

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
SUR LE SURREALISME

MÉLUSINE

N° XXI
RÉALISME-SURREALISME



L'Age d'Homme

«... et, littéralement, cette phrase de Platon dans *Timée* : « Pour moi, le cosmos est l'ensemble, né d'un mélange de terre et d'eau, qui n'est ni à toute la terre qui vient au monde, ni à toute la mer qui est suspendue aux pléiades et aux murs du ciel comme par enchevêtrement. Le cosmos est le tout qui est la terre, aux dessous de terre, ce qui est sous l'apparence du monde et du ciel, et ce qui est le tout qui est le ciel, ce qui est au-dessus de la terre, ce qui est au-dessus de la terre et de la mer, et ce qui est au-dessus de la terre et de la mer, et ce qui est au-dessus de la terre et de la mer » formulé par Zola dans une lettre, il s'agit d'un *réalisme*, ou *réalisme* ? »

Enfin, il est important de préciser, sur ce point, la manière dont souvent, en ce qui concerne les écrits de Platon, les Écoles néoplatoniciennes, sans voir le projet d'après qu'il leur a été communiqué, le monde est venu de dire la part du réel dans le monde, du monde, sans le monde, et réciproquement.

« Mais on sans parler, le surréalisme est un réalisme qui refuse de s'en tenir aux "réalités sommaires", qui connaît, explore ou projette d'explorer des contrées du réel dont le réalisme vulgaire conteste l'existence. En ce sens, surréalisme doit signifier, comme l'adjectif "surlin", des hautes de conserve : les petits pois "surlins" sont plus fins que les petits pois dits "fins". Quand un savant et académicien, répondant à une question, ramenait l'amour à l'acte sexuel, il faisait preuve de réalisme ; quoiqu'il croit que l'amour existe, au sens que les poètes donnent au mot, est surréaliste. »

« Le surréalisme, en continuité avec le sens ci-dessus, "combat pour que l'homme acquiesce une réalité sans à jamais perdurable de lui-même et de l'univers" (B. Péron). Il propose aux perceptions successives de tenter la résolution des antinomies contre lesquelles vient battre l'esprit : rêve et réalité, présent et passé, etc. » (Jean Mignot, « André Breton et le surréalisme », 19, 12, 66)

« À partir de ces propos célèbres, le présent volume explore donc les différents degrés du réel du monde, du réel et du surréalisme, leur contradiction aussi, dans la production littéraire et artistique du moment, comme, par rétroaction, il marie le monde à l'état général des œuvres précédentes. Une révision d'écriture et d'écriture. »

Les auteurs : Roger ANDRÉOUCHE, Claude AHERRE, Yves BAUBERT, André BARRON, Jean-François BARRON, Alain CHEVRIER, Dominique COMTE, Jean-François COMTE, Jean-François COMTE, Joseph FERRY, Claude FOUCAULT, Émile FOUCAULT, Philippe HANON, Jean-Michel HEIMONET, Marie-Christine LÉVY, Danièle MANICHA, Mady MENIER, Marie-Laure MISSIR, Henri MITTENDORF, Paul PRUVIER, Anne RICHARD, Nadia SABRI, Pauline SEPT, Stéphane TANI, Myrse VASSEUR.

«... et, littéralement, cette phrase de Platon dans *Timée* : « Pour moi, le cosmos est l'ensemble, né d'un mélange de terre et d'eau, qui n'est ni à toute la terre qui vient au monde, ni à toute la mer qui est suspendue aux pléiades et aux murs du ciel comme par enchevêtrement. Le cosmos est le tout qui est la terre, aux dessous de terre, ce qui est sous l'apparence du monde et du ciel, et ce qui est le tout qui est le ciel, ce qui est au-dessus de la terre, ce qui est au-dessus de la terre et de la mer, et ce qui est au-dessus de la terre et de la mer, et ce qui est au-dessus de la terre et de la mer » formulé par Zola dans une lettre, il s'agit d'un *réalisme*, ou *réalisme* ? »

ISBN : 2-8251-1601-7



9 782825 111112

MÉLUSINE

© Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

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

Publiés avec le concours du Centre National du Livre

MÉLUSINE

N° XXI

RÉALISME-SURREALISME

Études réunies par Henri Béhar

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche
sur le Surréalisme

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

RÉDACTION : 13, rue de Santeuil, 75231 Paris Cedex 05.
ADMINISTRATION : Éditions L'Age d'Homme, 5, rue Férou, 75006 Paris.
Pour des informations complémentaires, voir site internet :
<http://www.cavi.uni-paris3.fr/Rech-sur/index.html>

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

RÉALISME-SURRÉALISME

« L'ŒIL EXISTE À L'ÉTAT SAUVAGE »

Dominique COMBE

« Bien sûr, il est bon, il est supérieurement agréable de manger, avec quelqu'un qui ne vous soit pas tout à fait indifférent, des cornichons, par exemple. Il fallait bien que ce mot fût ici prononcé. La vie est faite aussi de ces petits usages, elle est fonction de ces goûts minimes qu'on a, qu'on n'a pas. Ces cornichons m'ont tenu lieu de providence, un certain jour. [...] Les cornichons sont maintenant dans le papier, on va pouvoir partir¹. »

Le choix par Breton, à la suite d'Apollinaire, du mot «surréalisme» ne va pas de soi² si l'on considère que « Mallarmé règne³ » dans les premiers poèmes de *Mont-de-piété*, en 1919: pourquoi, dès lors, se référer au «réalisme», même pour le récuser violemment ? C'est que malgré l'évidente rupture introduite dans les mentalités et les valeurs esthétiques⁴ le champ littéraire des années 20, dans son ensemble, reste tributaire des valeurs de la fin du siècle, non seulement du « symbolisme » (ou ce qu'il est convenu d'appeler ainsi, pour caractériser une constellation de poètes dont le centre est Mallarmé), mais encore du « réalisme » (ou du moins d'une vulgate réaliste-naturaliste). Passées les polémiques autour des Goncourt, de Zola, de Maupassant, de Mirbeau, un « réalisme » atténué, domestiqué, débarrassé des provocations et des outrances matérialistes, continue à inspirer la production littéraire courante des années 20, dominée entre autres par Paul Bourget, Pierre Loti, Anatole France, Maurice Barrès, Henry Bordeaux, Édouard Estaunié⁵. Certes, depuis la « crise mystique » ouverte par *Là-bas*

1. *Les Vases communicants, Œuvres complètes II*, Gallimard, Pléiade, 1992, p. 158.

2. Cf., M.Eigeldinger, « Du supranaturalisme au surréalisme », *Le surnaturalisme français*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1979.

3. Cf. Lettre de Breton à A.Fraenkel du 22 juin 1914, citée dans *Œuvres complètes I*, Gallimard, Pléiade, 1988, p. 1068.

4. Sur laquelle l'histoire de l'art et la critique ont à juste titre beaucoup insisté en étudiant les avant-gardes européennes des années 20.

5. Sur cette période et sur la « crise » du roman, voir le livre fondamental de Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1967.

(1891), le naturalisme, déjà ébranlé par la publication d'*À Rebours* (1884) et, surtout, par l'indignation suscitée par *La Terre* (1887), peut sembler « mort ». Mais son cadavre bouge encore : les romanciers les plus lus de la capitale, et plus encore de la province⁶, revendiquent tout naturellement leur filiation avec Balzac et Flaubert, afin d'accéder à la consécration par le Prix Goncourt⁷, récemment créé. Les lauréats des autres prix littéraires⁸, comme le Fémina, perpétuent d'ailleurs le même héritage, synthèse consensuelle de la veine réaliste, de la tradition moraliste et de l'analyse psychologique « à la française ». Depuis la réaction de la NRF et le manifeste de Jacques Rivière en faveur du « roman d'aventure », les avant-gardes dénoncent la tradition des « mainteneurs » du roman que sont devenus France, Loti, Bourget, Barrès. Placer le mouvement sous le signe d'un « surréalisme », c'est bien évidemment récuser ce « réalisme » ordinaire.

Cet état de la littérature dans les années 20 explique pourquoi, dans le paragraphe célèbre du *Manifeste* consacré au roman, ressort le nom d'Anatole France, figure certes honnie de l'institution littéraire « officielle », mais sans doute pas le meilleur exemple d'une esthétique réaliste⁹ — du moins si l'on en croit la définition proposée par Jakobson à la même époque : « reproduire la réalité le plus fidèlement possible » et « aspire[r] au maximum de vraisemblance¹⁰ ».

L'argument central de la condamnation réside bien évidemment dans la description, « superposition d'images de catalogue » : « Plus de descriptions d'après nature, plus d'études de moeurs¹¹ ! » Contre toute attente, ni Flaubert, ni les Goncourt, ni Zola, ni Maupassant ne sont mentionnés, comme si Breton voulait les épargner. Avec la description, certes, les « maîtres » absents sont condamnés, mais l'exemple cité est curieusement celui de *Crime et châtiment*, qu'on ne peut guère tenir pour emblématique de l'« attitude réaliste ». Breton semble ignorer que c'est précisément sous l'influence de Dostoïevski, et des romanciers étrangers en général, que le genre s'affranchit, à la même époque, du réalisme. La NRF avait d'ailleurs cité

6. Les romanciers régionalistes, comme Maurice Genevoix ou Henri Pourrat, semblent encore plus attachés à cette vulgate réaliste-naturaliste pour la description du « terroir », qui a perdu la force et la sensualité qu'on trouve chez Camille Lemonnier (*Un Mâle*, 1881).

7. Louis Pergaud (1910), Henri Barbusse (1916), Georges Duhamel (1918), Ernest Pérochon (1920), Henri Béraud (1922), Maurice Genevoix (1925), etc. À cette liste, il faudrait ajouter les noms de Jules Romains, en qui G. Lanson voit un successeur de Balzac et de Zola, de Roger-Martin du Gard, dont « le style, solide, naturel, rappelle celui de Maupassant, mais en plus uni, de façon qu'on croit vivre le récit, au lieu de le lire ». À la notable et bien connue exception de Proust, qui obtient le Prix en 1919 pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

8. Édouard Estaunié (1908), Roland Dorgelès (1919), etc.

9. Dans *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), Anatole France s'est même opposé au « matérialisme » des naturalistes.

10. « Du réalisme artistique », T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, p.99.

11. « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, O.C. II, p.276.

Dostoïevski pour étayer sa volonté de rénover le roman selon une autre conception du « réalisme » : « J'aime avec passion le réalisme dans l'art, le réalisme qui touche, pour ainsi dire, au chimérique... Ce qu'on prend en général pour exceptionnel et presque fantastique n'est pour moi que l'essence même de la réalité¹² ». La critique s'applique en définitive plus au roman « psychologique », au roman « de mœurs », ou même au roman « de moraliste » ou au roman « à thèse », qui font l'actualité littéraire quotidienne, qu'au roman réaliste ou naturaliste comme tel. L'argument tiré du célèbre propos de Valéry rapporté par Breton : « La marquise sortit à cinq heures » s'applique aux romanciers mondains, voire à Proust, plutôt qu'aux Goncourt ou à Zola.

Il n'est pas fortuit que, dans son article de 1921, Jakobson¹³ choisisse précisément le thème du « réalisme artistique » pour dénoncer le manque de rigueur d'une histoire littéraire toujours encline à confondre « les mots du langage courant » et la « terminologie scientifique ». Dans la vulgate critique et universitaire, la notion de « réalisme », qui servait à définir un mouvement littéraire (ou artistique), a rapidement été appliquée à n'importe quel écrivain, dans un sens axiologique totalement détaché de l'histoire. L'esthétique marxiste du « réalisme socialiste », dans les années 30, devait encore renforcer le poids de cette notion de « réalisme » en lui conférant une légitimité philosophique, notamment à travers les travaux de György Lukács sur Balzac et le « réalisme critique » et sur le roman historique. C'est dire que le seul mot de « réalisme » suffit alors (et jusqu'à une date récente) à englober, quoique de manière très approximative, l'essentiel de la production littéraire destinée au plus large public. Synonyme de conservatisme, d'académisme bourgeois (ou, plus tard, prolétarien), de psittacisme, le « réalisme » focalise en quelque sorte la critique des valeurs établies, devenant le bouc-émissaire des manifestes futuristes, dadaïstes et surréalistes. De cette « attitude réaliste » exécrée, Breton, dans le *Manifeste* et dans « Refus d'inhumer » en 1924, voit en Loti, Barrès et, surtout Anatole France, alors adulé du public¹⁴, les représentants privilégiés : « Avec France, c'est un peu de la servilité humaine qui s'en va. Que ce soit fête le jour où l'on enterre la ruse, le traditionalisme, le patriotisme, l'opportunisme, le scepticisme, le réalisme et le manque de cœur¹⁵ ! »

Il était donc légitime, pour l'histoire du mouvement, de faire le point sur les rapports complexes du surréalisme et du roman¹⁶ soupçonné d'avoir par-

12. cité par M.Raimond, *op.cit.*, p. 102.

13. « Du réalisme artistique » (1921), *op.cit.*, pp. 98-108.

14. Chevalier de la Légion d'honneur, académicien, Prix Nobel de littérature, France eut droit à des obsèques nationales...

15. *Point du jour*, O.C. II, p. 281.

16. Cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme et le roman*, L'Age d'Homme, 1983.

tie liée, par nature, avec cette « attitude réaliste ». Le jugement sans appel formulé par Breton contre le roman en 1924, associe tout naturellement le surréalisme à la « crise » que le genre romanesque traverse alors, et qu'il continuera pendant longtemps à traverser. Dans la notion même de *surréalisme*, la critique s'est donc attachée principalement à expliciter le préfixe *sur-*, et à décrire le dépassement de la « littérature » (par le récit de rêve, l'écriture automatique, la méthode paranoïa-critique, etc.) en direction du « point sublime ». C'est ainsi qu'on a privilégié la négativité à l'œuvre dans la réflexion et la pratique de Breton, en se référant, et avec raison, aux pages célèbres du *Manifeste* et de l'« Avant-dire » de *Nadja* qui condamnent la description et, avec elle, l'« attitude réaliste », imputée à Anatole France. Le surréalisme est ainsi devenu un exemple canonique de la lutte contre la littérature établie, assimilée tout entière au roman dit « réaliste » : un anti-réalisme participant de cette « esthétique négative » qui, selon Adorno, marquerait les avant-gardes européennes.

Une telle lecture, qui a également le mérite de situer le surréalisme par rapport à la NRF, souligne bien l'évidente continuité avec le dadaïsme, dont le volume des *Pas perdus*, publié la même année que le *Manifeste*, fait en quelque sorte le bilan. Mais elle tend tout de même à occulter la base même du mot — « réalisme » — qui, en raison de la signification péjorative qu'il prend dans le *Manifeste*, semble parfois avoir été un peu négligée. Avant que Breton ne se livre passionnément à la lecture de Hegel, un peu plus tard, dans les années 30, le mot même de « surréalisme » suppose bien une dialectique. Le surréalisme n'est pas seulement une entreprise de destruction, mais bien de dépassement, d'*Aufhebung* (suppression-conservation) du réalisme, dont il reste profondément solidaire en le déniait. C'est dire qu'il faut rendre au « réalisme » et à la « réalité » la place qui leur est due dans le discours de Breton, plus complexe qu'il n'y paraît¹⁷. À cette réévaluation du mot « réalisme » inciteraient les ambiguïtés et les incertitudes de la pensée, d'ailleurs évolutive, de Breton. Lorsque Nadja s'écrie : « Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non », elle livre en quelque sorte la vérité du récit, malgré les dénégations d'un narrateur obsédé par le romanesque. Le refus du « moindre apprêt quant au style », le « document pris sur le vif » et l'« observation médicale » ne sont nullement incompatibles avec le genre romanesque, bien au contraire, comme suffirait à le prouver le corpus naturaliste.

17. Même si les spécialistes du réalisme récusent l'élargissement de la notion : « Sans ce cadrage historique, on risquerait au demeurant de diluer la notion, jusqu'à confondre l'histoire de la littérature avec le réalisme, la définition de la réalité (de ce qu'on en perçoit) changeant simplement au fil du temps ou selon les écrivains : on a vu que Baudelaire jouait du sens flou du mot réel. À ce compte, le surréalisme serait un réalisme, le plus profond même, qui s'ouvre à toutes les dimensions du réel. Mais la catégorie ne spécifiant plus rien, perd toute raison d'être. » (Ph. Dufour, *Le réalisme*, P.U.F. « 1^{er} cycle », 1998, p. 8).

L'« ATTITUDE RÉALISTE »

Il convient de distinguer dans le discours de Breton, l'« attitude réaliste » du « réalisme », comme mouvement littéraire. Au-delà du « procès » proprement littéraire du genre romanesque — déjà instruit par Lautréamont, Valéry et bien d'autres (description, narration et plus généralement « style d'information pure et simple »), Breton se livre à une condamnation morale, comme le montre bien la référence conjointe à Anatole France, à saint Thomas et au positivisme, opposée à l'« honnêteté » des naturalistes. Le roman est en somme visé parce qu'il reflète les valeurs « positivistes » de la littérature bourgeoise ou académique, qui le rendent « hostile à tout essor intellectuel et moral ». « Faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance », c'est bien l'« attitude réaliste » qui est condamnée, et avec elle le « réalisme » ordinaire qui sévit dans la littérature de consommation courante, qui n'a plus rien à voir avec la génération des Goncourt, de Zola, de Huysmans. Par « attitude réaliste », il faut donc d'abord entendre ce « sens des réalités » que la « Confession dédaigneuse » de 1924 rejette violemment : « Parfois, pour signifier “l'expérience” on a recours à cette expression émouvante : le plomb dans la tête. Le plomb dans la tête, on conçoit qu'il en résulte pour l'homme un certain déplacement de son centre de gravité. On a même convenu d'y voir la condition de l'équilibre humain, équilibre tout relatif puisque, au moins théoriquement, l'assimilation fonctionnelle qui caractérise les êtres vivants prend fin lorsque les conditions favorables cessent et qu'elles cessent toujours. J'ai vingt-sept ans et je me flatte de ne pas connaître de longtemps cet équilibre¹⁸. »

Breton, dénonçant en somme les compromis avec « les lois d'une utilité arbitraire », l'« impérieuse nécessité pratique¹⁹ », retrouve les thèses du *Principe poétique* de Poe diffusées par Baudelaire. Par sa volonté de ne « rien sacrifier au bonheur », par son refus du « pragmatisme » dans une société en complète « déchéance », il se situe encore dans la filiation de Poe, Baudelaire et Mallarmé, qui exaltent les pouvoirs de l'imagination, que l'« attitude réaliste » « laisse en berne ». Dans les années 30, la position de Breton, influencée par la lecture de Marx, Engels et Lénine, au moment du compagnonnage ambigu avec le PCF, évoluera en direction d'une réconciliation — non pas avec le pragmatisme, qui continue à être dénoncé — mais avec l'utilité sociale, comme l'indique suffisamment le titre programmatique de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Breton retrouvera alors les arguments du *Principe de l'Art et de sa destination sociale*, de Proudhon, pour défendre « l'idéal révolutionnaire » contre « la mesquine théorie de l'Art pour l'Art qui trouve en Flaubert un de ses plus zélés et [...] de ses plus

18. *Œuvres complètes I, op.cit.*, p. 193.

19. *Ibid.*, p. 311 et 312.

médiocres défenseurs ». De là, également, les insultes adressées au « cancrelat l'abbé Brémond²⁰ » et à la « poésie pure ». Pourtant, lors de la polémique avec les communistes au moment de l'« Affaire Aragon », en 1932, Breton donne un autre sens à l'utile : « nous soutenons que le mot utile ne supporte aucunement d'être pris dans un sens immédiat, étroit et le moins restrictif ». Refusant d'être considéré parmi « les derniers fervents de l'art pour l'art », il n'en juge pas moins le poème *Front rouge* un « poème de circonstance », « poétiquement régressif²¹ ».

RÉALISME ET NATURALISME

Le « réalisme artistique », produit par l'« attitude réaliste », n'est évidemment pas épargné par la critique. Conformément à la tradition aristotélicienne, Breton définit le réalisme en peinture par la *mimésis*²² faisant sienne la formule du *Chef d'oeuvre inconnu* : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. » Selon une esthétique « expressionniste » héritée du romantisme, il oppose le « lyrisme » au réalisme : « qu'on se taise, quand on cesse de ressentir ». Dès l'article sur Max Ernst, en 1921, Breton s'appuie sur la critique baudelairienne de la photographie pour discréditer le réalisme. : « L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du siècle est une véritable photographie de la pensée²³ » Dans *Le Surréalisme et la peinture* (1928), puis dans l'article « Picasso dans son élément » (1933)²⁴, il dénonce les « tardifs enfantillages du prétendu "réalisme", dupe aveuglement des aspects, et pour qui la chimie universelle s'arrête, sans qu'il y ait rien à y voir, au moment où l'on procède pour l'usage des peintres au remplissage des pots de couleurs ». Picasso paraît au contraire « un homme pour qui le problème a cessé d'être la reproduction inconditionnelle de l'image colorée — le peintre à l'école du perroquet ». Comment, toutefois, justifier l'admiration pour Courbet, considéré comme le principal représentant du réalisme ? Dans *Position politique*, commentant « Le Rêve », Breton soutient alors que « le réalisme, tout prémédité qu'il est, ne parvient à se maintenir que dans l'exécution, alors qu'il fait radicalement défaut à la conception générale ». Il peut alors dissocier l'engagement

20. Déjà, dans *Le surréalisme et la peinture*, il était question, à propos de la peinture « métaphysique » de Chirico de l'« abbé Brémond de misère et d'horreur » (Gallimard, 1965, p. 13). Il est savoureux d'observer que, dans les innombrables polémiques autour du roman, Brémond, en 1908 déjà, dénonçait les « juxtapositions de photographies » des descriptions ! (cf. M.Raimond, *op.cit.*, p. 90)

21. *Œuvres complètes* II, pp. 20-21.

22. Cette définition, reprise par Jakobson, apparaît sous la plume des critiques, vers 1820, avant même la publication des premiers romans de Stendhal (cf. Ph.Dufour, *op.cit.*, p. 2).

23. *Op.cit.*, p. 245.

24. Repris dans *Point du jour* puis ajouté à l'édition définitive du *Surréalisme et la Peinture*.

politique de l'homme dans la Commune de la pratique du peintre, dans des « circonstances » qui « ne l'entraînent pas à donner un sens immédiatement polémique à son art²⁵ ».

Cette contradiction n'est ni la seule, ni la plus problématique. En effet, le « réalisme » comme mouvement littéraire²⁶ historiquement situé, lié à la « modernité », fait l'objet d'une véritable sympathie — même si elle est loin d'être inconditionnelle, comme le prouve le discrédit qui frappe Alphonse Daudet, et même Flaubert (pour des raisons essentiellement politiques²⁷). Breton ne cessera toute sa vie d'admirer les romans de Huysmans de la période naturaliste, des *Sœurs Vatard* jusqu'à *A Rebours*. Mais au-delà de l'« attitude réaliste » de France, Bourget, Loti, dont on a vu qu'elle ne concerne finalement guère le roman réaliste comme tel, Breton écarte aussi de fidèles héritiers du réalisme, comme Henri Barbusse, qui n'a rien de commun avec les romanciers « mondains » et peut, à juste titre, se réclamer de Zola : « Légitime défense », en 1926, le condamne comme un « retardataire ». Retrouvant des accents mallarméens, Breton rabaisse *Le Feu* au niveau d'un « grand article de journal, d'une valeur d'information incontestable », d'un « documentaire passable, quoiqu'inférieur à toute bande cinématographique réelle reproduisant les scènes de carnage²⁸ », alors même qu'il crédite Zola d'« extérioriser [...] le sentiment qu'il peut avoir du mal public » et de « faire passer jusque sur les peaux délicates le vent terrible de la misère²⁹ ». Le plaidoyer des *Vases communicants* en faveur des « cornichons », près de dix années après le *Manifeste*, témoigne certes des « quelques préférences » matérielles exprimées dans l'enquête publiée dans *Littérature* en 1922³⁰. Mais il adresse aussi un clin d'œil à l'univers des romanciers naturalistes chez lesquels, selon la formule célèbre de Jean- Pierre Richard à propos de Flaubert —, « on mange beaucoup » : les halles du *Ventre de Paris* (mais aussi les gargotes d'*A vau l'eau*) ne sont pas loin.

« Je me revois devant la charcuterie, réconcilié tout à coup par impossible avec la vie de tous les jours. Bien sûr il est bon, il est supérieurement agréable de manger, avec quelqu'un qui ne vous soit pas tout à fait indifférent, des cornichons, par exemple. Il fallait que ce mot fût ici prononcé. La vie est faite aussi de ces petits usages, elle est fonction de ces goûts minimes qu'on a, qu'on n'a pas. Ces cornichons m'ont tenu lieu de

25. O.C. II, p. 423.

26. Même si son existence reste infiniment problématique, comme l'atteste l'« exécution » bien connue de Flaubert et de Baudelaire pour cette catégorie.

27. Cf. O.C. I, p. 637.

28. « Légitime défense », *Point du jour*, O.C. II, pp. 286-87.

29. *Point du jour*, O.C. II, p. 287.

