biographies des hommes les plus importants de la terre. Et là, j'ai eu une sympathie pour Schubert et Bouddha à qui je croyais ressembler lorsque j'étais enfant, ainsi que pour Socrate et par la suite pour Tirso de Molina, le créateur de Don Juan avec *El burlador de Sevilla*. Ce qui me charmait le plus chez les uns et les autres, c'était leur aspect physique: Schubert se définit comme une « boule », Alcibiade comme une « mante », Socrate comme un « monstre ». Je dois dire que mon rêve c'était d'être Socrate, et je suis content de lui ressembler... physiquement.

Pan aussi vous a séduit, n'est-ce pas ?

F. A. - Oui, parce qu'il faut considérer Socrate comme un Pan, c'est-à-dire comme quelqu'un qui, à la fois, charme et fait réfléchir. Socrate était un « accoucheur d'esprit ». C'est aussi le cas de Pan.

Vous avez aussi affirmé que « le peintre Dali était un fou, mais un fou qui avait l'excuse de safolie ». Que vouliez-vous dire?

F. A. - Je voulais dire que Dali se comportait en bouffon, mais je ne crois pas qu'il était un fou. Je trouve qu'il fait partie de ces hommes qui ont été fascinés par la connaissance, la science. Je n'aime pas Picasso, je préférerais Dali.

Pourtant, Dali était favorable au franquisme auquel vous êtes vous-même très hostile...

F. A. - Je n'ai jamais cru que Dali ait été franquiste. Je peux même dire qu'il était hostile au franquisme. Seulement, il s'est comporté comme un salaud, comme un antimodèle, en vue d'être réprouvé, craché. Tout le monde l'a pris au premier degré; les franquistes l'ont très mal considéré. Même Breton s'est trompé sur son compte, par exemple, par rapport à la morale. Pour Breton, l'artiste devrait être une sorte de saint. Et c'est au nom de cette morale que Breton a expulsé certains membres et considérait tout dramaturge comme un salopard, parce qu'il détestait le théâtre (...).

BENJAMIN PÉRET

CHRONIQUEUR DE CINÉMA

Richard WALTER

A l'instar de beaucoup de surréalistes, Benjamin Péret s'est intéressé au cinéma, un moyen d'expression qui, *a priori*, lui semblait idéalement adapté aux exigences surréalistes. Cet intérêt ne dura pas: face à l'évolution du cinéma, Péret comme d'autres préféra se taire et se tourner vers d'autres combats. Il a tout de même tenu à exprimer cette volonté de considérer le cinéma comme une nouvelle voie à explorer. De septembre 1925 à avril 1926, il est responsable de la chronique cinématographique de *L'Humanité*. Ces chroniques occupent une place encore méconnue dans l'œuvre de Péret; elles sont souvent tenues pour secondaires car elles appartiennent à la sphère des piges alimentaires. Elles sont néanmoins rassemblées parmi les œuvres complètes de Péret¹. Cet ensemble donne l'occasion d'esquisser quelques traits du portrait de Péret, en tant que surréaliste amateur de cinéma. Notre projet est donc, ici, de tenter, par quelques remarques, de montrer la spécificité ou l'exemplarité de ces chroniques, face au discours tenu par les surréalistes sur le cinéma.

Comme Robert Desnos, Philippe Soupault ou Roger Vitrac, Péret a été chroniqueur cinématographique. À la différence des deux derniers, il pratique cette activité en même temps que son engagement surréaliste. Et, à la différence de Robert Desnos, il n'occupe pas une position de critique cinématographique professionnel mais celle d'un pigiste, proposant ses commentaires quand *L'Humanité* lui en laisse l'occasion.

Péret exprime son regard sur le cinéma à travers un genre particulier: la chronique est souvent occasionnée par des réactions instinctives et des polémiques immédiates. Elle exprime, de plus, dans une publication particulière - un quotidien communiste - à un moment particulier - lors du rapprochement des surréalistes avec le P.C.F., mais aussi à un tournant économique et esthétique du cinéma. Située au carrefour de l'intérêt cinématographique et de l'intérêt politique, l'expérience de Péret est ainsi vraiment singulière.

¹ Onze chroniques figurent dans les *Œuvres complètes*, tome 6, José Corti, 1992, pp. 232-266. Trois autres chroniques, dont une non signée, ont été publiées en 1995, pp. 109-113 dans le tome 7 paru chez le même éditeur. Toutes les citations de Péret dans cet article sont tirées de ces quatorze chroniques.

Le chroniqueur Péret s'adresse à un lectorat spécifique: *L'Humanité* est essentiellement destinée au militant communiste, qui pouvait avoir accès aux films critiqués. Après la première guerre mondiale, le cinéma commence à s'implanter partout, grâce à un réseau de plus en plus dense de salles de projection aux tarifs abordables. Hormis *Entr'acte*, Péret ne critique donc pas de films d'avant-garde, visibles seulement dans les salles spécialisées du centre de Paris.

En ces années, le cinéma essaye d'acquiescer sa place parmi les autres arts. L'action débutante des avant-gardes cinématographiques, des ciné-clubs et des revues spécialisées commence seulement à recueillir ses premiers fruits. Or le cinéma occupe une place encore congrue dans *L'Humanité*, par rapport à celles dévolues au théâtre, à la littérature ou même au sport. Les rares articles sur le cinéma, publiés dans le journal entre l'été 1925 et le printemps 1926, sont les chroniques de Péret et quelques reportages sur la situation du cinéma soviétique! Mais ceux-ci ont plus de rapports avec la propagande politique qu'avec le cinéma.

Dans *L'Humanité*, le problème de reconnaissance et de légitimité du cinéma se fait encore ressentir. C'est sans doute la raison pour laquelle la prise en charge de cet art incombe à Péret: n'appartenant pas à la rédaction permanente et militante du journal, Péret était le plus souvent préposé à traiter des « chiens écrasés » ou à s'occuper de tâches subalternes. La périodicité épisodique des chroniques peut être expliquée par le statut marginal de Benjamin Péret au sein de la rédaction de *L'Humanité*.

À la lecture de ces chroniques, ce n'est pas le journaliste Péret qui est mis en valeur: il ne donne que très rarement les indications permettant d'identifier, une fois l'actualité passée, le film critiqué. Péret adopte une manière similaire pour présenter la plupart des films: il commence par en faire un résumé puis un commentaire succinct et généralement très acerbe. Il est rare de pouvoir, à partir des seuls textes de Péret, reconstituer une fiche technique de chaque film, avec ne serait-ce que le nom du réalisateur et des principaux comédiens !

Péret respecte aussi la nécessité de ne pas rebuter le lectorat de *L'Humanité* par une accumulation de noms; les participants à la création cinématographique n'avaient pas encore droit au rang d'artistes et, même s'ils pouvaient y prétendre, nombre d'entre eux auraient sans doute été classés dans le camp « bourgeois ». Derrière l'imprécision informative, reste donc le polémiste, celui qui veut subordonner ses jugements à une conception précise de la création cinématographique mais aussi de son utilisation.

Avec les cinquante et un films critiqués dans ces chroniques, nous possédons un reflet immédiat de la production cinématographique de

l'époque, sans le tri opéré par la postérité. Lire ces chroniques provoque une plongée dans la véritable histoire du cinéma des années 1925-1926. Péret rend compte en effet de l'actualité la plus immédiate du cinéma. La majorité des films éreintés par le critique est formée par la production commerciale hollywoodienne et française : les films sentimentaux, les films d'aventures, les comédies dramatiques, les adaptations littéraires, les films de pampa. À l'époque, l'appartenance d'un film à l'un de ces genres est prépondérante pour son succès.

Péret va, quant à lui, s'employer systématiquement à décrier ces genres. Il est ainsi extrêmement déçu par les « romans-feuilletons » qu'il a pu voir. Alors, fait révélateur de sa mémoire de spectateur, il se rappelle avec nostalgie *Les Mystères de New York*, un de ces *seriais* qui enchantèrent tant sa jeunesse et celle d'autres surréalistes. Mais à l'heure de ses chroniques, Péret estime que ce genre, surtout dans sa version française, sombre dans « la banalité industrielle ». Quand il critique *Fanfan la tulipe* ou *Le Roi du sport*, il ne précise même pas s'il a vu la totalité de leurs épisodes. Il a de toute façon violemment rejeté les « romans-feuilletons » dont il n'a pas dû s'astreindre à visionner chaque semaine un nouvel épisode !

Il s'en prend surtout au jeu « prétentieux et ridicule » des acteurs de ces films. Pour appuyer ses dires et contrairement à ses habitudes, il en citera deux : Signoret et Aimé Simon Girard. Ceux-ci étaient des acteurs spécialisés dans les cinéromans, ces adaptations de romans littéraires dont Péret - et les surréalistes derrière lui - ne pouvait pas souffrir l'existence. Il reproche surtout à ces acteurs de venir de la Comédie Française, d'être en somme des acteurs de théâtre et non de cinéma. Il a la conviction catégorique qu'« un acteur de la Comédie Française - comme de tout autre théâtre - convient autant au cinéma qu'un curé pour l'éducation des enfants ».

Face à cette désillusion apportée par la triste postérité du genre illustré par *Les Mystères de New York*, *Fantômas* et autres *Vampires*, Péret ne trouve même pas de consolation dans le western, qui était alors l'autre grand genre dominant du film d'aventure. Il s'en tient à stigmatiser ce que représente, par exemple, Tom Mix, un des acteurs fondateurs du genre : « c'est à croire (qu'il) a été élevé dans un poste de police ». Plus que les cow-boys, Péret refuse globalement le genre du western, alors à ses débuts, et encore considéré à Hollywood comme un genre mineur, à hauteur du *seriai* ou du burlesque. Pourtant, le western pouvait entrer dans cette catégorie de films dont les surréalistes encensaient l'action débridée. Mais, que ce soit dans *Le Bandit*, *Le Vainqueur de rodéo* ou *Les Loups de la frontière*, Péret ne supporte pas le moralisme incarné par

les cow-boys justiciers, valeureux et infaillibles. S'il trouve quelques qualités aux *Loups de la frontière*, c'est seulement grâce au « mouvement intense » de l'action et surtout à la présence de l'actrice Betty Compson.

Ce « mouvement intense », Péret le retrouve dans le burlesque, le seul genre auquel il soit méthodiquement attentif. Dans sa conception, il s'agit exclusivement de films américains; les burlesques français, telle la série interprétée par Biscot, ne sont pas, pour Péret, films d'humour mais dignes représentants d'un « esprit français » honni.

En abordant les films burlesques, Péret ne cite pas le nom des acteurs ou actrices mais celui des personnages. Deux sont particulièrement appréciés: Charlot et Zigoto. Ainsi en est-il de *Zigoto gabelou*, Péret ne connaît sans doute pas le nom de l'acteur réalisateur Larry Semon ; pour lui il n'y a que Zigoto! Cette identification de l'acteur avec son personnage est un réflexe courant du temps du cinéma muet, plus particulièrement pour les acteurs comiques qui utilisaient un même personnage dans tous leurs films. La série des *Zigoto* est ainsi l'exemple même de cette production de films en série par une équipe soudée autour d'un producteur et d'un personnage.

Robert Desnos, au même moment, rend lui aussi hommage au film de Zigoto et il insiste sur la création collective qui caractérise le burlesque:

Zigoto est l'animateur de la plus parfaite compagnie de figurants après Mack Sennett et ses films (...) sont des productions autrement émouvantes que les paraboles primaires de Pirandello 2.

Comme Péret, Desnos apprécie la « surprise » que recèlent les films de Zigoto. Ce goût commun ne s'accorde pas toutefois sur le titre du film: Desnos évoque *Zigoto et les contrebandiers* et Péret *Zigoto gabelou*. La même différence se retrouve avec Charlot: Desnos a vu *Charlot pèlerin* alors que, pour Péret, c'est *Le Pèlerin*. En ces années, ni la mémoire du spectateur, ni la diffusion commerciale n'avaient encore le souci de l'exactitude: il arrivait qu'un même film changeât de titre, d'une salle de projection à une autre!

Péret et Desnos sont attirés pareillement par la figure de Charlot. Fait unique, Péret consacre même une chronique à « deux films de Charlot » : *Le Pèlerin* et *La Ruée vers l'or*. Cependant, jamais il n'y indique que Charlot est le personnage de l'acteur/réalisateur Chaplin³. Ce n'est que plus tard que Chaplin réussira à se dégager de son personnage embléma-

2 « Zigoto et Charlot pèlerin », 1925, in *Les Rayons et les ombres*, Gallimard, 1992, pp. 61-62.

3 Dans son résumé du *Pèlerin*, il ne cite, en revanche, pas le nom de l'héroïne mais celui de l'actrice: Edna Purviance, qui apparaissait alors dans tous les films de Chaplin mais sans utiliser un personnage déterminé et identifiable immédiatement.

tique. Péret n'a, pour l'instant, de considération que pour «le vrai Charlot qui (lui) revient après avoir essayé de se transformer dans *Le Gosse* ». Péret n'a pas apprécié ce précédent film et sa déception est partagée avec d'autres surréalistes⁴. Desnos partage le même sentiment: avec *Le Pèlerin*, on a retrouvé le vrai Charlot « à peu près débarrassé de la sensibilité du *Kid* » .. il est même revenu avec « l'esprit d'invention merveilleux » qui le caractérisait à ses débuts. Ainsi, pour ces deux critiques, mais aussi pour Soupault. Aragon ou Crevel, ce n'est qu'après l'expérience du *Kid* que l'admiration et la fidélité à la figure de Charlot sont retrouvées. C'est la confirmation que le burlesque américain est largement apprécié par les surréalistes.

Face à ces rares enchantements, il y a nombre de déceptions. Péret aurait voulu que beaucoup des films qu'il voyait fussent détruits. Il ne se borne pas à critiquer les films qu'il aime, au contraire. Sur les cinquante et un films critiqués dans ses chroniques, il y a quarante et un films américains ; cela s'explique par le fait que les réalisations américaines commencent déjà à s'imposer sur le marché français. Les productions commerciales hollywoodiennes forment donc la majorité de la cohorte de films éreintés par Péret. Pourtant, en rétablissant les génériques de ces films, on constatera que certains réalisateurs sont des noms prestigieux pour l'historiographie cinématographique: David W. Griffith, Clarence Brown⁵, King Vidor, Frank Borzage... Mais Péret ne connaît de leur filmographie que celle tombée dans l'indifférence: Griffith était alors au crépuscule de sa carrière alors que les autres en étaient à l'aube.

Péret n'est guère loti par l'actualité cinématographique. Dans une de ses chroniques, il critique le film *L'Absent* de Frank Borzage pour ses effets théâtraux « médiocres et conventionnels ». Pourtant, après cet *Absent*, le cinéaste tournera, en 1927, *L'Heure suprême*, qui enchantera Péret et les surréalistes autant que *Peter Ibbetson* de Henry Hathaway. Avec Borzage comme avec d'autres, Péret a ainsi produit son discours sur le cinéma trop tôt et dans l'espace trop bref de ses quatorze chroniques. Dans celles-ci, les films sont considérés comme tels, en dehors de leur inscription dans l'œuvre de leur auteur. Péret participe en cela à une attitude caractéristique de la critique cinématographique de l'époque.

4 Soupault avait lui aussi déjà noté que, dans cet essai, « la sentimentalité fait son apparition » au détriment de la vraie personnalité de Charlot (« Chaplin *The Kid* », 1922, in *Ecrits de cinéma*, Ramsay, 1988, pp. 54-56).

5 Clarence Brown ne gagna sa réputation de « réalisateur à actrices » qu'à partir de 1927, en devenant le cinéaste de prédilection de Greta Garbo et de Marlène Dietrich. Péret a quand même dû « pressentir » cette particularité de Brown: pour débiter sa critique d'un des premiers films du cinéaste, *La Femme de quarante ans*, il commence par citer directement les deux actrices principales, Pauline Frédérik et Laura La Mare. C'est la seule fois qu'il le fera mais sa mémoire lui a joué un tour: le nom exact de la seconde actrice est Laura La Plante. De la plante à la mare...

Avant même la consécration des réalisateurs comme auteurs, c'est d'abord l'interprétation qui va acquérir un poids décisif dans le succès du cinéma. Dans ses chroniques, Péret est ainsi confronté aux premières « stars », ces grandes valeurs marchandes du cinéma américain. Mais il cite rarement de noms et confond même allégrement noms de personnages et noms de comédiens. Les quelques acteurs dont Péret daigne mentionner le nom sont critiqués très durement: Rudolf Valentino, Jean Borlin, les cow-boys Tom Mix et Hoot Gibson, les « sociétaires de la Comédie Française » Aimé Simon Girard et Signoret n'apparaissent sous la plume de Péret que caricaturés.

Il aborde avec plus de précautions les actrices: Gloria Swanson, Maë Murray, Pola Negri et surtout Bebe Daniels et Betty Compson sont citées chaque fois que Péret commente un de leurs films⁶. Même si, visiblement, Péret ne s'intéressait pas aux acteurs, il subit une certaine fascination pour les « stars » féminines. Ses appréhensions contre le système commercial du cinéma ou le jeu stéréotypé des interprètes s'évanouissent dès l'apparition d'un de ces visages féminins tant appréciés.

Péret évoque, en l'espace de quelques mois, trois films avec Bebe Daniels et trois autres avec Betty Compson. À cette époque, ces deux actrices sont à l'apogée de leur carrière. Comme les autres « stars », elles enchaînaient les films sous la pression des conditions draconiennes des grands studios. Elles occupaient ainsi le terrain médiatique par une succession rapide de films à leur gloire. Péret succombe à chaque fois (ou équivalant mais moins fort que ce terme qui revient plus loin) à l'un de ces visages, même s'il ne s'agit que d'une simple apparition, dans une de ces comédies dramatiques qu'il déteste. Il en fait même une raison de voir un film : « il n'y a certes pas au cinéma une femme qui soit plus de son sexe que Betty Compson et il est bien rare de voir une bande où elle joue qui soit tout à fait mauvaise ». La postérité de ces actrices n'a pas été à la hauteur de l'engouement de Péret. Cette fascination inébranlable pour les actrices est la seule exception, dans son rejet de « l'industrie » cinématographique que commence à incarner Hollywood.

Péret n'oppose pas à cette toute nouvelle puissance commerciale, les tentatives des avant-gardes cinématographiques ni même d'autres cinématographies étrangères. Sa chronique n'en est pas le lieu. Pourtant, à la même époque, Péret a dû voir *Nosferatu* mais il n'y fait jamais référence. Par contre, il marque une méfiance appuyée envers le cinéma français. Dans la somme de ses chroniques, il n'y a que deux noms de réalisateur

⁶ Dans les génériques des films critiqués par Péret, des acteurs comme Ricardo Cortez ou Tom Moore apparaissent autant que Bebe Daniels ou Betty Compson. Pourtant Péret n'en dit rien ¹

qui soient cités: René Clair et Jean Epstein. Si Péret mentionne ces deux cinéastes français, c'est pour stigmatiser ce qu'il perçoit comme une compromission: ils abandonneraient les expérimentations de l'avant-garde pour tenter de se concilier le grand public ! Dans les deux cas, l'attaque violente est portée non pas au nom d'une simple appréciation des films critiqués mais en raison d'une conception opposée du cinéma.

Ainsi Péret n'apprécie-t-il pas du tout *Les Aventures de Robert Macaire*, le seul essai de Jean Epstein dans le genre populaire du *seriai*. Bien que, contrairement à ses autres comptes-rendus de *seriais*, Péret avoue n'en avoir vu qu'un épisode et ne pas vouloir voir les autres, il ne fait preuve d'aucune indulgence et rejette surtout l'évolution de la carrière de Jean Epstein: en 1925, celui-ci est encore identifié à « l'impressionnisme cinématographique », groupement informel de réalisateurs qui se sont opposés aux surréalistes à cause d'une approche du cinéma radicalement différente. Cette opposition sera plus tard explicitée par Ado Kyrou qui classera Epstein, avec Louis Delluc, Germaine Dulac, Abel Gance et Marcel L'Herbier, parmi « ces adorateurs de la littérature et de la musique qui voulaient transposer celles-ci dans le cinéma et donc le transformer en Art ». Et cela supposait, toujours selon Kyrou, le désir de tuer « le grand loup » : Louis Feuillade et ses *seriais* admirés par les surréalistes? Quand Epstein s'essaie à ce genre, Péret ne peut que devancer Kyrou et crier au crime de lèse-majesté! Même si Epstein reste, tout au long de sa carrière, fidèle à une certaine expérimentation, la rupture signifiée par Péret est alors irrémédiablement consommée, du côté des surréalistes⁸.

Un des intérêts des chroniques de Péret est aussi de préciser les rapports entre les surréalistes et certains réalisateurs d'avant-garde français. Péret est ainsi le premier des surréalistes à donner une critique d'*Entr'acte*. Avec ce film, il conclura même sa collaboration cinématographique à *L'Humanité*. Par ce geste, Péret a certainement eu la volonté de montrer qu'il existe un autre cinéma que celui dont il a rendu compte. Réalisé en 1924 et de nouveau projeté en 1926, ce court métrage a été, à l'origine, produit pour être inséré, en guise d'entracte, dans le ballet *Relâche*. Francis Picabia, coauteur du film, l'avait écrit pour les ballets suédois dirigés par Rolf de Maré et dont le danseur vedette était Jean Borlin. À chacune de ses apparitions cinématographiques, celui-ci avait le don de provoquer la fureur de Péret. Pourtant il n'apparaît que dans deux films: celui-là et *Le Voyage imaginaire*, encore réalisé par Clair, et

? *Le Surréalisme au cinéma*, 1953, Ramsay, 1985, pp. 30-31.

⁸ À notre connaissance, les surréalistes ne réagiront pas à *La Chute de la maison Usher* qu'Epstein réalisera en 1928 d'après Edgar Allan Poe et avec un certain Luis Buñuel comme assistant réalisateur.

dont Péret avait déjà fait une critique acerbe. Le danseur Borlin quitta le cinéma quand son « protecteur » en fit autant. La description de son jeu par Péret est alors d'autant plus violente que celui-ci ne supportait pas l'homosexualité⁹.

Mais la polémique avec René Clair révèle autre chose que la simple appréciation des films ou la satire contre un acteur homosexuel. Péret reproche à Clair, comme à Epstein, son goût croissant pour « la vulgarité et la pauvreté » des films typiquement français. Face à cela, Péret ne manque pas ainsi de rappeler ce que fut le premier acte du cinéaste. Qui plus est, 1926 est l'année des polémiques autour du « cinéma pur » mais aussi autour d'un possible cinéma surréaliste. Sur ce dernier point, Clair avait déjà répondu avec scepticisme dans son article « Surréalisme et cinéma »¹⁰. Les relations entre ce réalisateur et les surréalistes ne pouvaient donc que s'envenimer. Contrairement à leur attitude envers Abel Gance, l'inimitié des surréalistes envers Clair ne cessera même jamais ; elle se fera de plus en plus radicale et dépassera souvent le stade cinématographique¹¹.

La violence verbale de Péret contre Clair n'est donc pas isolée ; elle est même inaugurale de celle des surréalistes. Cependant, Péret est aussi le premier parmi ceux-ci à vanter les mérites d'*Entr'acte*. En 1924, il existait des conflits entre les surréalistes et Picabia, conflits qui provoquèrent le silence des premiers sur le film du second. Péret en profite maintenant pour replacer *Entr'acte* dans une vision surréaliste et même pour le considérer comme une des rares exceptions aux espoirs déçus par le cinéma. Ce film deviendra même, par la suite, dans sa mémoire ou dans celle de Breton, une « oasis dans le désert » cinématographique¹².

La publication de ces chroniques dans un quotidien communiste peut laisser supposer un conditionnement de celles-ci pour être comprises du public auxquelles elles s'adressaient : les militants communistes plus préoccupés de trouver des outils à leur combat que de ressentir une délectation esthétique. Dans ses toutes premières chroniques, Péret, sans trop se forcer, passe les films au faisceau d'une vision critique de la société, plus particulièrement des idées et des comportements « bourgeois ». Il obéit à cette critique idéologique surtout quand le film est mauvais. Cela

⁹ En témoignent ses propos ultérieurs dans les séances collectives des *Recherches sur la sexualité*, organisées par le groupe surréaliste entre 1928 et 1932 (Gallimard. « Archives du surréalisme », 1990).

¹⁰ 1925, dans *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, 1970, pp. 153-156.

¹¹ Éluard et Crevel qualifieront, dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, décembre 1931, le film de Clair *À nous la liberté* de « contre-révolutionnaire ». Encore dans *Positif*, juillet 1962, Gérard Legrand stigmatisera le premier cinéaste à entrer à l'Académie française, ce « cadavre sous la Coupole ».

¹² « Contre le cinéma commercial », *L'Âge du cinéma*, n° 1, mars 1951.

a en plus l'avantage de présenter des chroniques professant un ton et des idées en accord avec le contenu général de *L'Humanité*.

Dans ses dernières chroniques, Péret s'éloigne de ces préoccupations idéologiques pour en exprimer d'autres qui ont plus à voir avec le surréalisme. Ses critères de choix font alors plus appel à l'imaginaire qu'à la lutte des classes. Cette revendication se fera surtout dans la chronique du 20 mars 1926. Un « hasard » a fait que celle-ci ne soit pas signée mais tout porte à croire qu'elle est de la plume de Péret¹³ : on peut déceler de nombreuses et frappantes similitudes entre cette chronique et les autres signées par Péret.

La localisation dans le quotidien, le titre et la présentation des textes sont en effet identiques aux autres chroniques cinématographiques de Péret: chaque film y est analysé à la suite et chaque compte-rendu en donne un résumé assez long puis un commentaire plus sommaire. Qui plus est, hormis quelques articles sur la situation économique du cinéma soviétique, Péret est, à ce moment-là, le seul à s'occuper de cinéma et à tenir une rubrique cinématographique dans *L'Humanité*. Par ailleurs, l'auteur « anonyme » de la chronique du 20 mars préfère Betty Compson à Pola Negri, actrice principale d'un des films critiqués; or, dans la chronique suivante publiée le 3 avril, soit deux semaines plus tard et signée par Péret, celui-ci avoue précisément son penchant pour cette actrice.

Plus que ces conjonctions formelles ou référentielles, c'est une même conception du cinéma qui s'exprime au moyen d'un même vocabulaire, dans la chronique non signée et dans les autres signées par Péret: la surprise, le rire et la poésie y sont de semblables critères d'appréciation; la condamnation de « l'esprit français » et la nécessité de « l'invention » dépassant le scénario et toutes les autres contingences s'y manifestent pareillement. Dans la chronique « anonyme », la défense du cinéma burlesque ressemble de trop près à une exigence surréaliste pour que Péret ne puisse en être l'auteur :

dans les films comiques américains, le rire résulte de la surprise, d'une association d'idées tellement inusitée, tellement insolite qu'elle paraît au premier abord saugrenue, absurde, cocasse.

Une autre affirmation pourrait de même être intégrée au discours du poète surréaliste que reste Péret:

¹³ Les conditions particulières de fabrication de *L'Humanité* peuvent expliquer la disparition de la signature, situation alors courante dans les pages du journal communiste de ces années.

on ne peut, en présence de ce film (Le dernier homme sur terre), qu'invoquer un critérium poétique car c'est vraiment de poésie qu'il s'agit et de la plus profonde, celle qui va au-delà du rire et touche ce qu'il y a de plus secret, de plus intime en vous, cette poésie qui est par rapport à l'amour ce que l'humour est à la vie.

Cette invocation « anonyme » d'un « critérium poétique » apporte de précieuses précisions sur l'attitude de Péret face au cinéma mais elle marque aussi la fin de son discours cinématographique dans *L'Humanité*. On pourrait même confronter cette affirmation aux difficultés futures des surréalistes avec le P.C.F., mais aussi au désintérêt ultérieur du groupe surréaliste, Péret et Breton en première ligne, pour la création cinématographique.

Avec cette prise de position, Péret se trouve en complet décalage par rapport au discours militant de *L'Humanité*. Son discours ne pouvait être compris ni accepté par la « bolchévisation » en cours dans les pages du journal. Au printemps 1926, Paul Vaillant-Couturier devient rédacteur en chef du journal, et il va faire en sorte que *L'Humanité* devienne une expression subordonnée au P.C.F. Cette normalisation avant l'heure se conclut en 1927 et Péret ne pourra résister à ce resserrement de la rédaction autour des proches de Vaillant-Couturier et d'Henri Barbusse, devenu le grand responsable des pages culturelles de *L'Humanité*.

Après l'arrêt des chroniques de Péret, le quotidien confit cette rubrique à un spécialiste du cinéma *et* militant communiste, Léon Moussinac. Durant cette période, Péret a donc sans doute assumé ce qu'on pourrait appeler un intérim partiel. Il laissera la place à Moussinac quand celui-ci, à la suite de Vaillant-Couturier, reviendra au journal. Dans son article « À propos d'un trentenaire » paru dans *L'Humanité* du 21 mars 1926, le futur rédacteur en chef du journal rend hommage au cinéma alors âgé de trente ans et signale la qualité du travail de Léon Moussinac « collaborateur de *L'Humanité* et de *L'Internationale* » : le remplacement est alors entériné ! Or, la signature de celui-ci n'a pas encore réapparu dans les pages du quotidien communiste. Péret donnera encore une dernière chronique le 3 avril. Ce n'est que le 7 mai que Moussinac reprendra sa place de critique de cinéma attitré de *L'Humanité*. Il signalera même son retour clairement avec son premier article au titre explicite : « Annonce ».

Les premières prises de position de Moussinac vont alors à l'inverse des exigences cinématographiques prônées par Péret. Alors que Péret traitait essentiellement des films, Moussinac veut présenter le monde cinématographique dans son ensemble. Il s'attache ainsi, dès le début, à

une série de portraits de personnalités jugées par lui importantes pour l'avenir du cinéma. Il pratique, en fait, un autre journalisme que celui, beaucoup plus dilettante et passionné, de Péret. En accord absolu avec les nécessités édictées par la lutte des classes, Moussinac possède un didactisme que n'avait pas Péret.

Moussinac milite pour une reconnaissance artistique du cinéma. Contrairement à l'exigence d'un « critérium poétique » revendiquée par Péret, il prône avant tout un « cinéma art ». Dès le départ, les deux appréciations du cinéma sont donc radicalement différentes. Les conceptions ne feront alors que s'éloigner, au fur et à mesure de l'évolution du cinéma mais aussi de la détérioration des rapports entre les surréalistes et le P.C.F.

Avant même la rupture historique, Péret cessera ou se verra signifier la fin de sa collaboration avec *L'Humanité*. Ses deux derniers articles publiés dans ce quotidien portaient sur des curés oublieux de la morale chrétienne ! Pourtant il ne reviendra pas sur le cinéma : l'évolution d'un art de l'image vers le parlant provoquera, de sa part, un silence presque total jusqu'aux années 1951-1952¹⁴.

Ses chroniques dans *L'Humanité* sont donc un moment à part, symbole d'un possible rapprochement avec le P.C.F. mais aussi d'une volonté déçue bien qu'encore active, de considérer le cinéma comme un possible moyen d'expression surréaliste. Péret opère alors suivant ses passions et ses exigences. Il est un spectateur très excessif dans ses choix, ses goûts et ses rejets. Il est surtout guidé par une conception précise et exigeante de la création et de l'utilisation des images cinématographiques. Des premiers commentaires expéditifs et conjoncturels vers les dernières prises de position où s'affirme totalement l'exigence d'un « critérium poétique », Péret invoquera de plus en plus constamment une triade magique : invention, poésie, rire... Dans ses chroniques, certes « alimentaires », il ne peut ainsi s'empêcher de rester fidèle à ses conceptions, tant cinématographiques que politiques et surréalistes.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

¹⁴ Il s'intéressera alors de nouveau au cinéma autour des revues *L'Âge du cinéma* et *Arts*. et du film *L'Invention du monde*. dont il écrira le commentaire.

RÉFLEXIONS CRITIQUES

LIRE *NADJA* AU LYCÉE OU AILLEURS

Thierry AUBERT

Après le bouleversement apporté au milieu de notre siècle par le livre au format de poche, rattachant le texte à la société de masse, c'est l'accès à la lecture « savante » de ce même texte qui est associé désormais à ce mouvement. Depuis un peu moins de trente ans se développe un « corpus » qui entend s'adresser au plus grand nombre, corpus souvent qualifié de « parascolaire » dans la mesure où il vise à individualiser l'approche des textes, à délier l'exégèse, qui représente sans doute la base de l'enseignement des lettres, de la relation directe à l'institution scolaire (lycée, université...). *Nadja*, ouvrage incontournable de la geste surréaliste, paraît dès 1964 en format de poche, parution quasiment simultanée à la réédition en « collection blanche » de Gallimard¹, et ne peut échapper à un tel mouvement, d'autant qu'il est mis au programme de l'agrégation de lettres en 1970: de 1972 à 1995, quatre principaux ouvrages « parascolaires » sont écrits successivement par Robert Jouanny, Roger Navarri, Patrick Née et Pascaline Mourier-Casile² - que ces auteurs soient par ailleurs des universitaires signale une certaine filiation entre le travail accompli durant les cours, au sein de l'institution, et l'approche « parascolaire » à laquelle le lecteur recourt selon son bon vouloir. Touchant à *Nadja*, œuvre ouverte s'il en est, la difficulté tient évidemment aux types d'approches que permettent ces études, puisque l'une de leurs règles fondamentales est d'offrir une lecture totalisante: après avoir parcouru l'un de ces ouvrages, on doit tout savoir du texte, de son contexte... ou presque.

*

¹ L'achevé d'imprimé de la réédition en format « normal » mentionne décembre 1963, cf André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p. 1495; celui du format de poche, 1^{er} trimestre 1964 (André Breton, *Nadja*, édition entièrement revue par l'auteur, Le Livre de Poche, 1964).

² Robert Jouanny, *Nadja. André Breton*, Hatier, « Profil d'une œuvre », 1972; Roger Navarri, *Nadja, André Breton*, PUF, 1994 (1^{ère} éd., 1986) « coll. Études littéraires »; Patrick Née, *Lire Nadja de Breton*, Dunod, 1993, « coll. Lettres supérieures »; Pascaline Mourier-Casile, *Nadja d'André Breton*, Gallimard, 1994, « coll. Foliothèque ».

L'approche du texte au sens strict met le plus souvent en évidence ce qui ne manque pas d'apparaître comme un paradoxe: le résumé. Le lecteur « parascolaire » serait-il donc dispensé de lire *Nadja*, ou bien serait-il à ce point ignorant qu'il ne saisirait même pas le fil du texte? L'encadré qui ramasse l'œuvre de Breton en deux pages dans l'ouvrage de Patrick Née (*Lire Nadja de Breton*, pp. 60-61) constitue le degré extrême de cette démarche, réduction dont l'utilité est d'autant plus problématique qu'elle prend place dans une partie de l'ouvrage, déjà assez étendue, « les grands moments », qui présente linéairement le texte de *Nadja*. Dans l'ensemble, la présentation commentée, dont l'effet paraphrastique est pesant, occupe souvent un nombre de pages important, qu'elle s'intitule « Les grands moments » (Patrick Née, 20 pages sur 182), « Analyse du contenu » (Roger Navarri, 10 pages sur 122) ou « Nadja » (Jouanny, 10 pages sur 78). Les sept pages de Pascaline Mourier-Casile, sur les 256 du volume, ne suffisent-elles pas pour remettre en perspective le déroulement de *Nadja* (*Nadja d'André Breton*, pp. 50-56) ? Robert Jouanny propose néanmoins une démarche intéressante quand il rassemble dans un tableau les « faits-glissades » qui préparent à la rencontre de *Nadja* (*Nadja, André Breton*, pp. 18-19) ; il échappe ainsi au pêle-mêle du résumé rédigé et les différentes colonnes suscitent même une réelle réflexion, invitant le lecteur à observer ces différents « faits-glissades » à la lumière de quelques critères, ce qui permet de s'engager dans un travail de comparaison, quand bien même d'aucuns discuteraient les intitulés choisis pour chaque colonne. Toujours est-il que, globalement, cette part consacrée à la paraphrase de *Nadja* empiète sur des approches où le novice serait réellement désarmé.

La présentation, avec suffisamment de précision, des corrections faites sur les épreuves de 1928 et des variantes de la seconde édition comme le fait Pascaline Mourier-Casile (pp. 166-177) offre l'occasion de prendre conscience de l'écart entre l'injonction surréaliste transmise par *Nadja* et sa mise en œuvre problématique au travers de l'écriture. Les éléments d'analyse thématique s'avèrent également plus riches qu'une lente paraphrase; les synthèses qu'ils suscitent donnent une prise au lecteur novice sur des points qui, souvent, peuvent lui rester obscurs et dont il aurait du mal à mesurer l'importance. Avec « Le Monde est un théâtre » (*Lire Nadja de Breton*, pp. 140-146), Patrick Née met en relief les éléments de *Nadja* qui renvoient à l'espace dramatique, et souligne la suspicion qui pèse sur le réel pour Breton, lequel ne cède néanmoins pas à un pur idéalisme ; s'appuyant sur la distinction établie par Pierre Albouy (« Signe et signal dans *Nadja* », *Europe*, n°483-484, juillet-août 1969), Robert Jouanny permet au néophyte de discerner un trait fondamental et dyna-

mique de la quête surréaliste (*Nadja*, André Breton, pp. 55-58). Évidemment, l'analyse du texte ne manque pas de toucher aux questions d'écriture dans *Nadja*, autres champs où le lecteur amateur est heureux de trouver un guide qui lui permette de se détacher de la masse textuelle pour prendre du recul et, peut-être, poursuivre ensuite de lui-même sa recherche. Roger Navarri présente différents enjeux liés à la multiplicité scripturale de *Nadja* - le balancement entre différents types de récits (romanesque, autobiographique), le recours au descriptif, l'adhésion finale au discours - pour mettre en évidence la relation complexe que le livre et la vie connaissent chez Breton (*André Breton Nadja*, pp. 28-39) ; Pascaline Mourier-Casile consacre une part notable de son essai au statut et à la portée de la partie illustrée de *Nadja*, photographies et dessins (*Nadja d'André Breton*, pp. 135-149), mettant l'accent sur l'opacité ou la résistance du réel dans la démarche surréaliste. Enfin, même si cela est (malheureusement) souvent interprété comme une réduction lénifiante, l'exégèse peut reposer sur un travail d'explication de texte: seul Roger Navarri s'essaie vraiment à l'explication linéaire, avec en particulier une analyse vivante du passage sur les *Détraquées* (*André Breton Nadja*, pp. 93-102), où le lecteur suit l'avancée progressive de l'exégète, simple doigt qui suivrait les lignes d'un dessin estompé et en révélerait ainsi la souplesse, la finesse, sans l'enfermer dans une rationalisation sclérosante.

Loin de se borner au texte même, l'ouvrage « parascolaire » accorde une part importante à l'étude du contexte de l'œuvre. C'est par exemple la chronologie de Breton, ou plutôt les chronologies de Breton, tant les repérages, autour de quelques dates immanquables il est vrai, sont multiples - la confection d'un tableau synoptique permettrait peut-être de distinguer les différentes approches des exégètes, ce que chacun entend mettre en valeur. D'une manière plus informée, chaque ouvrage évoque la vie de Breton jusqu'à la rédaction de *Nadja* en 1928, son expérience de la psychiatrie durant la première guerre mondiale, le mouvement qui le porte de Valéry au surréalisme, en passant par Jacques Vaché, *Les Champs magnétiques*, *Littérature*, Dada et Tzara, sans négliger la formation progressive du groupe surréaliste. Concernant *Nadja*, cette approche s'avère néanmoins problématique, dans la mesure où le texte de Breton présente lui-même ce contexte, y renvoie. La « maison de verre » que revendique Breton³ est plus opaque que ne pourrait le croire le lecteur naïf. La difficulté liée à cet écart entre *Nadja* et la transparence à laquelle Breton dit aspirer est d'ailleurs évoquée par Roger Navarri dans son avant-propos: *Nadja* « se dérobe au moment où elle paraît s'offrir sans

³ André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 651.

détour, (...) élude autant de problèmes qu'elle n'en pose explicitement» (*André Breton Nadja*, p. 5). Pourtant, les quatre exégèses n'approfondissent guère cette difficulté. Par exemple, parler de l'« époque des sommeils » demanderait peut-être un commentaire sur le choix fait par Breton de polariser cette période sur la personne de Desnos dans *Nadja*. En l'occurrence, parler du contexte de *Nadja* devrait immanquablement être associé à l'acte de lire *Nadja*, d'y découvrir, « dans un entrecroisement de virtualités, quelques hypothèses plausibles» (Robert Jouanny, pp. 5-6).

Enfin, les exégètes de *Nadja* observent les prolongements de l'œuvre, pour approfondir leurs études. Sans doute le principal tient-il dans la référence à des autorités. Même si la lecture proposée est celle de l'auteur, elle ne manque pas de se référer à des articles et ouvrages fondamentaux rédigés par des critiques universitaires ou à des essais d'auteurs liés à l'expérience surréaliste, tels Julien Gracq, Mandiargue ou Yves Bonnefoy. Naturellement, une bibliographie précise la synthèse, afin de permettre là encore un possible approfondissement personnel. L'attention portée à la manière dont les critiques littéraires de 1928 reçoivent *Nadja* est précieuse, dans la mesure où elle donne une certaine relativité à l'unanimité qui entoure aujourd'hui cette œuvre de Breton. Au contraire, les réactions qui accompagnèrent la réédition de *Nadja* en 1963 ne sont pas analysées, ce qui est assurément regrettable. Même Roger Navarri, qui pourtant observe « la fortune du texte » de 1928 à 1988, ne réserve pas un sort particulier à la seconde édition, signalant seulement que cette publication a facilité le développement des travaux sur cette œuvre (*André Breton Nadja*, pp. 80-84). L'analyse de la réception réservée à l'édition de 1963 ne serait pourtant pas sans intérêt pour restituer l'image de la situation dans laquelle se trouve le surréalisme durant ces années difficiles qui n'accordent plus au mouvement surréaliste la place prépondérante qui était la sienne dans les années vingt.

Plus surprenant, concernant les prolongements possibles de ces lectures de *Nadja*, le peu de cas accordé à la constitution d'index. Seul Roger Navarri en propose un, thématique; il est limité certes, mais il a le mérite d'exister. Cette absence pose de manière aiguë la question du statut de la parole à l'œuvre dans les trois autres ouvrages. Ces textes permettent de se reporter à *Nadja* dans la mesure où exemples et citations sont assez précisément situés, l'inverse n'étant pas possible. Si je lis le texte de Breton et que je me heurte soudain à une difficulté d'interprétation quant à la portée de telle ou telle assertion de l'auteur, il ne m'est pas permis de rechercher avec un minimum d'efficacité et de rapidité une réponse en me reportant à un index des noms ou des thèmes. L'exégèse

ne serait donc pas totalement au service du texte qui la nourrit, elle s'imposerait dans un mouvement global, au lieu de servir de support, d'auxiliaire à une lecture vraiment individualisée, comme si une distance irréductible existait entre la lecture exégétique de *Nadja* et ma propre expérience de lecteur, me plaçant devant le dilemme suivant: ou la lecture de *Nadja*, ou la lecture d'une lecture de *Nadja*. Le sommaire, comme moyen de passer de *Nadja* à son exégèse, s'avère relativement insatisfaisant. Par exemple, si je viens à m'interroger sur la notion de «Merveille» à laquelle se réfère Breton (*Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 746) et qui ne serait pas sans aiguïser ma perplexité de lecteur ignorant de ce qu'est le surréalisme, où en trouver une analyse d'après le sommaire de Pascaline Mourier-Casile ? Penserai-je à me reporter à La partie illustrée de *Nadja* qui contient quelques pages intitulées « banalité des clichés » et « merveilleux-quotidien » (*Nadja d'André Breton*, p. 140) ? La liberté entendue comme « la merveilleuse suite de pas qu'il est permis à l'homme de faire désenchaîné » (André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 687), Robert Jouanny n'en traite-t-il que dans le paragraphe « Contre une morale arbitraire » (*Nadja, André Breton*, p. 41) ? D'autres approches complémentaires sont-elles faites ailleurs dans son ouvrage ? Comment profiter de la lecture éclairante de Patrick Née concernant les lignes abstruses que Breton consacre à Huysmans au début de *Nadja* (André Breton, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 650), si un index des noms, par exemple, ne me renvoie pas à la page 104 de *Lire Nadja de Breton* ? Il ne faut certes pas exagérer et, avec un peu de pénétration, les sommaires de ces trois ouvrages, somme toute assez complets⁴, permettront de répondre à bien des hésitations connues du lecteur.

Cette approche des ouvrages « parascolaires » étudiant *Nadja* pourrait peut-être faire penser qu'ils sont, finalement, à peu de chose près, interchangeables. Rien ne serait plus faux que cette idée.

Robert Jouanny donne à son approche une dynamique remarquable, reposant sur une lecture foncièrement enthousiaste de *Nadja*, témoignage majeur d'une expérience surréaliste. La collection « Profil d'une œuvre » contraint généralement ses auteurs à ne pas détailler outre mesure, mais Robert Jouanny transforme cette rapidité imposée en prenant le parti d'être avant tout un éveillé, un guide qui révèle à son lecteur l'existence d'une finesse qu'il devra venir exploiter de lui-même par la suite (pp. 5-6). Désirant montrer que le cœur de *Nadja* échappe à une réduction rationalisante, Robert Jouanny entend désarmer les réticences du

⁴ Sauf celui de l'ouvrage de Roger Navarri, vraiment pauvre, comme si indexation et table des matières étaient incompatibles...

lecteur face à un texte qui lui résisterait du fait qu'il ne correspond pas aux critères éculés de lecture, et il veut le mener vers la perception surréaliste et généreuse d'une individualité s'affirmant tout en participant de l'émancipation humaine (p. 65).

Publié quatorze ans après le précédent ouvrage, celui de Roger Navarri est assez différent par le ton adopté. Certes, il entend lui aussi « cerner », plus que « comprendre » *Nadja* (p. 49), aiguïser l'activité du lecteur plus que proposer une grille étroite de lecture. Aussi Roger Navarri n'hésite-t-il pas à nuancer les textes critiques auxquels il recourt, entrant alors dans le jeu de cette discussion sans laquelle ne pourrait pas se bâtir une lecture personnelle et enrichissante (p. 51). Cette approche patiente trouve un achèvement naturel dans les explications de textes, linéaires, placées à la fin du volume. Ce contact intime avec l'écriture de Breton, avec le déroulement des mots, de la phrase, est convaincant dans l'analyse du passage consacré aux *Détraquées* dans *Nadja* (pp. 93-102) ou dans celle des quelques lignes où Breton présente l'objet de la « poursuite » qui fonde son existence (pp. 103-107).

Le rythme des parutions s'accélère ensuite, puisque c'est seulement sept ans après que Patrick Née propose sa propre invitation à lire *Nadja*. Il souligne en particulier la manière dont le texte de Breton s'établit contre toute censure, tant au niveau social qu'au niveau de l'écriture (pp. 20, 28, 65), pour tendre vers la liberté de l'imagination, du désir (pp. 70, 154). Dans la dernière partie de sa lecture, Patrick Née part de l'écriture dans *Nadja*, poursuit par une analyse thématique et tisse de la sorte un ensemble interprétatif où se résout progressivement l'interrogation de Breton sur le Moi et son inscription dans le texte, résolution toute tendue vers le « Lieu », espace du mythe masquant la crainte de la perte. Cependant, cette saisie dynamisante de *Nadja* est brusquement déniée quand Patrick Née présente le point de vue d'Yves Bonnefoy, pour qui l'aspiration mythique à ce qui sera l'amour fou débarrassé de toute censure, apparaît comme l'incapacité de prendre le monde présent dans son immédiateté parfois douloureuse (p. 167). Au contraire de l'enthousiasme qui anime la lecture de Robert Jouanny, cette conclusion, en porte-à-faux avec les pages qui la précèdent, pousse le lecteur de Patrick Née à se détacher peut-être un peu hâtivement de *Nadja*.

Enfin, juste un an plus tard, la lecture de Pascaline Mourier-Casile est publiée. Cette fois, l'approche est différente des précédentes: l'analyse de *Nadja* tient réellement la place centrale et, dès le commencement, se pose la question du rapport surréaliste au livre, à l'écrit, grâce au recours abondant à la correspondance ou à la biographie de Breton. La plupart des approches contextuelles de *Nadja* sont présentées, d'une part, dans

un avant-propos alerte et, d'autre part, dans le « dossier » final que constitue, entre autres, un large recueil de textes faisant écho à *Nadja* et que le lecteur peut parcourir à son gré (pp. 160-247). Le premier temps de l'essai de Pascaline Mourier-Casile situe certains éléments qui constitueront le texte à venir: la rencontre de Nadja, la relation à Lise Meyer, la révolution surréaliste et la rédaction du texte durant le séjour au manoir d'Ango. Le second temps s'attache au rapport des deux premières parties de *Nadja* avec la troisième, la manière dont celle-ci vient achever l'expérience surréaliste connue avec Nadja et ouvrir vers un « monde réorienté » (p. 71). A partir de cette mise au point concernant l'accès à la surréalité, Pascaline Mourier-Casile montre en quoi *Nadja* participe activement de « la clarification et (de) l'affermissement du ton surréaliste » (p. 100), puis esquisse finalement une définition lyrique de l'individu surréaliste, qui s'abîme et se retrouve en l'Aimée (pp. 157-158).

*

Somme toute, les réelles qualités des lectures proposées par ces ouvrages « parascolaires » ne font cependant pas oublier qu'elles ressortissent à une approche liée à l'histoire littéraire, renvoyant *Nadja* à son propre univers, désormais passé. Le magnétisme de l'œuvre de Breton ne peut se maintenir que si elle suscite aussi des lectures vivantes, vivantes en ceci que *Nadja* nourrirait véritablement la passion, le parcours poétique de son lecteur et participerait de la tension qui le porterait vers une création à venir.

*Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle*

ANDRÉ HARDELLET ET LE SURREALISME QUELQUES ÉLÉMENTS D'APPROCHE

Philippe CLAUDEL

Rencontres

La reprise en trois tomes, il y a quelques années, de la plupart des œuvres¹ d'André Hardellet, a permis au plus grand nombre de prendre enfin connaissance dans son intégralité de la fameuse lettre² qu'André Breton adressa à l'auteur après la lecture de son premier roman, *Le Seuil du jardin*, paru en 1958.

Dans cette missive, « le plus mauvais amateur de romans », comme il se plaît à se nommer lui-même, confesse en des termes plus qu'enthousiastes son admiration pour le texte d'Hardellet : « Je n'ai cessé de répéter à qui voulait m'entendre que rien d'aussi nécessaire, d'aussi convaincant, d'aussi exaltant ni d'aussi parfait ne m'était parvenu depuis fort longtemps ». Breton poursuit : « Vous abordez là, en conquérant, les seules terres vraiment lointaines qui m'intéressent et la reconnaissance que vous y poussez offre une nouveau ressort à tout ce que je connais comme raisons de vivre ».

Les deux hommes échangeront par la suite une correspondance, malheureusement aujourd'hui encore inaccessible, et Hardellet rendra visite à Breton, de façon régulière, jusqu'à la mort de ce dernier.

Dans un article paru dans *Le Canard enchaîné* du 5 octobre 1966³, Hardellet saluera la mémoire de « (ce) chercheur d'or, mais d'une espèce nouvelle et (qui) lorsqu'il passait le Temps au crible, (le faisait) pour en

¹ *Œuvres /, II, III*, parus respectivement en 1990, 1991, 1992, aux éditions de L'Arpenteur, Gallimard. Ces volumes contiennent l'ensemble des textes publiés du vivant de l'auteur, auxquels viennent s'ajouter les publications posthumes, quelques inédits et documents photographiques. L'expression « œuvres complètes » serait impropre car, d'une part il demeure des fragments jamais publiés, et d'autre part, les textes parus dans des revues ou journaux n'ont sans doute pas été tous retrouvés.

² Des extraits avaient été auparavant dévoilés mais aucun éditeur semble-t-il n'avait eu l'idée de s'en servir : la caution de Breton aurait pourtant pu passer pour un excellent argument de promotion éditoriale... La lettre est reprise en fac-similé dans *Œuvres /*, pp. 9 et 10.

³ Repris in *Œuvres /*, pp. 322-323.

recueillir des instants privilégiés, des hasards qui enjambent le présent, des images inoubliables ».

En distinguant le travail d'Hardellet, André Breton ne se doutait peut-être pas qu'il balayait ainsi, au moins pour quelques temps, les doutes et désillusions d'un jeune auteur⁴. C'est peut-être ce soutien électif qui permit d'ailleurs à Hardellet de collaborer à la revue *Bief, Jonction surréaliste*, dont le numéro 4 du 15 février 1959 accueille un de ses textes. C'est en tout cas grâce à Breton qu'André Hardellet rencontrera Jean-Jacques Pauvert, qui deviendra son principal et si précieux éditeur⁵.

Pour autant, Hardellet n'entrera jamais vraiment dans le cercle des disciples de Breton, ni même des proches. Se tenir en marge des mouvements littéraires et politiques, ainsi que des hommes qui les initiaient, était semble-t-il une ligne de conduite à laquelle Hardellet ne dérogea jamais: le fait, assez curieux en soi, à une période où il était de bon ton de s'engager, de signer maints appels, de protester bruyamment, explique peut-être en partie le faible écho reçu par l'œuvre dans un temps où le vacarme fut parfois préféré à la sourdine,

Hardellet, dans ses rapports lointains avec ce que je nommerais le système surréaliste, sorte de comète durable, souvent attractive, parfois répulsive, et qui aimantait dans sa chevelure écrivains et artistes, évoque un auteur de même génération, Julien Gracq⁶. Celui-ci a fort bien décrit ce que le surréalisme lui avait apporté: « Toute une terra incognita de la sensibilité s'est ouverte à moi avec ces deux livres (*Nadja* et *La femme 100 têtes*), et je ne connais aucune lecture qui m'ait donné un tel sentiment d'annexion: celle d'un vaste territoire, en même temps exploré et assimilé pour toujours ». Mais Gracq confesse aussi, toujours à propos du surréalisme: « Je me suis ajouté son acquis, j'ai récusé ses refus, j'ai rejeté point par point ce qu'il pouvait comporter de discipline? ».

Comme beaucoup, Hardellet admirait l'anticonformisme du surréalisme des origines, « l'irrespect à l'égard des *signes extérieurs* de toute convention⁸ », la moquerie de l'ordre et les tentatives pour créer brèches et corridors dans la rigide pensée bourgeoise, mais il tenait trop, tout comme Gracq, à son indépendance pour s'agréger à une pensée de groupe, fût-elle inspirée par un homme, Breton, à propos duquel il note:

⁴ L'expression peut surprendre s'appliquant à un homme de 47 ans, mais en 1958, Hardellet n'avait publié que deux minces recueils de poésie chez Seghers: *La Cité Montgol*, en 1952, et *Le Luisant et la sorcière*, en 1954.

⁵ Voir à ce propos l'interview de J.-J. Pauvert effectué par Pierrette Rosset pour le magazine *Elle* d'octobre 1977, interview dont un extrait figure dans le dossier Hardellet établi pour le n° 10 de la revue *Jungle*, 1987. Lors d'une rencontre avec J.-J. Pauvert, en juin 1996, celui-ci nous confirma ces propos.

⁶ André Hardellet, né en 1911, meurt en 1974. Julien Gracq est né en 1910.

⁷ *Carnets du grand chemin*, éditions José Corti, 1992, pp. 168, 169.

⁸ Préface de *Paris, ses poètes, ses chansons*, in *Œuvres III*, p. 280.

« Il était de ceux qui débordent l'étroit espace temporel que nous avons l'habitude d'observer⁹ ».

En marge du surréalisme, nourris par lui mais suffisamment libres pour ne pas le suivre dans ses quelques errements, Hardellet et Gracq, sans jamais être véritablement complices, ni dans leurs relations, ni par leur style, se sont néanmoins mutuellement reconnus. Hardellet, dans un texte intitulé *Le Maître de cérémonie*¹⁰, salue celui qu'il considère comme « le plus beau prosateur français d'aujourd'hui ». Dans l'œuvre de Gracq, il voit « la haute stature des mythes et des rêves dont l'Homme n'a jamais perdu la nostalgie, sauf par consentement à la médiocrité ». Et à propos de *La Route* dont il souligne l'aspect ténu du prétexte, il cerne ainsi l'enjeu essentiel du récit: « C'en est assez pour qu'un étrange rideau se lève et que, même sans bouger, nous partions à l'aventure en respirant l'air du grand large - ce large dont chacun de nous possède en soi la dimension ».

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce faisceau convergent de métaphores spatiales qui pointent dans les remarques de Breton et d'Hardellet dès qu'il s'agit de qualifier le pouvoir des textes. Gracq d'ailleurs complète l'impression quand, pour l'hommage collectif rendu à Hardellet en 1987 par la revue *Jungle*, il écrit *A propos des Chasseurs*¹¹. Dans cette contribution, il évoque « le petit monde poétique complet, d'une cohérence, d'une autonomie absolue » qui naît de l'œuvre et qui l'englobe. Il ajoute, en soulignant la parenté avec Nerval, que l'œuvre lui a rendu sensible « la circulation d'images nourricières, la dérive enchantée qui continue de lier poétiquement Paris à l'Ile-de-france ».

Sur les routes

A travers ces regards croisés portés sur leurs créations respectives, André Hardellet et Julien Gracq exhibent à demi-mot le signe d'une appartenance à la même caste. Tous deux, fréquemment, évoquent Rimbaud « surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs¹² », non pas

⁹ *Donnez-moi le Temps*. in *Œuvres I*. p. 244.

¹⁰ Ce texte, sans date, mais forcément situé après 1970, année de parution de *La presque-île*, paraît de manière posthume dans la revue *Givre*, en 1976; il est repris in *Œuvres I*. pp. 329 à 331. Sans mettre en doute la sincérité de l'hommage, il est possible qu'Hardellet l'ait écrit après le procès *Lourdes, lentes* pendant lequel, le 9 octobre 1973, Julien Gracq vint à la barre lui apporter son chaleureux soutien. Pour l'historique de « l'affaire » *Lourdes, lentes*, voir *Œuvres III*, pp. 99 à 112.

¹¹ Il Gracq prend en compte deux recueils d'Hardellet : *Les Chasseurs*, paru pour la première fois chez Pauvert en 1966, et *Les Chasseurs Deux*. Pauvert, 1973. Les deux volumes sont repris dans *Œuvres I* mais hélas sans les illustrations (reproductions en noir et blanc d'images d'Epinal) à propos desquelles Gracq écrit qu'elles sont pour lui « aussi inséparables que de Jules Verne les illustrations de l'édition Hetzel ».

¹² Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

celui qui, dans une apothéose énigmatique, signera le parcours de l'abandon, chose toujours curieuse en littérature, mais plutôt l'adolescent pour qui l'Ardenne ouvrit ses sentes angustées et ses trajets de féerie, « l'hôte du cabaret vert, (le) longeur de la Semoy ¹³ ».

La célèbre incitation dadaïste ¹⁴ à l'abandon et au départ, dans son caractère injonctif, brutal, qui ne souffre aucune résistance, évoque vraisemblablement le précédent rimbaldien, mais pour Hardellet et Gracq, partir sur les routes ne suppose pas tout quitter: la promenade contient le retour, elle permet de glaner, fruit inoubliable d'une moisson surprenante, ce qui sera versé plus tard sur la blancheur de la page.

Cet appel des lieux, leur propension à exhumer de profondes et inépuisables strates de mystère et de connaissance, se retrouve déjà dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, « premier des grands récits surréalistes ¹⁵ » selon Jean-Yves Tadié. C'est le texte surréaliste qu'Hardellet cite le plus souvent: non seulement, il y retrouve la fratrie « considérable » des passants et déambulateurs ; mais surtout ce qu'Aragon dit du lieu pourrait convenir comme annonce programmatique et prophétique de l'espace hardellien :

Il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini. Là où se poursuit l'activité la plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles: nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles ¹⁶.

La recherche, toujours continuée, toujours approfondie, de ces « sphinx méconnus » est une des assises essentielles de l'œuvre d'Hardellet. Souvent, un narrateur pourra, grâce à la complicité d'un intercesseur (c'est le cas dans *La Cité Montgol* ¹⁷, ou encore dans *La Halte* ¹⁸), découvrir l'envers d'un décor, atteindre la vérité des lieux, au moins de manière fugace et provisoire car la durée n'est alors pas de mise, et tout reste à reconquérir sans cesse.

¹³ *La Promenade imaginaire*, 1974, repris in *Œuvres II*, p. 292.

¹⁴ « Lâchez tout / Lâchez Dada / Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse. / Lâchez vos espérances et vos craintes. / Semez vos enfants au coin d'un bois. / Lâchez la proie pour l'ombre. / Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir. / Partez sur les routes ». André Breton, 1922.

¹⁵ *Le récit poétique*, PUF, 1977, réédition Gallimard, coll. Tel, 1994, p. 25.

¹⁶ *Le Paysan de Paris*, Folio/Gallimard, p. 20.

¹⁷ Voir le lexème éponyme du recueil, in *Œuvres I*, pp. 25 à 27.

¹⁸ In *L'essuyeur de tempêtes*, repris in *Œuvres I/I*, pp. 162 à 170.

Éloge de la promenade

Cette recherche suppose lenteur et oubli, lenteur de la marche, oubli d'un moi trop usé:

Mon esprit s'ébroue, des scories, des malpropretés s'en détachent, à la fois je redeviens moi-même et je m'efforce d'oublier qui je suis ¹⁹.

Le lieu découvert est aussi personnel que profond et la promenade ouvre soudain sur l'espace intérieur. Il y a bien, comme le note Gracq dès la première page d'un court texte, *Les Eaux étroites*, dont la proximité avec l'œuvre d'Hardellet est éblouissante, « un sortilège plus caché, qui s'apparente au maniement de la baguette de sourcier, (et qui) se lie à la promenade entre toutes préférée (...)»²⁰. Hardellet définit ainsi la promenade:

Elle commence - elle doit toujours commencer - sur un sol dont chacun a pu éprouver les sévères exigences pour se prolonger sur un autre plan, dans une autre dimension où rien ne vous sera donné gratuitement, malgré l'opinion commune ²¹.

Le cheminement de connaissance perce donc sous l'aspect banal de la promenade: en foulant le sol, il ne s'agit rien moins que d'accéder à « une réalité supérieure²² » une lande du monde « où l'inconscient a tout recueilli, tout sauvegardé²³ », « région où passé, présent et futur ne font qu'un²⁴ » et qui finalement matérialise ce que Breton évoquait dans le *Second manifeste du surréalisme*: « un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ». Et Breton de poursuivre: « C'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point²⁵ ».

Surréaliste donc l'attitude hardellienne qui consiste à déjouer ce qu'il aime à nommer « le complot des apparences », à percer le chiffre du monde, à traquer ce point nodal, « aleph » d'une géographie où Temps et

¹⁹ *La Promenade imaginaire*, in *Œuvres II*, p. 300.

²⁰ *Les eaux étroites*, José Corti, 1976

²¹ *La Promenade imaginaire*, in *Œuvres II*, p. 292.

²² *Ibid.*, p. 300.

²³ *Ibid.*, p. 302.

²⁴ *Ibid.*, p. 302.

²⁵ *Manifestes du surréalisme*, coll. Idées, Gallimard, pp. 76-77.

Espace se conjuguent et qui vérifie la suggestion de Bachelard: « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça²⁶ ».

Parcourir l'espace, le cadastrer sous son pas, et dans ses pages, c'est donc explorer le Temps, les temporalités fondues et confondues. Confondues mais non brouillées, bien au contraire enfin lisibles et enrichies, ouvrant sur le chemin qui mène, par le biais de l'intuition poétique, à ce que Breton, presque mystiquement, appelle « la Gnose, en tant que connaissance de la Réalité suprasensible, « invisiblement visible dans un éternel mystère »²⁷ » et Hardellet, plus simplement, « la connaissance » :

Que le pittoresque, et même la beauté, ne vous détournent jamais de votre devoir qui est, et doit être, avant tout, la recherche d'une analogie, accord entre votre moi profond et certains aspects de votre chemin - un moyen de connaissance ²⁸.

La promenade, et ce qu'elle autorise, ce qu'elle provoque, c'est à dire le geste poétique, font accéder l'homme à l'homme, le livrent à sa propre essence en le délivrant des oripeaux qui l'entravent. Parcours initiatique donc, retour à une pureté que le monde moderne méconnaît et souille. Curieusement, nous sommes alors très proche de ce qu'Heidegger écrit en 1946 dans *Le Chemin de campagne*:

Quand les énigmes se pressaient et qu'aucune issue ne s'offrait, le chemin de campagne était d'un bon secours. Car, sans rien dire, il conduit nos pas sur sa voie sinueuse à travers l'étendue de ce pays parcimonieux.

Dans cet écrit bref et lyrique, le philosophe allemand dénonce l'épuisement, l'enfouissement de ce qu'il nomme « le Simple » ; Simple qui est aussi « l'Essentiel », et qui peut très bien s'assimiler à la « Gnose », à la « connaissance ». Le parcours que propose le chemin emprunté lui apparaît comme la seule façon de renouer avec le Simple, de le retrouver. Heidegger achève son texte en unissant le lieu et le temps, le chemin et les jours: « Par l'appel (du chemin), en une lointaine origine, une terre natale nous est rendue ».

Dans *L'Expérience de la pensée*, écrit composé l'année suivante, en 1947, il dispense sur la page, en les aérant d'un vide blanc propre à la poésie, des aphorismes et des assertions comme autant de vers, peut-être.

²⁶ *Poétique de l'espace*. PUF, 1957, réédition coll. Quadrige, p. 27.

²⁷ C'est la dernière phrase du texte *Du surréalisme en ses œuvres vives* paru en 1953.

²⁸ *La Promenade imaginaire*, in *Œuvres II*, p. 297.

Définitivement, se noue alors le lien entre le fait poétique, le lieu, et l'être:

*Mais la poésie qui pense est en vérité la topologie de l'Être.
A celui-ci elle dit le lieu où il se déploie.*

Ici se perçoit l'essentiel du subtil jeu qui unit dans la démarche hardellienne, le promeneur, le lieu et la poésie. Au centre de ce tourbillon dialectique qui unifie le disparate, révèle l'insoupçonné, justifie les activités de création et de découverte, l'écriture monte de la terre parcourue, pythie multiforme, et donne à celui qui s'y livre les clefs de son intériorité et de son essence : l'écriture ne sert donc pas à produire de l'aimable ou du divertissement. Dans ce cas, elle ne détourne pas de l'essentiel, elle y mène. La promenade s'épaissit d'une quête ontologique; elle est travail de mémoire autant que de projection.

Les philippiques surréalistes contre la littérature, « Nous n'avons rien à voir avec la littérature²⁹ » et le nom de Pascal, discrètement apposé, sur la double page « Erutaretil » de *Littérature*, nOll/12 d'octobre 1923, qui recense les prédécesseurs du mouvement, permettent de mesurer l'importance de l'activité d'écriture et de ce qu'elle produit: « Le surréalisme n'est pas une forme poétique³⁰ » mais « il est moyen de libération totale de l'esprit³¹ », instrument de connaissance de l'être.

Dans la relation tripolaire qui rassemble l'être, le lieu, et le dire, le lieu paraît ancestralement chargé de savoir, mais ce savoir se masque et ne laisse échapper, comme appât menant à de plus amples prospections, que peu d'indices. Le poète doit affûter son regard.

« Les campagnes sont en attente³² », écrit encore Heidegger. En attente d'être découvertes, en attente de l'Être, en attente du Verbe. Ecrire le monde, pour les surréalistes, et pour Hardellet, c'est le vivre, c'est se vivre.

Transversales

« Je suis celui qui va » écrit Breton dans le long poème *Les Etats généraux*, composé en 1943. Plus loin dans le même texte, Breton évoque la figure d'un illustre communal: « (...) le vieux Delescluze au masque auguste descend vers le Château d'eau ». Scène fascinante que

²⁹ In *Déclaration du 27 janvier 1925*.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Heidegger. *L'Expérience de la pensée*. Ce texte, ainsi que *Le Chemin de campagne*, précédemment cité, sont contenus dans *Questions III et IV*, coll. Tel. Gallimard.

l'on retrouve chez Hardellet : « Je pense à Delescluze marchant vers sa barricade finale du Château d'eau³³ ».

Dans un autre lieu de l'œuvre, Hardellet au seuil de ce qui passe pour son recueil le plus achevé, *Les Chasseurs*, glisse en exergue quelques bribes d'*Arcane 17*: « Où va si tard le voiturier, peut-être ivre, qui n'a même pas l'air d'avoir de lanterne? », mots élus par Breton et qui donnent écho étrangement - sciemment? - à l'exergue choisie par Aloysius Bertrand, «surréaliste dans le passé³⁴ » pour son poème *L'Heure du sabbat*³⁵ : « Qui passe donc si tard à travers la vallée? », phrase extraite du *Roi des Aulnes* d'Ho de Latouche.

Trajet et questionnement. Tous marchent et vont: mais où ? vers quel rendez-vous, quelle scène capitale? La mort promise par les Versaillais n'est qu'un prétexte pour Delescluze à faire, refaire, la promenade méandreuse dans le labyrinthe parisien. A chacun son Minotaure, à défaut d'Ariane, mais Ariane n'est-ce pas « le fil du discours » comme le propose Bachelard ?

Dévider les lieux, être celui qui va, être celui qui contemple et s'interroge sur l'autre, qui passe, c'est écrire la marche du monde, et son lieu à soi, c'est *se dire* et se placer au centre du mystère.

Aller au rythme de la foulée semble la cadence propre du récit poétique tel que l'a défini Jean-Yves Tadié. Puisque « une obscure vérité semble détenue par l'espace³⁶ », il faut appréhender du corps l'espace pour la percevoir: « Tout récit poétique, pour durer au sein de la Nature, doit se faire itinéraire³⁷ ». La promenade accouche de l'écriture qui, à son tour, ouvre un nouvel espace que le lecteur parcourra.

Ainsi Hardellet, commentant les mots de Breton, placés en exergue de son recueil, pourra-t-il dire: «Je tiens cette phrase, isolée de son contexte, pour un poème achevé qui, en trois lignes, s'étend jusqu'à de mystérieux territoires défendus par l'ombre³⁸ ». Les contrées soumises à la noirceur, mangées de nuit, ce sont aussi celles bien sûr d'un certain romantisme noir, d'un fantastique allemand, que Breton n'a eu de cesse de promouvoir, et qu'Hardellet prisait également. Mais elles sont, ces contrées, les rives du Léthé de la conscience, l'inabordable zone où la nuit de l'inconscient s'éclaire des lumières du rêve et de ce qu'il permet de connaître. La poésie dit cela.

33 *Donnez-moi le temps*. in *Œuvres I*. pp. 293-294.

34 La fonnule est de Breton. in *Manifeste du surréalisme*.

35 *Gaspard de la Nuit*. Poésie/Gallimard. p. 153.

36 *Op. cit.*, p. 58.

37 *Ibid.* p. 9.

38 *Les Chasseurs*. in *Œuvres II*, p. 187.

Dire. Redire

Le mot, lui aussi, devient donc l'aleph, contenant miraculeux du monde, et pouvant, tel la lampe magique, faire paraître l'immense et le fugace. Le langage est l'or de l'alchimiste-poète qu'il convient de faire fondre et d'épurer afin qu'il étincelle. On sait l'intérêt des surréalistes pour les jeux sur le langage et les tentatives innombrables pour forcer les mots à dire autre chose que leur sens étroit, « les mots que le poème, comme l'écrit Gaétan Picon, élève à un autre niveau: ils en deviennent la fin ». Et le critique de poursuivre en évoquant les tentatives de Michel Leiris qui dans *Glossaire, j'y serre mes gloses*, se propose de redéfinir les mots afin que le langage devienne oracle propre à « nous guider dans le Babel de notre esprit³⁹ ».

Hardellet renoue avec cette tradition qui n'a du jeu que l'aspect: Dans *Les Chasseurs* et *Les Chasseurs Deux* on trouve ainsi ce que l'auteur nomme « Répertoire » et dans lequel il redéfinit, revivifie des mots tels que « Brochet. Fragment de lune tombé dans un étang. Mâcheur de silence », « Sablières. Les sablières dorment toujours ».

Le sable et le sommeil, le sable et le rêve, et comme par hasard ou enchantement, l'on repense au poème dans le poème, tracé en caractères énormes par Breton dans *Les États généraux*: « Il y aura (...) toujours (...) une pelle au vent (...) dans les sables (...) du rêve ».

Dans *Lourdes, lentes*, paru en 1969 et que le hasard, encore lui, fera condamner dans l'édition mise au point par Régine Deforges pour la collection « L'or du Temps », et non dans l'édition Pauvert, Hardellet utilise, au milieu de la prose du récit, dans une halte suspensive, hors d'une syntaxe bien trop héraclitéenne certes, le procédé de la re-définition pour décrire le corps de Maimaine, nourrice-servante, initiatrice du jeune narrateur: « *Ses cuisses. Le colosse de Rhodes; l'été* » ou encore « *Son con. (...) Le cœur, la fontaine de Tantale. La rose lasse et fripée. La fin des peines*⁴⁰ ». Le procédé permet certes par endroits la description précise (pornographique ont jugé les censeurs), mais il suggère également, par le biais d'analogies, ce qui doit être ressenti. Le blason se fonde, le mot revivifié prend un poids et une saveur que son usure avait gâtés. Le temps est chassé hors de ce lexique qui ignore les marques verbales; combat emblématique de l'œuvre elle-même, puisque le récit peut se lire comme une vaste boucle construite, reversée sur elle-même et qui se veut l'écrin d'émotions retrouvées.