30. Encore que Breton y marque sa prédilection pour l'artichaut !

providence, un certain jour. Je sais que ces considérations ne seront pas pour plaire à tout le monde, mais je m'assure qu'elles n'eussent pas déplu à Feuerbach, ce qui me suffit³¹. »

La caution philosophique de Feuerbach (« L'homme est ce qu'il mange³² »), confirmant le lien souvent établi entre naturalisme et matérialisme³³, légitime ainsi un éloge du naturalisme, curieusement mis entre parenthèses :

« (J'aime beaucoup, d'autre part, les écrivains naturalistes : pessimisme à part — ils sont vraiment trop pessimistes — j'estime que seuls ils ont su tirer parti d'une situation telle que celle-là. Je les trouve, en moyenne, beaucoup plus poètes que les symbolistes qui, à la même époque, s'efforçaient d'abrutir le public de leurs élucubrations plus ou moins rythmées : Zola n'était vraiment pas mauvais comme reins; les Goncourt, dont on tend de plus en plus à nous représenter seulement les tics intolérables, n'étaient pas incapables de voir, de palper ; Huysmans, entre tous, avant de sombrer dans la boueuse inanité d'En route, n'avait pas cessé d'être très grand et l'on serait fondé à donner pour modèle d'honnêteté aux écrivains d'aujourd'hui les livres de moins en moins lus de Robert Caze, malgré tous leurs défauts. Seul Alphonse Daudet, véritable porte-parole de la petite bourgeoisie de son époque, s'était en tous points défini avec elle comme être vil, répugnant, méprisable [...]³⁴ »

Un peu plus loin, Breton réaffirme son goût pour les descriptions naturalistes, par une nouvelle déclaration d'amour entre parenthèses, qui s'infléchit vers un pastiche:

« (J'aime ces descriptions : on y est et on n'y est pas ; il y a paraît-il, tant de pieds d'aspidistra sur le comptoir en faux marbre pas tout à fait blanc et vert ; le soir, aux lampes, un pointillé de rosée relie sous un certain angle les échancrures des corsages, où brimbale à perte de vue le même petit crucifix de faux brillants, qui s'évertue à attiser l'éclat du rouge et du rimmel, etc. Tout cela n'est d'ailleurs pas complètement dénué d'intérêt ; on arrive, par ce moyen, à l'imprécision complète)³⁵. »

Cette sympathie constante à l'égard des naturalistes paraît difficilement conciliable avec les principes exposés dans les essais programmatiques des années 20-30. Tout comme le *Manifeste* de 1924, l'« Introduction aux *Contes bizarres* d'Arnim » de 1933 continue à opposer la « conception réaliste des choses » à l'« écliptique mental ». Comment comprendre dès lors

31. O. C. II, p. 158.

32. Cf., O.C. II, p. 1398.

33. Cf., Ph.Dufour, *op.cit.*, p. 3.

34. O.C. II, pp. 158-59.

35. O.C., p. 178.

que Breton, si critique à l'égard des tableaux réalistes comme du « documentaire » de Barbusse, puisse célébrer les « cornichons », pourtant bien plus mimétiques que les volailles de *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* ? On pourrait certes être tenté de voir dans cette sympathie la trace d'un attachement de jeunesse, d'ordre affectif. Mais la contradiction pourrait surtout s'expliquer par le fait que, par delà la *mimésis*, la critique du réalisme pictural, comme du réalisme littéraire contemporain, est en définitive motivée par le refus du stéréotype : les « cartes postales », les « lieux communs », le « manque d'originalité » – les « modes conventionnels ». Ce n'est pas tant la « reproduction de la réalité » comme telle qui est incriminée, que son caractère conventionnel. Les Goncourt, Zola et Huysmans, qui selon Breton ne sont pas « incapables de voir, de palper », c'est-à-dire de restituer une vision singulière et originale, « à travers un tempérament », sont eux des « inventeurs » et non des « mainteneurs », comme leurs disciples « retardataires ». Les grands naturalistes sont même jugés « beaucoup plus poètes que les symbolistes³⁶ qui, à la même époque, s'efforçaient d'abrutir le public de leurs élucubrations plus ou moins rythmées ». Comme Picasso, Max Ernst, Chirico à ses débuts, les naturalistes renouvellent et ravivent la perception de la réalité en écartant les stéréotypes romanesques. La coïncidence est ici saisissante entre cette esthétique et les réflexions des Formalistes russes à la même époque. La peinture de Picasso, comme les descriptions des Goncourt, font voir le réel en « désautomatisant » la perception émoussée par l'habitude et les conventions, et lui restituent son innocence native. Ce n'est d'ailleurs pas le moindre paradoxe du naturalisme qu'une description à la « gratuité toute photographique », « n'exclu[e] pas une très faible ressemblance objective extérieure³⁷ ». Par son souci obsessionnel du détail, qui aboutit à « l'imprécision complète », le roman naturaliste *dé-réalise* le décor, de sorte qu'« on y est et on n'y est pas » : d'une certaine manière, le lecteur « n'entre pas » pas dans les Halles, alors qu'il « est » dans la *Rôtisserie de la Reine Pédauque*, qui n'est pourtant guère décrite que par un court paragraphe : « un feu clair, parfumé de graisse d'oie, brillait dans la rôtisserie et la soupière fumait sur la nappe blanche [...] »³⁸. Comme dans la peinture hyper-réaliste, inspirée de la photographie, l'excès de la représentation renverse la vision conventionnelle, stylisée, inspirée par « l'attitude réaliste ». En ce sens, il est possible de comprendre « surréalisme » comme *sur-réalisme* ou *hyper-réalisme* : la *mimésis* portée à son comble fait voler en éclats la représentation. C'est par là que Zola, sans doute via Manet, rejoint Picasso, contre toute attente.

36. Au sens des disciples de Mallarmé.

37. *Les Vases communicants*, O.C. II, p. 178.

38. Anatole France, *Œuvres* II, Gallimard, Pléiade, 1987, p. 20.

L'hommage à Zola, aux Goncourt, à Huysmans est donc l'occasion de proposer une autre conception, en quelque sorte élargie, du réalisme, qui accorde un sens « plus pur » aux « mots de la tribu » : « réalité » et « réel ». Dans le *Second Manifeste*, Breton appelle ainsi à « entreprendre le procès des notions de réalité et d'irréalité³⁹ ». Il ne récuse nullement le réel, bien au contraire, mais le « soi-disant réel », « ce qu'on entend vulgairement par le réel⁴⁰ », ce que les spectateurs « appellent la réalité », la « réalité immédiate⁴¹ » : la représentation conventionnelle, sociale, du réel, qui s'oppose à l'« irréalité » produite par l'imagination et le rêve, dont elle empêche l'essor. C'est donc au nom d'une autre réalité, dépassant le partage convenu entre le réel et l'irréel imposé par l'« attitude réaliste », que Breton englobe dans une même condamnation Dostoïevski et Anatole France pour mieux rapprocher Zola de Picasso, qui « trompe sans cesse l'apparence avec la réalité⁴² », le « soi-disant réel » du réalisme avec le réel authentique. Les romans de France, de Barbusse (ou de Dostoïevski), au regard des premiers naturalistes, souffriraient plutôt d'un déficit de réalité, dû à un excès de la « réalité immédiate » et conventionnelle. *Position politique du surréalisme*, en 1935, peut ainsi réconcilier dialectiquement le surréalisme et le réalisme, dont la signification se trouve élargie : « Le surréalisme n'éprouve, pareillement, aucune difficulté, dans le domaine qui lui est propre, à désigner les « bornes » qui limitaient non seulement les moyens d'expression, mais aussi la pensée des écrivains et artistes réalistes, à justifier de la nécessité historique où il s'est trouvé d'éliminer ces bornes, à établir qu'à l'issue de cette entreprise ne peut éclater aucune divergence entre le vieux réalisme et lui quant à la reconnaissance du réel, à l'affirmation de la toute-puissance du réel⁴³ ».

RÉALISME ET IDÉALISME

À partir de cette nouvelle définition du réalisme, Breton étend la réflexion, de la reproduction du « réel » par le langage ou par la peinture à la représentation en général, comprise dans son double sens, poétique et psychologique. Le réalisme, comme le style selon Proust, n'est donc pas seulement une « affaire de technique mais de vision », ou plutôt de « vue⁴⁴ », de sorte qu'il ne s'agit plus seulement d'une question d'esthétique littéraire. Les fréquentes références à Hegel, mais aussi, comme on l'a vu, à Feuerbach et

39. *Op.cit.*, p. 793.

40. « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, O.C.II, p. 278.

41. « Qu'est-ce que le surréalisme ? », O.C. II, p. 255.

42. *Le Surréalisme et la Peinture*, *op.cit.*, p. 9.

43. O.C. II, p. 489.

44. « Oui, dans une île que l'air charge/De vue et non de visions/Toute fleur s'étalait plus large/Sans que nous en devisions » (Mallarmé, « Prose pour des Esseintes »).

à Engels dans le *Second Manifeste*, dans *L'Amour fou* ou dans *Les Vases communicants*, à Fichte dans *Point du jour*, à Lequier et à Berkeley dans *Nadja*, etc. attestent bien que les thèses du *Manifeste* sur l'« attitude réaliste » et la « description » engagent une lecture philosophique — métaphysique — du monde. C'est tout le problème de la perception et de la connaissance du réel qui est ainsi directement posé à partir du réalisme artistique, que Breton situe explicitement dans le débat philosophique ancien entre « réalisme » et « idéalisme », mais aussi « matérialisme ».

Comme le réclame le *Second Manifeste*, il ne s'agit en effet rien moins que « d'entreprendre le procès des notions de réalité et d'irréalité ». Dans la mesure où « les valeurs oniriques l'ont définitivement emporté sur les autres », Breton peut demander « à ce qu'on tienne pour un crétin celui qui se refuserait encore, par exemple, à voir un cheval galoper sur une tomate⁴⁵ » (grâce, notamment, à l'image, affranchie de « comme »). C'est dans la grande « Introduction aux *Contes bizarres* d'Achim Arnim » (1933) que la tentation d'un idéalisme absolu se révèle le plus ouvertement, à travers la référence à Fichte. Breton, qui y met en question le partage entre le « réel » et « l'imaginaire », citant l'*Héritier du Majorat* : « Je discerne avec peine ce que je vois avec les yeux de la réalité de ce que voit mon imagination⁴⁶ », semble en effet presque regretter que la thèse selon laquelle le monde serait le produit de la conscience, du « Moi absolu » ne soit qu'une « erreur grandiose » :

« Subsiste cependant, en pleine lumière, l'erreur grandiose de Fichte qui, ne l'oublions pas, n'est tenue par aucun grand romantique pour une erreur, et qui consiste dans le fait de croire « à l'attribution par la pensée de l'être (de l'objectivité) à la sensation étendue dans l'espace ». Je ferai remarquer que cette manière de concevoir le monde extérieur, tendant à le faire dépendre de la seule puissance du Moi et équivalent pratiquement à le nier, ouvre un champ très large aux possibilités d'« extériorisation » en même temps qu'elle invite l'esprit à procéder à la décomposition du mouvement qui le porte à cette extériorisation même. J'entends que l'Objet, conçu comme résultante d'une série d'efforts qui le dégagent progressivement de l'inexistence pour le porter à l'existence, et vice versa, ne connaît de fait aucune stabilité entre le réel et l'imaginaire⁴⁷ ».

Se trouverait ainsi justifiée philosophiquement la « voyance », dont Breton affirme qu'elle avait été formulée par Arnim dès 1817, bien avant Rimbaud. Cette interprétation idéaliste des *Principes de la doctrine de la science*, hautement discutable, montre bien que Breton, qui n'a sans doute

45. *Point du jour*, O.C. II, p. 301

46. *Point du jour*, *op.cit.*, p. 350

47. *Point du jour*, *ibid.*

pas lu Fichte — dont les premières œuvres sont d'ailleurs d'une grande difficulté — le cite d'après ses commentateurs, comme Xavier Léon⁴⁸ et, surtout, d'après la vulgate hégélienne. Que cet idéalisme absolu évoque bien davantage les *Dialogues d'Hylas et Philonous* de Berkeley⁴⁹ importe peu : il n'en constitue pas moins une « donnée fondamentale » du surréalisme. *Le Surréalisme et la peinture*, dès 1928, paraît baigner dans le climat idéaliste d'un « drame qui n'a pour théâtre que l'esprit ». Le rôle central dévolu à l'« imagination pure », qui via Edgar Poe, cité par Breton⁵⁰, renvoie à l'idéalisme postkantien, permet d'écarter la référence au monde sensible et à l'« objet » dans la peinture (de Tanguy, en l'occurrence) : « Que sont au juste de telles images ? À ces limites où l'esprit se refuse à tout emprunt extérieur, où l'homme ne veut plus tirer argument que de son existence propre, dans ce domaine des formes pures où toute méditation sur la peinture nous introduit [...] que va-t-on chercher et que trouve-t-on ?⁵¹ » Dans la conférence donnée à Prague en 1935 sur la « situation surréaliste de l'objet », décrivant la situation de l'artiste moderne, Breton affirme de manière toute kantienne que « le seul domaine exploitable par l'artiste devenait la *représentation mentale pure*⁵² », sans pour autant tenir « la réalité du monde extérieur » pour « sujette à caution ». Il n'empêche que « Genèse et perspective du surréalisme », en 1941⁵³, à propos de Duchamp cette fois, évoque bien un processus d'« émancipation à l'égard de l'objet extérieur » au terme duquel, finalement, la perception externe s'efface devant la perception interne. La « crise absolue de modèle » tient alors à l'effondrement de ce que le *Manifeste* appelait la « croyance à la vie réelle » : « l'objet extérieur, frappé de discrédit, taxé d'inanité dans son apparence conventionnelle, s'est brusquement évanoui », de sorte qu'il ne peut plus y avoir de modèle, pour l'artiste, que pris dans le « monde intérieur » créé par l'imagination « pure ».

UN RÉALISME PHÉNOMÉNOLOGIQUE

Pourtant, malgré sa fascination pour l'idéalisme post-kantien, auquel il serait parvenu par la lecture de Berkeley et de Hume, Breton ne franchit jamais complètement le pas décisif qui consisterait à assimiler le réel, comme l'image, à une « création pure de l'esprit » — et par là même à une « illusion » de la représentation, selon un thème répandu par la vulgate

48. Voir le grand ouvrage, *Fichte et son temps*, cité par Breton, qui date des années 1922-27. Peut-être Breton avait-il également eu connaissance du livre de Martial Guérout, *L'évolution et la structure de la doctrine de la science chez Fichte*, paru en 1930.