³⁹ *Le Surréalisme*, éditions Skira. 1995. p. 82.

⁴⁰ *Lourdes, lentes. Œuvres III*. p. 37.

De l'usage du rêve

Mais revenons un instant à l'enthousiasme de Breton pour *Le Seuil du jardin*. Comment le comprendre? Pour qui lirait trop rapidement ce roman tissé, semble-t-il, autour d'une intrigue policière légère, cela reste bien curieux; pourtant, sous sa forme narrative très classique, le récit accueille une préoccupation essentielle des surréalistes : la pratique et l'étude du rêve. Un professeur de philosophie à la retraite parvient à mettre au point une mécanique étrange, assemblage de disques entraînés par un moteur et qui n'est pas sans évoquer, la *Rotative demi-sphère*⁴¹ que Duchamp créa en 1925.

Grâce à elle, il lui est possible de faire revivre à qui le veut des moments enfuis. La mémoire ainsi sollicitée ouvre sur des scènes connues; elle permet de les goûter *réellement* mais avec la conscience de différentes temporalités. Le personnage principal du récit, Masson, un peintre, pourra ainsi pénétrer de nouveau dans l'univers qu'il poursuit depuis l'enfance et qu'il tente de dévoiler dans ses toiles.

La préoccupation du vieux savant est donc de libérer l'esprit de contraintes trop matérielles, d'ouvrir les portes de la conscience afin que surgissent « vers la surface des réserves totalement enfouies d'extase, de sensualité, de ravissement⁴² ». Inutile d'insister trop longuement: on l'aura compris, c'est bien en cela, grâce à l'élaboration de cette machinerie toute poétique, et métaphorique elle-même de l'écriture poétique, grâce à la place livrée au rêve, à cette autre réalité soupçonnable, que le roman a pu charmer Breton. Sans doute y voyait-il s'accomplir ce qu'il appelait de ses vœux quelques années plus tôt quand il préfaça *La Nuit du Rose-Hôtel*⁴³ de Maurice Fourré: des œuvres où

soudain une baie s'est ouverte, livrant une échappée sur l'Eden, quitte aussi vite à se refermer. (...) Le temps de cet éclair, la connaissance rationnelle a été dépassée, une brèche s'est ouverte: mieux même, un germe s'est glissé, germe de toute lumière connue peut-être, appelé à sourdre et à se développer à partir d'un milieu qui doit être l'ombre totale.

⁴¹ New York. Museum of Modern Art. Notons que dans *Lourdes. lentes*, Hardellet crée une machine, sexe féminin artificiel, qui fait songer par certains aspects à un dessin de Picabia de 1916. *Prostitution universelle*. conservé à la Yale University Art Gallery et reproduit p. 19 de l'ouvrage de G. Picon précédemment cité.

⁴² Gracq. *Carnets du grand chemin*. José Corti. 1992, p. 168. Gracq parle ainsi de la nature de certains rêves.

⁴³ Le livre parut pour la première fois en 1950 dans une collection « Révélation » que Breton devait diriger chez Gallimard mais qui ne comporta que ce titre. Réédition dans la collection L'imaginaire, 1979.

Le Seuil du jardin contient ce germe, ouvre bien sur un éden. Il est assez curieux d'ailleurs de constater que Breton se tourne vers ce qui, forcément, par la sémantique du tenne, oriente vers le passé. On fait souvent de Breton et des surréalistes des hommes préoccupés du seul avenir et que les termes «quête» ou «éden» ne pouvaient que hérisser⁴⁴. Pourtant, dans cette préface, en plus du passage cité, Breton, évoquera, en une formulation implicitement positive, la Quête du Graal⁴⁵. Ces indices seuls peuvent faire comprendre l'intérêt que Breton prenait à la lecture des textes d'Hardellet car ce dernier fait souvent, il est vrai, plus de cas d'un passé devenu sérail de joies intactes que d'un avenir d'où la mémoire serait proscrite et auquel davantage, il est vrai, s'attache la pensée surréaliste.

Du mythe

Il convient de signaler un autre point qui rapproche, au moins partiellement, Hardellet du mouvement lancé par Breton, Aragon et Soupault: les préoccupations avouées par les surréalistes d'établir en mythe des éléments de modernité les ont souvent conduits à célébrer certains héros de romans populaires, on pense bien sûr à Fantômas, mais aussi des personnages que la publicité, la «réclame» faisait entrer de force dans l'univers quotidien: Bébé Cadum, Bibendum⁴⁶.

Si Hardellet ne s'est que fort peu préoccupé des seconds, il a toujours voué un culte aux premiers: Fantômas, la Dame en noir de Leroux⁴⁷, les protagonistes des *Mystères de Paris* de Sue, certains héros balzaciens et, en dehors de la littérature, même si celle-ci ne tarda pas à les utiliser, Bonnot et sa bande dont il se plaisait à revivre les derniers instants⁴⁸, sans oublier quelques figures légendaires de la Commune.

Le regard fasciné que porte Hardellet sur ces emblèmes, «vivants sans entrailles»⁴⁹ ou êtres véritables, le conduit souvent à les présenter comme les participants d'un mythe non pas moderne au sens où le souhaitaient

44 Voir par exemple, le numéro 7 de *Pleine marge*, Lachenal & Riner, 1996, et en particulier l'avant-propos de Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, p. 19.

45 Quête du Graal à propos de laquelle J.Y. Tadié écrit: «(Elle) n'est pas seulement la quête d'un récit, elle est celle d'un autre monde déjà présent, mais caché dans celui-ci». *Op. cit.*, p. 147. Voilà qui pourrait, au centre, d'une dialectique tant prisée par Breton, réconcilier les uns et les autres.

46 Personnage que l'on retrouve opposés dans un duel dans *La Liberté ou l'amour!* de Robert Desnos, paru en 1927, réédité dans la coll. L'imaginaire, Gallimard.

47 Un poème sans titre «(L'Essuyeur de Tempêtes», in *Œuvres III*, p. 204) daté du 22 juillet 1974, sans doute un des derniers écrits par Hardellet commence par ces mots empruntés à Leroux (in *Le Mystère de la chambre jaune*): «Le presbytère n'a rien perdu de son charme / Ni le jardin de son éclat».

48 Voir *Bande 12*, in *Œuvres III*, p. 329.

49 L'expression désignant les personnages linéaires est de Valéry.

les surréalistes, mais plus personnel, révélateur des structures de pensée d'un auteur plus que d'une époque, mythe personnel donc qui rejoint la dialectique du secret et de l'apparent, du pouvoir occulte et de l'anonymat, mythe de la partition du monde. S'intéressant aux mêmes signes que certains surréalistes, Hardellet ne les utilise donc pas de la même façon.

On pourrait évoquer également, à mi-chemin entre le jeu enfantin sur les mots et un souci plus secret de relire les rapports de l'homme au monde, le goût prononcé de l'auteur pour l'invention de métiers imaginaires : « Essuyeur de Tempête », « chasseur d'horizon », « Déménageur de forêt »⁵⁰, « Egareur », « Charmeur d'orages », « Chercheur d'échos »⁵¹... et bien d'autres encore qui naissent au départ d'une exploitation de ce que Bergson, dans son ouvrage *Le Rire*, appelle « l'interférence des séries » mais quittent très vite ce domaine de comique restreint pour, en fait, élaborer des figures légendaires d'hommes dont les métiers mythiques leur permettent le plus souvent une écoute privilégiée de la Terre.

Interspatialité

On aura déjà compris que l'espace et la géographie hardelliens proposent une complexité dont la richesse n'est pas toujours aisément perceptible. Cela est encore plus difficile lorsque l'espace se voit contaminé par le rappel d'autres espaces antérieurs établis par des écrivains ou des peintres. Quelques exemples permettront de bien faire comprendre le procédé en même temps qu'ils vérifieront une fois de plus la proximité de l'œuvre d'Hardellet et de celles de certains surréalistes.

Desnos, dans *Deuil pour deuil*, décrit une cité :

Ces ruines sont situées sur les bords d'un fleuve sinueux. La ville dut avoir quelque importance à une époque ancienne. Il subsiste encore des bâtiments monumentaux, un réseau de souterrains, des tours d'une architecture bizarre et variée. Sur ces places désertes et ensoleillées nous avons été envahis par la peur. Malgré notre anxiété, personne, personne ne s'est présenté à nous. Ces ruines sont inhabitées. Au sud-ouest s'élève une construction métallique ajourée, très haute et dont nous n'avons pu déterminer l'usage. Elle paraît prête à s'écrouler car elle penche très fort et surplombe le fleuve ⁵².

⁵⁰ Dans *Deuil pour deuil*. Desnos évoque le départ, le déménagement, d'une forêt de sapins. Cf p. 124, coll. L'imaginaire/Gallimard.

⁵¹ Ces textes se trouvent essentiellement dans *Sommeils*. repris in *Œuvres I*.

⁵² *Op. cit.*, p. 121.

Dans *La Cité Montgol*, ainsi que dans un autre texte assez proche, *Le Palais de toile* ⁵³, Hardellet évoque semblables constructions, partiellement ruinées, vaguement inquiétantes, et dont l'utilité paraît échapper à l'entendement. Chez Desnos, le décor se charge des sens annexes de ce que l'on pourrait nommer une *interspatialité* : il semble assez clair que des univers aussi nettement identifiables que ceux de Piranèse et De Chirico sont ici convoqués pour l'édification d'un paysage nouveau, et qui tient aussi bien de l'angoisse lisible dans *Les Prisons*, de l'empreinte du passé dont témoignent les architectures monumentales parsemant *Les Vues de Rome*, et de la lumière aveuglante des places et rues chiri-quiennes. Hardellet fait sien bien souvent ce procédé d'interspatialité qui permet un sémantisme plus large en même temps qu'une richesse spatiale peu commune dans l'écrit puisque le paysage contient plus que le paysage. Des mondes s'interpénètrent et leurs significations se contaminent; alors le réel devient *absolu* ⁵⁴, puisqu'il résume la disparate et génère d'autres sens.

La Belle Lurette ⁵⁵, qu'Hardellet écrit vraisemblablement en 1948, ne fut jamais publié du vivant de l'auteur. Le plan projeté nous est parvenu, mais non tous les textes qui devaient constituer l'œuvre. Les récits de certains rêves ou expériences que l'on peut y lire sont très proches de ceux que l'on découvre dans l'œuvre de Nerval, mais les décors oniriques qui sont les leurs suggèrent aussi des rapprochements assez nets avec des œuvres picturales de Giorgio De Chirico, Salvador Dali et Yves Tanguy.

Du premier, Hardellet se rapproche en construisant une ampleur géométrique, un ordonnancement régulier, la mise en place d'une « fuite des perspectives »⁵⁶ d'une « étendue considérable ». Le paysage, un stade entouré de cyprès en l'occurrence, est démesuré par rapport à la taille humaine censée lui donner sa justification; ceci provoque à la fois une impression de perte et une esthétique de la démesure: l'inadéquation entre les proportions humaines et les proportions de la matière, celle de l'habitat, n'est pas sans faire sourdre un certain fantastique des lieux. On a souvent qualifié de métaphysique la peinture de De Chirico⁵⁷; nous pourrions en ce cas parler peut-être du fantastique métaphysique qui baigne semblables paysages, un fantastique qui déstabilise le personnage

⁵³ In *Sommeils*. paru en 1960, repris dans *Œuvres J.* pp. 95-96.

⁵⁴ Hardellet aime à citer cette expression de Novalis « le réel absolu ».

⁵⁵ In *Œuvres J.*

⁵⁶ Toutes les citations qui suivent sont extraites de *La Belle Lurette*.

⁵⁷ Voir à ce propos la si pertinente analyse de I.P. Mourey « Paysage architectural et paysage métaphysique dans la peinture de De Chirico, Delvaux, Magritte » in *Lire le paysage*. C.I.E.R.E.C., 1984, analyse dont nous nous servons partiellement.

en le livrant à un espace qu'il ne parvient plus à occuper et dans lequel son corps se perd.

De De Chirico, Hardellet se rapproche encore dans d'autres textes où le paysage, désert et calciné, procure non une inquiétante, mais une bienheureuse étrangeté: c'est le cas dans *Les carrières*, texte du recueil *Les Chasseurs*:

Le paysage est admirable. J'entends: pour ceux qui apprécient la rigueur et l'aplomb. Deux trois oliviers réduits à leurs troncs nus, un chemin en pente, aveuglant par tous ses silex, quelques vignes maigres. Des tuiles inapprochables. La mer immuablement déserte, des falaises qui tombent comme midi, un squelette de barque sur le sable.

Conjugaison d'un espace sans véritables limites, hormis celles d'une pure et poétique géométrie, et d'une irradiation solaire éclairant l'ensemble et soulignant les lignes. Bien des tableaux surréalistes distendent ainsi l'espace, et creusent la toile vers une immensité où seuls quelques éléments, rochers, formes imprécises, corps ébauchés, ponctuent le paysage.

De Tanguy, il me semble qu'Hardellet retient la lumière qui souvent irrigue le travail du peintre, ainsi que l'appréhension de la forme dans ses possibilités de métamorphose. Quand Hardellet décrit ainsi le décor que le rêve génère,

Bientôt à ces images d'autres venaient se mêler, étagées jusqu'aux cimes de la nue déversant ses cascades lumineuses. A chaque instant, il en surgissait de nouvelles, montant de la poussière magique pour participer au carrousel céleste.

Il est très proche, dans ce moderne baroque, d'œuvres telles que *Dehors* (1929), *Extinction des lumières inutiles* (1927), *L'Orage* (1926)⁵⁸ où l'on assiste à un tourbillon des éléments, une fantasmagorie d'air et de feu.

Par ailleurs, au tout début de sa première promenade onirique, le narrateur décrit « une forêt d'os et de cartilages enchevêtrés comme des lianes avec de longues voûtes figurées par les côtes des animaux ». Par la suite, il découvre des « monuments constitués par l'assemblage de gigantesques os iliaques ». Dans de nombreux tableaux de Dali, les formes et les couleurs suggèrent des ossements, établissent un paysage squelettique

⁵⁸ Dans l'ordre de citation: Londres, collection privée, New York. Museum of Modern Art, Philadelphie, Museum of Art.

qui pervertit ainsi les valeurs traditionnellement attachées au paysage, valeurs rassurantes car nées de l'immutabilité des formes qui le constituent, ondulations, collines, vallées, ressauts, qui préservent la pérennité du monde, sa paix, son éternité en regard de la brièveté et de la métamorphose humaines. Dans une œuvre de 1932, *La Naissance des désirs liquides*, une forme qui paraît être un os géant impose sa proportion énorme à quelques hommes qui l'entourent, fragiles, inquiets.

Dans le récit d'Hardellet, le paysage d'ossements signale sans doute la mort symbolique de celui qui le traverse et que le trajet du rêve va faire renaître. Espace initiatique, il prend son sens comme étape dans la quête de renouveau et répond à un protocole présent dans tous les rites d'initiation observés. Ainsi la géographie exclut-elle, chez lui, la terreur, pour livrer, une fois de plus, à celui qui y prend ses marques, quelques fragments de son identité. Mêlant à ses propres repères, ceux dessinés et semés par d'autres, elle garantit sa profusion en même temps qu'elle est, aussi sans doute, hommage.

A défaut de conclure

Il eût été périlleux de poser abruptement la question: «André Hardellet était-il surréaliste? ». Les réponses, positive ou négative, auraient été trop partiales, et toutes deux fausses. Il est aisé de faire entrer de force dans des catégories, ou de les en exclure, des textes en vertu de critères que l'on peut toujours aménager.

Par contre, nous espérons avoir montré par certains rapprochements, et quelques analyses, les points de contact entre une œuvre encore trop peu connue et un mouvement, au contraire, qui pâtit parfois de sa trop grande notoriété - celle qui évite par exemple d'en ausculter tous les aspects contradictoires.

L'œuvre d'Hardellet, à n'en point douter, porte subtilement les sceaux multiples du surréalisme mais, et c'est bien là toute son originalité et sa valeur, elle les applique sur d'autres palimpsestes qui eux ne doivent rien aux « spécialistes de la Révolte »⁵⁹. Comme toutes les sommes importantes, elle garantit son or par la variété d'alliages électifs qui le composent et que le critique tente, un à un, et bien malaisément, d'identifier.

⁵⁹ Déclaration du 27 janvier 1925.

LE GRAND REPAS, ROMAN SURREALISTE

Annie RICHARD

Quand *Le Grand Repas* paraît chez Grasset, en 1966, l'auteur, Gisèle Prassinos, alias Alice II¹, a grandi : depuis ses premiers poèmes d'écriture automatique, lus à l'âge de 14 ans², devant l'aréopage médusé de Breton, Éluard, Péret, Char, l'enfant prodige du surréalisme a cherché sa voie. Elle l'a trouvée dans le roman, en traduisant Nikos Kazantzaki en français : *Le Temps n'est rien* ouvre, en 1958, une série d'écrits autofictionnels inspirés de l'enfance.

Mais le tournant romanesque de « la petite Prassinos », salué par la critique, puisque *Le Temps n'est rien* est proposé pour le prix Goncourt, est ignoré du groupe surréaliste. On connaît la problématique complexe du roman et de la position de Breton³ : en l'occurrence, celle-ci opère comme une arme d'exclusion et Mandiargues rencontrant l'écrivain dans une soirée poétique de Guy Levis Mano, peu après la parution du *Temps n'est rien*, s'exclame : « Vous n'avez pas honte ! » ; devant son étonnement, il précise : « Vous avez écrit un roman⁴ ».

La raison profonde de ce rejet qui a pesé très lourd sur la réception de l'œuvre⁵, est sans doute à chercher dans la conviction de Breton et de ses amis que Gisèle Prassinos, l'incarnation de la poésie spontanée, ne pourrait que cesser d'écrire.

Pourtant les surréalistes auraient eu tout intérêt à interroger les récits de Gisèle Prassinos, de 1958 à 1966⁶, à propos des questions qu'ils se posent sur le roman.

Sans préoccupations théoriques, ni place dans le champ littéraire, avec la même spontanéité qu'elle est entrée en poésie, Gisèle Prassinos s'es-

¹ Notice du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938.

² La séance de lecture, racontée par Gisèle Prassinos dans l'avant-propos du *rêve*, édité par la revue *Fontaine* dans la collection « L'âge d'or » dirigée par Henri Parisot, en 1947, est photographiée par Man Ray.

³ Cf. Jacqueline Chénieux, *Le Surréalisme et le roman*. l'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

⁴ Propos de l'auteur recueilli au cours de l'entretien publié par la revue *Europe*, janvier-février 1994, « Annie Richard, rencontre avec Gisèle Prassinos ».

⁵ Les anthologies et dictionnaires retiennent surtout la période de l'écriture automatique.

⁶ *Le Temps n'est rien*, Plon, 1958 ; *La Voyageuse*, Plon, 1959 ; *La Confidente*, Grasset 1962 ; *Le Visage effleuré de peine*, Grasset, 1964 ; *Le Grand Repas*, Grasset, 1966.

saie dans la voie qui s'est à nouveau ouverte à elle en littérature. C'est donc sans arrière-pensée qu'elle porte la mention « roman » sous ses titres.

Or elle rejoint, dans sa vie, la remise en cause des conventions établies. Elle éprouve une résistance à s'installer dans la continuité d'une intrigue, à élucider un comportement, à voiler ou à simplifier le mystère des êtres.

Les solutions qu'elle apporte enrichiraient certainement le paysage du récit surréaliste, si elles étaient reconnues, alors que l'histoire littéraire s'est contentée jusqu'ici d'entériner les oukases du groupe et ne prend guère en compte les œuvres de la maturité.

Parmi ces œuvres, *Le Grand Repas* a l'originalité de faire entrer le problème de l'écriture romanesque dans la trame même du récit.

Notre propos est de montrer que *Le Grand Repas* est un roman surréaliste qui, tout en se construisant, s'interroge constamment sur la voie dans laquelle il s'engage, qu'il répond ainsi à la recherche créatrice de l'écrivain et qu'enfin, il rejoint le mythe, cher à Aragon.

La double voix narratrice

Comment faire un récit authentique, c'est-à-dire en prise avec l'être profond, pulsionnel ? Et parallèlement comment trouver l'écriture qui le communiquera sans réduire le jaillissement de l'émotion qui est la marque de cette authenticité ? Voilà l'interrogation à laquelle *Le Grand Repas* répond par une structure originale de double voix narratrice.

Le lecteur est invité dans le premier chapitre à écouter un premier narrateur lui raconter « un peu du temps » de « l'Ancienne Maison », celle de son enfance : « je » mystérieux - il n'est d'ailleurs pas nommé - et ambigu, pourvu d'une masculinité imprécise, enfant-adulte ou adolescent attardé, ayant atteint l'âge de quitter la mère et d'entrer dans le monde.

Le Grand Repas est le récit de cette séparation. Le texte commence par le projet de raconter « un peu de ce temps-là ».

Nous sommes alors, dans le premier chapitre, dans la « Nouvelle Maison », a posteriori, ailleurs, sans qu'il y ait de continuité spatiale ou temporelle entre l'« Ancienne » et la « Nouvelle Maison ». Pour accéder au passé, il ne s'agit pas de recourir à un cadre historique préétabli, tel que pourrait l'utiliser le roman réaliste. Gisèle Prassinis commence par mettre en scène ce premier geste du conteur qui est de s'installer dans le présent de narration pour capter ce qui n'est plus : « Il me vient le désir de vous raconter un peu de ce temps-là ». Le récit procède d'une mélancolie, d'une absence fondamentale.

La deuxième voix narratrice naît de ce besoin. En effet, l'acte narratif fait surgir dès le départ le personnage d'un revenant, l'oncle Éric, narrateur lui aussi de son propre roman. Ce qui apparaît en même temps que lui, est d'abord la forme temporelle du roman de l'« Ancienne Maison » :

la dernière semaine par exemple. Elle débuta par l'arrivée de l'oncle Éric à la demeure de ses ancêtres (...) Puis il y eut la préparation du Grand Repas - parfaitement réussi. Enfin, conséquence de la fête, le décès de ma mère... (p. 15).

Sans lui, le « je » n'aurait pas trouvé une continuité narrative entre les moments alternés et discontinus de son enfance, tels que les lui livre sa mémoire.

Aussi, je regrette une période de mon existence, la première, la très longue, celle où ma mère m'envoyait au dehors - je précise qu'elle agissait pour mon bien - accomplir des tâches qui me faisaient horreur. Mais quelles douces compensations je recevais du Dedans (p. 15).

Et tels que les reflètent les chapitres alternés du « Dedans » et du « Dehors » : « Dedans », c'est l'intérieur de l'« Ancienne Maison », intérieur réjouissant pour tous les sens, plein de senteurs d'encaustique, de plats cuisinés, reluisant de tous ses meubles et ses cristaux, « eau et moire » surtout quand le « Grand Repas », chef-d'œuvre d'art culinaire, est terminé et que le « Dedans » doit accueillir les invités du « Dehors » pour permettre l'entrée du fils dans le monde. « Dehors » forme toute la terreur de l'enfant, antithétique du dedans, univers de formes menaçantes et changeantes, forces hostiles qui transforment de banales courses dont la mère charge l'enfant - se rendre chez une amie, aller chez l'épicière, garder le nourrisson de jeunes cousins - en aventures cauchemardesques où l'hôtesse devient une monstrueuse femme assimilée d'abord à un fauteuil de style et déterminée à faire avaler au malheureux visiteur des triangles tranchants agités dans une soucoupe, où une flaque d'eau menace le héros d'engloutissement... et ainsi de suite.

La voix **du** passé

Pourquoi Éric est-il nécessaire à l'élaboration du roman ?

On se doute que ce mort, l'oncle Éric, frère du père, amoureux désespéré de la mère jusqu'au suicide, et qui revient, sans doute, enlever son ancienne amante, a quelque rapport avec la première instance narrative.

Le récit prend forme, en effet, parce que s'établit un dialogue entre le «je» désireux d'écrire un roman et cette autre voix de l'absence. Au fur et à mesure que le « je » évoque les lieux et les moments antagonistes et complémentaires de son enfance, deux fils narratifs se déroulent, celui de la préparation du « Grand Repas» et de l'ouverture catastrophique du « Dedans» au « Dehors », et celui du roman d'amour d'Eric et de la mère du narrateur. Nous examinerons plus loin l'interdépendance de ces récits. Écoutons d'abord le dialogue entre le «je» et Eric qui va permettre au récit de se constituer, tout en mettant en abîme le processus de son élaboration.

Venu s'installer au cœur de « l'Ancienne Maison» dans le cabinet de débarras où s'entassent les souvenirs, Éric a lui aussi à raconter son roman, mais la tâche est difficile, voire impossible sans l'aide du narrateur qui le presse de questions.

Le personnage d'Eric parle sous la poussée d'images venues d'un autre temps et d'ailleurs, il parle en rêve: « Désaccord ? prononça-t-il à son tour comme dans le sommeil» (p. 70). Éric, submergé par les images, parvient très rarement à les expliciter: « Je puis dire, fit l'oncle Éric dans un grand effort de raisonnement que... » (p. 74). La voix d'Eric est celle du désir, de l'écriture pulsionnelle.

De l'autre côté, la voix directive du « je » veut rendre intelligibles les réponses d'Eric. C'est celle de l'écriture du roman analytique. Dans la majorité des chapitres du « Dedans », le «je» interroge Eric sur son histoire passée, selon le schéma d'une psychanalyse. L'analyste recherche le mot exact, résume par étapes, construit en somme le roman. Sans cesse, la métaphore surgit à côté ou à la place du mot juste:

Enfin, oncle Éric, c'est clair, vous étiez épris...

Il récita d'une voix sourde:

La violette est jalouse du parfum de tes tresses et devant la fleur épanouie de ton sourire, le bouton de rose déchire ses pétales
(p. 71, avec en note pour la citation: Hâfiz, Les Ghazels).

L'enjeu du dialogue porte sur le mode d'organisation du récit: la rationalité de l'un s'exhibe dans l'exigence de connexions logiques ou chronologiques assurant la continuité de la trame, le fil.

L'autre a son organisation propre: « une autre langue dont les mots-sensations, s'organisaient en lui, frappant à toutes les portes et attendant les réponses» (p. 69), en prise directe sur l'émotion, sur la vie, dans sa complexité et sa plénitude.

D'un côté donc, le mode rationnel, de l'autre le mode associatif:

opposition soulignée avec une insistance suspecte et malicieuse et que l'on trouve rarement en concurrence ouverte dans le récit.

La plupart du temps, le romancier a opté pour l'un ou l'autre parti ou bien dissimule l'un au bénéfice de l'autre : les premiers contes de Gisèle Prassinos, réunis dans *Trouver sans chercher* (Flammarion 1974, collection L'âge d'or), font une utilisation parodique de la logique narrative et se jouent du possible; les romans réalistes visent le vraisemblable (romans traditionnels) ou le crédible (entreprise notamment du nouveau roman, ou les pistes narratives se déploient en un éventail de choix pour le lecteur).

Le Grand Repas nous plonge dans le processus même de la création, au moment de la tension entre les forces antagonistes de la raison et de la sensation.

La résistance au roman banal

Le rapport entre les deux voix rend sensible dans le dialogue le décalage entre le discours métaphorique et celui du «je», son interlocuteur, à visée rationaliste.

Ce que le «je» cherche explicitement, c'est une logique narrative compréhensible, telle qu'il l'affiche d'entrée de jeu dans le roman:

*Il me vient le désir de raconter un peu de ce temps-là (...)
Je devais me montrer à la fois pratique, clair, délicat psychologue. Une certaine froideur, même, nous servirait mieux l'un l'autre (p. 67).*

On peut donc dire que le dialogue explicite le problème romanesque qui est celui de Gisèle Prassinos au moment où elle renoue avec la création littéraire: comment relier les fragments pulsionnels sans s'abandonner à l'écriture automatique? Que peut-on emprunter au schéma romanesque sans trahir les sources vives, en restant à la lisière du subconscient?

Le Grand Repas répond à la question par la trame même du roman, par la conduite et l'entremêlement des deux récits.

Par la conduite des récits d'abord: au fur et à mesure que le dialogue se déroule, le roman avance. La voix du «je» se confond avec celle de l'auteur: quand Gisèle Prassinos retrouve la vie, la voix, selon le titre d'un de ses recueils poétiques?, après une période de long silence, c'est en prenant consciemment le chemin du roman banal.

? *La Vie, la Voix*, poèmes. Flammarion. 1971.

Nous avons signalé plus haut l'insistance de l'instance narrative sur la nécessité du recours aux connexions logiques et chronologiques : besoin d'ordre qui a toujours marqué l'œuvre de Gisèle Prassinos, même au temps des débordements de l'écriture pulsionnelle, besoin d'un rythme, d'une régularité, d'autant plus aigu sans doute que le danger de perte, d'éclatement était plus grand; besoin surtout d'écrire, de capter l'attention du lecteur, de lui communiquer ce qu'il y a à dire: « Allons, je ne puis attendre pour commencer. Vous seriez assis sur un banc... » (p. 16).

Tout se passe comme si le narrateur abordait le récit selon le cadre préétabli de la progression romanesque d'une situation initiale à une situation finale. En effet le roman d'Eric qui en découle est construit selon le schéma romanesque connu de la quête, de l'obstacle et de la résolution. Dès la deuxième rencontre, l'objet désiré et interdit surgit à propos d'un mot fondamental, le mot « désaccord », passage qui se situe au cœur de la psyché romanesque: l'état du manque initial.

Je répétais le mot « désaccord » qui paraissait l'agiter un peu plus, soulever dans sa poitrine des remous qui néanmoins ne se convertissaient pas en mots sur sa bouche (p. 69).

L'élan « cet enthousiasme, cette exaltation, ce désordre violent », est générateur de la quête.

Epris d'une femme! murmurai-je (p. 72).

Dès lors les rencontres successives font progresser la narration du roman d'amour: la lutte toujours recommencée du sujet avec « la borne noire », le « mari », le « proche parent », le frère, jusqu'à l'étape finale: l'enlèvement de l'amante par Éric :

Parce qu'à la voir soulevée de terre, étendue sur la civière de deux bras invisibles, j'ai soudain compris qu'on me la prenait, plutôt et qui me la prenait, j'ai fermé les yeux sans rien dire (p. 206).

Parallèlement, le récit du « je » affecte le même souci de progression narrative dans le chapitre liminaire :

La dernière semaine par exemple. Elle débuta par l'arrivée de l'oncle Éric à la demeure de ses ancêtres - ce mort dont je parlais tout à l'heure et dont je crus qu'il resterait longtemps mon ami. Puis il y eut la préparation du Grand Repas - parfaitement réussi. Enfin, conséquence de la fête, le décès de ma mère, cette femme qui

musclait ma vie, lui ordonnait ce rythme particulier, fait de bonheurs et de déplaisirs si judicieusement dosés, qu'à considérer l'époque révolue dans son ensemble, telle qu'en ma mémoire elle règne aujourd'hui, je juge qu'elle fut d'une harmonie inégalable (p. 15).

L'alternance des chapitres « Dedans » « Dehors » s'accompagne de sous-titres qui suivent le déroulement temporel aboutissant à l'étape finale du Grand Repas, éponyme du roman, moment décisif de la rencontre « dedans-dehors ».

Ordre et désordre

Mais, tout en répondant au besoin de roman, tout en utilisant ses schémas, il ne s'agit pas de trahir l'ancrage inconscient, de substituer au langage du désir et du rêve une fausse harmonie.

En fait, *Le Grand Repas* est construit de la tension même de l'ordre et du désordre, des rapports entre écriture pulsionnelle et écriture romanesque. Il n'est donc pas étonnant d'y trouver une mise en abîme de l'écriture :

Il avait fermé les yeux et m'écoutait. Je le sentais s'ouvrir à mes paroles. Ses paupières semblaient les capter crues, froides, presque dénuées de sens, puis les broyer dans leurs tressaillements, les transformer, les traduire plutôt dans une autre langue dont les mots-sensations s'organisaient en lui, frappant à toutes les portes et attendant les réponses. Réponses lentes à venir parce que l'opération contraire devait se faire aussi, les mots-sensations se présenter à ses lèvres sous une forme audible et compréhensible à mes oreilles d'homme vivant (p. 69).

L'anagramme d'Éric n'est-il pas « écrits » ?

Dès lors, mener à bien le projet romanesque annoncé au début sans trahir la source pulsionnelle, c'est ce à quoi répond dans la trame même du roman l'enchevêtrement des deux récits, marquant ainsi une étape décisive dans le projet créateur de Gisèle Prassinou et dans son projet existentiel.

Le premier chapitre annonce la concomitance des deux récits. C'est en effet de leurs liens que se constitue le tissu du roman. Au fur et à mesure qu'ils s'élaborent, les personnages confectionnent de conserve une guirlande qui doit orner « le plafond de tout l'étage le jour de la fête »

(p. 112). La ressemblance des deux personnages, leur parenté au propre et au figuré, est posée dès le **début** de la rencontre. L'identification de la mère du «je» et de l'amante d'Éric établit une assimilation de l'amant et de l'enfant que traduit la position du «je» et d'Éric, manifestement fœtale - « nous dûmes nous endormir l'un et l'autre, noyés dans la douleur » (p. 45) - confusion **corroborée** par la mère jetant un regard d'amour à son fils qu'elle assimile à Éric «Tu tiens de lui, tu lui **ressembles** » (p. 132).

Éric, double onirique du narrateur, déroule son récit, parallèlement à celui du «je» : des métaphores analogues les désignent; « bobine » ou « guirlandes » (pp. 3-4), achevées et sillonnant la maison au moment final de l'ouverture. Différents mais proches, « lui mort, moi vivant », leur démarche, mener l'histoire à son terme, les confond par moments d'une manière totale.

On pourrait **multiplier** les signes de la convergence des récits.

Le roman d'Éric prend sa source dans celui du «je» : il s'agit d'un événement survenu dans la famille du narrateur, **mystérieux**, évoqué dans le premier chapitre « Dedans » : « Bascointar ». « Éric était le frère aîné de mon père (...) » (p. 23).

Le mot « désaccord » qui l'ébranle concerne le départ du pénitencier dont il était directeur, comme le père; c'est la robe blanche de la mère du narrateur qu'il étreint avant les dernières révélations. Les réactions de la mère dénoncent d'une façon à peine voilée un amour de jeunesse pour Éric.

Les narrations se rejoignent dans les pages finales :

le narrateur se tut. J'en profitai pour essayer de calmer le rythme de mon souffle dont je m'aperçus qu'il épousait involontairement les mouvements du sien. (...) » (p. 143).

Enfin les soupçons du narrateur désignent en Éric le ravisseur de la mère.

Il y a non seulement concordance mais homologie des deux textes. Un rapport s'établit entre les **deux** voix au fur et à mesure que l'enquête du «je» se déroule. Le texte d'Éric reprend la thématique du dedans et du dehors, à la manière associative propre au rêve.

Du côté de la mère, l'amante, ce sont des métaphores qui rappellent l'univers du dedans, par analogie: le jeu des questions et **des** réponses produit entre elles des équivalences comme si le narrateur et Éric travaillaient à établir des paradigmes. L'image de la femme est celle de la nature retrouvée, triomphante, ensoleillée, telle qu'elle règne au dedans.

L'autre parti est l'interdiction, la « borne noire » « ennemi » diffus du dehors, maris de l'épicière, de la mère du nourrisson, « voix » impératives de la salle des potiches, menaces de Bascointar ou de la mer.

Or c'est bien aussi d'union impossible que parle le roman du « je », le dépassement des contraires pour retrouver le Tout.

Mais, pour l'enfant, les deux univers restent séparés: un dehors hostile, règne des matières pesantes ou tranchantes, lieu de l'angoisse de l'enfermement ou de l'engloutissement dans une matière protéiforme, et un dedans accueillant et sûr.

Le roman d'Éric va permettre poétiquement de dépasser les apories du récit du « je ». Le roman d'amour est recherche d'un accord perdu, comme la préparation du Grand Repas est tentative d'union des mondes antithétiques du dedans et du dehors. Les deux récits n'aboutissent pas de la même manière : la mort de la mère et la disparition de l'« Ancienne Maison » est l'échec de l'interpénétration. Il faut abandonner la mère, tandis que le roman d'Éric achève l'union. La disparition de la mère prend dès lors un sens, celui de la recherche d'un accord entre le dehors et le dedans ou bien comme le dit Éric, « Le désaccord existe entre moi et moi seul » (p. 74). Le dénouement du roman d'Éric, la course folle « dans la nuit des champs mouillés » inverse la catastrophe finale du roman du « je » en apothéose, accomplissant la fusion des contraires que le « je » ne saisissait que dans leur alternance incompatible: « (...) par lui (...) je serais renseigné sur Tout » (pp. 43-44).

Gisèle Prassinos se tourne donc vers le roman sans abandonner l'aventure de l'écriture pulsionnelle: avec ce dernier texte s'achève l'exploration d'un genre qui la séduit sans doute par une exigence d'ordre et de maîtrise qui marquait déjà ses premiers contes. C'est comme si elle menait là à bon terme, dans l'écho des deux narrations, le dialogue avec elle-même entre 1958 et 1966, au moment où elle renoue avec la création littéraire. Elle est désormais prête à transposer dans le genre court, la nouvelle⁸, une démarche dont elle a pu déjouer les risques, ceux du roman banal. Elle relève ainsi le défi surréaliste de couler l'onirisme dans la forme apparemment la moins propre à la recevoir: le roman serait le trompe-l'œil d'une vérité enfouie qui est à lire comme on déchiffre une anamorphose. L'humour en est le signe: l'énonciation du « je » multiplie les questions, souligne les connecteurs logiques, autant d'efforts visibles pour cautionner, d'une manière suspecte, la démarche logique. La narration onirique du « je » du dehors cauchemardesque dans la veine des

⁸ Un recueil de nouvelles, *Le Cavalier*, paraît chez Plon dès 1961. Ses œuvres les plus récentes sont des nouvelles: *Le Verrou*, Flammarion, 1987; *La Lucarne*, Flammarion, 1990. *La Table defamille*, Flammarion, 1993.

contes, du dedans hanté par un revenant, dominé par l'alchimie maternelle, est ostensiblement voilée par la simplicité affichée du récit. Parti pris évident pour l'imaginaire au détriment de la réalité banale.

Le roman mythique

Récit surréaliste donc qui se nourrit de l'effort même de « rendre audible et compréhensible » sans rien renier de ses sources convulsives, *Le Grand Repas* s'ouvre à un riche arrière-plan symbolique dont on peut faire de multiples lectures. Le roman rejoint alors le mythe. La « psychanalyse » d'Eric transpose donc, déplace le roman premier du « Dedans » « Dehors » du *Grand Repas* dans un domaine métaphorique qui lui donne son impulsion et sa portée,

Le déferlement des visions dirigé par l'exigence romanesque produit le récit mythique cher à Aragon, accueillant aux aiguillons de l'émotion et du langage, à l'écoute de l'inconscient. Récit évidemment polysémique, dont on peut faire non moins évidemment une lecture psychanalytique. J'en ai proposé une lecture féminine dans le sens où se font actuellement les *gender studies* ⁹.

Le Grand Repas, en pendant avec *Le Temps n'est rien*, est une autobiographie mythique centrée sur la maison de l'enfance dont la figure centrale est l'absente, la mère imaginaire, perdue par Gisèle Prassinos à l'âge de sept ans. Objet de la quête, elle est l'image du Tout. Grande prêtresse de l'alchimie culinaire comme de la transfiguration du dedans, elle œuvre par la préparation du « Grand Repas » pour l'ouverture du « Dedans » au « Dehors », pour l'interpénétration des contraires. Elle n'est pas dans ce sens conventionnellement métonymique du dedans, mais présente aussi au dehors sous la forme inversée de l'ogresse de Bascoïntar, de l'épicière lilliputienne, du monstre marin à « l'œil féminin ». Une lecture sémantique de la trame descriptive du « Dedans » et du « Dehors », des lieux, des objets qui les caractérisent fait en effet ressortir un signifié commun à « Dedans » et « Dehors », celui de matière; brute au dehors, hostile, coupante, étouffante, elle est transcendée au dedans, polie, adoucie, domestiquée. L'opération culinaire de la préparation du repas en est le couronnement: le schème d'engloutissement du dehors y trouve notamment son contrepoint harmonieux.

La mère est la figure archétypale de cette matière primordiale qui opère parfois la fusion de l'eau et de la terre dans l'image du marais, sol

⁹ Thèse non publiée, soutenue par Annie Richard à l'université Paris III - Sorbonne-Nouvelle, en janvier 1981 : « Le discours féminin dans *Le Grand Repas* de Gisèle Prassinos ».

bourbeux où le narrateur s'enfonce au début du chapitre « la mer ». Archétypique, la matière est oxymoronique. Image de la grande mère nourricière au dedans, elle est réversible en Notre Dame de la nuit, aux multiples métamorphoses.

L'image de la mère au double visage est la source de la réversibilité de la lumière solaire au dedans, lunaire au dehors.

L'ingrédient essentiel du « Grand Repas », la courge, soleil comestible, est l'emblème de l'harmonie inégalable de l'enfance, équilibre parfait du dehors et du dedans, unité du monde, dans ses aspects antithétiques. La vraie sagesse, c'est l'unité de la sphère, « perle parfaite » des vers des *Ghazels* de Hafiz (p. 190).

Mais la transformation lumineuse du dedans est éphémère, comme l'éclat intermittent de la « maîtresse de maison » sur le seuil de la maison ouverte « le sourire de ses lèvres, l'éclat de ses yeux s'éteignent par moments » (p. 196) : c'est que l'autre image, Notre Dame de la nuit, peut à chaque instant supplanter le souvenir de la Grande Reine.

Retrouver l'harmonie de l'enfance, l'accord entre soi et soi, c'est mettre en branle le temps romanesque : le titre du dernier chapitre du *Grand Repas* est « Dedans-Dehors », le trait d'union marquant la situation finale.

Seul le roman d'Éric parvient à l'union définitive, nouvel Osiris, Dieu-lune, enfant et amant d'Isis. Le couple d'Éric et de la mère est un hiérogame, rêve d'androgynie, qui se réalise dans une nuit lumineuse. Comme Osiris, Éric sera ressuscité par Isis, éternellement.

Dans le chapitre qui ouvre le roman, le « je », le mort vivant, l'aliéné de la « Nouvelle Maison », ne peut qu'essayer de combattre le temps en remontant vers le passé : la distance est désormais infranchissable entre le souvenir et son simulacre que représente le roman du « je ».

Le roman surréaliste naît du besoin de retrouver la source, d'une nostalgie sans remède, sinon la narration indéfiniment recommencée, à l'écoute d'une voix si intérieure, si lointaine, qu'elle ne peut en livrer que « de si parcimonieux échos ».

DOCUMENTATION

INVENTAIRE DES THÈSES SUR LE SURREALISME ET SUR LES SURREALISTES (1985-1996)

Véronique DUCHEMIN

Cette mise à jour de la liste des thèses soutenues et en préparation entre 1985 et 1996¹ a été réalisée avec le concours de Patrick Lawson ainsi que de François Huger, documentalistes au Fichier Central des thèses de l'Université de Nanterre, dirigé par Madame Segain.

Il s'agit des thèses sélectionnées par le mot-clef « Surréalisme », ainsi que par les noms des artistes (écrivains ou plasticiens) surréalistes ayant créé en France, par les noms des précurseurs, proches, marginaux, dissidents et héritiers du mouvement.

En ce qui concerne les thèses de la période 1970-1985, on pourra se référer à l'inventaire présenté par Henri Béhar et Christine Pouget dans *Mélusine* I (période 1970-1978), puis aux mises à jour présentées par Michel Carassou, dans *Mélusine* II (période 1978-1979), *Mélusine* III (période 1979-1980), *Mélusine* V (période 1980-1982), *Mélusine* VII (période 1983-1985)².

Nous avons introduit également certaines thèses soutenues entre 1982 et 1984, et qui n'étaient pas mentionnées dans les mises à jour précédentes (voir note 1).

Au total, 731 thèses sont répertoriées: 262 thèses soutenues, et 469 en préparation.

Le libellé du sujet de thèse ne nous permet pas toujours de savoir si la thèse fait référence au surréalisme.

En effet, des thèses dont le libellé ne contient que des noms d'œuvres publiées en dehors de la période surréaliste de l'auteur traitent parfois aussi des rapports de celui-ci au surréalisme. Et lorsque le sujet est thématique, il n'y a pas toujours d'indications sur la période créatrice étu-

¹ Il s'agit de l'état du Fichier Central au 7 juillet 1996. Les informations concernant l'année 1996 sont donc parcellaires, même pour ce qui est du début de l'année: il y a un temps de latence entre le moment de la soutenance ou de l'inscription et le moment où ces informations apparaissent dans le fichier (généralement un an, parfois davantage).

² Tous ces numéros sont disponibles chez l'éditeur L'Age d'Homme, 5, rue Férou, 75006 Paris.

diée par l'auteur de la thèse: certaines études concernent parfois l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, et, par conséquent, entre autres ses œuvres de sa période surréaliste.

Les mots-clefs apparaissant sur les fiches du Fichier Central, que nous ne mentionnons pas ici, faute de place, permettent parfois de mieux préciser la nature du sujet. Mais ce n'est pas toujours le cas.

C'est pourquoi nous avons choisi de faire figurer toutes les thèses consacrées aux auteurs apparaissant dans cet inventaire. Certaines ne concernent donc pas forcément directement le surréalisme.

Le lecteur procédera lui-même à la sélection de son choix.

Quelques thèses traitent du mouvement surréaliste en tant que tel.

Une thèse met en perspective Dada et le surréalisme (soutenue), une autre futurisme et pré-surréalisme (en préparation), et une autre Dada et le Pop Art (soutenue).

Une thèse de science politique traite de la genèse du groupe surréaliste (en préparation), une autre est une analyse sociologique de celui-ci (soutenue), et une thèse est une étude de *La Révolution surréaliste* dans une perspective politique (en préparation).

Peu de thèses traitent des modes d'écriture utilisés par les surréalistes: la seule qui s'y attache spécifiquement - « approches linguistiques des écritures surréalistes » - est en préparation depuis 1976. Une étude sémiolinguistique du discours surréaliste a été menée à bien, ainsi qu'une thèse sur l'écriture automatique (soutenue), une thèse sur la glossolalie (soutenue), et une thèse sur les aphorismes (soutenue).

Par ailleurs, un certain nombre de thèses sont consacrées au surréalisme tel qu'il s'est manifesté dans certains pays du monde.

Il s'agit de thèses traitant de façon générale des rapports d'un pays ou d'un ensemble de pays avec le surréalisme: les pays francophones (soutenue), et notamment le Canada (en préparation); les pays neerlandophones (soutenue); en Allemagne (en préparation); en Angleterre (soutenue); en Italie (en préparation) en Espagne (en préparation) et au Portugal (soutenue); mais également au Mexique (soutenue), au Brésil (soutenue), et au Chili (en préparation). Une thèse est en préparation sur le surréalisme en Hongrie, mais elle vise à démontrer l'échec du mouvement dans ce pays.

L'Espagne, d'autre part, fait l'objet d'études comparatives avec les textes surréalistes français: étude sémiostylistique (en préparation), et analyse de traductions de poèmes surréalistes français en espagnol (soutenue).

Mais le pays auquel est consacré le plus grand nombre de thèses est la Grèce: sur la diffusion du surréalisme dans le pays (en préparation), sur

le surréalisme grec tel qu'il apparaît dans les revues grecques (en préparation) ou sur Elytis et le surréalisme grec (une soutenue et une en préparation). Il faut ajouter à cela les études sur Embiricos : une étude sur l'amour dans son œuvre (soutenue), et deux études comparées, l'une avec Breton au sujet de la présence féminine dans leurs œuvres, dans une perspective de comparaison entre surréalisme grec et surréalisme français (en préparation), l'autre avec celle d'Engonopoulos (en préparation). Une thèse est également consacrée aux rapports d'Engonopoulos avec le surréalisme français (en préparation).

Le surréalisme est également étudié par thème: la mort (soutenue), l'angoisse, mais le corpus est l'art contemporain en général (soutenue), le rêve (soutenue), le bestiaire (une soutenue et une en préparation), la théâtralité du surréalisme (en préparation), la ville (en préparation), le hasard (en préparation), la séduction (en préparation).

En revanche le thème du corps apparaît dans le libellé de trois thèses en préparation: « Des corpS » (en préparation), le corps féminin dans l'art des femmes peintres surréalistes en France (en préparation), et du corps féminin dans le surréalisme de façon plus générale (en préparation). Une thèse traite de l'érotisme dans la peinture surréaliste. Une autre du thème de la femme dans l'œuvre de Gracq (soutenue), et une thèse est consacrée aux thèmes de la femme, de la folie, et du surréalisme dans l'œuvre de Laure et d'Unica Zürn (en préparation). Une autre thèse met en rapport création surréaliste et dynamique féminine (en préparation).

Si une thèse traite des mythes surréalistes (en préparation), d'autres font référence, dans le libellé, au passé: le romantisme noir et la quête du Graal, les troubadours (en préparation), le Moyen Âge et la Renaissance, jusqu'aux mythes antiques.

Les autres thèses sont consacrées à l'étude de l'œuvre d'un ou de plusieurs artistes.

Si, dans cet inventaire, nous avons procédé à une partition Surréalistes/Alentours - dont les frontières, comme celles de toute partition, n'en restent pas moins douteuses - c'est surtout afin de faire apparaître ici des écrivains et peintres importants, sans toutefois les étiqueter comme surréalistes. Ainsi, Michaux, Gracq, Bonnefoy et Bataille ont tous eu des liens, plus ou moins étroits, à une période donnée, avec le surréalisme, tout en étant des dissidents, chacun pour des raisons différentes. Or, ils comptent parmi les neuf auteurs les plus étudiés par les chercheurs, comme nous le montre ce tableau récapitulatif:

Surréalistes	Total Thèses/Auteur	Thèses soutenues	Thèses en préparation
Aragon	67	23	44
Michaux	52	15	37
Gracq	45	16	29
Char	44	15	29
Artaud	38	16	22
Breton	38	12	26
Bonnefoy	36	12	24
Leiris	32	10	22
Oueneau	32	10	22
Bataille	29	7	22
Éluard	21	9	12
Mandiargues	11	2	9
Picasso	10	5	5
Bousauet	8	3	5
Dali	8	3	5
Duchamp	8	5	3
Soupault	8	5	3
Vailland	8	4	4
Caillois	7	2	5
Delteil	7	2	5
Paz	7	3	4
Roussel	7	4	3
Bunuel	6	3	3
Desnos	6	2	4
Klossowski	6	2	4
Masson	6	5	1
Schéhadé	6	1	5
Prévert	5	2	3
Reverdy	5	2	3
Dubuffet	4	1	3
Limbour	4	1	3
Malet	4	0	4
Tzara	4	2	2
Alechinsky	3	1	2
Crevel	3	3	0
Giacometti	3	3	0

Péret	3	0	3
Ribemont-Dessaignes	3	0	3
Brauner	2	1	1
Chagall	2	0	2
Drieu La Rochelle	2	1	1
James	2	1	1
Klee	2	1	1
Limbour	2	1	1
Picabia	2	2	0
Daumal	2	1	1

Une thèse seulement est consacrée aux auteurs suivants: Albert-Birot, Arrabal, Asturias, Azorin, Brisset, Bryen, Cahun, Cartier-Bresson, Césaire, Coutaud, Degottex, Ernst, Fargue, Genbach, Ghelderode, Goll, Henein, Jacob, Lély, Mabile, Malcom de Chazal, Man Ray, Matta, Miller, Mirò, O'Casey, Pelicer, Schoendorff, Seignolle, Serpan, Sima, Viot, Vitrac.

Durant la période 1985-1996, aucune thèse n'a été consacrée (ni soutenue, ni inscrite) aux auteurs suivants (surréalistes et proches du surréalisme) :

Acker, Alejandro, Alexandre M.*₃ Alexandrian, Allen, Alquié, Alvarez-Rios, Arnaud N., Arp* et **, Atlan**, Audouin, Baranger, Barbé, Baron*, Baskine, Battistini, Bédouin, Bellmer, Benayoun, Benoît, Bessière, Blanchard, Boiffard, Bona, Bory*, Bott, Boumeester, Bounoure M., Bounoure V., Bouvet, Brassai, Brasseur P., Brielle, Brun, Brunius, Brzekowski*, Bucaille, Cabanel, Caburet, Calas*, Calder**, Camacho, Cardenas, Carrington*, Carrive, Carrouges, Caupenne, Chabrun, Chaillet, Charbonel, Charchoune, Collage, Cornilleau, Courtot, Cramer, Crastre, Cravan, Cremieux*, Dado**, Daussy, Dax, Debenedetti, Deharme*, Delanglade, Demarne, Der Kevorkian, Dermée*, Deux, Dhainaut, Diamant-Berger, Domec, Dominguez, Dors, Doucet, Doumayrou, Duhamel M.*, Duits, Duprey*, Duvillier, El Janabi, Elléouët A., Elléouët Y., Estienne, Éthuin, Fardoulis-Lagrange, Ferry, Fini, Flamand, Fondane*, Fourré*, Fourier, Fraenkel*, Francès, Frédérique A., Frois-Wittmann, Gagnaire, Galizot, Gérard F.*, Gerber T., Ghez, Giguère*,

3 A titre indicatif:

- : Noms apparaissant dans le *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, Larousse. 1992,
- : Noms apparaissant dans *L'Art d'aujourd'hui*, Nathan. 1989.

Gilbert-Lecomte*, Ginet, Giovanna, Gladiator, Goetz, Goldfayn, Goutier, Guyon, Halpern, Hantaï, Harfaux, Hayter, Heine, Henry, Hérold, Hugnet*, Hugo V., Itkine*, Ivsic*, Jaguer, Jean M., Joubert, Jouffroy*, Kral, Kujawski, Kyrrou, Labisse, Lagarde R, Laloy, Lam, Lamba, Lambert J.e., Lambert D., Laude, Le Brun, Le Maréchal, Le Toumelin, Lebel J.J., Lebel R, Legrand, Lesage A., Liberati, Livet, Loubchansky, Lübeck*, Maar, Malherbe, Malkine, Malrieu*, Manina, Mansour*, Manuel Viola, Marie-Laure, Markale*, Massot de*, Mayo, Mayoux, Mégret, Menegoz, Meunier, Minne R, Mitrani, Molinier, Monny de Bouilly, Morin, Morise, Mouton, Naville*, Neveux*, Nicole, Noll M., Oppenheim M., Orgeix, Paalen, Papazoff, Parisot, Passeron, Pastoureau, Patin, Pellon, Pierre J., Prassinos*, Rapin, Reich Z., Reigl, Renaud R, Rius, Rodansky, Rolland De Renéville, Rosey*, Roy P., Rybak*, Sadoul*, Sage, Savitry, Schneider G., Schuster, Sebbag, Sède (de), Seigle H. Et N., Seligmann, Sélénier, Sernet*, Silbermann, Stil*, Sunbeam, Suquet, Tanguy, Tarnaud, Télémaque, Terrossian, Thirion*, Tovar, Toyen, Trouille, Tual, Unik, Vaché*, Valançay, Valentin, Valorbe, Van Hirtum, Vulliarny, Waldberg, Younès, Zimbacca.

Notre intention n'est pas de nous livrer ici à une interprétation des données chiffrées précédemment énoncées: les informations mentionnées sur les fiches ne nous permettent pas d'être précis.

Nous pouvons néanmoins dégager certaines tendances et formuler quelques remarques.

Les oubliés du surréalisme sont encore nombreux. Comment expliquer que Bellmer ou Brassai n'aient pas encore suscité de thèses, dans aucun département universitaire, et que Man Ray ne soit l'objet que d'une thèse en préparation, et cela pour ne citer que ces artistes internationalement connus et reconnus?

Breton fait l'objet d'exactly autant de thèses qu'Artaud. Bonnefoy est à peine moins étudié que Breton. Ce dernier est beaucoup moins étudié que Michaux, Gracq et Char, et il est deux fois moins étudié qu'Aragon.

La dissidence et la marginalité auraient-elles davantage d'attraits que l'affiliation? Il serait intéressant de mettre au jour les modalités de ces disproportions.

Breton penseur et découvreur éclairé - facette de sa personnalité que les organisateurs de l'exposition qui lui était consacrée au Centre Pompidou (1991) avaient mise en valeur - semble avoir davantage retenu l'attention des chercheurs ayant soutenu leur thèse que le Breton chef de file du mouvement surréaliste et militant politique.

Il est presque étudié dans la comparaison, de moins en moins avec des auteurs surréalistes, et de plus en plus avec des représentants de la littérature traditionnelle (notamment Proust et Claudel), et avec des écrivains d'après la Seconde Guerre mondiale (notamment Butor, Robbe-Grillet, Claude Simon, ou Caillois). Les thèses soutenues ne concernent que peu sa création propre.

Les thèses en cours, en revanche, sont presque toutes consacrées à son œuvre, par le biais de thèmes assez classiques, tels le rêve, l'amour ou l'humour noir. Le caractère surréaliste de son œuvre, la pratique, par Breton, de l'écriture automatique, le vocabulaire qu'il utilise et les images qu'il crée font désormais partie des centres d'intérêt.

Mais Aragon est de loin l'auteur qui intéresse le plus les chercheurs. Néanmoins, aucun libellé des thèses soutenues n'annonce l'étude des rapports d'Aragon avec le surréalisme, ni l'étude des œuvres publiées pendant cette période. En revanche, des thèses en préparation annoncent ces études.

Les ouvrages d'Aragon les plus étudiés restent tout de même ceux du « Monde réel » (en particulier *Aurélien* et *Les Cloches de Bâle*), ainsi que les derniers romans.

Si son rapport à la politique est peu abordé dans les thèses soutenues, il est l'objet de onze thèses en cours. On notera au passage que deux thèses (l'une soutenue, l'autre en préparation) portent sur une comparaison entre Aragon et Drieu la Rochelle.

D'autre part, aucune thèse sur Péret n'a été soutenue, durant toute cette période, et aucune thèse sur Crevel n'est en préparation (trois seulement ont été soutenues).

Tzara reste délaissé.

En revanche, Soupault commence à sortir de l'ombre, trois thèses venant récemment d'être soutenues.

Desnos et Prévert, dont l'œuvre est connue, lue, et dont de nombreux poèmes sont appris par cœur dans les écoles, n'ont pourtant que très peu de succès auprès des chercheurs. La considèrent-ils comme trop simple? Craignent-ils qu'il n'y ait que peu à dire sur ces œuvres, et que leur apparente clarté ou légèreté rende moins aisée la mise en valeur de leur travail de recherche ?

Assez peu de thèses, en définitive, sont spécifiquement consacrées à la période surréaliste ou aux ouvrages surréalistes des auteurs sélectionnés dans ce fichier.

En effet, une seule thèse sur Gracq est consacrée à son ouvrage le plus surréaliste, *Au Château d'Argol*.

Les thèses soutenues sur Leiris concernent principalement son rapport

à l'anthropologie, et les thèses en cours son rapport à l'écriture et à la peinture. Une seule thèse, récemment soutenue, était consacrée à Leiris en tant que surréaliste, en l'occurrence en tant que poète.

Quasiment toutes les thèses soutenues sur Michaux sont consacrées à sa quête spirituelle. En revanche, de nombreuses thèses en cours concernent l'écriture de la révolte, de la distorsion et du décalage.

Quant à l'œuvre de Char, elle est souvent éclairée par le biais des rapports de l'auteur aux mythes et au sacré, mais plus encore, pour ce qui est des thèses soutenues, par le biais de l'étude de l'espace dans sa poésie: on relève notamment, dans les titres, les mots « lieu », « paysage », « labyrinthe », « cosmos », « univers stellaire », « mouvement », « espacement », « géographie poétique »...

Enfin, alors que les thèses soutenues sur Artaud concernaient davantage son écriture théâtrale que son rapport personnel à la folie, le rapport est inversement proportionnel dans les thèses en cours.

Les données chiffrées du tableau présenté plus haut ne peuvent être mises sur le même plan que celles qui apparaissaient dans le tableau de *Mélusine* I⁴, étant donné que n'étaient prises en compte que les thèses concernant uniquement la période surréaliste des artistes qui n'avaient fait que traverser le surréalisme.

Nous pouvons néanmoins comparer l'ordre des palmarès de certains auteurs.

Breton intéresse moins les chercheurs. Tzara et Crevel restent délaissés, et Baron, Mansour, Duprey restent, quant à eux, totalement ignorés. Soupault, en revanche ne l'est plus.

Le regard de l'Université sur le surréalisme a changé: le surréalisme est désormais reconnu. Le nombre de thèses suffit à le prouver, tout autant que la variété des sujets, de plus en plus précis. Plus un auteur est étudié, plus la recherche pénètre profondément au cœur de l'œuvre et plus le chercheur se consacre à des éléments précis de ses modes de création, ce qui semble logique.

Mais cela ne veut pas dire que les études plus globales, sur les rapports de l'auteur avec le surréalisme, notamment, soient traitées de façon spécifique et précise (qu'il s'agisse des surréalistes comme des marginaux du mouvement). C'est le cas, en particulier, d'Artaud, Bataille, Char ou Michaux.

Il y a, je crois, encore beaucoup à faire dans ce domaine, ne serait-ce que de tenter de délimiter, préciser les critères qui peuvent définir le surréalisme.

⁴ Voir note 2.

Le champ d'investigation est large encore, tant du point de vue des sujets et des méthodes d'approche, que de celui des œuvres de nombreux auteurs encore oubliés par l'Université.

Cet inventaire pourra permettre aux chercheurs comme aux enseignants de savoir quels sont les chemins déjà empruntés, et d'orienter leurs recherches vers des champs encore vierges d'investigation.

INVENTAIRE DES THÈSES SUR LE SURREALISME ET LES SURREALISTES SOUTENUES OU EN PRÉPARATION (1985-1994)

Chaque notice est ainsi constituée :

SUJET DE LA THÈSE (AUTEUR OU THÈME)

Auteur de la thèse (Nom Prénom), *Titre de la thèse* (les titres d'œuvres des artistes sont indiqués en caractères normaux), Directeur de recherche, type de doctorat, spécialité (U.F.R), Université, date de soutenance (le mois est entre parenthèses) ou date d'inscription (si la thèse est en préparation).

Lorsqu'une thèse est consacrée à plusieurs artistes, on trouvera sa notice au nom de l'artiste apparaissant en premier dans l'inventaire. Un renvoi sera mentionné au nom des artistes qui apparaîtront après dans l'ordre alphabétique.

A - THÈSES SOUTENUES

1 - SURREALISTES

ARAGON

Barbarant Olivier, *L'opéra de la personne, le sujet, la voix et l'histoire dans l'œuvre poétique d'Aragon, de Les Yeux d'Elsa et la mémoire* (1954) à *Les poètes* (1960), Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1994 (07).

Bayari Maha, *Le « mentir-vrai » dans les derniers romans d'Aragon: La Mise à mort, Blanche ou l'oubli*, Théâtre 1 Roman, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1991 (03).

Cheikh Hussein, *Le plaisir dans l'œuvre d'Aragon (1920-1932)*, Debon Claude, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1988 (03).

Chiassai Marc, *La Peinture dans les romans d'Aragon depuis Les Cloches de Bâle jusqu'à La Semaine sainte*, Barbéris Pierre, Doctorat, Litt. française, Caen, 1993 (06).

Chomette Anne, *La société parisienne dans les romans du « Monde réel » d'Aragon*, Garguilo René, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1992 (01).

Da Silva-Valente da Mot Adélaïde, *L'espace romanesque dans Aurélien d'Aragon*, Mitterand Henri, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris III, 1988 (05).

Geoffroy Jacques, *Livres, lecteurs et lectures dans l'œuvre romanesque de Louis Aragon*, Bercot Martine, Doctorat, Litt. française, Bourgogne, 1994 (02).

- Gros-Piegay Nathalie, *Enjeux de la citation dans le roman: œuvres d'Aragon*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1994 (II).
- Hilsum Mireille, *Aragon ou le roman des préfaces croisées*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1992 (06).
- Lavoine Yves, *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage 1933-1953*, Mansuy Michel, Doctorat d'État, Litt. française, Strasbourg II, 1984 (12).
- Leroux Gwenola, *Le jardin d'Aurélien ou l'apport d'Aragon à la modernité romanesque*, Henry Anne, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1990 (05).
- Limat-Letellier Nathalie, *Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon: vers une théorie de l'écriture*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1990 (12).
- Nguessan Apollina Bpa, *L'espace romanesque dans Les Cloches de Bâle d'Aragon*, Mitterand Henri, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris III, 1985 (06).
- Papadima Maria, *La ville dans l'œuvre romanesque d'Aragon et de Tsirkas. (Application au « Monde réel », aux « Cités à la dérive » et au Printemps perdu)*, Jouanny Robert, Doctorat de 3ème cycle, Litt. comparée, Paris XII, 1987 (12).
- Ravis-Françon Suzanne, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, Mitterand Henri, Doctorat d'État, Litt. française, Paris III, 1991 (06).
- Smiley Amy, *Le jardin entre songe et mensonge dans l'œuvre romanesque d'Aragon (vers une poétique du jardin)*, Chénieux-Gendron Jacqueline, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1990 (06).
- Trévisan Carine, *La dépersonnalisation dans Aurélien d'Aragon: un nouveau mal du siècle*, Kristeva Julia, Doctorat, Litt., Paris VII, 1993 (06).
- Vassevière-Magnaldi Maryse, *« Les pas de l'étranger dans les couloirs de la maison » ou les pratiques intertextuelles dans les derniers romans d'Aragon*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (06).
- Wucher Marie-Noëlle, *Le thème du miroir dans l'œuvre d'Aragon*, Mansuy Michel, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Strasbourg II, 1984 (11).
- Wucher Marie-Noëlle, *Le fou d'Elsa, miroir de l'œuvre d'Aragon. Le miroir et l'invisible*, Dezalay Auguste, Doctorat, Litt. française, Strasbourg II, 1994 (03).
- Yacoub Dhia Yousif, *L'affrontement des cultures dans Le Fou d'Elsa d'Aragon (Étude de genèse et de réception)*, Rousseau André, Doctorat d'État, Litt. comparée, Aix-Marseille I, 1986 (11).

ARAGON 1DRIEU LA ROCHELLE

- Diene Ibra, *Idéologies et discours subversifs dans le roman français de 1930 à 1945. Les exemples de Drieu la Rochelle et d'Aragon*, Jouanny Robert, Doctorat, Lettres modernes, Paris XII, 1987 (11).

ARAGON 1GRÈCE (RITSOS)

Skarentzou Hélène, *La création poétique de Louis Aragon et de Yannis Ritsos devant le fascisme pendant la seconde guerre mondiale*, De Grève Claude, Doctorat, Litt. comparée, Paris X, 1994 (01).

ARRABAL

Sabiri Katouho, *Fernando Arrabal et le surréalisme (Étude des données fondamentales du surréalisme dans l'œuvre dramatique d'Arrabal)*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1994 (06).

ARTAUD

Aguirre Fernando, *Figures du pouvoir, Onetti : Juntacadaveres, Le Clezio : Les géants, Juan Goytisolo: Reinvidicacion del conde don Julian, Artaud: Heliogabale ou l'anarchiste couronné*, Jouanny Robert, Doctorat de 3ème cycle, Litt., Paris XII, 1986 (03).

Bonnefoy Brigitte, *Artaud: des contraires*, Jean Raymond, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Aix-Marseille I, 1985 (12).

Borie-Banu Monique, *Artaud: le théâtre et le retour aux sources. Approche anthropologique*, Scherer Jacques, Doctorat d'État, Théâtre, Paris III, 1987 (05).

Bouthors-Paillart Catherine, « *Etre dir* » *sa supplication psychotique. Approche de l'énonciation chez Artaud*, Kristeva Julia, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1992 (06).

Dumoulié Camille, *Nietzsche et Artaud, penseurs de la cruauté. pu héros de la tragédie à l'héroïsme tragique*, Brunel Pierre, Doctorat d'État, Litt. française, Paris IV, 1987 (02).

Galibert Thierry, *Une malédiction littéraire. Étude thématique du processus de création chez les poètes, de Nerval à Artaud*, Jean Raymond, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Aix-Marseille I, 1986 (06).

Grossman Evelyne, *Entre corps et langue: l'espace du texte (James Joyce, Antonin Artaud)*, Kristeva Julia, Doctorat d'état, Études littéraires, Paris VII, 1994 (12).

Simon, *L'écriture de la psychose dans les textes de Rodez d'Artaud*, Kristeva, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1986 (06).

Jablowska Monika, *Le spectateur et son double. Étude sur l'implication du spectateur d'après les théories dramatiques d'Artaud*, Verdeil Jean, Doctorat, Théâtre, Lyon II, 1990 (10).

Lucet Sophie, *L'utopie d'un langage de la représentation. Théories et tentatives, de Diderot à Artaud*, Banu Georges, Doctorat, Théâtre, Paris III, 1993 (05).

Majdalani Charif, *Les glossolalies d'Artaud*, Gleize Jean-Marie, Doctorat, Litt. française, Aix-Marseille I, 1993 (11).

Morou Antigone, *Sophocle et Artaud: pour une représentation contemporaine d'Ajax*, Corvin Michel, Doctorat, Théâtre, Paris III, 1990 (06).

Richetta Joëlle, *Théâtre et pédagogie: analyse à travers une vision artau-*

dienne, *de la pratique théâtrale comme outil pédagogique. Le cas de l'enseignement du français langue étrangère*, Bec Pierre, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Poitiers, 1988 (03).

Roig Michel, *La quête de soi et l'invention théâtrale - Kierkegaard, Artaud, Beckett*, Karatson André, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Lille III, 1985 (05).

Umoto Yoichi, *Langage et corps - Artaud, Genet, Beckett*, Veinstein André, Doctorat de 3ème cycle, Théâtre, Paris VIII, 1981 (06).

Verdeil Jean, *La notion de rôle, de personne et de personnage dans le théâtre contemporain*, Veinstein André, Doctorat d'État, Théâtre, Paris VIII, 1986 (01).

BRAUNER

Lepingle-Rasamoelina Charline, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Brauner (1903-1966) dans les collections publiques françaises*, Menier Mady, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1995.

BRETON

Asari Makoto, *Breton et le sacré: essai sur Breton selon quelques thèmes religieux*, Béhar Henri, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris III, 1985 (02).

Blachère Jean-Claude, *André Breton et les mondes primitifs*, Robichez Jacques, Doctorat d'Etat, Litt. française, Paris IV, 1986 (11).

Dahhan Mohamed-Ghan, *L'image de la femme et l'expérience amoureuse dans l'œuvre de Breton*, Pich Edgar, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1991 (12).

Graff Marc, *Pensée poétique et pensée mythique dans Arcane 17 de Breton*, Mathieu J-Claude, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris VIII, 1984 (06).

Hillaire Norbert, *Des images dans la littérature: l'illustration et la crise du roman: Breton, Robbe-Grillet, Simon, Butor*, Sgard Jean, Diplôme supérieur de recherche, Litt. française, Grenoble III, 1986 (11).

Ngetcham, *Figures chez Breton: des « Manifestes du surréalisme » à Nadja, Les Vases communicants et L'Amour fou (théorie et pratique)*, Forestier Louis, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1993 (12).

Oudaimah Saleh, *L'imagination chez Ibn Arabi et Breton*, Thillet Pierre, Doctorat de 3ème cycle, Philosophie, Paris I, 1983 (06).

Paquien Marc, *Les fleurs dans l'œuvre de Claudel, Proust et Breton*, Bellet Roger, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Lyon II, 1989 (01).

Suzuki Masao, *Le hasard objectif dans l'œuvre d'André Breton, phénomènes et théories*, Chénieux-Gendron Jacqueline, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1993 (06).

BRETON/GRACQ

Bazin Laurent, *De la fureur des symboles à l'empire des signes: le récit emblématique en France de 1928 à 1970 (Breton, Gracq, Butor)*, Bancquart Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1995 (01).

BRETON 1TZARA

Beauchard-Colombo Marie-Joseph, *La Tension utopique chez Tzara et Breton*, Béhar Henri, Doctorat de 3ème cycle, Liu. française, Paris III, 1986 (06).

BRETON Voir aussi DISCOURS 1BRETON

BRYEN

Boutet-Loyer Jacqueline, *Bryen, l'œuvre peint*, Le Bot Marc, Doctorat de 3ème cycle, Histoire de l'art, Paris I, 1984 (05).

BUNUEL

Chang-Liang Liang, *Mise en scène de Cet obscur objet du désir*, Teyssède Bernard, Doctorat de 3ème cycle, Cinéma, Paris I, 1985 (03).

Liu Yunzhou, *Le plaisir de filmer ou la naissance d'un récit: Le Charme discret de la bourgeoisie de Buñuel*, Sorlin Pierre, Doctorat, Cinéma, Paris I, 1988 (06).

Taranger Marie-Claude, *Buñuel. Le jeu et la loi*, Rouch Jean, Doctorat d'État, Cinéma, Paris X, 1986 (11).

CAHUN

Lepelier François, *Claude Cahun (Lucy Schwob, 1894-1954), du symbolisme au surréalisme et à la résistance. Poétique et philosophie*, Jimenez Marc, Doctorat, Philosophie, Paris I, 1991 (01).