49. Dont l'édition de 1750 est évoquée dans *Nadja* (O.C. I, p. 698).

50. *Le Surréalisme et la Peinture*, *op.cit.*, p. 35.

51. *Op.cit.*, p. 44.

52. O.C. II, p. 490.

53. Dans l'édition définitive du *Surréalisme et la Peinture*.

schopenhauerienne à la mode à la fin du siècle : « Le monde est ma représentation ». De cette tentation idéaliste — manifestement très grande —, Breton semble avoir été préservé par un attachement jamais démenti à l'immanence, formulé vigoureusement à la fin du *Surréalisme et la peinture* : « Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu⁵⁴. » *Qu'est-ce que le surréalisme ?* en 1934 propose une explication du terme qui lève complètement l'hypothèque d'une lecture idéaliste : « Une certaine ambiguïté immédiate contenue dans ce mot peut en effet conduire à penser qu'il désigne je ne sais quelle attitude transcendante, alors qu'au contraire il exprime — et a d'emblée exprimé pour nous — une volonté d'appropriation du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible⁵⁵. » En un sens, l'« ontologie » de Breton serait plutôt un réalisme absolu (tant il est vrai que les extrêmes se rejoignent). On peut ainsi transformer la formule célèbre de Hegel : « Tout ce qui est réel est rationnel, tout ce qui est rationnel est réel », souvent citée par Breton: tout ce qui est visible est réel, tout ce qui est réel est visible. La conférence de Prague, après le « moment » fichtéen, peut conclure de manière toute hégélienne que le surréalisme a réussi « à concilier dialectiquement ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte: perception, représentation », à jeter un pont sur l'abîme qui les sépareit⁵⁶. »

Dans un tel refus *in extremis* de l'idéalisme absolu, dans le soupçon porté sur les « errances » de la métaphysique, il y a un attachement tout kantien au monde des *phénomènes*⁵⁷, ce qui autoriserait peut-être une autre interprétation de la « représentation mentale pure ». En lecteur des idéalistes allemands, Breton ne pouvait qu'être sensible à la phénoménologie husserlienne⁵⁸, qui se construit sur un fond kantien. Introduite en France dans les années 30, notamment par Jean Wahl, Gabriel Marcel, Alexandre Kojève et Emmanuel Lévinas, qui fut l'un de ses tout premiers traducteurs et commentateurs⁵⁹, diffusée plus largement par le jeune Sartre⁶⁰, la pensée de Husserl

54. *Le surréalisme et la peinture, op.cit.*, p. 46.

55. *O.C.*, II, p. 231.

56. *O.C.*, II, p. 495.

57. Ce qui le rapproche encore du « réalisme subjectif » : selon un projet de dénouement pour *Bouvard et Pécuchet*, « il n'y a de vrai que les phénomènes » (cité par Ph.Dufour, *op.cit.*, p. 253).

58. Dont, semble-t-il, il s'entretenait encore pendant la guerre avec René Méné.

59. Sa thèse, soutenue à Strasbourg, est publiée en 1930 : *La théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*.

60. *L'Essai sur la transcendance de l'Ego*, la première œuvre de Sartre, a été écrit en 1934.

faisait alors à Paris l'objet d'un intérêt grandissant, que l'après-guerre devait confirmer de manière éclatante. Les conférences en *Introduction à la phénoménologie transcendantale* données par Husserl à la Sorbonne en 1929, publiées directement en français en 1931 sous le titre *Méditations cartésiennes*, avaient eu un retentissement important, non seulement sur le milieu philosophique, mais encore sur les artistes et les écrivains, de sorte qu'il semble vraisemblable que Breton, très curieux de philosophie, ait pu s'y intéresser. Ces *Méditations*, précisément, interrogeaient le rapport de la conscience et du monde à travers le thème de la « visée intentionnelle » et de la *Lebenswelt* en privilégiant la vision phénoménale. Breton, définissant dans une page capitale de *L'Amour fou* la recherche indéfinie du « point sublime », affirme ne s'en être « jamais écarté du moins jusqu'à le perdre de vue, jusqu'à ne plus pouvoir le montrer » : « J'avais choisi d'être ce guide, je m'étais astreint en conséquence à ne pas démeriter de la puissance qui, dans la direction de l'amour éternel, m'avait fait voir et accordé le privilège plus rare de faire voir⁶¹. » C'est bien l'importance du « voir » et du « faire voir » qui autorise à parler d'un *réalisme phénoménologique* de Breton, qui opère un retour « aux choses mêmes » et à leur « manifestation ». Si l'« attitude réaliste » est détestable, c'est précisément qu'elle dresse l'écran des conventions devant la réalité et, littéralement, empêche de voir (et donc de faire voir) les « aspects » du monde, tandis que les naturalistes, eux, « ne [sont] pas incapables de voir, de palper ». Lorsque, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton proclame de manière provocatrice : « Il n'y a pas de réalité dans la peinture », il décrit en somme l'épochè de la représentation conventionnelle de la réalité sensible par le regard et le pinceau de l'artiste : « Des images virtuelles, corroborées ou non par des objets visuels, s'effacent plus ou moins sous notre regard⁶². » En suspendant ainsi la croyance au monde, le peintre permet d'accéder à la manifestation des « choses mêmes » : « c'est la réalité même qui est en jeu ». Il s'agit donc d'élargir le champ visuel au-delà de « ce qu'on entend vulgairement par le réel⁶³ » — c'est-à-dire sa représentation —, pour restituer à la vision son « primitivisme intégral ». À travers la peinture — de Picasso, de Max Ernst, de Miró —, « l'œil existe à l'état sauvage ». On peut (et doit) certes comprendre la formule, en 1928, en fonction de l'intérêt porté par Picasso et bien d'autres à l'art « nègre » et aux arts « primitifs » : avec le « réalisme », Breton récuse la vision conventionnelle du monde qui est celle de la culture occidentale, avec laquelle il faut rompre, selon une thématique partagée par la plupart des avant-gardes européennes. L'adjectif « sauvage » indique

L'Imagination a été publié dès 1936, *L'Imaginaire* en 1940.

61. C'est moi qui souligne.

62. *Op.cit.*, p. 28.

63. *Op.cit.*, p. 26.

ainsi la recherche d'une vision totalement neuve, originale. Mais il s'agit d'abord de renouer, grâce à la magie de l'art, avec la conscience pré-réflexive, occultée par la représentation. La première page du *Surréalisme et la Peinture*, malgré (ou peut-être à cause de) ses résonances fichtéennes, est en définitive une superbe description phénoménologique des différentes modalités de l'acte de « voir » rendu à son intégrité originelle (ou originaire) :

« Mais qui dressera l'échelle de la vision ? Il y a ce que j'ai déjà vu maintes fois, et ce que d'autres pareillement m'ont dit voir, ce que je crois pouvoir reconnaître, soit que je n'y tiens pas, soit que j'y tiens, par exemple la façade de l'Opéra de Paris ou bien un cheval, ou bien l'horizon; il y a ce que je n'ai vu que très rarement et que je n'ai toujours pas choisi d'oublier, ou de ne pas oublier, selon le cas; il y a ce qu'ayant beau le regarder je n'ose jamais voir, qui est tout ce que j'aime (en sa présence je ne vois pas le reste non plus); il y a ce que d'autres ont vu, disent avoir vu, et que par suggestion ils parviennent ou ne parviennent pas à me faire voir; il y a aussi ce que je vois différemment de ce que le voient tous les autres, et même ce que je commence à voir qui n'est pas visible. »

Quoique Breton ne cite jamais le nom de Merleau-Ponty⁶⁴ (pas plus d'ailleurs que celui de Husserl), il existe en outre des affinités évidentes entre ses propres analyses du pictural et la *Phénoménologie de la perception* (1945), *L'Œil et l'esprit* (1964) et, surtout, les réflexions tardives sur « le Visible et l'Invisible », qui s'appuient sur la peinture — de Cézanne, en particulier. Pour Merleau-Ponty, comme pour Breton, « le monde n'est plus devant [l'artiste] par représentation⁶⁵. La remise en question de la distinction entre sujet et objet, formulée à maintes reprises par Breton : « Rien de ce qui nous entoure ne nous est objet, tout nous est sujet⁶⁶ », est proche de l'« indistinction du sentant et du senti », comme de l'« entrelacs » qui lie le corps au monde chez Merleau-Ponty. Il est d'ailleurs significatif que Breton prête aux Goncourt la double faculté « de voir, de palper ». Le philosophe cite l'anecdote du peintre André Marchand qui, dans une forêt, sentait que « c'étaient les arbres qui [l]e regardaient⁶⁷ ».

Il n'est certes pas question de postuler un rapport d'influence, dans un sens ou dans l'autre, entre Breton et Merleau-Ponty, mais simplement de

64. Affinité bien signalée par Jacqueline Chénieux-Gendron lors du colloque « Lire le regard » : *André Breton et la Peinture* : « De la sauvagerie comme non-savoir à la convulsion comme savoir absolu », *Pleine marge*, n°13, juin 1991, p. 15.

65. *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Folio-essai, 1985, p. 69.

66. *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 7.

67. *L'Œil et l'Esprit*, p. 30.

constater une convergence, qui tient probablement à une commune référence à l'exigence husserlienne d'un « retour aux choses mêmes » et à la *Lebenswelt*. C'est bien cette à cette origine de la réalité que vise l'« œil sauvage » du « peintre », « remont[ant] jusqu'à ses sources le fleuve magique qui s'écoule de [ses] yeux⁶⁸ ».

*Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle*

68. *Le Surréalisme et la Peinture, op.cit.*, p. 7.

« LA CONTRADICTION DANS LE RÉEL ». LES ÉCRITS D'ARAGON SUR LE COLLAGE

Elza ADAMOWICZ

« Le collage est peut-être une technique, l'amour aussi, vous savez, ou le suicide¹ ». Tantôt réduit à un procédé technique, tantôt magnifié aux dimensions d'un « test significatif de [sa] propre aventure spirituelle² » ; revendiqué comme objet d'obsession constante de sa pensée, pourtant passé sous silence pendant 25 ans ; célébré comme possédant un pouvoir de subversion radicale, mais aussi dénigré comme un jeu sans conséquence, le collage est présent dans les écrits d'Aragon comme un objet paradoxal, contradictoire, sans cesse remis en cause. Aragon affiche un malin plaisir à se contredire, faisant allusion aussi bien à un « ensemble disparate » (*Les Collages*, p.20) qu'à la continuité du « roman » du collage qu'il est en train d'écrire (254). Comment rendre compte en effet de pratiques apparemment aussi divergentes que le collage cubiste de Picasso qui emprunte ses éléments directement au réel, le collage surréaliste de Max Ernst qui exploite les associations métaphoriques, les photomontages de John Heartfield où domine la charge satirique, ou les collages de Jiri Kolar qui juxtaposent le périssable et l'impérissable ?

La contradiction constitue tout d'abord pour Aragon un choix existentiel, voire éthique. Ainsi, dans *Jabats mon jeu* il écrit : « Ce pour quoi je vis, ce qui est mon désir dominant, prend sa réalité dans un monde de contradictions, dans la coexistence d'hommes et de femmes en désaccord, et ne peut se définir que par opposition ». Dans le domaine esthétique, cette contradiction fonctionne à un double niveau, historique et technique. Elle se manifeste en premier lieu dans l'histoire du collage, écrite et réécrite par Aragon entre les années 1923 et 1975. Dans un premier temps celle-ci se fait à coup d'oppositions ouvertes : cubisme contre surréalisme, Max Ernst contre John

1. Louis Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 254 ; les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte par le numéro de la page entre parenthèses.

2. Aragon, « 1923-1965 » [préface] *Les Collages*, 1965, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1980, p. 8.

Heartfield, surréalisme contre réalisme. Dans un deuxième temps, Aragon lance une tentative de récupération, lorsqu'il revient sur les données historiques pour privilégier la continuité entre les différentes étapes de sa pensée, en subordonnant notamment l'histoire du surréalisme à celle du réalisme³, cherchant à faire de son itinéraire une narration lisse, sans fissures: ainsi Ernst, évincé par Heartfield en 1935, retrouvera faveur en 1975 ; ainsi Hoffmeister est relié en 1960 au Heartfield d'avant-guerre, la brèche de 25 ans étant colmatée à force d'autocitations. En deuxième lieu, la contradiction opère au sein du collage lui-même : en effet, celui-ci est lu comme un lieu de contradiction entre un réel importé et une remise en question de celui-ci, entre négation de la réalité et création d'une « réalité nouvelle », entre matières périssables et images impérissables. On retrouve ainsi tout au long des écrits d'Aragon une constante : le collage pose la question du réel dans l'art, de son intrusion ou son appropriation, de sa transformation ou sa remise en question. En effet, le collage dérange, il prend des réalités toutes faites et les assemble pour contrer, contredire, reconstruire le réel.

Je voudrais suivre dans les écrits d'Aragon le parcours mobile des termes « (sur)réel » et « (sur)réalisme » dans sa discussion du collage pictural (terme qui comprend les papiers collés et le photomontage)⁴, en fonction de son itinéraire esthétique et idéologique, et en montrant combien la contradiction pour Aragon fait partie intégrante de la pratique du collage, une contradiction dynamique, subversive et créatrice. Au centre de cette fiction que construit Aragon s'opposent deux grands protagonistes : Max Ernst et John Heartfield. Quant aux autres collagistes, sans négliger leur apport, ils auront dans ma narration surtout l'allure de figurants.