CHAR

Allayl Mohamed, *Fonctions du mythe dans l'écriture poétique de René Char*, Plouvier Paule, Doctorat, Liu. française, Montpellier III, 1994 (10).

Angot François, *Absence et présence du divin. Hölderlin, Char (Dominique Fourcade, Intensité)*, Lacant Jacques, Doctorat de 3ème cycle, Litt. comparée, Paris X, 1986 (06).

Dupouy Christine, *Jour et nuit de l'écriture dans l'œuvre de Char*, Bancquart Marie-Claire, Doctorat de 3ème cycle, Liu. française, Paris X, 1985 (01).

Faucheux Michel, *Char et le recueillement de la parole grecque*, Mailhos Georges, Doctorat d'État, Litt. française, Toulouse II, 1985 (02).

Hafner Josef, *Char: de la fureur au mystère*, Decaudin Michel, Doctorat de 3ème cycle, Liu. française, Paris III, 1988 (03).

Hemery Benoît, *La poétique indivise du texte et de l'image: Ponge, Char, Braque*, Raymond Jean, Doctorat, Liu. française, Aix-Marseille I, 1992 (03).

Jaquet Dominique, *Données traditionnelles et figures de l'initiation dans l'œuvre de Char*, Forestier Louis, Doctorat d'État, Liu. française, Paris IV, 1989 (06).

Kim Sung-Taek, *Les figures mythiques et initiatiques dans la poésie de Char*, Vierne Simone, Doctorat, Litt., Grenoble III, 1992 (11).

Le Corneé Joëlle, *Char. L'écriture fragmentaire*, Allaire Suzanne, Doctorat, Liu. française, Rennes II, 1990 (09).

- Nee Patrick, *Le sens de la continuité dans l'œuvre de Char*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1986 (12).
- Piaton Serge, *Ordre et désordre dans l'œuvre poétique de René Char*, Cahné Pierre, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1995 (01).
- Roche-Floutier Martine, *Le théâtre saisonnier de Char*, Laurenti Huguette, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Montpellier III, 1988 (11).

CHAR / MICHAUX

- Lavorel Guy, *Le bestiaire et la création poétique contemporaine. (Char, Michaux, Ponge)*, Mauzi Robert, Doctorat d'État, Litt. française, Paris IV, 1991 (01).

CHAR/MICHAUX/QUENEAU

- Cabassu Nicole, *Le récit de rêve dans la littérature française moderne (XIX et XXème siècle)s): étude thématique et stylistique*, Richard Jean-Pierre, Doctorat d'Etat, Litt. française, Paris IV, 1991 (06).

CHAR/PAZ

- Aleksic Branko, *Héraclite l'obscur et la poésie moderne (de T.S. Eliot, f.L. Borges, M. Ristic, M. Dedinac, Char, B. Miljkovic à O. Paz)*, Deguy Michel, Doctorat, Litt. comparée, Paris VIII, 1993 (05).

CREVEL

- Buot François, *Crevel. Biographie d'un intellectuel surréaliste et communiste*, Rémond René, Doctorat de 3ème cycle, Histoire, Paris X, 1988 (09).
- Devesa Jean-Michel, *Crevel et le roman*, Dumas Marie-Claire, Doctorat d'État, Litt. française, Paris VII, 1989 (06).
- Guéraud J-François, *Modes d'expression et symboles chez Crevel*, Demaizière Colette, Doctorat, Linguistique, Lyon III, 1992 (11).

DALI

- Alsina Jean, *Parcours intersubjectifs. Stratégies intratextuelles (les enjeux du récit dans l'Espagne d'Après-guerre: éléments d'analyse)*, Cros Edmond, Doctorat d'État, Études ibériques, Montpellier III, 1992 (12).
- Nevers-Mesaglio Janine, *Dali: le surréalisme et la peinture. Oeuvre picturale et écrite jusqu'en 1940*, Bruand Yves, Doctorat de 3ème cycle, Histoire de l'art, Toulouse II, 1984 (03).
- Van de Pas Johanna, *L'œuvre littéraire de Dali, vue dans son ensemble. Les images, les thèmes et le style de l'œuvre de Dali*, Decaudin Michel, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris III, 1985 (02).

DESNOS

- Beylard Catherine, *Étude sur La Liberté ou l'amour de Desnos dans l'éclairage des précurseurs du surréalisme*, Raymond Jean, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Aix-Marseille 1, 1989 (12).

Chitrit Armelle, *Temps et poème. Les temporalités chez Desnos*, Kristeva Julia, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1993 (05).

DUCHAMP

Chang Young-Hae, *La prise de conscience de la langue dans l'œuvre de Duchamp*, Teyssède Bernard, Doctorat de 3ème cycle, Esthétique, Paris I, 1987 (05).

Duboy Philippe, *L'architecture civile de Jean-Jacques Lequeu (1757- ?) « Ready-made rectifié » par Duchamp*, Damisch Hubert, Doctorat de 3ème cycle, Histoire de l'art, Hautes Études en Sciences Sociales, 1987 (01).

Vanpeene Michel, *Duchamp, Dürer, un coup, deux D. jamais n'aboliront le hasard*, Lancri Jean, Doctorat, Arts plastiques, Paris I, 1994 (05).

Verner Lorraine, *Qu'est-ce que penser, en art? Du « Conventionalisme » de Duchamp et la construction des notes de la boîte verte*, Marin Louis, Doctorat, Histoire de l'art, Hautes Études en Sciences Sociales, 1991 (12).

DUCHAMP / PICABIA

Guerrini Guy-Xavier, *Machine et art plastique du XXème siècle*, Ollier Jacqueline, Doctorat, Litt. comparée, Nice, 1987 (10).

ÉLUARD

Couette Pierre, *Approche d'une poétique du « je » et du « tu » chez Éluard et Pierre Emmanuel*, Jean Raymond, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Aix-Marseille I, 1984 (12).

El Jidde René, *Étude des images poétiques dans l'œuvre d'Éluard de 1920 à 1935*, Mailhos Georges, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Toulouse II, 1984 (12).

Hamra El Badaoui Wafa, *La dynamique imaginaire dans la poésie d'Éluard*, Richard Jean-Pierre, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris IV, 1985 (06).

Lemaire Yves, *Gala égérie du surréalisme d'après l'étude des Lettres à Gala d'Éluard (1924-1948)*, Fabre-Dive Andrée, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1990 (07).

Massoni-Abravanel Anne, *La poésie moderne comme parole mythique: Rimbaud, Éluard, Jabès*, Gerbod Françoise, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1995 (03).

Michel Valérie-J, *Symboles et rites archaïques chez Éluard*, Plouvier Paule, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1992 (12).

Ruffenach-Etchebarne Bernadette, *Éléments d'une pédagogie de la créativité dans l'œuvre d'Éluard. L'acte de lecture créative*, Burgos Jean, Doctorat, Litt., Savoie, 1992 (12).

Seo Seung-Seok, *L'identification dans l'œuvre d'Éluard*, Mauzi Robert, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1993 (01).

Son Ja-Heui, *Réalité et surréalité dans les objets d'Éluard*, Vareille Jean-Claude, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Limoges, 1988 (02).

ERNST 1MASSON 1ALBERT-BIROT 1PICASSO

Dubreuil Eugénie, *Le renouveau de la peinture d'histoire en France au vingtième siècle*, Roche Fanette, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1993 (02).

GIACOMETTI

Dufrène Thierry, *Art et réalité dans l'œuvre de Giacometti (1901-1966). Le monumental à rebours*, Monnier Gérard, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1993 (05).

Soldini Jean, *La mère, le colossal, le saint. La passion de Giacometti*, Scherer René, Doctorat, Philosophie, Paris VIII, 1989 (11).

GIACOMETTI Voir aussi LEIRIS / (GIACOMETTI/MASSON / PICASSO).

HENEIN

Kober Marc, *L'instance narrative chez Henein*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1996 (02).

LEIRIS

Ata Jean-Marie, *Vision de l'Afrique noire dans l'imaginaire romanesque de Céline. (Approche comparatiste de Voyage au Bout de la nuit de Céline et Voyage au Congo de Gide, Leiris, Maran)*, Gore Jeanne-L., Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris IV, 1986 (10).

De Sermet-Niedzwiecki Joëlle, *Michel Leiris poète surréaliste. De la lyre au miroir*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Études littéraires, Paris VII, 1994 (01).

Garritano Francesco, *La carte de géographie comme carte d'identité dans l'œuvre de Leiris*, Finas Lucette, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1987 (05).

Konate Diola, *Réflexions poétiques de l'Afrique dans l'œuvre d'un écrivain ethnologue surréaliste: Leiris*, Saint-Géraud Jacques-Philippe, Doctorat, Litt. française, Clermont II, 1993 (03).

Muller Claude, *Double lecture de Leiris* (L'Âge d'homme, La Règle du jeu), Raymond Jean, Doctorat, Litt. française, Aix-Marseille I, 1986 (06).

Oster Daniel, *Images de l'écrivain: théorie et pratiques*, Goulemot J. Marie, Doctorat, Lettres modernes, Tours, 1993 (02).

Pibarot Annie, *Fragments d'une anthropologie leirisienne (l'entre-deux-guerres)*, Roche Anne, Doctorat, Lettres, Aix-Marseille I, 1992 (01).

Santamaria-Barona Emmanuel, *L'écriture autobiographique de Leiris. De La Règle du jeu à la règle d'or. Vers une poésie autobiographique*, Hersant Yves, Doctorat, Lettres modernes, Hautes Études en Sciences Sociales, 1992 (10).

Spieldenner Edith, *Poésie et autobiographie. Lecture de La Règle du jeu de Leiris*, Baude Michel, Doctorat, Litt. française, Metz, 1988 (06).

LEIRIS 1(GIACOMETTI 1MASSON 1PICASSO)

Luc-Grange Virginie, *Portrait de Leiris par Masson, Giacometti et Bacon*, Bouillier Henri, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1990 (06).

LÉLY

Gabin Jean-Louis, *La lampe scabreuse, vie et œuvre de Lély (1904-1985)*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1989 (11).

LIMBOUR

Colin-Robineau Martine, *Limbour: le songe autobiographique*, Chénieux-Gendron Jacqueline, Doctorat, Lettres modernes, Paris VII, 1992 (02).

MANDIARGUES

Andrade Vera-Lucia, *Marbre: une lecture du fantastique chez Mandiargues*, Demoris Jean-René, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris III, 1985 (12).

Laroque-Texier Sophie, *Mandiargues. Une esthétique de la bigarrure*, Godard Henry, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1992 (12).

MASSON

Béraud Alain, «*Montrer*», *contribution prospective à l'étude, au niveau des arts, d'un dialogue réel*, Moraud Yves, Doctorat d'État, Litt. française, Brest, 1993 (02).

Jennah Daniel, *Masson: l'homme et l'œuvre*, Bertaud Madeleine, Doctorat, Litt. française, Strasbourg II, 1993 (06).

Levaillant Françoise, *L'œuvre de Masson. Essais sur l'art et les savoirs dans la première moitié du XXème siècle*, Jullian René, Doctorat d'Etat, Histoire de l'art, Paris I, 1986 (06).

MASSON Voir aussi ERNST / MASSON / ALBERT-BIROT / PICASSO et LEIRIS / (GIACOMETTI/MASSON / PICASSO).

PAZ

Chiriboga-Izquierdo Alfonso, *À la recherche de Paz (élaboration esthétique de la poésie de Paz)*, Teyssède Bernard, Doctorat de 3ème cycle, Philosophie, Paris I, 1985 (01).

Gonzalez-Luna Javier, *Vie et mort. La cosmologie poétique de Paz*, Silva-Caceres Raoul, Doctorat de 3ème cycle, Études latino-américaines, Paris IV, 1986 (03).

PAZ Voir aussi CHAR / PAZ.

PICABIA

Boulbes Carole, *Les écrits esthétiques de Picabia entre révolution et réaction (1907-1953)*, Lascault Gilbert, Doctorat, Arts plastiques, Paris I, 1993 (09).

PICABIA Voir aussi DUCHAMP / PICABIA.

PIEYRE DE MANDIARGUES Voir MANDIARGUES.

PRÉVERT

Chareyre Jacky, *Les formes du comique dans les poèmes de Prévert parus en recueils de Paroles à Imaginaires*, Baudin Henri, Doctorat d'Université, Litt. française, Grenoble III, 1984 (06).

Sioufi-Chehayed Mayssa, *Recherches stylistiques: les jeux de mots dans l'œuvre poétique de Prévert*, Milly Jean, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1991 (10).

QUENEAU

Abi-Torbey Nadine, *Queneau: forme romanesque et libération du personnage*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1988 (10).

Bourdette-Donon Marcel, *Queneau, une stratégie de communication*, Amiot Anne-Marie, Doctorat d'État, Litt. française, Nice, 1991 (03).

Hubert Marie-Astrid, *Le personnage de l'enfant dans le roman français (1959-1979) . (Queneau, Sabatier...)*, Pomeau René, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris IV, 1984 (05).

Lumediluna Claude, *Nouveaux exercices de style: théorie de la pratique*, Launay Michel, Doctorat, Litt. française, Nice, 1989 (03).

Mery Christine, *L'onomastique dans les romans de Queneau (étude des anthroponymes)*, Debon Claude, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (01).

Renard Patrick, *Jeux arithmétiques et jeux linguistiques dans les romans de Queneau*, Debon Claude, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1990 (11).

Steichen-Mir Marie-Claire, *Lecture du pôle féminin dans les romans de Queneau*, Picard Michel, Doctorat, Litt. française, Reims, 1989 (10).

Vitisvorakarn Chananao, *La quête de la sagesse dans l'œuvre de Queneau*, Debon Claude, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1988 (07).

QUENEAU/GRACQ

Magnard Isabelle, *Discours direct et « codes seconds» dans quelques romans contemporains (Gracq, Butor, Sarraute, Proust, Queneau...)*, Martin Robert, Doctorat de 3ème cycle, Linguistique, Paris IV, 1985 (10).

QUENEAU Voir aussi CHAR / MICHAUX / QUENEAU.

REBEMONT DESSAIGNES

Losseroy Gilles, *Ribemont-Dessaignes romancier*, Borelli Guy, Doctorat, Litt. française, Nancy II, 1996 (03).

SCHÉHADÉ

Nasereddine Mohamad, *La littérature libanaise de langue française: de la recherche d'identité à l'expression de l'angoisse*, Gore Jeanne-L, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris IV, 1987 (05).

SERPAN

Robert-Aubral François, *Serpan : édition et index de l'œuvre littéraire suivis de quelques remarques*, Didier-Le Gall Béatrice, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris VIII, 1984 (03).

SOUPAULT

Boucharenc Myriam, *L'Échec et son double: Philippe Soupault romancier*, Leroy Claude, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1994 (11).

Cassayre-Lambert Sylvie, *La poésie de l'espace dans l'œuvre de Soupault*, Burgos Jean, Doctorat, Liu. française, Savoie, 1993 (12).

Chartier Jean, *Soupault: Le choix de la prose durant la décennie 1917-1927*, Duchet Claude, Doctorat, Liu. française, Paris VIII, 1994 (06).

Martinet Bertrand, *Soupault, romancier?*, Cantaloube-Ferrieu Lucienne, Doctorat, Liu. française, Toulouse II, 1990 (12).

Martinet François, *Soupault: La rupture avec le groupe surréaliste, étude suivie de recherches bibliographiques*, Wagner Nicolas, Doctorat, Liu. française, Clermont II, 1989 (02).

TZARA

Maruta Vasile, *La poésie et le théâtre dada de Tzara. Continuité d'inspiration et rupture*, Vernois Paul, Doctorat, Liu. comparée, Strasbourg II, 1989 (02).

TZARA Voir aussi BRETON 1TZARA.

2- ALENTOURS

ALBERT-BIROT Voir ERNST / MASSON / ALBERT-BIROT / PICASSO

ALECHINSKY

Lhote Pierre, *L'emploi de la couleur chez Asger Jorn, Karel Appel et Pierre Alechinsky*, Menier Mady, Doctorat de 3ème cycle, Histoire de l'art, Strasbourg II, 1982 (12).

ASTURIAS

Barascud Jean-Michel, *Le romancier Miguel Angel Asturias et les religions précolombiennes*, Baudot Georges, Doctorat de 3ème cycle, Études latino-américaines, Toulouse II, 1986 (04).

AZORIN

Manso Christian, *Jose Martinez Ruiz, Azorin, et la littérature contemporaine espagnole*, Allaire Claude, Doctorat d'État, Études ibériques, Pau, 1993 (11).

BATAILLE

- Bident Christophe, *L'imaginaire de la mort: Bataille, Blanchot, Duras*, Kristeva Julia, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1992 (06).
- Bonnet Gérard-Louis, *De la loi du cœur... au délire de présomption*, Meyer François, Doctorat d'État, Philosophie, Aix-Marseille I, 1987 (12).
- Ernst Gilbert, *La mort dans l'œuvre de fiction de Bataille*, Levailant Jean, Doctorat d'État, Litt. française, Paris VIII, 1987 (02).
- Sakai Takeshi, *Bataille: forces et traces. Le chemin de la* Somme athéologique, Vedrine Hélène, Doctorat, Philosophie, Paris I, 1986 (12).
- Thévenieau Yves, *La question du récit dans l'œuvre de Bataille*, Marmande François, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1986 (09).
- Warin François, *Le rire déplacé ou la répétition de l'expérience de Nietzsche chez Bataille*, Mattei Jean-François, Doctorat, Philosophie, Nice, 1990 (06).
- Zapata Monica, *Essai d'interprétation du mythe de Gilles de Rais*, Kristeva Julia, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1986 (11).

BONNEFOY

- Becchetti Catherine, *La peinture, unité retrouvée de la poésie (Bonnetoy, Ponge)*, Christin Anne-Marie, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1991 (12).
- El Hannassi Soumaya, *La problématique du langage dans l'œuvre critique et poétique de Bonnefoy*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1991 (01).
- Ezouine Mohamed, *Bonnefoy ou l'écriture problématique*, Barbéris Pierre, Doctorat, Litt. française, Caen, 1990 (10).
- Finck Michèle, *Le « simple » et le « sens » dans l'œuvre poétique de Bonnefoy*, Brunei Pierre, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1988 (03).
- Gazagne Bénédicte, *Sur les traces de Bonnefoy: littérature, peinture et réalité*, Mailhos Georges, Doctorat, Litt. française, Toulouse II, 1991 (03).
- Hurst Alastair, *Cris et silences: une lecture de poèmes de Bonnefoy*, Moumote Daniel, Doctorat d'Université, Litt. française, Montpellier III, 1988 (10).
- Macris Spiros, *Le geste de lire. Lucebert et Bonnefoy. Repères pour la création vers 1950*, Voisine Jacques, Doctorat de 3ème cycle, Litt. comparée, Paris III, 1987 (09).
- Sato Kazuko, *Présence et parole: l'univers poétique de Bonnefoy*, Autrand Michel, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1989 (03).
- Seo-Kim Jeong-Ran, *Le pas vers l'au-delà, la quête initiatique chez Bonnefoy*, Vierende Simone, Doctorat de 3ème cycle, Litt., Grenoble III, 1986 (09).
- Yoshimoto Mitsuru, *Rimbaud et Bonnefoy*, Brunei Pierre, Doctorat, Lettres modernes, Paris IV, 1991 (10).

BONNEFOY / MICHAUX

- Pinet-Thelot Livane, *Henri Michaux, Yves Bonnefoy: deux épreuves d'un visage*, Christin Anne-Marie, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1993 (11).

BONNEFOY/REVERDY

Lloze Evelyne, *Poésie et humilité - approches de Reverdy, Bonnefoy, Jacottet et Dupin*, Alluin Bernard, Doctorat, Litt. française, Lille III, 1991 (06).

BOUSQUET

Bachat Charles, *L'univers intellectuel imaginaire et romanesque de Bousquet*, Decaudin Michel, Doctorat d'Etat, Litt. française, Paris III, 1984 (05).

Bhattacharya-Duhamel Nicole, *L'aventure spirituelle de Bousquet*, Decaudin Michel, Doctorat d'État, Litt. française, Paris III, 1987 (09).

De Clinchamps-Bergerot Christine, *Le merveilleux dans La Tisane de sarments et Le Passeur s'est endormi de Bousquet*, Mauzi Robert, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris III, 1984 (03).

BRISSET

Decimo Marc, *Saint Jean-Pierre Brisset grammairien et prophète*, Arrivé Michel, Doctorat, Linguistique, Paris X, 1987 (06).

CAILLOIS

Bordetti Jocelyn, *Caillois et les pierres: l'écriture d'une leçon*, Antoine Régis, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Nantes, 1984 (07).

Felgine Odile, *Caillois: raison et vertiges: un homme dans son siècle*, Bouillier Henri, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1993 (02).

CARTIER-BRESSON

Montier Jean-Pierre, *Recherches sur l'esthétique photographique, à propos de l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson*, Arrouye Jean, Doctorat d'État, Photographie, Aix-Marseille I, 1993 (04).

CÉSAIRE

Lapoussinière Paul, *Aimé Césaire: de l'expérience surréaliste à la parole démiurgique*, Pageaux Daniel-H, Doctorat, Litt. comparée, Paris III, 1994 (12).

COUTAUD

Lagarde Jacques, *Lucien Coutaud en son temps*, Roche Fanette, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1990 (02).

DAUMAL

Grosrey Alain, *L'expérience littéraire de Daumal, Hermann Hesse, Carlos Castaneda : du malaise occidental à la sérénité indienne. (Le yoga: une voie possible)*, Cesbron Georges, Doctorat, Litt. comparée, Angers, 1992 (10).

DEGOTTEX

Jung Kum-Hee, *Les influences de l'Extrême-Orient dans les œuvres du peintre Jean Degottex*, Lascault Gilbert, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1995 (03).

DELTEIL

Hombert Isabelle, *L'écriture romanesque de Delteil*, Abastado Claude, Doctorat de 3ème cycle, Liu. française, Paris X, 1985 (12).

Jammes Pierre, *L'art, le sujet, la mort. L'univers esthétique de Delteil*, Mailhos Georges, Doctorat, Liu. française, Toulouse II, 1990 (12).

DRIEU LA ROCHELLE Voir ARAGON / DRIEU LA ROCHELLE

DUBUFFET

Fronty Gérard, *Les écrits de Dubuffet*, Bruand Yves, Doctorat de 3ème cycle, Histoire de l'art, Toulouse II, 1986 (02).

GOLL

Brun Philippe, *Édition critique de la trilogie de la pierre de Golf*, Jouanny Robert, Doctorat, Litt. française, Paris XII, 1989 (11).

GRACQ

Arnaud-Toulouse Marie-Anne, *Recherches sur le romanesque de Giono et Gracq*, Roth Suzanne, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Bourgogne, 1984 (05).

Bergassoli Christine, *Amour et catastrophe dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Chabot Jacques, Doctorat, Liu. française, Aix-Marseille I, 1994 (06).

Buffard-Moret Brigiue, *La structure phrastique dans l'œuvre romanesque de Gracq*, Béchade Hervé, Doctorat, Liu. française, Paris IV, 1992 (06).

Dickobou-Kombila François, *Le Fantastique dans Le Rivage des Syrtes de Gracq et dans Elonga d'Angèle Ntyugwetondo Rawiri*, Daninos Guy, Doctorat, Litt. comparée, Poitiers, 1989 (06).

Didier François, *La présence des possibles dans l'œuvre de Gracq*, Guyard Marius, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris IV, 1984 (11).

Gurgey-Capitain Isabelle, *L'enfermement et l'ouverture dans l'œuvre romanesque de Gracq*, Malicet Michel, Doctorat de 3ème cycle, Liu. française, Besançon, 1985 (12).

Marot Patrick, *Dramaturgie de la connaissance dans trois œuvres de Gracq: Au Château d'Argol, Un Beau ténébreux, Le Rivage des Syrtes*, Forestier Louis, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1988 (06).

Nicol-Gleize Danielle, *La tradition celtique dans trois œuvres de Gracq*, Forestier Louis, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris X, 1985 (10).

Nizard Sylvie, *Gracq et l'esthétique romanesque*, Sicard Claude, Doctorat de 3ème cycle, Liu. française, Toulouse II, 1985 (10).

Padrosa Elisabeth, *La tentation du tragique dans l'œuvre romanesque de Gracq*, Bessède Robert, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1990 (05).

Park In-Chol, *Les instances énonçantes dans Le Rivage des Syrtes de Gracq*, Coquet J. C, Doctorat de 3ème cycle, Liu. française, Paris VIII, 1989 (06).

Régis Pascale, *L'image de la femme dans l'univers romanesque de Gracq*, Bouillier Henri, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris IV, 1987 (06).

Souyri Béatrice, *Recherches sur les œuvres critiques et romanesques de Gracq: autour de l'image*, Cahné Pierre, Diplôme supérieur de recherche, Litt. française, Paris IV, 1992 (07).

GRACQ / MICHAUX

Desormière-Lebourg Catherine, *Sens de l'errance et errance du sens. Molloy de Beckett, Le Rivage des Syrtes de Gracq, La Vie dans les plis de Michaux*, Barbéris Pierre, Doctorat, Litt. comparée, Caen, 1992 (01).

GRACQ Voir aussi **BRETON** 1**GRACQ** et **QUENEAU** 1**GRACQ**

JAMES

Girard Didier, *Edward James, poète hypnagogique (1939-1984)*, Blayac Alain, Doctorat, Études anglaises, Montpellier III, 1995 (03).

KLEE

Kang Young-Jou, *La problématique du signe dans les œuvres de Paul Klee*, Palmier J-M, Doctorat, Esthétique, Paris I, 1995 (01).

KLOSSOWSKI

Dardigna-Lugan Anne-Marie, *L'œuvre romanesque de Klossowski: inquiétude des simulacres*, Didier le Gall Béatrice, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris VIII, 1984 (03).

Wicker M-Dominique, *L'autre du récit (1940-1980): Blanchot, Duras, Klossowski*, Teyssède Bernard, Doctorat, Esthétique, Paris I, 1990 (05).

MICHAUX

Chabot Anne-Lise, *Henri Michaux: une expérience du passage*, Levailant Jean, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1994 (05).

Cho Byung-Joon, *Analyse de l'esprit dans l'œuvre de Michaux*, Pierrot Jean, Doctorat, Litt. française, Rouen, 1991 (06).

Du Qinggang, *Entre Occident et Orient, Michaux et le vide*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1993 (05).

Fintz Claude, *Écriture et spiritualité d'après l'œuvre de Michaux*, Mansuy Michel, Doctorat d'État, Litt. française, Strasbourg II, 1989 (11).

Le Bouteiller Anne, *La quête de Michaux*, Mauzi Robert, Doctorat d'État, Liu. française, Paris IV, 1988 (01).

Martin Jean-Pierre, *Michaux: dérives du « Berger d'eau ». Écritures de soi, expatriations (1922-1945)*, Bancquart Marie-Claire, Doctorat, Liu. française, Paris IV, 1992 (12).

Mihailovich-Dickman Vera-Françoise, *Michaux: l'œuvre du phénix ou la quête de l'essentiel dans l'œuvre de Michaux*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Liu. française, Paris VII, 1990 (04).

Paul Jean-Jacques, *Repères pour Michaux*, Giusto Jean-Pierre, Doctorat de 3ème cycle, Liu. française, Paris IV, 1986 (02).

Shin Kyeong-Wan, *La formation de la valeur de l'être chez Michaux*, Steinmetz Jean-Luc, Doctorat, Lettres modernes, Nantes, 1993 (12).
Trotet François, *L'expérience du temps chez Michaux*, Autrand Michel, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1990 (06).
Wanachaet Achara, *Le poète voyage: les grandes épreuves de l'esprit dans l'œuvre de Michaux*, Chénieux-Gendron Jacqueline, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1991 (10).

MICHAUX Voir aussi CHAR / MICHAUX et CHAR / MICHAUX / QUENEAU et BONNEFOY / MICHAUX et GRACQ / MICHAUX.

MILLER

Matsuda Kenjiro, *Le surréalisme dans l'univers littéraire de Henry Miller*, Pruvot Monique, Doctorat, Études Nord-américaines, Paris III, 1993 (01).

O'CASEY

Dumay Émile Jean, *Le théâtre de Sean O'Casey*, Rafroidi Patrick, Doctorat d'Etat, Études anglophones, Paris III, 1987 (06).

PELICER

Martin-Averous M-Colette, *La Fleur et le chant ou le dynamisme du langage poétique d'un « Contemporaneo », Carlos Pelicer (1897-1977). Essaj de lecture psychanalytique et sociocritique*, Cros Edmond, Doctorat d'Etat, Études latino-américaines, Montpellier III, 1992 (12).

PICASSO

Biteau-Goalabre Anne, *Picasso illustrateur: les thèmes hispaniques (1947-1958)*, Saint-Lu André, Doctorat de 3ème cycle, Études ibériques, Paris III, 1982 (03).

Lecomte-Camous Renée, *Étude topologique quantitative de la répartition des formes et des couleurs dans quelques tableaux de Picasso*, Teyssède Bernard, Doctorat, Sciences de l'art, Paris I, 1990 (12).

Marin Juan, *Le Guernica de Picasso ou le rapt des ménines*, Marin Louis, Doctorat, Art et histoire, Hautes Études en Sciences Sociales, 1989 (06).

PICASSO Voir aussi ERNST / MASSON / ALBERT-BIROT / PICASSO et LEIRIS / (GIACOMETTI / MASSON / PICASSO).

REVERDY

Chol Isabelle, *La création poétique dans l'œuvre de Pierre Reverdy*, Plantier René, Doctorat, Stylistique, Lyon III, 1993 (03).

REVERDY Voir aussi BONNEFOY / REVERDY

ROUSSEL

Bazantay Pierre, *Archéologie d'un fait littéraire: Roussel*, Dugast Francine, Doctorat d'Etat, Litt. française, Rennes II, 1987 (06).

- Basset Anne-Marie, *La genèse d'Impressions d'Afrique de Roussel*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1996 (11).
- Deblaise Philippe, *Lecture d'Impressions d'Afrique de Roussel. Étude des figures*, Levaillant Jean, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris VIII, 1981 (06).
- Raillard Georges, *Référence plastique et discours littéraire de Roussel au Nouveau Roman*, Levaillant Jean, Doctorat d'État, Litt. française, Paris VIII, 1987 (05).
- Tani Masachika, *Le lieu commun hors du commun chez Roussel*, Béhar Henri, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris III, 1987 (10).

SEIGNOLLE

- Bencharit Judharat, *Le réel et le surréel dans l'œuvre de Claude Seignolle*, Milner Maximilien, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1991 (03).

VAILLAND

- Agnias Danièle, *Vailland journaliste: les articles dans Les Lettres françaises, Action et La Tribune des nations*, Bellet Roger, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Lyon II, 1988 (10).
- Ibrahim Magda, *Beau masque de Vailland, roman de formation. Genèse et analyse*, Rey Pierre-L, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1990 (06).
- Ibrahim Magda, *Étude critique du roman de Vailland Beau masque*, Robichez Jacques, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris IV, 1987 (04).
- Petr Christian, *Le devenir écrivain de Vailland (1944-1955)*, Forestier Louis, Doctorat d'État, Litt. française, Paris X, 1986 (11).

3-THÈMES

ANGLETERRE

- Remy Michel, *Le mouvement surréaliste en Angleterre (1932-1947). Essai de synthèse en vue d'une définition du geste surréaliste en Angleterre*, Cixous Hélène, Doctorat d'État, Études anglaises, Paris VIII, 1985 (02).

ANGOISSE

- Gorchene Bechir, *L'angoisse dans l'art contemporain*, Vitale Élodie, Doctorat de 3ème cycle, Arts plastiques, Paris VIII, 1988 (06).

APHORISMES

- Berranger Marie-Paule, *Écritures aphoristiques à l'époque dada et surréaliste (1916-1939)*, Dumas Marie-Claire, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris VII, 1984 (01).

ARTS PLASTIQUES

Stein Joël, *Analyse d'une pratique artistique personnelle. Incidence sur une approche didactique des arts plastiques*, Poppek Franck, Doctorat de 3ème cycle, Arts plastiques, Paris VIII, 1984 (03).

AUTOMATISME

Eberz Ingrid, *L'imagination surréaliste dans son rapport avec l'automatisme*, Chénieux-Gendron Jacqueline, Doctorat, Études littéraires, Paris VII, 1992 (06).

BAUDELAIRE 1SURREALISME

Papaspyridou Ioanna, *Les surréalistes et Baudelaire*, Béhar Henri, Doctorat, Liu. française, Paris III, 1991 (03).

BESTIAIRE

Maillard-Chary Claude, *Le Bestiaire des surréalistes*, Béhar Henri, Doctorat d'État, Liu. française, Paris III, 1991 (07).

BRÉSIL

Domont Ronaldo Rein, *Le surréalisme et le Brésil*, Le Bot Marc, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1989 (03).

CLARTÉ

Cuenot Alain, *L'itinéraire politique et culturel de « Clarté » et des intellectuels clartéistes (1919-1928)*, Charles Jean, Doctorat de 3ème cycle, Histoire, Besançon, 1986 (11).

DADA 1POP ART

Oh Jin-Kyeong, *La répétition d'images et d'objets du dadaïsme au Pop Art (des années 10 aux années 60)*, Voyelle José, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1993 (05).

DADA 1SURREALISME

Tonnet-Lacroix Éliane, *Les remous de l'immédiat après-guerre dans la vie littéraire en France en 1919 et 1924. Étude des sensibilités et des conceptions esthétiques*, Decaudin Michel, Doctorat d'État, Liu. française, Paris III, 1989 (03).

DISCOURS 1BRETON

Ballabriga Michel, *Étude sémiolinguistique du discours surréaliste (A. Breton) : construction d'une cohérence*, Maurand Georges, Doctorat d'État, Linguistique, Toulouse II, 1988 (05).

FRANCOPHONIE 1SURREALISME

Lecherbonnier Bernard, *Francophonie et surréalisme: la chair du verbe histo-*

rique, dialectique, éthique, poétique, herméneutique des surréalismes de langue française, Brunei Pierre, Doctorat, Litt. comparée, Paris IV, 1987 (06).

GLOSSOLALIE

Denis Jean-Pierre, *La glossolalie: du sacré au poétique*, Kristeva Julia, Doctorat, Litt. comparée, Paris VII, 1986 (05).

GRÈCE / ELYTIS

Lapaquellerie Michèle, *Elytis et le surréalisme grec*, Jeune Simon, Doctorat de 3ème cycle, Litt. comparée, Bordeaux III, 1986 (02).

GRÈCE / EMBIRICOS

Anagnostopoulos Diamanti, *La poétique de l'amour d'Embiricos*, Plouvier Paule, Doctorat de 3ème cycle, Études grecques, Montpellier III, 1985 (10).

GRÈCE (RITSOS) Voir aussi ARAGON / GRÈCE (RITSOS)

LEWIS CARROLL

Leclerc Guy, *Pour une lecture en tous sens et une traduction du sens dessous-dessus de Alice's adventures in Wonderland et Through the looking glass de Lewis Carroll*, Bensimon Paul, Doctorat d'État, Études anglaises, Paris III, 1994 (12).

Nieres-Schweigsuth Isabelle, *Lewis Carroll en France (1870-1985). Les ambivalences d'une réception littéraire*, Bessière Jean, Doctorat d'État, Litt. comparée, Picardie, 1988 (12).

LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE

Peru Jean-Michel, *Des ouvriers écrivent. Le débat sur la littérature prolétarienne en France (1925-1935)*, Delabroy Jean, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1987 (05).

MEXIQUE

Sanchez-Laroche Evelyne, *L'aventure mexicaine du surréalisme (1936-1948)*, Pageaux Daniel-H, Doctorat de 3ème cycle, Litt. comparée, Paris III, 1987 (12).

MORT

Aubert Thierry, *Le surréaliste et la mort*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1994 (06).

NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Sillard-Esmaili Soheila, *La Nouvelle Revue française et ses rapports avec le surréalisme de 1924 à 1940*, Béhar Henri, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Paris III, 1986 (01).

OBJET SURREALISTE

Guigon Emmanuel, *L'objet surréaliste, introduction aux techniques bénévoles*, Le Bot Marc, Doctorat de 3ème cycle, Histoire de l'art, Paris I, 1985 (12).

PAYSNEERLANDOPHONES

Vovelle José, *La diffusion du surréalisme dans les pays neerlandophones (1920-1950)*, Jullian René, Doctorat d'État, Histoire de l'art, Paris I, 1984 (12).

PEINTURE SURREALISTE

Félicie Claire, *L'odyssée des peintres surréalistes. L'influence de la pensée et des artistes anciens sur les principaux peintres surréalistes*, Foucart Bruno, Doctorat, Histoire de l'art, Paris IV, 1992 (02).

POLOGNE

De la perrière-Korcaia Maria, *Aux sources des nouvelles structures de l'imagination poétique en Pologne (1918-1930). Étude comparée à la lumière des tendances poétiques européennes*, Włodarczyk Hélène, Doctorat d'État, Études slaves, Paris III, 1984 (06).

PORTUGAL

Figueiredo-Gonzalez Eugénie, *Les mythes et l'énonciation dans la poésie surréaliste portugaise*, Camlong André, Doctorat de 3ème cycle, Études portugaises, Toulouse II, 1983 (02).

RÊVE / RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE

Negri-Masri Riuka, *La question du rêve et le récit autobiographique surréaliste*, Guedj Colette, Doctorat, Litt. française, Nice, 1991 (10).

ROMANS SURREALISTES

Garcia-Cartagena Manuel Ramon, *Enjeux du « je » dans les romans surréalistes*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Tours, 1992 (05).

SOCIOLOGIE

Bandier Norbert, *Analyse sociologique du groupe surréaliste français et de sa production de 1924 à 1929*, Vincent Guy, Doctorat, Sociologie, Lyon II, 1988 (11).

TEXTE / IMAGE

Essaouri Mohamed, *Rapports entre le texte et l'image dans la littérature française, du surréalisme aux années 1970*, Mauzi Robert, Doctorat d'État, Litt. française, Paris IV, 1989 (06).

TRADUCTION

Lécrivain Claudine, *Surréalisme et traduction. Analyse de la version en langue espagnole de poèmes surréalistes français*, Ly Nadine, Doctorat, Études ibériques, Bordeaux III, 1991 (01).

B - THÈSES EN PRÉPARATION

1 - SURREALISTES

ARAGON

- Abrioux Martine, *Le livre d'Aragon: de l'écriture à la publication dans les deux périodes des années 1920 et 1960*, Boulestreau Nicole, Doctorat, Liu. française, Paris X, 1988 (10).
- Al Munajjed Maher, *Aragon et la culture arabe*, Chevrel Yves, Doctorat, Litt. Comparée, Paris 4, (II) 1995.
- Andreadis-Molin Dominique, *Aragon et le mythe dans Le Paysan de Paris et Aurélien*, Cantaloube-Ferrieu Lucienne, Doctorat, Liu. française, Toulouse II, 1990 (11).
- Auguste Flour, *Les mécanismes de la guerre dans Guerre et paix de Tolstoï et dans La Semaine sainte d'Aragon*, Finas LuceUe, Doctorat, Litt. comparée, Paris VIII, 1987 (12).
- Ben Taleb Othman, *Pragmatique du discours romanesque: discours de la forme et formes du discours - L'œuvre romanesque d'Aragon*, François-Geiger Denise, Doctorat d'État, Linguistique, Paris V, 1983 (05).
- Bernard Jean-Marie, *Aragon didacticien de la peinture, du surréalisme au réalisme. Une cohérence dans le combat esthétique*, Robert Pierre, Doctorat, Liu. française, Paris III, 1988 (11).
- Bibilis Emmanuel, *L'image de la femme dans La Semaine sainte, La Mise à mort et Blanche ou l'oubli d'Aragon*, Daspre André, Doctorat, Litt. française, Nice, 1989 (11).
- Bochard J-Frédéric, *Les récits romanesques des écrivains engagés: Aragon et Anna Seghers*, Chevrel Yves, Doctorat, Litt. comparée, Paris IV, 1988 (11).
- Chennaf Najibah, *Le texte du temps chez Aragon*, Levailant Jean, Doctorat, Liu. française, Paris VIII, 1987 (12).
- Curvale Laure, *Aragon romancier*, Mailhos Georges, Doctorat, Liu. française, Toulouse II, 1988 (12).
- Dang Tran-Pipard Jacqueline, *Essai d'autopsie d'une crise: 1956-1967. L'œuvre romanesque d'Aragon dans son rapport à l'histoire*, Barbéris Pierre, Doctorat, Liu. française, Caen, 1991 (03).
- Deng Yong-Zhong, *La narration dans les romans d'Aragon, de La Semaine sainte à Blanche ou l'oubli*, Goulet Alain, Doctorat, Liu. française, Caen, 1992 (11).
- Denis Christiane, *L'expression du «je» dans le roman personnel, Essai de narratologie à partir de La Mise à mort d'Aragon, Pale fire de Nabokov et Seuing free the bears d'Irving*, Brunei Pierre, Doctorat, Litt. comparée, Paris IV, 1993 (12).
- Feng-Souday Karine, *L'intertextualité: théorie et enjeux sur la notion de propriété littéraire*, Roche Anne, Doctorat, Leures, Aix-Marseille I, 1993 (01).

- Guiraudon Valérie, *Entre alter et ego: le travail de l'écriture et ses rapports à l'idéologie chez Aragon*, Mozet Nicole, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1988 (11).
- Ioannidou Georgia-Mari, *Une étude thématique du « Cycle d'Elsa » d'Aragon*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1990 (02).
- Jauer Annick, *Aragon et la culture allemande*, Ravis Suzanne, Doctorat, Lettres Modernes, Aix Marseille I, (11) 1994.
- Kibaki Paul-Médard, *L'art de la narration dans La Mise à mort d'Aragon*, Daspre André, Doctorat, Litt. française, Nice, 1986 (05).
- Kim Myong-Hoon, *Le réalisme d'Aragon dans les années trente*, Meschonnic Henri, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1986 (11).
- Lafhai1-Molino Raphaël, *Génies des lieux. Recherches sur la description dans Les Beaux Quartiers d'Aragon*, Gardes-Tamine Joëlle, Doctorat, Sc. du langage, Aix Marseille I, (12) 1994.
- Lance-Otterbein Renate, *Problématique de documentation textuelle (fonds Aragon)*, Levallant Jean, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1986 (11).
- Lorente-Genter Christine, *Litt. et peinture dans Henri Matisse, roman d'Aragon*, Ravis Suzanne, Doctorat, Lettres, Aix Marseille I, (05) 1994.
- Lorenzi-Ballay Catherine, *L'exhibition et le masque: étude de la théâtralité dans La Mise à mort et Théâtre / Roman d'Aragon*, Raimond Michel, Diplôme supérieur de recherche, Litt. française, Paris IV, 1987 (06).
- Louka Lina, *L'image de la religion dans l'œuvre romanesque d'Aragon de Les Cloches de Bâle jusqu'à La Semaine sainte*, Leuilliot Bernard, Doctorat, Litt. française, Caen, 1992 (12).
- Martine Noël, *Contradiction unité: l'œuvre d'Aragon, une poétique de la modernité*, Meschonnic Henri, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1990 (11).
- Mejrhirrou Mustafa, *Les stratégies de l'écriture et leurs rapports au réel d'après deux œuvres d'Aragon: Il ne m'est Paris que d'Elsa et Blanche ou l'oubli*, Rousseau André, Doctorat, Lettres, Aix Marseille I, (02) 1994.
- Morineau Laurent, *Aragon homme politique, 1942-1972*, Willard Jean-Claude, Doctorat, Histoire, Paris I, 1990 (10).
- Mouton Nicolas, *Aragon: l'invention d'une vie, l'invention d'une œuvre*, Astier Colette, Doctorat, Lettres modernes, Paris X, 1992 (10).
- Ponorac Dragica, *L'amour chez Aragon*, Bouillier Henri, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1988 (11).
- Prévot Laurence, *Le mythe ambivalent de la femme dans les récits surréalistes d'Aragon: Anicet ou le Panorama, Les Aventures de Télémaque, Le Libertinage, Le Paysan de Paris*, Mourier-Casile Pascaline, Doctorat, Litt. française, Poitiers, 1990 (12).
- Schmidt Anne, *L'évolution du dialogue avec le lecteur dans les fictions romanesques d'Aragon: des Communistes aux Communistes (1949-1967)*, Moatti Christiane, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (09).
- Schweitzer Geneviève, *L'écriture de la sexualité dans « Le Monde réel » d'Aragon*, Ernst Gilles, Doctorat, Litt. française, Avignon, 1989 (09).

- Soulié Rémi, *Aragon et la nation*, Cantaloube-Ferrieu Lucienne, Doctorat, Litt. française, Toulouse II, 1992 (11).
- Srhayri Khalifa, *Roman à thèse et travail du roman dans les quatre premiers volumes du «Monde réel» d'Aragon*, Godard Henry, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1986 (12).
- Staraselski Valère, *Écriture, imaginaire, idéologie dans La mise à mort et Théâtre roman d'Aragon*, Levailant Jean, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1985 (12).
- Thiétard Marie-C, *Amour, temps et mort dans Aurélien et dans les derniers romans d'Aragon: La Mise à mort, Blanche ou l'oubli, Théâtre roman*, Levi-Valensi Jacqueline, Doctorat, Litt. française, Picardie, 1992 (01).
- Tissier Sandrine, *Lefou d'Aragon: pour une poétique de la réalité et de la fiction*, Gouaux Mireille, Doctorat, Litt. française, Nice, 1991 (12).
- Victor Lucien, *La poésie d'Aragon dans ses derniers grands recueils: de Les yeux de la mémoire à ses derniers vers*, Gardes-Tamine Joëlle, Doctorat, Langue française, Aix-Marseille I, 1987 (09).
- Vincent-Genod Valérie, *Variance de l'écriture romanesque et poétique: procédures automatiques d'analyse des manuscrits (sur Le roman inachevé d'Aragon)*, Condé Claude, Doctorat, Linguistique, Besançon, 1993 (10).
- Waller-Collinet Roselyne, *La figure du père dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Ravis Suzanne, Doctorat, Lettres modernes, Aix-Marseille I, 1993 (03).

ARAGON/BRETON/GRACQ

- Bagros Cyril, *L'organisation de l'espace dans la prose surréaliste: Breton, Gracq, Aragon*, Hamon Philippe, Doctorat, Litt. Française, Paris 3, (10) 1993.

ARAGON / CHAR

- Fay Robert, *La poésie de la résistance chez Char et Aragon*, Dumas Marie-claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1987 (10).

ARAGON / DRIEU LA ROCHELLE

- Badey Philippe, *Métaphysique de l'engagement chez Aragon et Drieu La Rochelle*, Martin Claude, Doctorat, Lettres modernes, Lyon II, 1993 (10).

ARAGON / ÉLUARD

- Achour Abderrahmane, *Image de la femme, image de la patrie dans la poésie résistante d'Aragon et d'Éluard*, Gaubert Serge, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1989 (11).

ARTAUD

- Beaugier Valérie, *Les théories de la mise en scène en France de Zola à Artaud (1880-1940)*, Fargeaud-Ambrière Madeleine, Doctorat, Théâtre, Paris IV, 1988(11).
- Belhaj Laila, *Artaud: la notion de sacré dans les œuvres picturales et les écrits*, Lascault Gilbert, Doctorat, Philosophie, Paris I, 1992 (10).

- Bernold André, *Les cahiers de Rodez et les cahiers de retour à Paris (1945-1948) d'Artaud: investigations critiques*, Derrida Jacques, Doctorat, Philosophie, Hautes études en sciences sociales, 1988 (12).
- Bodin Sylvie, *Les problèmes du statut de la corporéité de l'acteur dans l'œuvre d'Artaud comme fondement d'une nouvelle esthétique théâtrale*, Bernard Michel, Doctorat, Théâtre, Paris VIII, 1990 (10).
- Bongiorno Giorgia, *Figures du salut dans l'œuvre d'Antonin Artaud*, Rey P. Philippe, Doctorat, Litt. Française, Paris 8, (12) 1993.
- Chemillier Juliette, *Artaud et la question de la représentation*, Markovits Francine, Doctorat, Philosophie, Paris 10, (10) 1994.
- Debailleux Françoise, *Folie et création littéraire. Maupassant, Nerval, Artaud*, Buisine Alain, Doctorat, Litt. française, Lille III, 1992 (04).
- Fontaine Olivier, *Artaud épistolier*, Autrand Michel, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1989 (11).
- Geblesco Nicole, *Antonin Artaud et certains aspects poétiques du théâtre indien*, Passeron René, Doctorat D'état, Esthétique, Paris 1, (12) 1972.
- Joo Deok, *Poétique de l'écriture dramatique chez Artaud*, Burgos Jean, Doctorat, Litt. française, Savoie, 1991 (10).
- Jottreau Valérie, *Un cinéma de poésie: approche de l'œuvre de Philippe Garrel à partir des écrits d'Antonin Artaud*, Fihmann Guy, Doctorat, Cinéma, Paris 8, (01) 1995
- Kim Sang-Tai, *Le cri d'Artaud*, Laurenti Huguette, Doctorat d'État, Litt. française, Montpellier III, 1976 (12).
- Lemoine Freddy, *Les années 60 et le théâtre d'Artaud*, Mortier Daniel, Doctorat, Litt. française, Rouen, 1990 (11).
- Pollock Jonathan, *Artaud: de l'humorisme à l'humour*, Dumoulié Camille, Doctorat, Litt. française, Strasbourg II, 1993 (11).
- Quignot Danièle, *Langue, langage et écriture théâtrale chez Artaud*, Rey J-M., Doctorat, Lettres Modernes, Paris 8, (12) 1993.
- Soleymieux Nicolas, *L'esprit et le corps: le problème de l'expression dans l'œuvre d'Artaud*, Macherey Pierre, Doctorat, Philosophie, Lille III, 1993 (12).
- Taoussi Ahmed, «*Pharmakon* » et processus cruel-sacrificiel dans l'œuvre d'Artaud, Decs>tignies Jean, Doctorat, Litt. française, Lille III, 1987 (12).
- Tomiche Anne, *Ecritures de la cruauté*, Kristeva Julia, Doctorat, Études littéraires, Paris VII, 1992 (07).

ARTAUD/CHAR

- Casanova Pierre, *Images et temps chez Artaud, Celan, Char*, Mailhos Georges, Doctorat, Lettres modernes, Toulouse II, 1992 (10).

ARTAUD/DAUMAL

- Merer Christian, *Quêteurs d'espace, exodes. (Étude transversale sur Segalen, Artaud, Daumal)*, Gontard Marc, Doctorat, Litt. française, Rennes II, 1990 (11).

ARTAUD / MICHAUX

Vibert Yann, *Le corps-pensée*, Levaillant Jean, Doctorat, Liu. française, Paris VIII, 1988 (11).

ARTAUD Voir aussi CORPS / ARTAUD / DESNOS**BRAUNER**

Montagne-Estevény Margaret, *L'œuvre graphique de Victor Brauner: Le Fonds J. Brauner au Musée D'art*, Gamboni Dario, Doctorat, Histoire de l'art, Lyon 2, (01) 1995.

BRETON

BiancheUi Sylvaine, *Structures des images, rhétorique de l'image chez Breton*, Caduc Eveline, Doctorat, Liu. française, Nice, 1992 (10).

Clerc Olivier, *Breton: poésie et rapprochement*, Deguy Michel, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1990 (11).

Cuni Daniel, *Création « convulsive » dans les œuvres de Breton*, Cantaloube-Ferrieu Lucienne, Doctorat, Liu. française, Toulouse II, 1988 (10).

De Medeiros Richard, *Cinéma et surréalité. Le regard d'A. Breton*, Chénieux-Gendron Jacqueline, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1986 (11).

Edwards Paul, *Photographie et littérature*, Lorant André, Doctorat, LeUres, Paris XII, 1993 (12).

Graff Marc, *André Breton, la guerre et l'après-guerre*, Mathieu J. Claude, Doctorat d'état, Litt. Française, Paris VIII, (06) 1984.

Grahman Simone, *Réalité, rêve, imagination. Les composantes du réel chez A. Breton*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (10).

Graulle Christophe, *Naissance de la notion d'humour noir chez André Breton*, Blachère I. Claude, Doctorat, Litt. Française, Montpellier 3, (a1) 1995.

Harada Misao, *La cohérence du texte chez Breton, une étude de quatre œuvres: Nadja*, Les Vases communicants, L'Amour fou, Arcane 17, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1986 (12).

Hoshino Moriyuki, *Poétique surréaliste chez A. Breton*, Béhar Henri, Doctorat, Liu. française, Paris III, 1990 (03).

Hong-Koo Jeong-Wan, *Une étude de vocabulaire chez Breton*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1989 (02).

Jung Chan-Soo, *Imagination et les signes de l'amour dans l'œuvre romanesque de Breton*, Levi-Valensi Jacqueline, Doctorat, Litt. française, Picardie, 1986 (03).

Maurice Patrick, *L'esthétique chez Breton*, Pierrot Jean, Doctorat, Liu. française' Rouen, 1986 (01).

Mussard Jean-Dominique, *L'oeil, les jeux du regard: représentations et jonctions dans l'œuvre de Breton*, Vareille Jean-Claude, Doctorat, Liu. française, Limoges, 1992 (02).

Prévot Laurence, *Le Thème de l'eau dans l'œuvre d'André Breton*, Mourier-Casile Pascaline, Doctorat, Litt. Française, Poitiers, (12) 1990.

- Roche Gérard, *A. Breton et la dialectique surréaliste. Poésie, rêve et révolution, des Vases communicants à Arcane 17 (1932-1945)*, Gaubert Serge, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1992 (12).
- Sabot Philippe, *Pratiques d'écriture et pratiques de pensées: le statut philosophique de l'expérience littéraire, du surréalisme à nos jours*, Macherey Pierre, Doctorat, Philosophie, Lille III, 1994 (10).
- Sanchez Patricia, *Le Concept d'écriture automatique chez André Breton*, Plouvier Paule, Doctorat, Litt. Française, Montpellier 3, (11) 1994.
- Scopelliti Paolo, *L'immaculée Conception Breton-Éluard (l'influence du Surréalisme sur la psychanalyse)*, Behar Henri, Doctorat, Litt. Française, Paris 3, 1994 (12).
- Sebbag Georges, *Les durées automatiques. Breton, Bergson*, Jimenez Marc, Doctorat, Philosophie, Paris I, 1991 (11).
- Wang Hsiaoli, *A. Breton, les objets surréalistes et les poèmes-objets*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1992 (10).

BRETON 1CAILLOIS

- Fieuzal-Pla Soline, « *L'art magique* » dans *les écrits esthétiques des années 50 aux années 70*, Cantaloube-Ferrieu Lucienne, Doctorat, Lettres modernes, Toulouse II, 1993 (10).

BRETON Voir aussi ARAGON / BRETON / GRACQ et FEMME / A. BRETON / EMBIRICOS

BUNUEL

- Dongan Christine, *Étude sémiotique de l'œuvre de Buiuel*, Cros Edmond, Doctorat d'État, Lettres, Montpellier III, 1992 (12).
- Grisolia Raul, *Le rapport entre cinéma et peinture dans les films de Buiuel*, Taranger M-Claude, Doctorat, Cinéma, Aix-Marseille I, 1994 (01).

BUNUEL 1DALI

- André Nathalie, *Le corps mutilé: iconographie et thématique dans l'œuvre de Lorca, Dali, Buiuel*, Saillard Simone, Doctorat, Études ibériques, Lyon II, 1989 (09).

CHAR

- Balay Dominique, *Images de l'espace, images du temps chez Char*, Astier Colette, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1993 (10).
- Bennel Patricia, *La Question de l'inconnu dans la poésie de Char*, Mathieu J. Claude, Doctorat, Lettres, Paris 8, (12) 1994.
- Bougault Laurence, *Cosmos et logos: espace et métaphores spatiales du poétique (1850-1980)*, Hamon Philippe, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (10).
- Chaquat Bruno, *Le labyrinthe et l'échangeur: Kubrick, Char, Chateaubriand*, Bonnefis Philippe, Doctorat, Litt. française, Lille III, 1990 (05).

- Chareyre Jean-Claude, *La géographie charienne dans l'œuvre intégrale de Char*, Plouvier Paule, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1993 (11).
- Dall'Agnol Franck, *Amour et désir dans l'œuvre de Char*, Burgos Jean, Doctorat, Lettres modernes, Savoie, 1992 (05).
- Delliaux Anne-Marie, *Singularité et prosodie chez Char: La Parole en Archipel*, La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle, Aromates chasseurs, Mailhos Georges, Doctorat, Litt. française, Toulouse II, 1989 (10).
- Hadji Khalid, *Sémiotique et imaginaire de Char*, Vareille Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Limoges, 1987 (12).
- Hafner Josef, *La poésie de Char de 1925 à 1988*, Decaudin Michel, Doctorat d'état, Litt. Française, Paris 3, (03) 1984.
- Jacquet-Rondeau Myriam, *L'univers stellaire de Char*, Mourier-Casile Pascaline, Doctorat, Litt. française, Poitiers, 1987 (01).
- Labat-Lachaud Annie, *Sujet éthique, sujet lyrique dans La parole en archipel et Le nu perdu de Char*, Mathieu J. Claude, Doctorat, Litt., Paris 8, (12) 1993.
- Lebbar Driss, *Le sacré et le profane dans la poésie de Char*, Rousseau André, Doctorat, Litt. française, Aix-Marseille J, 1990 (11).
- Lee Bok-Nam, *Les images de l'espace dans la poésie de Char*, Plouvier Paule, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1982 (12).
- Lee Chan-Kyu, *Les figures du mouvement dans l'œuvre de Char*, Debreuille Jean-Yves, Doctorat, Lettres modernes, Lyon II, 1994 (01).
- Lemarchand Marielle, *Rencontre et coïncidence avec les présocratiques du XXème siècle: Char et Camus*, Astier Colette, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1991 (10).
- Massoumou Omer, *Les procédés d'écriture poétique dans l'œuvre de Char*, Borelli Guy, Doctorat, Litt. française, Nancy II, 1992 (02).
- Mokrane Hakim, *Char ou la métamorphose d'une poétique*, Burgos Jean, Doctorat, Lettres, Savoie, (09) 1994.
- Piroddi Claude, *L'énergie dans l'œuvre de Char*, Bercot Martine, Doctorat, Litt. française, Bourgogne, 1989 (11).
- Poli Jean-Dominique, *La place de l'origine dans la poésie de Char*, Plouvier Paule, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1991 (12).
- Rabu Franck, *Écriture et peinture dans l'œuvre de Char*, Steinmetz Jean-Luc, Doctorat, Lettres modernes, Nantes, 1993 (10).
- Raynal Mireille, *Char: l'espacement, site du poème*, Mailhos Georges, Doctorat, Lettres modernes, Toulouse II, 1992 (11).
- Renaud Danielle, *La nature dans l'œuvre poétique de Char*, Christin Anne-Marie, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1988 (11).
- Sinner-Hoffelt Danielle, *Le devenir de l'amour absolu au théâtre du vingtième siècle*, Munch Marc-Matth, Doctorat, Litt. comparée, Metz, 1989 (11).
- Soule Yves, *La géographie poétique dans l'œuvre de Char*, Plouvier Paule, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1992 (11).

CHAR/BATAILLE/BONNEFOY

Duteil Marylène, *Les concepts d'indicible et de figural dans la poésie moderne et contemporaine de Bonnefoy, Bataille, Char, Stein, Joyce, Bringham, Celan et Gombrovitch*, Molinié Georges, Doctorat, Langue Française, Paris 4, (II) 1991.

CHAR/BONNEFOY

Grande-Genet Nicole, *La célébration du lieu: étude sur le sens et la fonction du paysage dans la poésie moderne (notamment Char, Bonnefoy, Jaccottet)*, Bellet Roger, Doctorat d'Etat, Litt. française, Lyon II, 1988 (II).

CHAR / ÉLUARD / LEIRIS

Perrigaud Françoise, *Le référent plastique dans les œuvres de Leiris, Éluard et Char*, Dupont Jacques, Doctorat, Litt. française, Nantes, 1993 (II).

CHAR Voir aussi ARAGON / CHAR et ARTAUD 1CHAR

DALI

Acuti Isabelle, *Les monstres dans l'art de 1950 à nos jours*, Lascault Gilbert, Doctorat, Histoire de l'art, Paris 1, 1992 (II).

Brunschvicg Laure, *Célébrations cérébrales chez Salvador Dali*, Antoine Régis, Doctorat, Histoire de l'art, Nantes, 1992 (09).

Fourrel de Frettes Sabine, *Le souvenir autobiographique dans Si le grain ne meurt de Gide et La Vie secrète de Salvador Dalí*, Beterous Paule, Doctorat, Litt. comparée, Bordeaux III, 1992 (II).

Poveda David, *L'œuvre cinématographique de Dali*, Beylie Claude, Doctorat, Histoire de l'art, Paris 1, 1990 (10).

DALI Voir aussi BUNUEL / DALI

DESNOS

Bahmad Aicha, *Une poésie au service du langage. Desnos et l'alchimie du verbe*, Borelli Guy, Doctorat, Litt. française, Nancy II, 1987 (12).

Bourreau-Steele Anne-Françoise, *La réécriture du mythe dans la poésie de la décadence et du surréalisme. Une étude centrée sur trois mythes: Persée et Andromède, Les sirènes et les argonautes chez Desnos, J. Laforgue, W. Crane et A. Crowley*, De Palacio Jean, Doctorat, Litt. Comparée, Paris 4, (06) 1994.

Sayegh Michèle, *L'esthétique du merveilleux dans l'œuvre poétique de Robert Desnos*, Mathieu J. Claude, Doctorat, Litt. Française, Paris 8, (II) 1993.

DESNOS Voir aussi CORPS / ARTAUD / DESNOS

DUCHAMP

Lee Ji-Ho, *L'objet banal comme œuvre d'art chez Duchamp et Nam June Paik*, Lascault Gilbert, Doctorat, Sciences de l'art, Paris 1, 1990 (12).

Souladié Catherine, *L'art-Action, de Duchamp à aujourd'hui*, Lachaud Jean-Marc, Doctorat, Arts Plastiques, Bordeaux 3, (11) 1994.

DUCHAMP / DUBUFFET

Valentin Éric, *Critique de la modernité picturale (Schiele, Malevitch, Mondrian, Duchamp, Dubuffet)*, Revault-D'Allonnes Olivier, Doctorat, Philosophie, Paris 1, 1986 (12).

ÉLUARD

Bianchi Françoise, *Le geste créateur chez Éluard dans Donner à voir et les écrits de théorie esthétique de l'œuvre*, Guedj Colette, Doctorat de 3ème cycle, Litt. française, Nice, 1984 (01).

Dupré-Martinat Emmanuelle, *La Maturité poétique de Paul Éluard de La Vie Immédiate à Poésie et Vérité (1942)*, Murat Michel, Doctorat, Lettres Modernes, Paris 4, (09) 1995.

Fabre-Dive Andrée, *Éluard, poète du bonheur*, Gaubert Serge, Doctorat d'État, Litt. française, Lyon II, 1980 (03).

Fontvieille Agnès, *Le mot "vide" et l'expression lexicale du vide dans l'œuvre de Paul Éluard*, Gaubert Serge, Doctorat, Lettres, Lyon 2, (03) 1992.

Fukuda Takuya, *Eluard: le jeu infini du désir et du langage (1919-1939)*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1993 (01).

Jean Moon-Cheol, *L'immédiat comme désir et comme l'effet d'écriture dans la poésie surréaliste d'Éluard*, Mourier-Casile Pascaline, Doctorat, Litt. française, Poitiers, 1989 (06).

Lee Byung-Soo, *La résonance de l'être dans l'œuvre d'Éluard*, Plouvier Paule, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1990 (10).

Lee Sang-Guern, *Le statut du vers dans la poésie de Paul Éluard*, Dessons Gérard, Doctorat, Paris 8, (11) 1993.

Li Xiayi, *Dialogue amoureux et inachèvement dans la poésie d'Éluard*, Levaillant Jean, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1988 (11).

Thomas-Gouzard Françoise, *Le dynamisme des images dans l'œuvre d'Éluard*, Guedj Colette, Doctorat d'État, Litt. française, Nice, 1983 (10).

ÉLUARD Voir aussi **ARAGON** **ÉLUARD** et **CHAR** **ÉLUARD** **LEIRIS**

LEIRIS

Achkor Nazha, *Langage et identité dans La règle du jeu de Leiris*, Henry Anne, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1987 (10).

Desponds Micheline, *Du tableau au texte: analyse d'un espace de création littéraire à partir des œuvres de Manet, Bacon, Magritte, Hopper et des textes de Leiris, Michaux, Esteban*, Celeyrette Nicole, Doctorat, Lettres modernes, Paris XII, 1992 (12).

Favreau Guillaume, *Écrivains français en Mer Rouge dans l'entre-deux-guerres (Kessel, Leiris, Malraux, Nizan)*, Fournier Vincent, Doctorat, Litt. Française, Bordeaux 3, (11) 1994.

- Hervé Guibert, *L'autobiographie contemporaine et le désastre. Michel. Leiris, Georges Pérec, Serge Doubrovski*, Marmande Francis, Darrieussecq Marie, Doctorat, Etudes Littéraires, Paris 7, (11) 1994.
- Jang Ji-Wook, *Tension poétique chez Michel Leiris*, Clancy Geneviève, Doctorat, Science de l'art, Paris 1, (11) 1994.
- Labruno François, *L'érotisme dans l'œuvre de Leiris*, Vareille Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Limoges, 1987 (04).
- Lambert Hervé, *La Dimension anthropologique de l'essai au XXe Siècle*, Astier Colette, Doctorat, Litt. Comparée, Paris 10, (09) 1994.
- Maillis Annie, *La Tauromachie et ses miroirs dans l'œuvre de Michel Leiris*, Caizergues Pierre, Doctorat, Litt. Française, Montpellier 3, (09) 1992.
- Maunet Isabelle, *Posterité littéraire du calligramme*, Lieber Jean-Claude, Doctorat, Litt. Française, Tours, (09) 1994.
- Miles Elske, *Transgression, sacrifice et représentations (à partir de l'œuvre de Leiris)*, Marmande Francis, Doctorat, Lettres Modernes, Paris 7, (10) 1994.
- Molla Christiane, *La figure héroïque chez Leiris*, Henry Anne, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1991 (10).
- Peifer Michel, *L'écriture de la règle et la règle de l'écriture: étude stylistique de La Règle du Jeu de Leiris*, Dereu Mireille, Doctorat, Litt. Française, Nancy 2, (02) 1995.
- Rivière Jean-Paul, *L'itinéraire de l'écriture dans l'œuvre autobiographique de Leiris*, Mailhos Georges, Doctorat, Litt. française, Toulouse II, 1986 (09).
- Ryu Eun-Young, *Les figures picturales chez Leiris: la relation de la littérature avec la peinture dans la perspective psychanalytique*, Demoris Jean-René, Doctorat, Lettres modernes, Paris III, 1993 (12).
- Seguin Claire, *Identité littéraire et arts plastiques dans l'œuvre de Leiris*, Christin Anne-Marie, Doctorat, Études littéraires, Paris VII, 1992 (09).
- Tehio Valérie-Lai, *Anthropologie et langage chez Leiris*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1989 (11).
- Winieski Wilfrid, *Lisibilité et anxiogénéité de l'autofiction de l'entre-deux guerres (Leiris, Nizan)*, Jouve Vincent, Doctorat, Lettres Modernes, Reims, (10) 1994.
- Yu Ho-Shik, *L'écriture de soi dans l'œuvre de Michel Leiris*, Gosselin Monique, Doctorat, Litt. Française, Paris 10, (10) 1994.

LEIRIS 1BATAILLE

- Chazaud Olivier, *Manet dans l'espace littéraire*, Gelas Bruno, Doctorat, Lettres, Lyon II, 1994 (03).

LEIRIS 1LIMBOUR

- Lacoste Isabelle, *Leiris, Limbour. Une influence souterraine*, Roche Anne, Doctorat, Lettres, Aix-Marseille I, 1993 (02).

LEIRIS 1ITALIE (SAVINIO)

- Chapuis Lise, *L'entreprise autobiographique chez Alberto Savinio et Michel Leiris*, Beterous Paule, Doctorat, Litt. comparée, Bordeaux III, 1993 (12).

LEIRIS Voir aussi CHAR / ÉLUARD / LEIRIS

LIMBOUR

Irannejad Alireza, *Le Système d'images dans les romans de Georges Limbour*, Richard Lionnel, Doctorat, Litt. Française, Picardie, (02) 1995.

Lefort Daniel, *Limbour: une poétique du merveilleux*, Jouanny Robert, Doctorat, Lettres modernes, Paris IV, 1993 (12).

LIMBOUR Voir aussi LEIRIS / LIMBOUR

MABILLE

Grange-Courty Jacques, *Mabille et le merveilleux*, Dubois Claude, Doctorat d'Etat, Litt. française, Bordeaux III, 1980 (09).

MALET

Deverne Odile, *L'écriture romanesque selon Malet*, Alluin Bernard, Doctorat, Litt. française, Lille III, 1991 (11).

Harroué Odile, *Léo Malet et les langages dans Les Nouveaux mystères de Paris*, Bouverot Danielle, Doctorat, Litt. française, Nancy II, 1987 (12).

Maurel Richard, *L'univers romanesque de Malet*, Lioure Michel, Doctorat, Litt. française, Clermont II, 1987 (11).

Schuetz-Christopoulou Stavroula, *Roman policier américain et européen. Étude comparative de Raymond Chandler à James Ellroy et de Léo Malet à D. Daeninckx*, Bessière Jean, Doctorat, Litt. comparée, Paris III, 1993 (10).

MANDIARGUES

Bonnardel France, *L'espace du regard. Pour une approche poétique de l'œuvre narrative de Mandiargues*, Bonnerot Olivier, Doctorat, Litt. française, Strasbourg II, 1982 (01).

Cantiuc Nicoleta, *Le Récit poétique depuis 1945 (Béalu, Bosco, Hellens, Le Clezio, Mandiargues)*, Pierrot Jean, Doctorat, Lettres Modernes, Rouen, (10) 1995.

Castant Alexandre, *Les villes méditerranéennes dans l'œuvre romanesque de Mandiargues et dans la photographie contemporaine*, Chateau Dominique, Doctorat, Sciences de l'art, Paris I, 1991 (12).

Cendron Pascale, *Mandiargues et les signes dans son œuvre romanesque*, Munch Marc-Matth, Doctorat, Litt. française, Metz, 1989 (03).

Koreicho Nicolas, *Litt. et psychanalyse: le narcissisme comme principe d'engendrement textuel dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues*, Kristeva Julia, Doctorat, Litt., Paris 7, (10) 1994.

Laurens Brigitte, *La figure féminine dans l'univers mandiarguien*, Henry Anne, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1982 (11).

Pozzi Christine, *L'imaginaire de Mandiargues*, Bourgeois André, Doctorat, Litt. française, Grenoble III, 1988 (09).

Thirion-Petermann Agnès, *Mandiargues, une écriture cérémonie*, Burgos Jean, Doctorat, Litt. française, Savoie, 1988 (01).

Tokarska Iwona, *Le trompe-l'oeil dans l'œuvre de Mandiargues*, Leroy Claude, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1991 (10).

MAN RAY

Rouxau De L'Ecotais Emmanuelle, *Les photographies de la dation Man Ray conservées au Musée National D'art Moderne*, Lemoine Serge, Diplôme Supérieur de Recherche, Histoire de l'art, Paris 4, (09) 1992.

MASSON

De Giry-Passeron, *Masson et l'écriture*, Béhar Henri, Doctorat d'État, Litt. française, Paris III, 1983 (09).

MATrA

Sahakian Carlos, *Rufino Tamayo, Wifredo Lam, Matta: trois destins latino-américains dans la création picturale du XXème siècle*, Vitale Élodie, Doctorat, Arts plastiques, Paris VIII, 1988 (11).

MIRO

Mikhailoff-Rajlovlef-Novarina Françoise, *Miro illustrateur. Étude suivie du catalogue raisonné informatisé des illustrations*, Levaillant Françoise, Doctorat, Histoire de l'art, Paris 1, 1991 (10).

PAZ

Fraj Éric, *Recherches sur l'œuvre poétique et théorique de Paz*, Ramond Michèle, Doctorat, Études latino-américaines, Toulouse II, 1989 (10).

Picard Anne, *Paz, une poétique de l'instant*, Esteban Claude, Doctorat, Études latino-américaines, Paris IV, 1991 (12).

Sanchez Annie, *Octavio Paz et la France*, Mansau Andrée, Doctorat, Litt. comparée, Toulouse II, 1987 (12).

Torres Leonardo, *La poésie spatiale en Amérique latine*, Yurkievich Saul, Doctorat, Études latino-américaines, Paris VIII, 1986 (11).

PÉRET

Debenedetti Jean-Marc, *Poésie et pensée mythique dans l'œuvre de Péret*, Mauzi Robert, Doctorat d'État, Litt. française, Paris IV, 1974 (09).

Le Dilly Cécile, *Le « stupéfiant » image dans l'alchimie comique de Péret. Analyse de l'image, au sens visuel du terme, son rapport au symbole et à l'emblème*, Chénieux-Gendron Jacqueline, Doctorat, Etudes littéraires, Paris VII, 1993 (11).

Walter Richard, *Péret, les contes et le cinéma*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (10).