Dans son premier texte sur les collages, « Max Ernst, peintre des illusions », qui date de 1923, Aragon oppose le collage cubiste au collage surréaliste : le procédé dit « réaliste » des papiers collés cubistes s'oppose au procédé « poétique » des collages d'Ernst (13). En effet, Picasso cubiste emprunte directement au réel les objets à dé-peindre : « Pour les cubistes, le timbre-poste, le journal, la boîte d'allumettes, que le peintre collait sur son tableau, avaient la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la *réalité* même du tableau » (12-13). L'élément collé a ainsi le statut d'un objet réel qui organise l'espace pictural, donnant au tableau sa « certitude » (le mot

3. Aragon écrira en 1969 : « [Breton] semble m'avoir alors poussé dans cette voie, un réalisme surréaliste. Mais plus tard, la rupture m'entraîna à choisir la voie *socialiste* du réalisme », *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, pp. 57-8.

4. Mon analyse ne portera pas sur le collage littéraire chez Aragon ; En effet, celui-ci en propose une définition très large, allant de la citation (et notamment de l'auto-citation) au « thème secondaire » ou à la description d'un tableau réel (par exemple Chirico dans *Les Beaux Quartiers*), rejoignant ainsi le domaine de l'intertextualité ; voir Wolfgang Balibas, « Le Collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon », *Revue des sciences humaines*, 151,

est de Braque), son ancrage dans le monde réel. Pour Aragon l'incorporation d'un objet dans l'espace pictural constitue un élargissement du concept du réalisme plutôt que sa critique radicale. Picasso fait éclater la notion de tableau-imitation du réel pour affirmer la notion de tableau-objet réel : « il trouvait inutile d'imiter laborieusement ce qui était déjà tout imité ; puis d'imiter un objet, si on pouvait mettre l'objet même » (33). Le collage cubiste fonctionne ainsi à la fois comme présence et représentation, comme objet à la fois réel et réaliste⁵. S'élabore donc ici ce qui deviendra une constante de la position d'Aragon à l'égard du collage, la confusion délibérée des plans existentiel (réalité) et esthétique (réalisme).

À la présence de l'objet dans les papiers collés cubistes s'oppose alors sa transformation dans les collages surréalistes. Ainsi, si la contradiction habite le collage cubiste qui affiche des matériaux hétéroclites, elle fonctionne dans le collage surréaliste au niveau iconographique. Dans ce même article de 1923, Aragon illustre cette différence en analysant les étapes de l'œuvre d'Ernst, notamment les collages de sa première exposition à Paris, *La Mise sous whisky marin*. Organisée en 1921 par le groupe dada à la Galerie Sans Pareil, cet événement a été diversement apprécié par la critique : les uns y ont vu un ensemble hétéroclite et indigeste d'éléments, *a lobster nightmare* ; d'autres ont su y déceler une dimension esthétique inédite, « point de départ nouveau, lyrisme, liberté⁶ ». Aragon, lui, focalise sur la double vision suggérée par les éléments collés, écrivant par exemple à propos du collage *L'Ascaride de sable* :

Max Ernst est le peintre des illusions. Illusions partout : illusion cette caravane d'oiseaux extraordinaires traversant un désert, de près ce sont des chapeaux de femmes découpés dans un catalogue de grand magasin ; illusion ce glacier, ces arbres, ces personnages. Toute apparence, notre magicien la recrée. (13-14)

Contrairement à Breton qui, dès 1921, considère les collages d'Ernst en termes dialectiques, où la contradiction des réalités assemblées est transcendée (voire escamotée) dans la métaphore de l'étincelle⁷ et la création d'une

1973, 330-54. Pour une analyse du collage surréaliste verbal et pictural, voir Elza Adamowicz, *Surrealist collage in text and image. Dissecting the exquisite corpse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

5. « Ici [dans le collage cubiste], l'œuvre est appelée réaliste dans la mesure où elle organise son espace à partir de, en fonction de, autour d'un fragment provenant de la réalité » ; Ana Gonzalez-Salvador, « La "chose à dire" : pièces à l'appui. À propos des Collages d'Aragon 1965 », in Jean Arrouye, éd., *Écrire et voir Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 141.

6. H.J. Greenwall, « Dada-ism let loose in a theatre », *Daily Mail*, 10 mai 1921 ; Pierre Deval, « Au-delà de la peinture », *Promenoir* 3, mai 1921.

7. André Breton, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p. 246.

réalité toute nouvelle, Aragon, lui, privilégie la double vision de l'espace pictural, littérale et métaphorique. Dévoilant le processus métaphorique comme une illusion optique, un trompe-l'œil, il semble plus soucieux de démonter les stratagèmes du « magicien » Max que de prendre plaisir dans le pouvoir hallucinatoire de l'image. Il semblerait plus sensible que Breton à l'interaction matérielle et sémantique des éléments du collage, ainsi qu'à leur pouvoir de résistance à la transcendance⁸. Aragon privilégie dans le collage ernstien le moment de bascule où le processus de détournement est visible dans l'image double, procession d'oiseaux et chapeaux de femmes, haie et modèle de dentelle au crochet : « Il détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle⁹ » (14).

C'est cette dernière notion qu'il développera lorsqu'il reprendra le débat sur le collage dans « La peinture au défi », préface du catalogue d'exposition de la première rétrospective à Paris de papiers collés et collages (galerie Goemans, 1930). Bien des années plus tard (en 1960) il revendiquera pour sa préface une importance séminale : « probablement le premier texte systématique qui ait tendu à faire l'historique de cet art nouveau en notre siècle » (189). Aragon remédie à l'absence quasi-totale d'intérêt critique pour le collage en esquissant l'histoire du collage des 20 dernières années, des papiers collés cubistes aux collages dada (Duchamp, Picabia) et surréalistes (Tanguy, Masson, Magritte, Malkine) : Ernst reste pourtant la figure initiatrice. Contrairement à l'article de 1923, où Aragon tentait en quelque sorte d'appriivoiser le collage¹⁰, le ton en 1960 est combatif : Aragon attribue au collage un pouvoir de subversion radicale, car celui-ci « met en question la personnalité, le talent, la propriété artistique, et toutes sortes d'autres idées qui chauffaient sans méfiance leurs pieds tranquilles dans les cervelles crétinisées » (32). Avec le collage l'artiste fait la critique de la peinture traditionnelle, qui passera bientôt, au dire d'Aragon, « pour un divertissement anodin réservé à des jeunes filles et à des vieux provinciaux » (36). Il reprend l'idée de la vision double dans une analogie entre procédé pictural et littéraire : les éléments collés représenteraient du nouveau « par une sorte de métaphore absolument nouvelle » (42). Cependant la dualité (voire la duplicité) du jeu optique soulignée dans l'article de 1923 fait place ici à une vision métamorphique où la transformation se réalise sous nos yeux : « C'est ainsi que naissaient ces étranges fleurs formées de rouages,

8. *Les Collages*, p. 12.

9. Pour une analyse de la lecture d'Aragon et de Breton des collages de Max Ernst, voir André Mercier, « Aragon et Breton au "Sans Pareil" », in Jean Arrouye, éd., *Écrire et voir*, pp. 181-190.

10. Le caractère modéré du texte de 1923 s'explique par le fait qu'Aragon destinait le texte au couturier-mécène Jacques Doucet, qu'il souhaitait encourager à acheter des tableaux d'Ernst (*Les Collages*, p. 19).

ces échafaudages anatomiques complexes. C'est ainsi... que des chapeaux... se constituaient en caravane » (42). Par ailleurs, dit-il, Ernst a intégré les éléments collés dans sa composition en ajoutant un fond homogène : « avec un peu de couleur, un crayonnage, il tente d'acclimater le fantôme qu'il vient de précipiter dans un paysage étranger » (42). Ainsi, dans *L'Ascaride de sable*, il a peint un fond jaune et bleu à la gouache et à l'aquarelle pour suggérer un paysage de désert ; et dans *C'est le chapeau qui fait l'homme*, il a relié les chapeaux par des formes géométriques qui suggèrent des personnages humains. Loin de ramener le nouveau au connu (« Illusions... illusion »), Aragon dépasse la contradiction initiale des éléments pour mettre l'accent sur la « réalité nouvelle » créée. Ce faisant, il se rapproche de la position de Breton.

Le collage, comme moyen de création de réalités nouvelles, est associé au merveilleux, défini par Aragon comme une rupture dans l'ordre de la réalité : « La réalité est l'absence apparente de contradiction. Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel¹¹ ». Ainsi chez les surréalistes le rapport au réel, profondément subversif, n'est fondé ni sur l'imitation (le miroir lisse de la représentation réaliste), ni sur la citation (l'incorporation cubiste d'un objet réel), mais sur la contradiction ; il s'agit selon Jacques Leenhardt d'une poétique nouvelle, issue d'un rapport au réel conflictuel, qui est à la fois « un grincement et une question¹² ». Le collagiste brise en effet le miroir des apparences pour mettre en scène les fissures du réel. Ainsi, dans une image quasi apocalyptique, Aragon souligne le pouvoir subversif des collages, ces « nouveaux fantômes » qui déstabilisent le réel :

Ce monde déjà se lézarde, il a en lui quelque principe de négation ignoré, il craque. Suivez la fumée qui s'élève, le coup de fouet des spectres au milieu de l'univers bourgeois. Un éclair est couvé sous les chapeaux melons. Il y a vraiment de la diablerie dans l'air. (30-1)

Toutefois, plus que d'une simple négation de la réalité, le merveilleux, nous dit Aragon, « naît du refus d'une réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libéré » (27). Ce rapport au réel est imaginé par Aragon comme un « drame immense », qu'il définit comme lieu de dépaysement : « Le drame est ce conflit des éléments disparates quand ils sont réunis dans un cadre réel où leur propre réalité se dépayse » (42). Ainsi, dans sa définition du « miracle » (avatar du merveilleux), sa pensée oscille entre négation et affirmation dialectiques :

Le miracle est un désordre inattendu, une disproportion surprenante. Et c'est à cet égard qu'il est la négation du réel, et qu'il devient une fois

11. *La Révolution surréaliste* 3, 15 avril 1925, 30.

12. Jacques Leenhardt, *Aragon, Écrits sur l'art moderne*, « Préface » p. viii.

accepté miracle, la conciliation du réel et du merveilleux. Le nouveau rapport ainsi établi est la surréalité... cette ligne réelle qui relie toutes les images virtuelles qui nous entourent. (32)

Par ailleurs, Aragon revendique pour le collage un pouvoir qui dépasse le poétique pour agir dans le domaine social et politique. Non seulement le collage fait le procès de la personnalité de l'artiste (chez les dadaïstes et Ernst), mais il a une dimension éthique :

le rapport qui naît de la négation du réel par le merveilleux est essentiellement de caractère éthique, et le merveilleux est toujours la matérialisation d'un symbole moral en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit. (27)

Ainsi « La Peinture au défi » constitue pour Aragon un texte-charnière, texte qui bascule, entre le moment de négation et d'accomplissement dialectique d'une part, entre portée poétique et politique d'autre part.

Entre 1930 et 1935, Aragon s'est rendu en URSS et a consommé la rupture avec les surréalistes. De cette période date « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » (1935), le texte d'une conférence prononcée par Aragon à la Maison de la Culture à Paris à l'occasion d'une exposition de 150 photomontages de l'artiste allemand, organisée par l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, « une exposition où il y a de quoi rêver et de quoi serrer les poings » (50). Le photomontage aurait d'abord été utilisé comme « simple jeu » par les dadaïstes allemands : « En face de la décomposition des apparences dans l'art moderne, renaissait ainsi sous les aspects d'un simple jeu un goût nouveau, vivant de la réalité ». Pour Aragon, la manipulation d'éléments collés du photomontage a partie liée avec les procédés poétiques de Rimbaud :

L'artiste jouait avec le feu de la réalité. Il redevenait le maître de ces apparences où la technique de l'huile l'avait fait peu à peu se perdre et se noyer. Il créait des monstres modernes, il les faisait parader à son gré dans une chambre à coucher, sur les montagnes de la Suisse, au fond des mers. Le vertige dont parle Rimbaud s'emparait de lui, le salon au fond d'un lac de la Saison en enfer devenait le climat habituel du tableau. (50)

À l'encontre de Heartfield, Ernst barboterait toujours dans ce lac ludique : « Max Ernst met toujours aujourd'hui son point d'honneur à n'être pas sorti de ce décor lacustre, où, avec toute l'imagination qu'on voudra, il combine encore à l'infini les éléments d'une poésie qui a sa fin en elle ». Dans cette critique et ailleurs, Aragon ignore la dimension satirique des collages d'Ernst. Heartfield, au contraire, aurait dépassé Rimbaud pour s'engager dans une activité autrement sérieuse : « Ah, il s'agissait bien alors du faible miracle qu'est un salon au fond d'un lac, quand sur les automitrailleuses les

grands marins blonds de la mer du Nord et de la Baltique parcouraient les rues avec des drapeaux rouges ! ». Procédant de nouveau à coups d'oppositions primaires, Aragon oppose le caractère ludique du collage surréaliste au sérieux des photomontages de Heartfield : « John Heartfield ne jouait plus. Les bouts de photographies qu'il agençait naguère pour le plaisir de la stupeur, sous ses doigts s'étaient pris à signifier » (50). Non que les éléments collés soient dépourvus de signification chez les surréalistes, mais ils signifient d'abord pour Aragon dans leurs rapports avec le monde subjectif du désir individuel. Au contraire, l'œuvre de Heartfield est située par référence aux conflits sociaux et politiques. Ainsi, la dimension poétique des uns est rejetée en faveur de la dimension politique de l'autre, et la psychanalyse comme clé de lecture est remplacée par la méthode dialectique.

Comme dans « La Peinture du défi », mais de façon plus tranchée dans ce texte de 1935, l'esthétique est affirmée comme une éthique, ainsi que le révèlent le titre lui-même, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », et le refrain qui fait écho à Rimbaud, « John Heartfield sait aujourd'hui saluer la Beauté » :

Il sait créer ces images qui sont la beauté de notre temps, parce qu'elles sont le cri même des masses, la traduction de la lutte des masses contre le bourreau brun à la trachée de pièces de cent sous. Il sait créer ces images réelles de notre vie et de notre lutte, poignantes et prenantes pour des millions d'hommes. (52)

La plupart des photomontages de Heartfield (publiés dans un journal illustré populaire, l'*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*), incorporent des éléments collés, photos ou slogans, tirés de la presse populaire allemande, ce qui assure la lisibilité immédiate du photomontage. Les éléments découpés sont détournés dans le but d'exposer les contradictions et les conflits, les mensonges et les hypocrisies de la « réalité » politique de l'Allemagne d'Hitler. Par exemple, le portrait d'Hitler auquel fait allusion la citation ci-dessus représente littéralement la maxime : « Adolf der Übermensch: schluckt Gold und redet Blech » (Adolf le surhomme : avale de l'or et débite de la camelote), épinglant la collusion entre pouvoir politique et pouvoir financier. Ailleurs, Heartfield détourne l'imagerie populaire religieuse et nazie (*La croix n'était pas encore assez lourde, Arbre de Noël nazi aux branches de la croix gammée*¹³). Le photomontage devient ainsi un mécanisme privilégié de dévoilement et de perversion du discours de la doxa : par le détournement satirique de clichés photographiques ou linguistiques, Heartfield déstabilise

13. Une première version de cette analyse a fait l'objet d'une communication lors d'un colloque célébrant le centenaire de la naissance d'Aragon, qui a eu lieu à l'Université de Manchester... dans une chapelle désaffectée, où nous avons eu un plaisir bien dada à projeter les photomontages de Heartfield.

les significations reçues en exposant les liens — la collusion — entre les agents du drame politique ou social. La charge parodique résulte de l'assemblage pervers et souvent crûment articulé de signes.

Aragon situe l'art de Heartfield dans la lignée du dadaïsme allemand, ce qui n'était pas pour plaire aux PC allemand et russe, pour qui dada était un mouvement bourgeois décadent. Par ailleurs, dans son désir de réconcilier art d'avant-garde et art réaliste, tout en disant que les précédents manquent, « malgré Goya, Wirtz et Daumier » (52), Aragon en fait revendique pour Heartfield l'héritage de l'art réaliste, allant jusqu'à comparer les photomontages de Heartfield aux natures mortes de Chardin, donnant comme exemple le photomontage d'un échafaudage de cartes représentant la construction chancelante du Reich allemand. Cependant, malgré la référence à Chardin, le réalisme, et par conséquent la véritable valeur, des photomontages de Heartfield se situe pour Aragon dans le fait qu'ils constituent un moyen privilégié de critique dialectique de la réalité : « avec pour palette tous les aspects du monde réel, brassant à son gré les apparences, il n'a d'autre guide que la dialectique matérialiste, que la réalité du mouvement historique, qu'il traduit en blanc et noir avec la rage du combat » (54). Il s'agit donc ainsi d'une ébauche par Aragon de sa définition du réalisme socialiste, qui sera développée en 1937 dans « Réalisme socialiste et réalisme français », conçu non pas comme « peinture d'après nature » (55), mais comme « lutte des éléments contradictoires » (56). Aragon se fait ainsi l'écho de la ligne officielle du parti communiste en matière artistique, notamment telle qu'elle est exprimée par Jdanov¹⁴.

Entre 1935 et 1960, collage et photomontage, critiqués pour leur formalisme, disparaissent des textes d'Aragon qui, fidèle à la ligne du parti communiste, fait la promotion de la peinture de chevalet dans la célébration de l'art réaliste, notamment chez Courbet (« L'exemple de Courbet », 1952) ou les artistes soviétiques (« Réflexions sur l'art soviétique », 1952). Si, parfois, le collage refait surface c'est comme pratique à rejeter. Ainsi, dans un texte de 1953 sur André Fougeron, promu peintre officiel du parti, Aragon cherche auprès des paysagistes français ou des portraitistes soviétiques la « leçon de métier, de respect du réel » dans l'image « finie ». S'opposent alors à cette saine pratique « les vieux procédés de juxtaposition du surréalisme dans la peinture et les photos-montages » (134), ainsi que l'art informel qui domine les avant-gardes de l'après-guerre.

« De 1935, passons sans peine à 1960 », nous invite Aragon dans sa préface aux *Collages* (p.18), écrite en 1965, où il reprend sa réflexion sur le col-

14. Voir Serge Fauchereau, *La Querelle du réalisme*, Paris, ed., Cercle d'Art, « Diagonales », 1987, 15.

lage en en colmatant on ne peut plus cavalièrement les fissures. C'est pourtant bien une partie de saute-mouton qu'il demande à son lecteur de jouer ! En effet, Aragon était revenu à la célébration de son « obsession » le collage en 1960 avec « Adolf Hoffmeister et la beauté d'aujourd'hui », au moment où la déstalinisation avait apporté une libéralisation dans le domaine artistique, à laquelle faisaient écho *Les Lettres françaises* dont Aragon était directeur à l'époque. Artiste tchécoslovaque, Hoffmeister utilise des journaux découpés, des éléments typographiques russes ou géorgiens pour évoquer les paysages et les villes de Géorgie. Le titre donné par Aragon à son article lui-même indique une continuité avec son texte sur Heartfield de 1935, et le lien est renforcé par de longues citations tirées de ce dernier article¹⁵. De plus, Aragon tente d'établir une continuité avec ses écrits antérieurs sur le réalisme, tout en en élargissant la portée. Ainsi, il déclare d'une part que les collages de Hoffmeister « s'inscrivent dans le cheminement réaliste de l'art, à un moment où les moyens classiques de la peinture sont très généralement détournés de la réalité, dans ce cheminement réaliste de l'art qui ne peut avoir de perspective que le socialisme » (190). D'autre part, il s'agirait d'un réalisme où l'imagination joue un rôle, proche du procédé poétique du merveilleux des surréalistes, bien qu'Aragon se garde de l'admettre ouvertement : « Rêvez un peu sur ces bords de la mer Noire, ce jardin de plantes équatoriales, ces villas baroques d'Abkhazie, qui se font de la matière quotidienne des journaux, laissez aller votre esprit à la dérive de cette invention » (192). À la fin de l'article, si Aragon souligne la contradiction apparente entre la défense du réalisme socialiste et celle du collage ou du photomontage, c'est pour conclure que la survie du réalisme dépend du renouvellement de ses moyens esthétiques. Il s'agit moins d'une évolution de la pensée d'Aragon que d'une stratégie imposée par le discrédit du réalisme socialiste à cause des excès du stalinisme. En affirmant que le réalisme « n'est pas un système clos, un dictionnaire de recettes, mais un vertige, un désir, une passion¹⁶ », Aragon retrouve le ton passionné des écrits des années 20.

Un désir d'établir une continuité avec ses écrits antérieurs est également visible dans le texte sur Jiri Kolar (1969), autre artiste tchécoslovaque. Rappelons qu'Aragon a apporté son soutien aux intellectuels et artistes tchécoslovaques en 1966. Situé dans la lignée de Heartfield et Hoffmeister, ce jeune homme « dérange » : « voilà qu'un jeune homme à son tour a mis en marche sa machine à dérouter l'esprit » (254). Le texte sur Kolar fait allusion à sa série de collages intitulée *Hebdomadaires* où il juxtaposait chaque

15. « Haussez, si vous le voulez, les épaules, mais prenez garde : je fais ici ce que je faisais en 1930 et en 1935, et cette suite dans les idées devrait vous donner à réfléchir » (190).

16. *Les Collages*, p. 20.

semaine de 1967 à 1970 coupures de presse et reproductions de tableaux. L'un d'entre eux rassemble des fragments de journaux, un paysage de Cézanne, une photo de Dubcek, un joueur de pétanque et une boule-pomme ; intitulé *Die Angriffe werden nie enden* (Les attaques ne finiront jamais), il est signé « Cézanne ». Ce sont les matériaux de tels collages qui fascinent ici Aragon : Kolar combine la matière périssable (journal imprimé) et la matière impérissable (reproduction de tableaux de maîtres), « découpée à son gré, mariée à la matière quotidienne et qui lui sert à dire les choses » (256). Le périssable (qui se distingue de la « matière noble », la peinture à l'huile), c'est « le ver dans le fruit » (devenant pomme de Cézanne, ailleurs banane pourrie de Titus-Carmel) qui représente les espoirs révolutionnaires rongés de l'intérieur. Aragon affirme néanmoins sa foi en l'avenir : « il viendra d'autres hommes qui trouveront dans ce qui vous semble dérisoire les éléments d'exaltation de leur propre cause » (258).

Par ailleurs, Aragon retrouvera sa passion de jeunesse pour le collage dans une série de textes sur l'artiste Alain Le Yaouanc, écrits entre 1971 et 1975¹⁷. Cet artiste aurait une place privilégiée, « à l'extrême, semble-t-il, de cette songerie de notre siècle, où il se situe au delà de Braque et de Picasso, de Max Ernst et de Jiri Kolar » (p.97). On retrouve le ton lyrique du poète des années 20 lorsqu'Aragon affirme que les collages de Le Yaouanc sont « à l'extrême... de cette magie moderne », que l'artiste évoque un monde « au delà », « un ailleurs ». Il s'agirait moins de réalisme que de la création d'une réalité nouvelle, car « le propre de sa peinture est de rendre réel ce qui n'existe pas » (p.63). Et, dans une belle dérive ducassienne, il déclare que Le Yaouanc inaugure « la nouvelle beauté », « beau comme une motocyclette japonaise appuyée au parapet du pont de l'Alma » (p.124) !

Aragon revient aussi, mais avec moins de panache, au collage surréaliste dans « L'Essai Max Ernst » (1975). Dans cet article, il se complaît longuement dans des terrains vagues : celui qui se trouve derrière son hôtel d'abord, envahi par les herbes folles, qui lui rappelle les *Forêts* du peintre : « tout se mettait à ressembler aux forêts de Max, souvent toutes de bois, sans verdure, où les arbres ne sont qu'écorces, peut-être pétrifiés, déchirés » (316). L'écrivain se promène également dans le terrain vague de la pensée : on y retrouve le narcissisme agaçant, les auto-citations multipliées, les « explosions de petits “moi” ridicules » tant dénigrées autrefois par les surréalistes. Il arrive bien à faire, par bribes et par bonds, l'historique du parcours artistique d'Ernst : ses propos dispersés portent sur Loplop, alter ego de l'artiste, sur les

17. Ces textes ont été repris dans *Le Yaouanc-Aragon*, Paris, Martinez et La Pierre d'Angle, 1979.

romans-collages, les « collages purs » ; mais le tout est entrecoupé de digressions, de dérives et de reprises, d'apartés et de glissements, dans une coulée automatique, charriant des échos de textes antérieurs, et qui se veut collage en hommage à Ernst.

Pour conclure, je voudrais moi aussi faire un retour — puisque Aragon lui-même nous y invite avec ses propres reprises, ses digressions, ses tours et détours — un retour, donc, sur les deux principaux protagonistes du « roman » d'Aragon, Ernst et Heartfield, et les pôles opposés — poétique et politique — où il les a cantonnés, dans le but de montrer les limitations de la lecture du collage faite par Aragon à coups d'oppositions parfois trop schématiques. Rappelons tout d'abord qu'entre 1930 et 1935, dans ce moment de bascule qu'Aragon a raconté et que j'ai retracé ci-dessus, le premier se noie d'avoir trop joué dans le salon au fond du lac rimbaldien, remplacé sur le devant de la scène par Heartfield qui, lui, occupe la terre ferme, l'arène publique de la révolution. Cependant, n'en déplaise à Aragon, loin de se complaire dans la poésie des espaces aquatiques, Ernst combine en fait les deux pôles dans son œuvre. Les monstres du lac ont envahi les salons, fissurant l'espace clos, déstabilisant les assises du monde bourgeois.