PIEYRE DE MANDIARGUES Voir MANDIARGUES

PRÉVERT

Brandebourg Serge, *Le substrat libertaire des œuvres de Prévert*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1992 (11).

- Iglesias-Casal Marta, *Prévert et la question d'une littérature populaire*, Touret Michèle, Doctorat, Litt. française, Rennes II, 1991 (12).
- Ouvrard Ghislaine, *Prévert adaptateur. 1936-1946*, Béhar Henri, Doctorat, Liu. française, Paris III, 1991 (02).

QUENEAU

- Audeguy Stéphane, *Queneau et les enjeux de la lecture*, Debon Claude, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (10).
- Baxevanaki Georgia, *La production romanesque de Queneau de 1940 à 1952*, Godard Henry, Doctorat, Liu. française, Paris VII, 1988 (11).
- Benhamouda Hafid, *Lecture de l'œuvre romanesque de Queneau: la fiction dénaturée*, Picard Michel, Doctorat, Liu. française, Reims, 1991 (10).
- Billot Mary-Lise, *La grande image du logogriphe dans Les Fleurs bleues de Queneau*, Vareille Jean-Claude, Doctorat, Liu. française, Limoges, 1983 (10).
- Chazard Martine, *La banlieue dans l'œuvre de Queneau: image et ubiquité*, Bercot Martine, Doctorat, Liu. française, Bourgogne, 1989 (09).
- Durand Marianne, *Le lecteur de Queneau*, Debon Claude, Doctorat, Liu. française, Paris III, 1989 (07).
- Egert Charles, *Queneau et les temps utopiques*, Debon Claude, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1989 (04).
- Fels Laurent, *OuLiPo père et fils: autour de Queneau et Pérec*, Dezalay Auguste, Doctorat, Liu. française, Strasbourg II, 1990 (10).
- Girard Muriel, *L'imaginaire de Queneau*, Foucart Claude, Doctorat, Litt. française, Lyon III, 1991 (10).
- Haroune Aziza, *Problématique de la néologie littéraire notamment à travers les œuvres de Queneau et de quelques autres.*, Colin Jean-Paul, Doctorat, Sciences du langage, Besançon, 1993 (12).
- Iglesias-Casal Monica, *Queneau, le discours sur soi*, Touret Michèle, Doctorat, Litt. française, Rennes II, 1991 (12).
- Koukouvinou-Mamakouka Elisabeth, *Queneau et la Grèce*, Debon Claude, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1991 (12).
- Le Drezen Hélène, *Analyse du personnage dans l'œuvre romanesque de Queneau*, Laine Pierre, Doctorat, Liu. française, Brest, 1991 (11).
- Longre Jean-Pierre, *Théâtre et théâtralité dans l'œuvre de Queneau*, Debon Claude, Doctorat, Liu. française, Paris III, 1994 (01).
- Marin-Pache Hervé, *L'image de la jeunesse dans l'œuvre de Queneau*, Celeyreue Nicole, Doctorat, Liu. française, Paris XII, 1991 (12).
- Noone Patrick-José, *Le travail intertextuel dans l'œuvre romanesque de Queneau*, Debon Claude, Doctorat, Liu. française, Paris III, 1990 (09).
- Pacalon Pascale, *Queneau, de la jubilation mathématique à la sagesse orientale*, Mailhos Georges, Doctorat, Litt. française, Toulouse II, 1988 (11).
- Rousseau-Cherqui Marie-Claude, *Queneau, écrivain de cinéma*, Debon Claude, Doctorat, Liu. française, Paris III, 1992 (12).

- Ruiz-Raby Colette, *Statut et structure des écrits intimes fictifs. Gide, Les cahiers d'André Walter, Valéry Larbaud, le Journal d'A. D. Bamabooth, Cendrars, Les confessions de Dan Yack, Queneau, Le journal intime de Sally Mara, Godard Henry*, Doctorat, Litt. Française, Paris 4, (09) 1991.
- Tassou Bertrand, *Pérec, Benoziglio, Echenoz et quelques autres: héritiers d'un comique québécois ?*, Dambre Marc, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (01).
- Thirion Emmanuelle, *Les adaptations filmées des romans de Queneau*, Magne Bernard, Doctorat, Litt. française, Toulouse I, 1990 (11).
- Zhu Hong, *Esthétique narrative de Queneau*, Neefs Jacques, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1993 (03).

SCHÉHADÉ

- Al Mouadmani-Issa Suaad, *L'émigré dans le théâtre de Schéhadé*, Hubert Michel, Doctorat, Théâtre, Aix-Marseille I, 1991 (12).
- Chikhani Marie-Thérèse, *L'œuvre poétique et théâtrale de Schéhadé: combinaison des thèmes et stylistique des genres*, Huchon Mireille, Doctorat, Lettres modernes, Paris IV, 1989 (11).
- El Khoury Hind, *L'opposition entre le langage littéraire et les autres éléments scéniques dans le théâtre de Schéhadé*, Béhar Henri, Doctorat, Litt., Paris III, 1988 (03).
- Meriot Michèle, *Itinéraire poétique de Schéhadé*, Quesnel Michel, Doctorat, Litt. française, Brest, 1990 (12).
- Slim Badiiaa, *Schéhadé: une vérité à travers le langage*, Viala Alain, Doctorat, Théâtre, Paris III, 1993 (01).

SCHOENDORFF

- Huss Valérie, *Max Schoendorff, 30 ans de peinture*, Menier Mady, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1989 (12).

SOUPAULT

- Brunei Franck, *L'univers imaginaire de Soupault*, Mauzi Robert, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1985 (09).
- Delodde Claudine, *Itinéraires créatifs de Soupault*, Cesbron Georges, Doctorat, Lettres, Angers, 1992 (12).
- Duchemin Véronique, *L'œuvre poétique de Soupault, étude assistée par ordinateur*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1992 (01).

TZARA

- Boulevard M-Elisabeth, *Pensée et poésie: de la théorie à la pratique dans l'œuvre de Tzara*, Mailhos Georges, Doctorat, Litt. française, Toulouse II, 1986 (12).
- Lazar-Calujnai Amelia, *De Tristan Tzara à Eugène Ionesco, écrivains roumains d'expression française*, Jouanny Robert, Doctorat, Lettres, Paris IV, 1995 (10).

VITRAC

Macquet Christophe-J, *Vitrac et son œuvre*, Buisine Alain, Doctorat, Lettres, Lille III, 1992 (04).

2 - ALENTOURS

ALECHINSKY

Joseph Frédérique, *Le Peintre et ses langues*, Bonnefis Philippe, Doctorat, Lettres Modernes, Lille 3, 1989 (03).

ALECHINSKY/DUBUFFET

Étienne Brigitte, *Relations entre la peinture et l'écriture chez quelques artistes contemporains: Dubuffet, Dotremont, Alechinsky*, Decaudin Michel, Doctorat d'Etat, Litt., Paris III, 1983 (10).

BATAILLE

Adorno Francesco P, *La communauté chez Nietzsche et Bataille*, Rey P-Philippe, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1990 (10).

Baker John-Andrew, « *Lafaute d'écrire* ». *Culpabilité, langage et écriture dans l'œuvre de Bataille*, Chénieux-Gendron Jacqueline, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1989 (10).

Chazaud Olivier, *Bataille et la peinture*, Kristeva Julia, Doctorat, Lettres modernes, Paris VII, 1994 (03).

Clément Laure, *L'érotisme en littérature d'Apollinaire à Bataille*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1989 (10).

Eun Hwang Soo Won, *L'écriture du Réel dans le romn contemporain: pulsion de mort et incidences du réel dans le mouvement de l'écriture (autour de Maupassant, Proust, Bataille et Duras)*, Bayard Pierre, Doctorat, Litt. Française, Paris 8, (12) 1993.

Hewitt Peter James, *L'idée du sujet chez Bataille, Blanchot, et Levinas*, Nancy Jean-Luc, Doctorat, Philosophie, Strasbourg 2, (11) 1994.

Huang Wen-Ling, *Interprétation du corps dans l'œuvre de Bataille*, Foucart Claude, Doctorat, Litt. française, Lyon III, 1989 (11).

Jwano Takuji, *Bataille et la mort de Dieu*, Marion Jean-Luc, Doctorat, Philosophie, Paris X, 1990 (10).

Lemarie Hervé, *Une éthylique ou l'impossible morale chez Bataille*, Marmande Francis Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1991 (10).

Margat Claire, *L'esthétique de l'horreur, de Mirbeau à Bataille*, Lascault Gilbert, Doctorat, Esthétique, Paris J, 1987 (10).

Merrouch Younès, *De la nourriture à la chair dans les textes narratifs de Bataille. Sensation et immédiateté*, Vadé Yves, Doctorat, Litt. française, Bordeaux III, 1991 (10).

- Moetinge Elise, *L'imaginaire de la blessure au XXème siècle. Étude de Bataille, Camus, Céline, Faulkner, Golding, Hemingway* (L'Histoire de l'oeil, Le renégat, Voyage au bout de la nuit, Light in august, The lord of the flies, The snows of Kilimanjaro), Chauvin Danièle, Doctorat, Litt. comparée, Grenoble 3, (09) 1993.
- Onishi Masaichiro, *Le problème du féminin chez Bataille*, Revault-D'Allonnes Olivier, Doctorat, Philosophie, Paris I, 1986 (11).
- Paessant Jérôme, *La Critique littéraire dans l'œuvre de Bataille*, Steinmetz Jean Luc, Doctorat, Lettres Modernes, Nantes, (12) 1994.
- Salamon Michel, *Essai pour une philosophie du ravissement*, Nancy Jean-Luc, Doctorat, Philosophie, Strasbourg II, 1991 (11).
- Shin Yong-Ho, *La traversée littéraire des pouvoirs de la mort: Fontenelle, Sade, Senancour, Bataille*, Dagen Jean, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1988(11).
- Teixeira Vincent, *La réflexion esthétique de Bataille*, Moatti Christiane, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (10).
- Wannebroucq Bruno, *L'extase chez Bataille ou le discours de la valeur*, Kristeva Julia, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1986 (09).

BATAILLE / GRACQ

- Devaud Marie-Stéphane, *Le roman contemporain et la chute des frontières (Gracq, Bataille, Beckett, Blanchot, Duras, Des Forets)*, Mourier-Casile Pascaline, Doctorat, Litt. française, Poitiers, 1989 (02).

BATAILLE / KLOSSOWSKI

- Koci Milan, *Écriture et fantasme*, Laruelle François, Doctorat, Philosophie, Paris X, 1994 (10).

BATAILLE Voir aussi CHAR / BATAILLE / BONNEFOY et LEIRIS / BATAILLE

BONNEFOY

- Bernard-Courtiol Marie-M, *Bonnefoy, traducteur de Shakespeare*, Brunel Pierre, Doctorat, Litt. comparée, Paris IV, 1990 (11).
- Blanc Philippe, *La « langue peinture » dans la poésie contemporaine: la référence à Poussin dans les œuvres d'André du Bouchet, Jaccottet, Roud, Bonnefoy*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1985 (11).
- Broseus Philippe, *La poétique du signe dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy*, Maulpoix J-Michel, Doctorat, Litt. Française, Paris 7, (11) 1994.
- Catoir Edwige, *Pour une poétique et une éthique du corps à vif dans l'œuvre de Pierre-Albert Jourdan, Philippe Jaccottet et Yves Bonnefoy. Limites d'une représentation*, Molinié Georges, Doctorat, Langue Française, Paris 4, (10) 1994.

- Cuchet Pascale, *De la célébration dans la poésie du XXème siècle: Ungaretti, Des Forets et Bonnefoy*, Astier Colette, Doctorat, Litt. comparée, Paris X, 1992 (10).
- Deprez Nathalie, *L'écriture de l'altérité (essai comparatif de l'exigence éthique telle qu'elle s'exprime chez Bonnefoy et Lévinas)*, Cahné Pierre, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1989 (06).
- Giguère Ronald, *Notion de monde dans la poésie d'Yves Bonnefoy et Wallace Stevens*, Mortier Daniel, Doctorat, Litt. Comparée, Rouen, (10) 1993.
- 1 Myung-Hee, *La fiction et la poésie: étude stylistique de la « métapoésie »*, Tamba-Mecz Irène, Doctorat, Linguistique, Strasbourg II, 1986 (09).
- Jarraud Philippe, *Indécidable et poésie chez Celan, Bonnefoy, Jacottet*, Astier Colette, Doctorat, Litt. comparée, Paris X, 1992 (10).
- Kim Yoo-Jeung, *La Poétique et la théorie du langage d'Yves Bonnefoy*, Meschonnic Henri, Doctorat, Litt. Française, Paris 8, (12) 1993.
- Lançon Daniel, *La réception critique et l'inscription de l'œuvre de Bonnefoy, suivi d'un essai de bibliographie descriptive (œuvres, traductions, critiques)*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Lettres modernes, Paris VII, 1992 (11).
- Lee Jeong-Hye, *La question de l'espace chez Bonnefoy*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1987 (11).
- Lu Yun, *Le devenir dans l'œuvre de Bonnefoy*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1990 (11).
- Mayer Denis, *Rythme et prosodie dans l'œuvre de Bonnefoy*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1985 (12).
- Padovani Simona, *Phénoménologie de l'image et de l'espace figuratif dans L'arrière-pays et les écrits sur l'art d'Yves Bonnefoy*, Chevalier Anne, Doctorat, Litt. Française, Caen, (11) 1994.
- Poupard Jean-François, *Écritures du silence dans l'œuvre poétique de Bonnefoy*, Bancquart Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1993 (12).
- Sadok Zohra-Laura, *Le désert et l'écriture*, Claudon Francis, Doctorat, Litt. comparée, Bourgogne, 1991 (10).
- Sanchez Valérie, *Bonnefoy critique d'art?*, Debon Claude, Doctorat, Litt. Française, Paris 3, (02) 1995.
- Thélot Jérôme, *Baudelaire, Jouve, Bonnefoy*, Brunei Pierre, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1982 (06).
- Wu Pei-Jung, *La contemplation poétique selon Yves Bonnefoy, Gary Snyder, Wei-Lian Yeh : présence, vacuité, non-soi*, Astier Colette, Doctorat, Litt. Comparée, Paris 10, (12) 1994.

BONNEFOY/GRACQ

- Mortal Anne, *Le chemin chez Rimbaud, Gracq, Bonnefoy*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Lettres modernes, Paris VII, 1993 (11).

BONNEFOY Voir aussi CHAR / BATAILLE / BONNEFOY et CHAR / BONNEFOY

BOUSQUET

- Berquin François, «*Quelqu'un plus*» *la question du pas dans l'œuvre de Bousquet*, Bonnefis Philippe, Doctorat, Litt. française, Lille III, 1989 (06).
Bonnet Sylvie, *Le regard dans l'œuvre de Bousquet*, Bancquart Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1989 (II).
Bufala Sylvie, *Poétique de Bousquet*, Meschonnic Henri, Doctorat, Litt. française' Paris VIII, 1983 (II).
Chaumet Thierry, *Langage et identité chez Bousquet*, Mourier-Casile Pascaline, Doctorat, Litt. française, Poitiers, 1992 (10).
Freixe Alain, *Bousquet: autour du « Génie d'Oc et de l'homme méditerranéen »*, Amiot Anne-Marie, Doctorat, Litt. française, Nice, 1985 (II).

CAILLOIS

- Calderon Pierre, *Poétique de Caillois*, Jouanny Robert, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1983 (12).
Duso-Bauduin Jean-Pierre, *L'œuvre de Caillois et la cohérence*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1990 (12).
Mairot Felix, *Litt. et connaissances dans l'œuvre de Caillois*, Alluin Bernard, Doctorat, Litt. française, Lille III, 1994 (01).
Pajon Alexandre, *Caillois, Dumezil, Levi-Strauss, Soustelle: sociologie et politique avant-guerre*, Berstein Serge, Doctorat, Histoire, IEP Paris, 1991 (02).

CAILLOIS Voir aussi BRETON / CAILLOIS

CHAGALL

- Drai Marie-Anne, *Du Hassidisme et de son ouverture, vers un humanisme contemporain dans les œuvres de Chagall et d'Isaac-Bashevis Singer*, Daspré André, Doctorat, Litt. comparée, Nice, 1991 (02).

CHAGALL/CUBA (BREA)

- Perottino Serge, *Création-subjectivité: Brea - Van Gogh - Chagall*, Rosset Clément, Doctorat de 3ème cycle, Philosophie, Nice, 1986 (04).

DAUMAL Voir ARTAUD/DAUMAL

DELTEIL

- Briatte Robert, *Écriture et violence dans l'œuvre de Delteil*, Bessède Robert, Doctorat d'État, Litt. française, Montpellier III, 1982 (06).
Fabre Luc-Pierre, *Joseph Delteil*, Plantier René, Doctorat, Liu. française, Montpellier III, 1986 (10).
Léger Agnès, *Delteil: une œuvre et son parcours*, Leroy Claude, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1993 (10).
Lemonnier-Delpy Marie-Franco, *Delteil et l'épopée de Jeanne d'Arc au Vert Galant (1925-1931)*, Raimond Michel, Doctorat, Liu. française, Paris IV, 1990 (II).

DRIEU LA ROCHELLE Voir ARAGON 1DRIEU LA ROCHELLE

DUBUFFET

Lacroix Jean-Yves, *La Correspondance Jean Dubuffet-Jean Paulhan*, Lascault Gilbert, Doctorat, Philosophie, Paris I, (10) 1994.

DUBUFFET Voir ALECHINSKY 1DUBUFFET et DUCHAMP 1DUBUFFET

FARGUE

Pascarel Barbara, *Léon-Paul Fargue et la vie littéraire en France: du symbolisme au surréalisme*, Forestier Louis, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1989 (11).

GENBACH

Renaudineau Isabelle, *Jean Genbach : du satanisme au surréalisme*, Steinmetz Jean-Luc, Doctorat, Lettres modernes, Nantes, 1994 (11).

GHELDERODE

Feliszek Malgorzata, *Peinture et création littéraire chez Michel de Ghelderode*, Autrand Michel, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1992 (10).

GRACQ

Anelli-Ollivry Hélène, *Gracq: une approche de son œuvre critique*, Tadié Jean-Yves, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1991 (10).

Autrand-Piru Edit, *La place et le pouvoir de l'échange verbal dans l'œuvre de fiction de Julien Gracq*, Berthier Philippe, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1994 (12).

Bessaih Farid, *Histoire et création romanesque dans Le Rivage des Syrtes et Un Balcon en forêt de Gracq*, Leuwers Daniel, Doctorat, Litt. française, Tours, 1988 (12).

Canovas Frédéric, *Le récit de rêve dans la prose française, de Charles Nodier à Gracq*, Foucart Claude, Doctorat, Lettres, Lyon III, 1992 (06).

De Vasconcelos M-Beatriz, *Le rêve chez Gracq*, Tadié Jean-Yves, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1989 (12).

Demeusy Philippe, *Culture littéraire et vision de l'histoire dans l'œuvre de Gracq*, Raimond Michel, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1987 (06).

Faggion Elisabetta, *La fonction des métaphores du paysage dans l'œuvre gracquienne*, Gaubert Serge, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1989 (01).

Gaste Françoise, *La plante humaine: son milieu et son évolution. Nerval et Gracq*, Bailbe Joseph-M, Doctorat, Litt. française, Rouen, 1989 (11).

Giraud-Meyer Christine, *La plante humaine dans l'œuvre de Gracq*, Guyard Marius, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1988 (11).

Hopital Marie-Noelle, *Quelques auteurs témoins de la guerre 1939-1945 : Gracq, Malraux, Saint-Exupéry, Sartre*, Dabezies André, Doctorat, Lettres, Aix-Marseille I, 1992 (11).

- Huang-Wang Jing, *L'horizon et la quête dans l'œuvre de Gracq*, Vade Yves, Doctorat, Litt. française, Bordeaux III, 1991 (12).
- Ioakimidou Lito, *Mythe et roman dans la première moitié du vingtième siècle*, Brunel Pierre, Doctorat, Litt. comparée, Paris IV, 1993 (12).
- Leskosek Elisabeth, *La quête du sens et de l'être dans Le Rivage des Syrtes de Gracq*, Plouvier Paule, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1990 (11).
- Loubry Sidonie, *Portrait de l'artiste aux paysages. Essai sur l'écriture du litige dans les œuvres non-romanesques de Gracq*, Decottignies Jean, Doctorat, Litt. française, Lille III, 1991 (12).
- Lyu Hyon-Young, *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Gracq*, Martin Claude, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1991 (10).
- Magdelaine Jean-Yves, *Mythe et narrativisation dans l'œuvre de Gracq*, Berthier Philippe, Doctorat d'État, Litt. française, Paris III, 1980 (10).
- Mancuso Jacques, *Le dandysme et la mort à travers l'œuvre de Gracq*, Ernst Gilles, Doctorat, Lettres modernes, Nancy II, 1993 (12).
- Marcet Veronic, *Des fragrances dans l'écriture de Gracq*, Mailhos Georges, Doctorat, Litt. française, Toulouse I, 1990 (11).
- Menou Hervé, *La prise de possession de l'espace et la projection vers l'avenir dans l'œuvre de Gracq. Du récit à l'écriture fragmentaire. Un cheminement autobiographique ?*, Celeyrette Nicole, Doctorat, Litt. française, Paris XII, 1991 (12).
- Michel Raymond, *La production du romanesque dans Un Balcon en Forêt récit de Gracq*, Robert Raymonde, Doctorat, Litt. française, Nancy II, 1994 (01).
- Michel-Picard Monique-Mari, *Julien Gracq et l'écriture dramatique. Étude du Roi pêcheur*, Claude Jean, Doctorat, Lettres, Nancy II, 1994 (12).
- Nagai Atsuko, *Gracq et la « guerre »*, Cesbron Georges, Doctorat, Litt. française, Angers, 1990 (10).
- Reguer Marie-Pierre, *Le parcours romanesque du personnage chez Gracq et chez Beckett*, Mortier Daniel, Doctorat, Litt. comparée, Rouen, 1987 (11).
- Royer Jean-Michel, *La mélancolie dans l'œuvre de Gracq*, Maulpoix Jean-Michel, Doctorat, Lettres modernes, Paris VII, 1993 (03).
- Song Jin-Seok, *Forme et signification du lieu architectural chez Julien Gracq*, Backès Jean-Louis, Doctorat, Lettres modernes, Tours, 1994 (10).
- Wateau Fabrice, *La réversibilité du temps dans l'œuvre de Gracq*, Giusto Jean-Pierre, Doctorat, Lettres modernes, Valenciennes, 1993 (11).

GRACQ Voir aussi ARAGON 1BRETON 1GRACQ et BATAILLE 1GRACQ et BONNEFOY 1GRACQ

JAMES (Edward)

- Girard Didier, *Le cas Edward James. Exploration polymorphe du surréalisme irrationnel-concret (1931-1984)*, Blayac Alain, Doctorat, Études anglaises, Montpellier III, 1988 (11).

KLEE

Bourguignon Corinne, *Paul Klee et le problème de l'expression*, Michaud Stéphane, Doctorat, Art XIX-XXème siècles, Saint-Etienne, 1986 (12).

KLOSSOWSKI

Fabre Sylvain, *Esthétique et subjectivité dans l'œuvre de Klossowski*, Deleule Didier, Doctorat, Philosophie, Paris X, 1991 (11).

Lee Dal-Seung, *La notion de scène dans les textes et la peinture de Klossowski*, Lascault Gilbert, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1989 (11).

Monamy Jean, *Échange et inéchangeable dans l'œuvre de fiction de Pierre Klossowski*, Molinié Georges, Doctorat, Langue française, Paris IV, 1994 (11).

KLOSSOWSKI Voir aussi BATAILLE 1KLOSSOWSKI

LIMBOUR Voir LEIRIS 1LIMBOUR

MALCOM DE CHAZAL Voir ILE MAURICE 1MALCOM DE CHAZAL

MICHAUX

Acquier Geneviève, *Michaux et l'Orient*, Bouillier Henri, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1986 (11).

Arslan Seli, *Le dégageement des langages dans l'œuvre de Henri Michaux*, Debon Claude, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1994 (11).

Beauvois Nathalie, *La nuit remue, pour une poétique de Henri Michaux*, Meschonnic Henri, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1994 (12).

Boucher Marie Noelle, *Michaux: une poétique de la violence*, Buffat Marc, Doctorat, Lettres modernes, Paris VII, 1991 (06).

Canadas Yves-Alain, *Un Chaman dans la cité: Michaux ou la poésie comme exercice spirituel*, Favre Yves-Alain, Doctorat, Litt. française, Pau, 1987 (11).

Cho Kyou-Ok, *Michaux et l'idéogramme ou « une autre façon d'être chinois »*, Burgos Jean, Doctorat, Litt. française, Savoie, 1990 (01).

Cornilleau David, *Pulsion de savoir et énigme dans quelques recueils de Henri Michaux*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1993 (12).

Cosmes-Cuesta M-Engracia, *Recherche plastique et recherche poétique chez Michaux*, Pich Edgar, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1989 (05).

Di Pancrazio Paola, *Les visions de Henri Michaux: peinture et écriture*, Maulpoix Jean-Michel, Doctorat, Lettres, Paris VII, 1994 (12).

Dong Qiang, *L'écriture « contre » de Michaux*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1989 (11).

Fauche Jean-Michel, *La philosophie du décalage dans la poésie de Michaux: une voie de la modernité*, Navarri Roger, Doctorat, Litt. française, Bordeaux III, 1990 (11).

- Friedmann-Louisor Dominique, *Borgès traducteur de l'anglais, de l'américain et du français en espagnol (œuvres en prose et poésies: Withman, Faulkner, Michaux, Ponge, Woolf... Étude biographique et linguistique)*, Chevalier Jean-Claude, Doctorat, Etudes espagnoles, Paris IV, 1987 (12).
- Gobert Michel, *La prose poétique de Michaux*, Kristeva Julia, Doctorat, Litt., Paris VII, 1986 (10).
- Halpern Anne-Elisabeth, *L'expérimentation et ses logiques dans l'œuvre littéraire et picturale de Michaux*, Leroy Claude, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1990 (10).
- He Hong, *La poésie, la peinture: L'expérience du mouvement dans l'œuvre de Michaux*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1993 (12).
- Hequet Pierre, *Les limites de la littérarité de Sade à Michaux*, Molinié Georges, Doctorat, Lettres modernes, Paris IV, 1993 (03).
- Jungerman Nathalie, *La représentation. Une modernité dans la pratique contemporaine de l'art poétique et pictural à travers les œuvres de Michaux, Fautrier, Wols, Tapiès, Bazaine, Zao Wou Ki*, Molinié Georges, Doctorat, Lettres modernes, Paris IV, 1991 (12).
- Lam Catherine, *Voyage en Extrême-Orient au XXème : mise en récit et quête de l'altérité chez Segalen, Michaux et Barthes*, Moatti Christiane, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (09).
- Le Guellaut Paul, *Eau et création dans l'œuvre de Michaux*, Gaubert Serge, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1990 (11).
- Marne-Labaste Pierrette, *La fascination de l'accès dans la poésie moderne et contemporaine*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1991 (12).
- Martin Yvette, *En marche vers l'Extrême-Orient: Claudel, Segalen, Malraux, etc.*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1989 (11).
- Mauffrey Danièle, *Crise et renouvellement du récit de voyage dans la littérature française de l'entre-deux-guerres : Michaux, Montherlant, Segalen, Nizan, Larbaud*, Mounier Jacques, Doctorat, Litt. française, Grenoble III, 1991 (11).
- Metzger Vincent, *Humour et poésie chez Michaux (1922-1956)*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1992 (11).
- Paul Jean-Jacques, *L'écriture et le vide chez Michaux*, Giusto Jean-Pierre, Doctorat, Litt. française, Valenciennes, 1989 (10).
- Rhee Zhin-Hong, *La quête ontologique de Michaux*, Maulpoix Jean-Michel, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1993 (11).
- Robert Henri-Marie, *Michaux: l'animal et la spiritualité (ou / et l'esprit)*, Gaubert Serge, Doctorat, Lettres modernes, Lyon II, 1993 (04).
- Roger Jérôme, *Michaux, une poétique du passage*, Dessons Gérard, Doctorat, Litt. française, Poitiers, 1991 (12).
- Rossano Ruth, *Connaissance et création dans l'œuvre de Michaux*, Bouillier Henri, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1990 (06).
- Roubaud Colette, *Espaces du moi dans l'œuvre de Michaux*, Debon Claude, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1990 (12).

- Saulnier Serge, *La dialectique du vide et de la matière dans l'œuvre de Michaux*, Kirscher M-Agnès, Doctorat, Litt. française, Lille III, 1993 (12).
- Schmitt André, *Michaux voyage*, Borelli Guy, Doctorat, Litt. française, Nancy II, 1994 (10).
- Thiry Sandrine, *L'un enfin enfouie. Étude sur le travail poétique de Michaux*, Dadoun Roger, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1992 (11).
- Tomogami Kenjiro, *Les signes et l'exploration de l'altérité dans les dernières œuvres de Henri Michaux*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1993 (11).
- Valette-Fondo Madeleine, *Michaux et la multiplicité: pour une poétique du pli*, Bessière Jean, Doctorat d'État, Litt. française, Picardie, 1975 (03).
- Villeminot Pascal G, *Le statut de la parodie dans l'œuvre de Michaux*, De Grève Claude, Doctorat, Litt. française, Paris X, 1990 (10).

MICHAUX 1REVERDY

- Gallet Olivier, *Les contraintes de l'écriture dans quelques œuvres de Pierre Reverdy, Henri Michaux et Philippe Jaccottet*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Études littéraires, Paris VII, 1994 (06).

MICHAUX Voir aussi ARTAUD / MICHAUX

PICASSO

- Filliol Marie-Laure, *Le poème comme objet: pratique poétique et réflexions plastiques chez Reverdy et M. Jacob (et Apollinaire, Picasso, Braque, Matisse...)*, Mathieu Jean-Claude, Doctorat, Lettres modernes, Paris VIII, 1992 (11).
- Gatty Marie-Anne, *Picasso et la nature morte*, Foucart Bruno, Doctorat, Histoire de l'art, Paris IV, 1987 (11).
- Huhn Rosemarie, *L'œil armé et hallucinations visuelles: la tentation de l'invisibilité*, Menier Mady, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1986 (12).
- Margeli Adeline, *L'ordre caché*, Vitale Élodie, Doctorat, Arts plastiques, Paris VIII, 1990 (12).
- Phelupin Nathalie, *Esthétique cubiste du langage verbal chez Picasso et chez les poètes dans sa mouvance*, Molinié Georges, Doctorat, Langue française, Paris IV, 1991 (11).

RAINE

- Decaens Marine, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean Raine*, Menier Mady, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1992 (10).

REVERDY

- Baudrier Jean-Michel, *Poésie et négativité dans la poétique de Pierre Reverdy*, Meschonnic Henri, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1994 (11).
- EI-Khatib Ihab, *L'euphonie comme méthodologie linguistique d'une recherche sur le surréalisme appliquée à la Main d'œuvre de Pierre Reverdy*, Gauthier Michel, Doctorat, Linguistique, Paris V, 1989 (11).

REVERDY Voir aussi MICHAUX / REVERDY

RIBEMONT-DESSAIGNES

Assenat Sylvie, *Le corps dans le théâtre de Ribemont-Dessaignes*, Laurenti Huguette, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1986 (11).

Eminent Licia, *Le mythe et sa réécriture dans le théâtre de Ribemont-Dessaignes*, Dugast Jacques, Doctorat, Litt. française, Rennes II, 1992 (12).

ROUSSEL

Reggiani Christelle, *La rhétorique de l'invention de Raymond Roussel à l'Ou. Li. Po: figure de l'auteur et statut du texte*, Molinié Georges, Doctorat, Langue française, Paris IV, 1994 (11).

Salceda Hermesindo, *Étude de rhétorique et de poétique à partir des textes de Roussel*, Magne Bernard, Doctorat, Linguistique, Toulouse II, 1989 (11).

SIMA

Popelard-Girault Marie-Hélène, *Le concept d'espace poétique dans l'œuvre de Sima*, Lascault Gilbert, Doctorat, Philosophie, Paris I, 1990 (01).

VAILLAND

Raad Ayman, *Lire Vailland*, Picard Michel, Doctorat, Litt. française, Reims, 1990 (10).

Senegas Jean, *L'apprentissage d'un regard: Vailland (1907-1945)*, Duchet Claude, Doctorat d'État, Litt. française, Paris VIII, 1982 (03).

Verthuy-Williams Mair, *Vision du monde, vision des femmes dans l'œuvre romanesque de Vailland*, Duchet Claude, Doctorat, Litt. française, Paris VIII, 1986 (11).

Wade Papa, *L'écriture du jeu dans le roman français contemporain: les romans de Nimier et de Vailland*, Jouanny Robert, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1986 (12).

VIOT

Allain Patrice, *Du surréalisme à la production audiovisuelle: Jacques Viot, un parcours exemplaire*, Antoine Régis, Doctorat, Litt. française, Nantes, 1990 (10).

3-THÈMES

ABSTRACTION LYRIQUE

Kwon Ki-Jun, *Le pouvoir expressif dans la peinture de l'abstraction lyrique*, Gagean Claude, Doctorat, Arts, Strasbourg II, 1993 (10).

ALLEMAGNE

Mougin Sophie, *L'Allemagne et le surréalisme*, Voyelle José, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1987 (11).

ANTIQUITÉ ISURRÉALISME

Deleaval Agnès, *L'antiquité vue par les surréalistes. Étude picturale de certains mythes antiques*, Néraudau Jean-Pierre, Doctorat, Liu. française, Reims, 1991 (12).

BELGIQUE /LECOMTE

Versou Georges, *Marcel Lecomte, contribution à l'étude du surréalisme belge*, Béhar Henri, Doctorat, Liu. française, Paris III, 1988 (12).

BESTIAIRE

Chapuis Lise, *Bestiaire et métamorphose dans les récits du courant surréaliste en France et en Italie*, Beterous Paule, Doctorat, Litt. comparée, Bordeaux III, 1993 (12).

CADAVRE EXQUIS

Vasseur Catherine, *Le cadavre exquis (1925-1975)*, Voyelle José, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1989 (12).

CANADA

Larocque Yves, *Le surréalisme et le Canada*, Voyelle José, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1991 (09).

CAHIERS DU SUD

Baude-Allibert Jeannine, « *Les Cahiers du Sud* » dans le champ littéraire après 1945. *Historique, itinéraire poétique, champ des revues, chroniques, correspondances, « d'une esthétique contemporaine »*. Analyse littéraire des textes, Bancquart Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1993 (10).

Gruson Claire, « *Les Cahiers du Sud* » pendant la seconde guerre mondiale, Bancquart Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1991 (11).

Soulier Catherine, *Les poètes des « Cahiers du Sud »*, Plouvier Paule, Doctorat, Litt. française, Montpellier III, 1982 (06).

CHILI

Lalisse-Delcourt Nathalie, *La revue Mandragora et le surréalisme au Chili*, Fell Claude, Doctorat, Études latino-américaines, Paris III, 1995 (02).

CLARTÉ

Curinier Serge, *Les étudiants communistes en France, de la Libération à la fin des années 1960. Histoire politique et intellectuelle*, Sirinelli J-François, Doctorat, Histoire, Lille III, 1990 (12).

CORPS/ARTAUD/DESNOS

Faurie Valérie, *Des corps (Artaud, Desnos...)*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1987 (10).

CORPS FÉMININ

Novion Morwena, *Surréalisme et peinture au féminin: image(s) du corps (féminin) dans l'art des femmes peintres surréalistes en France (1924-1972)*, Vovelle José, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1989 (07).

Sefrioui-Benhida Mounia, *Présence du corps féminin dans le surréalisme*, Mauzi Robert, Doctorat, Litt. française, Paris IV, 1990 (11).

CUBA / BREA Voir CHAGALL 1CUBA (BREA)

DADA

Korezlioglu Cengiz, *Le chaos de dada*, Courtois Martine, Doctorat, Litt. comparée, Bourgoine, 1994 (11).

DADAÏSME / PATAPHYSIQUE / JARRY / ROUSSEL

Torchet-Trandabur Liliana, *Une perspective ludique moderne: Alfred Jarry et les continuateurs de l'esprit Pataphysique*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (05).

DÉPLACEMENT

Kim Yi-Kyoung, *La notion de "déplacement" dans le surréalisme et dans les performances*, Lascault Gilbert, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1992 (11).

ÉCRIT / PEINTURE

Ruau Nathalie, *L'écrit dans la peinture de Picasso à Herbin*, Delouche Denise, Doctorat, Histoire de l'art, Rennes II, 1992 (01).

ÉCRITURE POÉTIQUE

Filliolet Jacques, *Approches linguistiques des écritures surréalistes*, Arrivé Michel, Doctorat d'État, Linguistique, Paris X, 1976 (12).