On le voit dans les romans-collages d'abord (*La Femme 100 têtes*, *Rêve d'une jeune fille*, *Une semaine de bonté*) où figure la satire mordante de l'église, de l'armée ou de la bourgeoisie. Cependant, encore plus probant dans le contexte présent est sans doute un collage de Max Ernst datant de 1926, intitulé *Rêves et hallucinations*, et qu'Aragon avait même sous les yeux. Il porte deux dédicaces manuscrites : la première, sur une photo de militaires, se lit « Max Ernst 26 pour L.A. » (ces initiales apparaissent aussi sur la mitre du cardinal), l'autre en bas à droite du collage : « Pour Sandra, ce jeune homme que je ne suis plus, l'année de mes quatre-vingts ans, en souvenir des temps où elle m'empêchait de dormir sans le savoir. Aragon ». En 1926 Ernst avait réalisé ce collage pour Aragon qui, à son tour, l'avait offert à Sylvie Danet en 1970, ce collage qui met en scène d'abord un dialogue personnel entre les deux hommes, puisque le titre fait écho au texte d'Aragon *Une vague de rêves* (1924), tandis que les publicités collées rappellent *Le Paysan de Paris*, publié la même année. Notons surtout qu'il fonctionne comme un palimpseste, où l'on reconnaît plusieurs strates partiellement cachées et pourtant délibérément mises en scène, qui génèrent des significations multiples et mobiles, où se combinent satire sociale et réflexion sur le langage poétique¹⁸.

18. Pour une analyse détaillée de *Rêves et hallucinations*, voir mon *Surrealist collage*, pp. 26-32 (le collage est reproduit à la page 27) ; voir aussi Sylvie Lecoq Ramond, « Max Ernst (1891-1976), *Rêves et hallucinations*, 1926. Une acquisition du Musée d'Unterlinden à Colmar », *Revue du Louvre et des musées de France*, 41, 5-6, déc. 1991, 88-90.

Un tel collage se situe dans la lignée du photomontage dada, à la fois par sa construction (dans la fragmentation visible des éléments collés, dans la juxtaposition d'éléments graphiques et iconiques), et par le choix des éléments collés (tirés de l'iconographie politique). Les principaux protagonistes de ce « drame » sont la bourgeoisie (l'élégant monsieur des publicités), l'église (le cardinal de Richelieu — une reproduction de Philippe de Champaigne — baïllonné, son crucifix remplacé par une fleur), et l'armée (la photographie d'une scène militaire). Le cardinal est à la fois soutenu par l'armée (ses pieds reposent sur les militaires) et domine celle-ci ; sa main pointe vers le bas dans un geste négligent comme s'il donnait sa bénédiction à la machine de guerre. L'armée, le capital et l'église prospèrent sur les ruines de la guerre, déclenchée par la bourgeoisie, menée par l'armée, et sanctionnée par l'église. De même, la juxtaposition de photos de guerre et de slogans publicitaires détourne les significations dans un but satirique. Ainsi, une publicité pour *Faineuf*, marque de cire pour meubles, placée au-dessous d'une photo d'une ville en ruines, fonctionne comme une légende satirique à la scène qui présente les effets destructeurs-constructeurs de la guerre, tandis que le slogan « *Tout ici est à neuf... Grâce à Faineuf* » peut se lire comme une référence satirique aux programmes de reconstruction de l'après-guerre, ainsi qu'une auto-référence au procédé du collage lui-même, qui a comme but de « faire du neuf » avec des images anciennes. Par ailleurs, les griffonnages sur la photo du cardinal (le baïllon, les initiales L.A. sur la mitre, la fleur), rappelant le geste duchampien, remettent en question l'inviolabilité du chef d'œuvre. Enfin, la dédicace à Aragon, écrite avec désinvolture sur une photographie qui prétend célébrer la guerre, détourne un message social en l'utilisant comme support d'un dialogue personnel.

Le fond de ce collage est constitué par la page de titre de l'ouvrage *Rêves et hallucinations*, du Dr Schatzmann (publié en 1925 par Vigot Frères). L'utilisation de cette page invite à un autre niveau de lecture, au-delà du politique, à savoir une réflexion sur le procédé du collage, voire du langage surréaliste lui-même. La main gantée cache le nom de l'auteur, suggérant que le langage des rêves, tout comme celui du collage, est en effet anonyme — « NN » — ou collectif. L'épigraphe : « *We are such stuff / As dreams are made of, and our little life / Is rounded in sleep !* » — faussement attribué à Carlyle par Schatzmann lui-même (en fait tiré de *The Tempest* de Shakespeare) est rayé tandis qu'une flèche indique la publicité pour *Articio*, suggérant graphiquement que le nouveau lyrisme du langage de la publicité remplace le langage littéraire classique.

Ce collage, qu'Aragon a eu de longues années en sa possession, met ainsi en scène les « lézardes » du réel, que celles-ci soient de l'ordre de l'esthétique ou du social. La « réalité nouvelle » créée par le recyclage

d'images toutes faites a une portée à la fois poétique et satirique, ce qu'Aragon a refusé de voir dans son désir tout au long de ses écrits d'apporter « la preuve par la peinture » de ses positions politiques¹⁹. Et pourtant, comme dans d'autres collages d'Ernst, l'interdit poétique rejoint effectivement l'interdit politique, combinant l'appel de Rimbaud à « changer la vie » et l'exhortation de Marx à « transformer le monde ».

QMW University of London

19. Pierre Daix, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, Flammarion, 1994, p. 99.

LE RÉEL DANS LA DRAMATURGIE SURREALISTE

Dina MANTCHÉVA

Le concept de réel revêt une signification assez ambiguë dans l'esthétique surréaliste. D'une part les adeptes de l'école rejettent catégoriquement le mimétisme descriptif pour son caractère univoque et restrictif et s'attaquent ouvertement aux images détaillées « d'après nature¹ » incapables de traduire la richesse et la diversité du monde. Ils se dressent à plusieurs reprises contre les « études de moeurs² » et « l'attitude réaliste inspirée du positivisme...³ » « hostile à tout essor intellectuel⁴ » qui « réduit l'imagination à l'esclavage⁵ » et « confine à la sottise⁶ ». D'autre part les surréalistes ne renient pas complètement la représentation référentielle de l'univers, la concevant dans le cadre complexe d'un nouveau type de réel — le surréel. C'est « une sorte de réalité absolue⁷ » « le 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 « en quoi sont appelés à se résoudre toutes les antinomies⁸ ». Cette nouvelle réalité s'étendant du domaine psychique à l'univers rationnel, des notions discursives aux idées temporelles, excède les oppositions logiques du quotidien et représente l'image surréaliste de « la vie telle qu'elle est⁹ », dotée d'un savoir ontologique inconnu jusque-là. En tant que partie constitutive d'une unité antinomique et polysémique complexe, le réel maintient des rapports constants avec l'imaginaire, subit implicitement son influence

1. A. Breton, *Point du jour*, Gallimard 1934, coll. « Idées », 1970, p. 23.

2. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 13.

3; A. Breton, *op.cit.*, p. 23.4. *Op.cit.*, p. 13.

5. *Op.cit.*, p. 13.

6. *Op.cit.*, p. 15.

7. *Op.cit.*, p. 24.

8. A. Breton, *Entretiens* (1913-1952), Gallimard, coll. « Point du jour » 1952 ; coll. « Idées », 1969, p. 151.

9. Vitrac, in H. Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, L'Age d'Homme, 1980, p. 196.

et n'existe plus à l'état pur, ce qui explique sa sous-estimation par la critique. Cela est d'autant plus vrai pour le théâtre surréaliste, jouissant d'une place ambiguë au sein de la critique à cause de l'attitude contradictoire de ses propres créateurs envers le genre dramatique, de leur production relativement restreinte, illustrée par des pièces qui n'ont pas reçu, dans l'ensemble, la consécration scénique.

L'article se propose d'étudier le fonctionnement, les particularités et l'interdépendance des deux types de réel qui caractérisent la dramaturgie surréaliste — *le réel sémantique*, établissant des rapports explicites et implicites avec le monde extérieur et le *réel esthétique*¹⁰, lié à la thèse surréaliste de la « réalité absolue », faisant le pont entre le subjectif et l'objectif. Ces deux formes de vérité empirique et philosophique donnent une image complexe de la dramaturgie surréaliste en l'inscrivant aussi bien dans le contexte de la tradition que dans celui des innovations poétiques.

Le corpus de travail porte essentiellement sur les pièces écrites dans les années 20 lorsque le mouvement se formule et s'affermi et que les expériences les plus audacieuses se font jour. Notre regard est essentiellement attiré par les textes de Vitrac, Tzara, Aragon, Desnos et les sketches conçus en collaboration entre Breton et Soupault et Breton et Aragon, sans toutefois perdre de vue les œuvres dramatiques de « la deuxième vague surréaliste¹¹ » — notamment celles de Neveux, Hugnet, Picasso, Gracq, Schéhadé. Pour plus de clarté dans l'énoncé et afin d'éviter les répétitions, les pièces sont numérotées et seront souvent indiquées par les chiffres qui leur reviennent mis entre parenthèses¹². Comme il s'agit d'une approche typologique, cen-

10. Sur les deux types de réel et les termes empruntés à Fr. Rastier voir son article « Réalisme sémantique et réalisme esthétique » in *Théorie, Enseignement, Littérature*, n°10, 1992.

11 H. Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, Gallimard, 1979, p. 342.

12. — 1. R. Vitrac, *Les Mystères de l'amour* (1923), drame en trois actes précédé d'un prologue, N.R.F., coll. Une œuvre un portrait, 1924 ; drame surréaliste, Théâtre II, Gallimard, 1948.

2. *Victor ou Les Enfants au pouvoir* (1928), drame bourgeois en trois actes, Denoël, 1929 ; Théâtre I, P., Gallimard, 1946.

3. *Le sabre de mon père* (1945-50), in *Les Œuvres Libres* 3^e année, n° 59, avril 1951 ; Théâtre IV, Gallimard, 1964.

4. *Le coup de Trafalgar* (1930), pièce en trois actes et cinq tableaux, P., Gallimard, 1935 ; Théâtre I, Gallimard 1946.

5. *Entrée libre* (1922), drame en un acte et sept tableaux, Théâtre III, Gallimard, 1964.

6. *Poison* (1922), drame sans paroles, in *Littérature*, Nouvelle Série, N 8, janvier 1923 ; Théâtre III, Gallimard, 1964.

7. *Le Peintre* (1921), farce en un acte, in *Aventure* n° 3, janvier, 1922 ; Théâtre III, Gallimard, 1964.

8. *L'Ephémère* (1929), fantasmagorie, in *Variétés*, 2^e année, n° 9, 15 janvier 1930 ; Théâtre III, Gallimard, 1964.

9. *Mademoiselle Piège* (1922), fragment, in *Littérature*, Nouvelle Série, n° 5, 1^{er} oct., 1922; Théâtre III, Gallimard 1964.

trée sur l'analyse des manifestations du réel dans la dramaturgie surréaliste et les particularités qui en découlent, les textes ne seront pas étudiés séparément et en détail, mais uniquement du point de vue de ce problème concret, examiné au niveau de leur genèse, signification thématique et structure globale (fable, personnages, espace, temps).

La conception de presque toutes les pièces surréalistes se nourrit de la réalité concrète, enrichie le plus souvent de la pratique personnelle de l'auteur. Cette genèse illustre la thèse de Breton¹³ que l'authenticité de la création réside dans l'expérience individuelle de l'écrivain. Le drame surréaliste revêt ainsi un caractère plus ou moins biographique et le réel sémantique est en quelque sorte complété par le point de vue subjectif. D'après les paroles de Vitrac lui-même *Le coup de Trafalgar* met sur scène ses propres impressions des habitants de l'immeuble parisien dans lequel il avait passé sa jeunesse¹⁴, tandis que les critiques¹⁵ lient les personnages récurrents de ses drames « L'Enfant Terrible, le Père Indigne, la Bonne mère¹⁶ » à des moments de son enfance. Des traces de la vie d'Aragon des années 20 se

10 Tr. Tzara, *Mouchoir de nuages*, tragédie en quinze actes, Anvers, éd. Sélection, novembre 1924. Tiré à part de la revue *Sélection* ; *Œuvres complètes* (1912-1924) t.1 Flammarion 1975.

11. L. Aragon, *L'Armoire à glace un beau soir*, in *Le Libertinage*, Gallimard, 1924.

12. *Au pied du mur*, in *Le Libertinage*, Gallimard, 1924.

13. R. Desnos, *La Place de l'Étoile* (1927), grand drame inédit en neuf tableaux, feuilleton in *Le Soir*, 28 août et suivants ; in *Nouvelles Hébrides et autres textes* 1922-1930, Gallimard, 1978

14. A. Breton, Ph. Soupault, *S'il vous plaît*, pièce en trois actes, in *Littérature*, première série, n° 16, sept.-oct. 1920 ; in *Les Champs magnétiques*, coll. Poésie/Gallimard, 1971.

15. *Vous m'oublierez*, Sketch, in *Cannibale*, n° 1, Paris, 25 avril 1920 ; in *Les Champs magnétiques*, coll. Poésie/Gallimard, 1971.

16. L. Aragon, A. Breton, *Le Trésor des jésuites*, in *Variétés* n° hors série : *Le surréalisme en 1929* ; *L'Œuvre poétique d'Aragon*, Livre-Club Diderot, t.IV, 1974.

17. G. Neveux, *Juliette ou la clef des songes* (1927), pièce en trois actes, Théâtre, Julliard-Sequana, 1946.

18. *Ma chance et ma chanson* (1940), Théâtre, Julliard-Sequana, 1946.