ÉROTISME

Kim Sung-Won, *Retour sur érotisme voilé dans la peinture surréaliste*, Vovelle José, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1994 (12).

ESPAGNE

Guigon Emmanuel, *Le surréalisme en Espagne (1917-1936)*, Derozier Claudette, Doctorat, Études ibériques, Besançon, 1985 (12).

ESPAGNE / LARREA

Anguiano-Perrez Rocio, *Juan Larrea : évasion sans limites*, Navarri Roger, Doctorat, Litt. comparée, Bordeaux III, 1990 (12).

ESPAGNE Voir aussi POÉTIQUE SURREALISTE 1FRANCE 1ESPAGNE

ÉTHIQUE 1ESTHÉTIQUE

Benloulou Charles, *Éthique et esthétique dans le « champ » de la poésie française de l'entre-deux-guerres*, Leenhardt Jacques, Doctorat, Sociologie, Hautes études en sciences sociales, 1989 (10).

FANTASTIQUE 1SURREALISME

Bellet Frédérique, *Entre surréalisme et fantastique: la revue Réalités secrètes (1955-1971) et ses animateurs Marcel Béalu et René Rougerie*, Gaubert Serge, Doctorat, Litt. française, Lyon II, 1994 (03).

FEMME 1A. BRETON 1EMBIRICOS

Malais Konstantinos, *La présence féminine chez A. Breton et chez Embiricos (recherche comparative entre le surréalisme français et le surréalisme grec)*, Jouanny Robert, Doctorat, Liu. comparée, Paris IV, 1988 (12).

FEMME 1FOLIE

Menanteau Jacqueline, *Femmes, folie, Surréalisme. Étude des œuvres de Laure et d'Unica Züm*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1989 (02).

FUTURISME 1PRÉ-SURREALISME

De Benedictis Carla, *Futurisme et pré-surréalisme*, Celeyreue Nicole, Doctorat, Litt. française, Paris XII, 1992 (10).

GENÈSE GROUPE SURREALISTE

Balagna Olivier, *Genèse d'une avant-garde: le groupe surréaliste*, Dujardin Philippe, Doctorat, Science politique, Lyon II, 1985 (11).

GRÈCE

Haidou Zafira, *La diffusion du surréalisme en Grèce*, Vovelle José, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1989 (12).

GRÈCE 1ELYTIS

Strouthou Maria-Daniel, *Le lisible et le visible dans l'œuvre d'Odysseus Elytis*, Vovelle José, Docotrat, Art, Paris I, 1994 (11).

GRÈCE 1EMBIRICOS Voir FEMME 1A. BRETON 1EMBIRICOS

GRÈCE 1ENGOPOULOS 1SURREALISME FRANÇAIS

Kiskira Martha, *Engonopoulos et le surréalisme français*, Brunei Pierre, Doctorat, Litt. comparée, Paris IV, 1991 (12).

GRÈCE 1REVUES

Cripa Elisabeth, *Le surréalisme grec dans les revues grecques*, Gaubert Serge, Doctorat, Liu. française, Lyon II, 1993 (11).

HASARD

Saurisse Pierre, *L'art et le hasard en France, 1955-1975*, Poinsoit Jean-Marc, Doctorat, Histoire de l'art, Rennes II, 1994 (a1).

HAÏTI

Coicou Alexandra, *Le regard du surréalisme (des surréalistes) sur la peinture populaire haïtienne*, Podgorny Michel, Doctorat, Philosophie, Paris IV, 1995 (11).

HONGRIE

Martin Marc Hervé, *L'infortune du surréalisme en Hongrie*, Morel Jean-Pierre, Doctorat, Litt. comparée, Paris III, 1994 (1a).

ÎLE MAURICE / MALCOM DE CHAZAL

Curcuroze Noëlle, *Exotisme et surréalité dans l'œuvre de Malcom de Chazal, poète mauricien*, Navarri Roger, Doctorat, Études africaines, Bordeaux III, 1986 (10).

IMAGINATION CRÉATRICE

Marquié Hélène, *L'imagination créatrice et le surréalisme: une dynamique féminine dans les arts plastiques et la chorégraphie contemporaine*, Bernard Michel, Doctorat, Esthétique, Paris VIII, 1993 (12).

ITALIE

Cusimano Rita, *Le surréalisme et l'Italie après 1945 (environs, événements et création artistique)*, Vovelle José, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1993 (12).

ITALIE (SAVINIO) Voir LEIRIS / ITALIE (SAVINIO)

LEWIS CARROLL

Carroll Michel, *"Nonsense" et objets impossibles, Lewis Carroll, Flann O'Brien, Escher*, Lecercle Jean-Jacques, Doctorat, Anglais, Paris X, 1994 (12).

« MILLE ET UNE NUITS » / SURRÉALISME

Saidi Narjess, *Les surréalistes et les Mille et une nuits*, Brunei Pierre, Doctorat, Litt. comparée, Paris IV, 1992 (12).

MODERNITÉ

Bassoli Pierre, *Essai sur la modernité*, Duvignaud Jean, Doctorat, Sociologie, Paris VII, 1981 (11).

MOYEN.ÂGE / SURRÉALISME

Wehrung Muriel, *Racines médiévales et renaissances du surréalisme*, Dumas Marie-Claire, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1991 (1a).

MYTHES

Galtsova Elena, *Les mythes surréalistes et leur théâtralisation*, Corvin Michel, Doctorat, Théâtre, Paris III, 1991 (12).

ORIENT 1A. BRETON 1LI SAN

Ben Salem-Kang Eun-Ja, *Le Surréalisme et l'Orient: A. Breton et Li San*, Bercot Martine, Doctorat, Litt. comparée, Bourgogne, 1993 (II).

ORIENT 1GRAND JEU

Barry-Couillard Viviane, *Les surréalistes, le Grand Jeu et l'Orient. Du mythe à la gnose*, Béhar Henri, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1992 (10).

PEINTURE SURRÉALISTE

Egger Anne, *Place, rôle et importance de la non-spécialisation dans l'histoire du surréalisme et de la peinture*, Vovelle José, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1991 (12).

Koh Myung-Hee, *Les quatre éléments: leur représentation dans la peinture surréaliste (1922-1950)*, Levailant Françoise, Doctorat, Histoire de l'art, Paris I, 1994 (01).

PEINTURE SURRÉALISTE 1INCONSCIENT

Vidal Éric, *Les rapports entre la peinture surréaliste et l'inconscient dans la littérature européenne*, Bedat Claude, Doctorat, Histoire de l'art, Toulouse II, 1989 (10).

PHYSIQUE QUANTIQUE

Bloch-Authié Yvonne, *Philosophie, surréalisme et physique quantique*, Guiomar Michel, Doctorat d'État, Philosophie, Paris IV, 1982 (06).

POÉTIQUE SURRÉALISTE 1FRANCE 1ESPAGNE

Gormezano Nathalie, *La poésie surréaliste en France et en Espagne. Étude de sémiostylistique comparée*, Molinié Georges, Doctorat, Langue française, Paris IV, 1991 (12).

POLITIQUE 1« LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE »

Cataneo Laurent, *Les implications politiques de la revue La Révolution surréaliste*, Gros Dominique, Doctorat, Science politique, Bourgogne, 1990 (12).

POSTMODERNISME

Christov Boyan, *Homo absentis. Les fondements métaphysiques du Postmodernisme*, Ramognino Nicole, Doctorat, Sociologie, Aix-Marseille I, 1993 (03).

RÉEL 1IRRÉEL

Barnabé Catherine, *Le réel et l'irréel dans l'œuvre d'Eta Hoffmann et chez les écrivains surréalistes de la première vague*, Gaede Édouard, Doctorat, Litt. française, Nice, 1984 (05).

RELATIVITÉ

Van Barthold Bruce, *Le surréalisme et la relativité*, Volsik Paul, Doctorat, Études anglaises, Paris VII, 1990 (10).

ROMAN NOIR / ROMAN GOTHIQUE

Modanese Véronique, *Le surréalisme et le romantisme noir en quête d'un Graal noir*, Balota Nicolae, Doctorat, Litt. comparée, Tours, 1990 (07).

ROMANS SURRÉALISTES 1ESPACE

Bagros Cyril, *L'organisation de l'espace dans le roman d'obédience surréaliste: Aragon, Breton, Gracq*, Hamon Philippe, Doctorat, Litt. française, Paris III, 1993 (10).

ROUMANIE 1LUCA

Carlat Dominique, *Poétiques de Gherasim Luca*, Chénieux-Gendron Jacqueline, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1992 (02).

SAISONS

Gironce Marie-Anne, *Le Thème des quatre saisons, des troubadours aux surréalistes, dans la poésie et dans la musique*, Beterous Paule, Doctorat, Litt. française, Bordeaux III, 1989 (09).

SÉDUCTION

Spoljar Philippe, *Figures de la séduction à partir du surréalisme*, Marini Marcelle, Doctorat, Litt. française, Paris VII, 1989 (10).

SYSTÈMES PHILOSOPHIQUES

Riffault Jacques, *Le surréalisme et les systèmes philosophiques*, Deprun Jean, Doctorat, Philosophie, Paris I, 1986 (11).

THÉÂTRALITÉ

Keryhuel Patrick, *La théâtralité du surréalisme*, Quesnel Michel, Doctorat d'État, Litt. française, Brest, 1981 (12).

URBANISME

Moulin Françoise, *Architecture, urbanisme et texte littéraire au XXème siècle: enclaves sémiotiques. La pratique citadine du quartier, des surréalistes à Georges Perec*, Marin Louis, Doctorat, Sémiologie, Hautes études en Sciences sociales, 1986 (10).

VERSIFICATION 1RHÉTORIQUE

Vourtsis Jacques, *La poétique surréaliste: versification et figures rhétoriques. Le cas d'Embiricos et d'Engonopoulos*, Saunier Guy, Doctorat, Études grecques, Paris IV, 1986 (12).

INDEX DES NOMS CITÉS DANS *MÉLUSINE* (volume XVI)

Thierry AUBERT

*(L'index ne prend en compte ni les notes de bas de page,
ni la partie intitulée « Documentation »).*

- ABD EL-KRIM: 31.
ABRAHAM le Juif: 70.
ACHARD P. : 270, 301.
ACIÈ Daniel: 197.
ALBOUY Pierre: 333.
ALEXANDRE Maxime: 294.
ALEXANDRIAN Sarane : 240.
ALQuIÉ Ferdinand: 294, 295.
AMIEL Henri Frédéric: 158.
AMIOT Anne-Marie: 13.
ANGELICO Fra: 54.
ANTLE Martine: 202.
APOLLINAIRE Guillaume: 167,301.
ARAGON Louis: 11, 14,20,29,32,34,37,38,70,
52, 86, 96, 155, 156, 159, 161-163, 166-170,
173-178,180-186, 188-193,217,219,222,228,
231,259, 284, 286, 287, 291, 292, 294, 295,
321, 342, 348, 354, 361.
ARIÈS Philippe: 231.
ARP Hans Jean: 11, 96.
ARRABAL Fernando: 303-315.
ARTAUD Antonin: 10,25,32,53-66,91-93,211,
259,308.
AUBERT Thierry: 10.
- BABINSKI Joseph: 96.
BACHELARD Gaston: 298,301,343,345.
BACHOFEN : 110.
BACON Francis: 119.
BAKHTINE Mikhaïl : 10,173.
BANVILLE Théodore de : 156.
BARANGER Henri: 294.
BARBUSSE Henri: 32,191,326.
BARDIN L: 301.
BARON Jacques: 259.
BARTHES Roland: 201, 247.
BATAILLE Georges: 115, 123, 168,201,205.
BAUDELAIRE Charles: 43,61,65,69,76,86,304.
BÉDOUIN Jean-Louis: 90.
BEETHOVEN Ludwig van : 190.
BÉHAR Henri: 9,173,174,309,313.
BELANCE René: 20,23.
BELLON Denise: 295.
- BELTON Robert: 263.
BENASSAYAÉlyette: 15.
BENDA Julien: 190.
BENVENISTE Emile : 251.
BENZÉCRI J. P. : 270, 301.
BERENGUER: 312.
BERGSON: 349.
BERNIER Georges: 99, 106,295.
BERTRAND Aloysius: 315.
BISCOT : 320.
BLACHÈRE Jean-Claude: 13.
BOLK Lodewijk: 14.
BONNAUD-LAMOTTE Danielle: 269, 301.
BONNEFOY Yves: 197-208,239,334,336.
BONNET Marguerite: 44.
BONNOT: 349.
BOR Vane : 140,294.
BORGES Jorge Luis: 310.
BORLIN Jean: 322, 323.
BORZAGE Frank: 321.
BOSSUET Jacques Bénigne: 157.
BOUSQUET Joë : 294.
BRAUNER Victor: 92,198,213.
BRETON André: 9-14, 18-22, 24-27, 30-45,48,
51,56,61,67, 70, 74, 89-91, 93, 95-109, 111-
113, 129, 135, 137, 140, 141, 144, 147-149,
155-158,160-163,166-170,190,191,197-200,
202,203,205-207,209-212,215,216,218-220,
222,224-227,231,281,283,286,287,290-292,
294,295,300,303-311,313,314,324,332-336,
339-341,343-348,353.
BRETON Simone (> COLLINET Simone)
BROWN Clarence: 321.
BROWNSTONE Gilbert: 98, 102, 105, II 1.
BRUNIUS Jacques B. : 12.
BUÑUEL Luis: 281, 291, 294-296.
- CAILLOIS Roger: 40, 144, 203, 294, 295.
CAMACHO: 211.
CAMUS Albert: 169,239,303.
CARRINGTON Leonora: 209, 213, 214, 216, 218-
220.
CARROLL Lewis : 214, 310.

CAUPENNE Jean: 288.
 CAWS Mary-Ann : 67, 209.
 CERMINOVA Marie (> TOYEN)
 CÉSAIRE Aimé: 18,20-23,25,27,32, 39, 41, 45,
 31,1,312.
 CHADWICK Whitney: 210.
 CHAMBERLAIN Arthur Neville: 152.
 CHAPLIN Charlie: 320.
 CHAR René: 246, 251, 253, 254, 259, 281, 291,
 294,296,353.
 CHARCOT Jean: 96, 97.
 CHÉNIER André: 162.
 CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline: 213, 214,
 215,220.
 CHESTOV Léon: 198,201,204.
 CHEVAL Ferdinand: 50.
 CHIRICO (> DE CHIRICO)
 CHOMSKY: 183.
 CICÉRON: 159.
 CLAIR René: 322-324.
 CLAUDEL Paul: 18,30.
 CLÉBERT Jean-Paul: 108, 112.
 CLÉRAMBAULT Gaëtan de : 96.
 COCTEAU Jean: 21, 215,311.
 COLLINET Simone: 31.
 COLLOT Michel: 243.
 COMPSON Betty: 320,322,325.
 CONDAMINE DE LA TOUR (LI.) : 34, 35.
 CORNEILLE Pierre: 160,250.
 CORNELL Joseph: 215.
 CREVEL René: 36, 140, 141, 155, 156-161, 163,
 164, 156,223,228,231,259,284,286,287,
 291,292,294,295,321.
 CUNARD Nancy: 39.

 DALADIER Édouard: 152.
 DALÍ Salvador: II, 112, 142, 144, 157, 213, 315,
 350,351,281,283,284,291,292,295,296.
 DAMAS Léon: 23.
 DAMOCLÈS: 165.
 DANIALS Bebe: 322.
 DANIEL: 180.
 DANTE Alighieri: 69.
 DANTON: 158.
 DAVIES Hugh Sykes : 14.
 DÉCHEZELLES(Me):M.
 DE CHIRICO Giorgio: 139, 163,290,350,351.
 DEHARME Lise: 336.
 DELEDALLE G. : 272, 297, 301.
 DELEUZE Gilles: 14, 131, 132, 136, 141, 143, 144.
 DELLUC Louis: 323.
 DENYS l'Ancien: 165.
 DEPESTRE René: 20, 23.
 DERVAL Blanche: 212.
 DESCARTES René: 48, 161.
 DESFORGES Régine: 347.
 DESNOS Robert: 13,68-70, 72-79, 81-83, 85-87,
 115, 155, 159, 160, 166, 167, 183, 317, 222,
 227,228,231,320,321,334,349,350.
 DIDEROT Denis: 155, 158, 164.
 DIOP David : 312.

 DOMINGUEZ Oscar: 108.
 DOSTOËVSKI Fiodor: 304.
 DOTREMONT Christian: 198.
 DOUCET Jacques: 176.
 DU BELLAY : 77.
 DUBUFFET Jean: 50.
 DUCASSE Isidore (>LAU TRÉA MONT)
 DUCHAMP Marcel: 216, 294, 347.
 DUCROT O. : 301.
 DULAC Germaine: 323.
 DUPREY Jean-Pierre: 224, 225, 229, 231.
 DUPUIS I-F. : 25.
 DURAN Gloria: 213.
 DURAND Gilbert: 267.

 ECO Umberto: 173.
 EINSTEIN Albert: 177.
 ELIADE Mircea : 91.
 ÉLUARD Paul: II, 19,31,32,34,35,37,38,40,
 48,52, 108, 139, 147, 155, 159, 168, 182,206,
 208,211,212,228,231,250,253,281,286,
 290-292, 294-295, 305, 306, 308, 311, 353.
 ENGELS Friedrich: 14,38,294.
 EPSTEIN Jean: 322-324.
 ERNST Max: 13, 90, 96, 97, 106-108, 115, 123,
 201,202,217,283,287,291,292,294,295.
 EVERAERT-DESMEDET N. : 270, 296-298, 301.

 FEBVRE Lucien: 173.
 FÉNELON: 161,176.
 FERRON Marcelle: 211.
 FERRY Marcelle: 295.
 FEUILLADE Louis: 323.
 FINCK Michèle: 199.
 FINI Leonor: 210, 212, 213.
 FLAMEL Nicolas: 70.
 FLAUBERT Gustave: 193.
 FLOURNOY Théodore (pseud VÉ Cécile) : 96.
 FONTANIER Henri: 33.
 FOUCAULT Michel: 174,181,183,184,192,193.
 FOURIER Charles: 169.
 FOURRÉ Maurice: 348.
 FRAENKEL Théodore: 157, 178.
 FRAZER James G. : 125-130.
 FREUD Sigmund: 9,14,87,96,98,125-128, 131,
 134,137,138,294,295,310.
 FROBENIUS Leo : 21.

 GAFFÉ René: 102.
 GALILÉE: 163.
 GANCE Abel: 323, 324.
 GAUTHIER Xavière : 209, 231.
 GEORGE Yvonne: 75.
 GÉRARD Francis: 138.
 GHIGLIONE R. : 301.
 GIACOMETTI Alberto: 198, 199,291,294,295.
 GIDE André : 30, 32, 42, 164.
 GILSON Étienne: 201.
 GIRARD Aimé Simon: 319.

GIRARDIN Hervé: 13.
GIRY Anne de: 13.
GODARD Jean-Luc: 183, 189.
G6NGORA : 86.
GRACQ Julien: 67, 93, 334, 340-343.
GRASSET (Dr) : 96.
GRIFFITH David W. : 321.
GRIZE I. B. : 273, 301.
GUATIARI: 14, 131, 132, 136, 141, 143, 144.
GUGGENHEIM Peggy: 95.
GUIOMAR Michel: 225, 226, 231.

HÆCKEL (Pr.) : 14.
HÂFIZ: 356, 362.
HARDELLET André: 339-352.
HARFAUX Arthur: 295.
HARRIS Z. S. : 301.
HATHAWAY Henry: 321.
HEGEL Friedrich: 133, 138, 161,306.
HEIDEGGER Martin: 344, 345.
HEINE Maurice: 283, 287, 291, 294.
HEISLER Jindrich : 147,212.
HENEIN Georges: 233-244.
HENRY Maurice: 294, 295.
HÉRACLITE: 164,251.
HESNARD A. : 96,137,143.
HITLER Adolf: 151, 152.
H(FMANNSTHAL Hugo von: 151.
HOLDERLIN Friedrich: 63, 74, 193.
HOMÈRE: 176.
HOOT Gibson : 322.
HOOVER Herbert Clark: 108.
HORACE: 156.
HOURANTIER Marie-José: 312.
HUGNET Georges: 198,294,295.
HUGO Valentine: 210.
HUGO Victor: 96, 162.
HUYSMANS Joris-Karl: 335.
HYPPOLITE Hector: 26.

JACKSON John E. : 197, 199,200.
JAKOBSON Roman: 182.
JANET Pierre: 96.
JANOVER Louis: 300, 301.
JARRY Alfred: 182.
JAURÈS Jean: 33.
JEAN Marcel: 294.
JODOROWSKY: 313.
JOUANNY Robert: 331-336.
JOUFFROY Alain: 116, 120.
JOYCE James: 314.
JULIEN l'Apostat: 234.
JUNG Carl Gustav: 222, 295.

KAFKA Franz: 234, 239, 304.
KANT Emmanuel: 161.
KASANTZAKIS Nikos : 353.
KEKENBOSCH Ch. : 301.
KELLER (saint-cyrien) : 287, 288, 294.

KIERKEGAARD Sören Aabye: 198, 201, 204,
234.
KILLINGER John: 309.
KNUTSON Greta: 294.
KRAUSS Rosalind: 209.
KUNDERA Milan: 175.
KYROU Ado : 323.

LA BRUYÈRE Jean de : 157.
LACAN Jacques: 137,296.
LACENAIRE: 163.
LA FONTAINE Jean de : 160.
LAM Wilfredo : 26, 43, 211.
LAMARTINE Alphonse de: 156, 158.
LANDRE A. : 301.
LANSON: 247.
LARA Carlos de : 310.
LA ROCHEFOUCAULD François duc de: 157,
158,247,250.
LATOUCHE Henri de : 345.
LAUTRÉAMONT comte de (pseud. d'Isidore
DUCASSE) : 52,98, 117, 157, 176,251.
LEBART L. : 270, 301.
LEBEL Robert: 106.
LE BOT Marc: 98.
LE BRUN Annie: 231.
LEINER Jacqueline: 21, 23, 27.
LEIRIS Michel: 103, 119, 155, 158, 164-166,312,
346.
LÉLY Gilbert: 198, 294.
LÉNINE: 34, 294.
LÉRO: 23.
LEROUX Gaston: 348.
LEROY Raoul: 96.
LESCOT (Pt) : 21.
LÉVI-STRAUSS Claude: 10.
LEVINSON: 294.
LÉVY-BRÛHL Lucien: 128.
L'HERBIER Marcel: 323.
LICHTENBERG Georg Christoph: 42, 48.
LIKING Wèrèwèrè : 312.
LIMBOUR Georges: 103.
LONDRES Albert: 42.
LOUIS XIV: 176.
LOUIS-GUERIN Ch. : 301.
LUCA Ghérasim: 131, 132, 134,135,144.
LUCAS DE LEYDE: 54.

MABILLE Pierre: 42,43, 92.
MAGLOIRE SAINT AUDE Claude: 23.
MAGRITIE René: 142,211,215.
MAÏKOVSKY Vladimir: 294.
MAILLARD-CHARY Claude: 259.
MAKOVKY Vincenc : 147.
MALET Léo : 294.
MALLARMÉ Stéphane: 76, 86, 87, 110, 182,203,
253.
MANDIARGUES (> PIEYRE DE
MANDIARGUES André)
MANDROU Robert: 173.

MANSOUR Joyce: 210, 211, 222, 225, 229, 231.
 MANTEGNA Andrea: 54.
 MARCEL Gabriel: 303.
 MARÉ Rolf de : 323.
 MARTINET André: 11.
 MARX Karl: 9, 23, 37, 38, 89, 133,295, 300, 306.
 MASCOLO Dionys : 44.
 MASSON André: 12, 13,95-103, 105-113,347.
 MATIC Dusan : 294.
 MATISSE Henri : 191.
 MATTA: 211.
 MAURAND G. : 280, 301.
 MAY Saidie A. : 95.
 MAYOUX Jehan : 294.
 MÉNIL René: 18,23.
 MESCHONNIC Henri: 250.
 MESENS Édouard Léon Théodore: 12.
 MESSALI HADJ Ahmad: 36.
 MESSALINE: 165.
 MEYER Lise (> DEHARME Lise)
 MICHAUX Henri: 243, 245,253.
 MICHELET Jules: 295.
 MIDAS: 40.
 MIRO Joan: 198.
 MITERAND Henri: 176.
 MOLIERE: 164.
 MOLINA Tirso de: 315.
 MONNEROT Jules: 17-19,21,23-26,91,141,284,
 291,294,295.
 MORAND G. : 301.
 MORIN Édgar: 226, 231.
 MORISE Max : 139.
 MOSCOVICI S. : 272,299,301.
 MOURIER-CASILE Pascaline: 331,333,335-337.
 MOUSSINAC Léon: 326.
 MOZART Wolfgang: 190.
 MULLER Ch. : 301.
 MURRAY Maë : 322.
 MUSSOLINI Benito: 152.
 MYERS Frédéric: 96.

NADJA: 50,167,203,219,332,337.
 NAVARRI Roger: 13, 331-336.
 NÉE Patrick: 331, 332, 335, 336.
 NEGRI Pola: 322, 325.
 NÉRON: 165.
 NERVAL Gérard de: 81, 86, 87,270,296,298,
 299,341,350.
 NEZVAL Vitezslav: 147,294.
 NIETZSCHE Friedrich: 113,201.
 NOUGÉ Paul: 142,284,291,294.
 NOUVEAU Germain: 167.
 NYGREN Anders: 203, 204.

OLIVIÈRO Yolande 295.
 OPPENHEIM Meret 210,214.
 ORENSTEIN Gloria 213.
 ORY Pascal: 9.
 OVIDE: 168, 169.

PAALEN Wolfgang: 10, 12, 147-153.
 PARINAUD André: 100, 104.
 PASCAL Blaise: 157, 160, 161, 163, 165,345.
 PASSERON René: 102.
 PASTOUREAU Henri: 295.
 PAULHAN Jean: 55,64,65, 183.
 PAUN Paul: 133, 142.
 PAUVERT Jean-Jacques: 340.
 PAZ Octavio: 12.
 PEIRCE Ch. S. : 272, 296, 297.
 PÉRET Benjamin: 12, 13, 34, 40, 125-130, 201,
 226, 227, 232, 281, 286, 291, 294, 306, 317-
 327,353.
 PERROS Georges: 248.
 PERSON Yves: 19.
 PICABIA Francis: 323, 324.
 PICASSO Pablo: 105, 168,315.
 PICON Gaétan: 346.
 PIERO DI COSIMO: 54.
 PIERRE José: 39, 91.
 PIERRE Dominique: 10.
 PIEYRE DE MANDIARGUES André: 334, 353.
 PIRANDELLO Luigi: 320.
 PIRANÈSE: 350.
 PIRO Sergio: 142.
 PLATON: 56,161,162,304.
 PONGE Francis: 294.
 PRASSINOS Gisèle: 210, 211, 353-355, 357, 359-
 361.
 PRENANT Marcel: 14.
 PRÉVERT Jacques: 13.
 PRINZHORN Hans: 97.
 PRODICOS: 157.
 PROUST Marcel: 174.

QUENEAU Raymond: 129.
 QUINTILIE: 157.

RABATÉ Dominique: 243.
 RABELAIS François: 48,160.
 RACINE Jean: 160.
 RASSIM Ahmed : 235.
 RATTON Charles: 38.
 RAY Man: 167,209.
 RÉGIS (Dr): 96, 137.
 REGLER Gustav: 152.
 REICH Wilhelm: 137.
 REICH Zdenko : 294, 295.
 REIGL Judith: 211.
 REINERT Max: 270, 273, 296, 301.
 REMY Michel: 14.
 REVERDY Pierre: 98,138,143.
 RIBEMONT-DESSAIGNES Georges: 259, 260,
 263-265,267,268.
 RICHTER Sviatoslav: 190.
 RIESE-HUBERT Renée: 211, 213, 219.
 RIFFATERRE Michæl : 173, 174, 192.
 RIMBAUD Arthur: 9, 26, 43, 51, 57, 65, 70, 86, 89,
 98,167,176,203,251,300,341.
 RIS PAIL Jean-Luc: 269, 301.

RISTIC Marco: 294.
 RODANSKI Stanilas : 92, 93.
 RODITI Édouard: 118.
 ROE Neil: 310.
 ROGUES DE FURSAC J. : 96.
 ROLLAND Romain: 191.
 RONSARD Pierre de : 69, 86.
 ROSEY Guy: 294, 295.
 ROSSE Dominique: 13.
 ROUSSEAU Henri (dit le Douanier) : 50.
 ROUSSEAU Jean-Jacques: 12, 162.
 ROUSSEL Raymond: 182,183,192.

SABRI Nadia: 13.
 SADE Donatien Alphonse François de : 294, 308.
 SADOUL Georges: 286, 287, 291, 292, 294, 295.
 SAINT-JOHN PERSE: 55.
 SAINT-POL-ROUX: 85, 166.
 SALEM A. : 270, 301.
 SANDIER Gille: 310.
 SANSOT P. : 48.
 SARTRE Jean-Paul : 27, 303, 312.
 SAVINIO Alberto: 281, 291, 294.
 SAWECKA Halina : 303.
 SCHUBERT Franz: 315.
 SCHUSTER Jean: 20, 44.
 SCIPION: 159.
 SCOPELLITI Paolo: 14.
 SCUTENAIRE Louis: 14.
 SEMON Larry : 320.
 SENGHOR Léopold Sédar : 23, 24.
 SENNETT Mack : 320.
 SIGNORET Émile: 319.
 SINIAVSKI: 180.
 SMITH Hélène: 96.
 SOCRATE: 159,314,315.
 SOUPAULT Philippe: 18,26,96, 101, 104, 135,
 138,157,159,306,307,314,317,321,348.
 SPARTACUS: 162.
 SPITERI Richard: 13.
 STALINE Joseph: 313.
 STRAUSS Richard: 151.
 STYRSKY Jindrich : 147, 150.
 SUE Eugène: 349.
 SWANSON Gloria: 322.
 SWIFT Jonathan: 214.

TACITE: 251.
 TADIÉ Jean-Yves: 342, 346
 TANGUY Yves: 37,294,295,350,351.
 TANNING Dorothea: 210.
 TARNAUD Claude: 92.
 TEIGE Karel : 147.
 TÉRENCE: 159, 160.
 TERTULLIEN: 157.
 THIRION André: 33, 37-39, 284, 286, 287, 291,
 294, 295, 302.
 TODOROV Tzvetan: 142.
 TOM MIX: 319,322.
 TONNET-LACROIX Eliane: 14.

TOPOR Roland: 313.
 TOYEN: 147,148,211,212.
 TRAJAN: 156.
 TRIOLÉ Michel: 221,232.
 TRIOLET Elsa: 38, 193.
 TROST Dolfi : 131, 132, 134.
 TROTSKY Léon: 306.
 TZARA Tristan: II, 105, 106, 140, 141,222,225,
 226,228,232,284,291,292,294,295,333.

UBAC Raoul: 198.
 UCCELLO Paolo: 219.
 UNIK Pierre: 281, 291, 294-296.
 U TAM'SI Tchicaya: 312.

VACHÉ Jacques: 91, 92, 307, 333.
 VAILLANT-COUTURIER Paul: 326.
 VALENTIN Albert: 287, 291, 294.
 VALENTINO Rudolf: 322.
 VALÉRY Paul: 61, 198,333.
 VAN GOGH Vincent: 119.
 VARO dite REMEDIOS: 210, 213.
 VASSEVIÈRE Maryse : 14.
 VAUVENARGUE Luc de CLAPIERS marquis de :
 247.
 VIDOR King: 321.
 VIGNY Alfred de : 176.
 VILLON François: 158.
 VINCHON Jean: 97.
 VINCI Léonard de : 109, 148.
 VIOT Jacques: 24, 26, 291, 294.
 VITEZ Antoine: 186.
 VITRAC Roger: 139,211,225,228,229,232,317.
 VOGT Ulrich : 228, 232.
 VOLTAIRE: 12,48.

WALDBERG Patrick: 234.
 WILL-LEVAILLANT Française: 97.
 WINTER Amy: 10.

YOYOTTE Pierre: 294.

ZAVALLONI M. : 297, 301.
 ZWEIG Stefan: 151, 153.

TABLE DES MATIÈRES

CULTURES-CONTRE-CULTURES

Henri BÉHAR : L'approche culturelle du surréalisme	9
Dominique ROSSE: Surréalisme, colonialisme et pensée primitive	16
Jean-Claude BLACHÈRE : La pensée anticolonialiste d'André Breton..	29
Roger NAVARRI : Le surréalisme et la culture populaire	47
Dominique PIERSON : Artaud: « une autre idée de l'Homme»	53
Anne-Marie AMIOT : Robert Desnos, poète de la tradition	69
Hervé GIRARDIN: Le surréalisme et la traversée de ses paysages dangereux	90
Anne de GIRY: André Breton et André Masson: deux regards sur l'automatisme	96
Nadia SABRI : Le jeu chez Max Ernst	116
Richard SPIRETTI : Péret, Freud et Frazer	125
Paolo SCOPELLITI : Sur la contribution du surréalisme à la schizo-analyse	132
Any WINTER : Les paysages totémiques de Wolfgang Paalen	147
Éliane TONNET-LACRUX : La culture classique chez quelques surréalistes	154
Maryse VASSEVIÈRE : Le boutalame d'Aragon: avant-texte surréaliste et intertexte culturel	171

VARIÉTÉ

Daniel ACKE : Yves Bonnefoy critique du surréalisme	195
Martine ANTLE : Mise au point sur les femmes surréalistes : intertexte et clin d'œil chez Leonora Carrington	208
Thierry AUBERT: Le surréaliste et la mort	221
Marc KOBER : Geodes Henein : une poétique de la ténuité	233
Joëlle LE CORNEC : L'écriture courte et les petits genres dans l'univers poétique de René Char	246
Gilles LOSSEROY : La figure arachnéenne dans l'œuvre romanesque de G. Ribemont-Dessaignes	259
Max REINERT : « Les mondes lexicaux » des six numéros de la revue <i>Le Surréalisme au service de la Révolution</i> ..	270
Léandre Katouho SAHIRI : Fernando Arrabal et le surréalisme	303
Richard WALTER: Benjamin Péret chroniqueur de cinéma	317

RÉFLEXIONS CRITIQUES

Thierry AUBERT: Lire <i>Nadja</i> au lycée ou ailleurs	331
Philippe CLAUDEL: André Hardellet et le surréalisme	338
Annie RICHARD: <i>Le Grand Repas</i> , roman surréaliste	353

DOCUMENTATION

Véronique DUCHEMIN : Inventaire des thèses sur le surréalisme et sur les surréalistes (1985-1996)	367
--	-----

INDEX	426
--------------	-----

On aura beau multiplier les études de toutes sortes, elles manqueront toutes leur objet si elles ne tiennent pas compte de ce qui nous semble désormais évident, que le surréalisme n'est pas seulement un mouvement littéraire, artistique, philosophique, mais aussi et surtout un phénomène culturel propre à l'occident.

On en connaît bien les étapes : le refus (latent) au lendemain de la première guerre mondiale de tout ce qui avait conduit au grand carnage ; la découverte, grâce à Freud, de ce que Breton allait nommer l'«automatisme psychique pur» qui devait non seulement nettoyer les écuries littéraires, mais aussi remettre la raison et la logique sur leurs pieds ; puis la réorientation, en 1930, vers la résolution et le dépassement des antinomies ; dans le même temps, l'élaboration d'un programme visant à concilier Marx et Rimbaud, à «transformer le monde» et à «changer la vie» ; enfin, dès avant la seconde guerre mondiale, la recherche d'un mythe nouveau, susceptible de galvaniser les énergies, de redonner de l'espérance en des temps gagnés par les idéologies totalitaires.

Le dossier central de ce volume aborde les rapports du surréalisme avec la pensée dite «primitive», la culture populaire, la tradition ésotérique, le chamanisme, la culture classique. On y verra comment, se dressant contre les forces contraignantes du passé, il est parvenu à tracer les lignes essentielles d'une contre-culture, à l'œuvre dans le présent.

Contributions : Daniel ACKE, Anne-Marie AMIOT, Martine ANTLE, Thierry AUBERT, Henri BÉHAR, Jean-Claude BLACHÈRE, Philippe CLAUDEL, Véronique DUCHEMIN, Hervé GIRARDIN, Anne de GIRY, Marc KOBER, Joëlle LE CORNEC, Gilles LOSSEROY, Roger NAVARRI, Dominique PIERSON, Max REINERT, Annie RICHARD, Dominique ROSSE, Nadia SABRI, Léandre Katouho SAHIRI, Paolo SCOPELLITI, Richard SPIRETI, Eliane TONNET-LACROIX, Maryse VASSELIÈRE, Richard WALTER, Amy WINTER.

Illustration de la couverture : Sophie Béhar.

ISBN: 2-8251-0841-3



9 782825 108413