19. G. Hugnet, *La Justice des oiseaux* (1927), in *L'Usage de la parole*, n° 1, Paris, décembre 1939.

20. *Le Droit de Varch*, éd. de la Montagne, 1930.

21. *Le Muet ou les Secrets de la vie*, éd. de la Montagne, 1930.

22. P. Picasso, *Le désir attrapé par la queue* (1941), Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1945.

23. *Les Quatre Petites Filles* (1947), pièce en six actes, Gallimard, 1968.

24. J. Gracq, *Le Roi pêcheur*, J.Corti, 1948.

25. G. Schéhadé, *Monsieur Bob'le*, pièce en trois actes, Gallimard, 1951.

13. A. Breton, *Point du jour*, *op.cit.*, p. 89.

14. Vitrac, in H. Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, *op.cit.*, pp. 89-90.

15. H. Béhar, *Roger Vitrac un réprouvé du surréalisme*, P., Nizet 1966. M. Antic, *Théâtre et poésie surréalistes, Vitrac et la scène virtuelle*, Summa Publications, Inc., Birmingham, Alabama, 1988.

16. R. Vitrac, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin » p. 20.

retrouvent d'une manière ou d'une autre dans ses deux pièces (11, 12). On y découvre l'atmosphère de l'époque des sommeils, des allusions à son séjour à Tyrol, ainsi que l'image du dandy que l'on lui attribue alors¹⁷. Un film réel *Les Vampires* dont l'héroïne Musidora, est conçue comme une sorte de « mythe commun » pour toute la génération de Breton et Aragon, définit la genèse de leur sketch *Le Trésor des jésuites*¹⁸. De la même façon l'atmosphère de privation, de froid, de manque de nourriture qui émane de la pièce *Le désir attrapé par la queue* conçue en 1941 par Picasso, présente son regard subjectif sur le premier hiver sous l'occupation allemande.

La référence à la réalité extérieure est renforcée par les sujets contemporains et les questions à l'ordre du jour qu'ils soulèvent. À l'exception de quelques textes de la « deuxième vague », dont la trame renvoie à la légende¹⁹, la production dramatique du mouvement se rapporte à l'actualité. Les trois œuvres de Vitrac (*Victor ou Les Enfants au pouvoir*, *Le coup de Trafalgar*, *Le Sabre de mon père*) qui auraient constitué son cycle « La vie comme elle est²⁰ » se situent à l'époque de la Troisième République et les problèmes abordés sont d'une acuité aiguë — « Patriotisme, bourgeoisie, prolétariat, révolution, liberté, désertion en temps de guerre²¹ » etc. Le paratexte « drame bourgeois » donné à la première pièce de cette trilogie envisagée illustre bien l'objectif de son auteur d'y faire une peinture de la réalité.

Le rapport des œuvres littéraires à l'actualité est également mis en évidence par plusieurs signes concrets — dates, lieux, chansons, objets emblématiques, événements historiques, meubles, costumes etc. Les personnages évoquent l'apparition de la comète de Halley le 22 mai 1910 (3), regardent les films de l'époque (16), fréquentent des bars munis de phonographes mécaniques, typiques des années 20, écoutent des chansons à la mode (13).

Finalement les fables elles-mêmes font penser à un univers en quelque sorte familier au public. Elles portent sur la famille bourgeoise avec ses histoires d'adultère et scandales familiaux (2,3,4,5,7,11,14). Les aventures sentimentales à la quête de l'amour unique rappellent également des sujets traditionnels (1,13,17 etc.). L'intrigue, organisée autour du triangle amoureux et ses rapports mélodramatiques évoque le boulevard (10,12). Parfois la trame dramatique concilie deux histoires traditionnelles — sentimentale et policière, ce qui la situe également dans le cadre du connu (16).

17. H. Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, op.cit., p. 259. L. Aragon, et E. Triolet, *Avant-lire, Œuvres romanesques croisées*, Robert Laffont, P., t.2, pp. 36-37.

18. L. Aragon, *L'Œuvre poétique d'Aragon*, op.cit., p. 377.

19. G. Hugnet, *La Justice des oiseaux, Le Droit de Varch*, op.cit. J. Gracq, *Le Roi pêcheur*, op.cit.

20. Voir H. Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, op.cit., p. 53.

21. A. Artaud, in H. Gouhier, *Artaud ou l'essence du théâtre*, Librairie philosophique J.Vrin, 1974, p. 65.

Et pourtant, malgré tous ces renvois multiples à la réalité, les problèmes contemporains et les sujets quotidiens, les pièces surréalistes dépassent le mimétique et le vraisemblable. Les traces du réel sémantique sont en quelque sorte dissoutes dans la structure particulière du texte dramatique qui rejette la causalité fabulaire et les conflits bien définis. Les auteurs avant-gardistes soutiennent la thèse que « les procédés logiques » réduisent d'une manière simpliste « l'inconnu au connu²² » et « ne s'appliquent [...] qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire²³ ». Ils mettent un trait d'égalité entre raison et vraisemblance et optent pour le droit illimité à l'imagination, au spontané, à l'irrésolu, seuls capables de relever le dynamisme caché et les contradictions latentes de l'univers. L'intrigue, basée sur des principes nouveaux — l'ambiguïté, le merveilleux, l'insolite crée l'impression d'une incohérence cahotique qui tend à déréaliser le monde et introduit le nouveau type de réel esthétique. L'action dramatique, réduite en courtes scènes sans rapport logique entre elles, installe l'énigmatique, car plusieurs moments échappent au spectateur. La structure hétérogène de certaines pièces, constituée souvent de fils d'intrigue décousus, donnant lieu à différents niveaux (fabulaire, métatextuel, extrafabulaire) avec leurs propres sujets et personnages, temps et espace renforce encore plus l'image de désordre et confusion générale. L'organisation dramatique confirme ainsi la thèse surréaliste de la vraie réalité comme un mélange particulier entre le « réaliste et le poétique²⁴ ».

L'alternance entre des tableaux de la vie éveillée et des scènes oniriques accentue l'incohérence textuelle et complète la nouvelle authenticité « du réel supérieur²⁵ ». Les adeptes de Breton considèrent que les mécanismes cachés de l'inconscient motivent l'activité rationnelle et accordent la même importance à « l'acte accompli en rêve » qu'à celui « qu'on accomplit éveillé²⁶ ». Voilà pourquoi, à la différence des drames traditionnels où le songe est plus ou moins soumis à l'existence logique, dans les pièces surréalistes le rêve n'est ni subordonné, ni juxtaposé au monde extérieur. Ce sont deux univers qui font un tout complexe et s'expliquent mutuellement. Le plus souvent les pièces débutent comme des drames réalistes, introduisant le milieu familial (11), l'atmosphère de la rue (17) etc., mais le réel rétinien, enrichi de sa perception onirique efface les limites nettes entre les actes concrets des personnages et leurs désirs incontrôlés. Le merveilleux qui envahit la scène en dehors de toute contrainte logique, transgresse « le plat réalisme bourgeois²⁷ » et participe à la constitution de la vision « absolue » du monde.

22. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p. 17.

23. *Op.cit.*, pp. 18-19.

24. L. Aragon, A. Breton, *Le Trésor des Jésuites*, *op.cit.*, p. 340.

25. Vitrac, in H. Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, *op.cit.*, p. 196.

26. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p. 77.

27. J. Gracq, Avant-propos, *Le Roi pêcheur*, *op.cit.*, p. 7.

L'ambiance référentielle dans le bar où se déroule la première scène de la pièce *La Place de l'Étoile* de Desnos impose le réel sémantique sur scène. Les aspects oniriques intercalés par la suite ne paraissent pas modifier le mimétisme initial. Mais avec la progression de l'action les deux univers s'embrouillent à tel point que la dernière scène (l'arrivée réelle de la jeune fille Fabrice au rendez-vous donné par son amoureux Maxime), sensée s'associer à la vie éveillée, porte l'empreinte du rêve. Alors que les pièces de la première génération surréaliste rendent en quelque sorte perceptibles les limites initiales entre le réel et l'onirique, celles de la seconde génération (18, 21, 22) effacent dès le début les traces distinctives entre les deux univers.

La structuration même du songe éloigne le texte du réel référentiel et renforce l'ambiguïté. À la différence du théâtre traditionnel où le rêve est raconté et en quelque sorte rationalisé, le drame surréaliste le montre dans son fonctionnement effectif, par toute son inconséquence et absurdité. L'image onirique, basée sur les mécanismes psychiques de l'inconscient, définis par Freud (dynamisme, condensation et déplacement du contenu latent) installe un univers bizarre et schématique, parsemé d'ellipses, sensé révéler et expliquer ce qui est inconcevable pour la logique. L'univers, envahi par le merveilleux s'attaque à la stabilité de la réalité représentée et transgresse les lois rationnelles. L'incendie s'arrête devant la chambre du héros (13), les individus se retrouvent sur un glacier insolite (12) ou se rencontrent sans cesse dans des endroits différents sans s'être donnés rendez-vous au préalable (13).

Comme le réel sémantique est constamment mis en doute par le rêve, de même le modèle intérieur garde des traces de l'univers référentiel et s'en nourrit. Ce rapport d'interdépendance est bien concrétisé dans les images oniriques similaires qui peuplent les songes de différents personnages et illustrent l'idée surréaliste de l'inconscient collectif. Tous les protagonistes de la pièce *La Place de l'Étoile* de Desnos voient en rêve l'étoile de mer et aspirent à la posséder. La jeune fille Mélanie assiste dans le sommeil des héros du drame *Au pied du mur* d'Aragon. Une autre dimension du rapport rêve-réalité est à la base de la pièce *Juliette ou la clé des songes* de G. Neveux. Les personnages vivant dans le royaume des songes, illustrent la thèse que l'imagination onirique, détachée de ses assises matérielles manque de consistance et perd sa raison d'être. Étant dépourvus de souvenirs réels, les êtres perdent la mémoire et ne sont pas en mesure d'établir des relations durables entre eux.

Si la structure du drame surréaliste transforme en quelque sorte les situations référentielles et leur confère un caractère irréel, les collages introduisent explicitement le monde extérieur dans l'univers poétique et représentent une forme particulière de réel sémantique. Les intertextes relèvent le plus souvent de la presse quotidienne et de la périodique hebdomadaire, mais aussi d'ouvrages notoires (*l'Illiade*, *Hamlet*, le *Larousse*) qui appartiennent au

champ culturel du public. Bien que les textes empruntés soient le plus souvent de nature verbale, le caractère synthétique du théâtre rend également possible le recours à des collages sonores ou visuels. Dans *Le Désir attrapé par la queue* de Picasso l'image du trou du souffleur avec le grand feu, la poêle dessus et l'huile bouillante des frites, dont l'odeur envahit la salle jusqu'à l'étouffement, coupe l'intrigue et fait entrer la réalité sur scène. Les sifflement des bombes et des sirènes, les défilés et feux d'artifice du 14 juillet que l'on entend de l'espace extrascénique de la pièce *Le coup de Trafalgar* de Vitrac installent l'effet de réel d'une manière sonore, tout comme la musique militaire sur laquelle se termine *L'Armoire à glace un beau soir* d'Aragon. Le collage peut finalement concilier le visuel et le verbal sur la page imprimée du drame. L'aspect documentaire de l'intertexte dans le manuscrit de *Victor ou les enfants au pouvoir* de Vitrac est mis en relief par de véritables coupures du journal *Le Matin* du 12 septembre 1909, tandis que l'authenticité des emprunts dans le texte imprimé est suggérée par leur présentation typographique particulière.

Le rapprochement inattendu et hétéroclite de deux univers incompatibles, dont l'un réel ou sensé appartenir au monde des spectateurs et l'autre artistique n'est pas une invention surréaliste, mais cubiste. Le groupe de Breton transgresse cependant le procédé notoire par une nouvelle exploitation originale. Œuvre et énoncé emprunté interfèrent, s'influencent mutuellement et forment le réel esthétique par la « transposition du collage dans l'écriture²⁸ ». L'intertexte, associé à une réalité connue par le spectateur, met en doute le caractère fictionnel de la pièce, mais l'imaginaire déréalise à son tour l'authenticité du texte inséré. La transgression du réel intertextuel et son inclusion dans le surréel est bien perceptible dans le drame *Victor ou les enfants au pouvoir* de Vitrac. Le récit emprunté du journal *Le Matin*, extrait du roman feuilleton *Les hommes de l'air* de Hughes le Roux, lu à haute voix par le personnage prend corps sur scène. La description de la visiteuse mystérieuse de l'univers romanesque est suivie de son apparition réelle sur le plateau. Cette littéralité théâtrale inclut le texte connu par le public dans la trame dramatique de l'œuvre et plonge dans le fantastique.

L'extrait emprunté, enrichi par l'interprétation subjective du personnage, offre une autre possibilité de lier le réel et l'imaginaire dans la nouvelle dimension esthétique. Dans le drame *Mouchoir de nuages* de Tzara les morceaux notoires de la tragédie *Hamlet* de Shakespeare, arrangés par le Poète font allusion au modèle célèbre, mais écartent sa richesse sémantique par l'accent mis sur l'idée de vengeance. Le collage ainsi fabriqué extériorise en quelque sorte le désir refoulé du personnage de châtier son rival — le Banquier et assume le rôle de hasard objectif.

28. L. Aragon, *Les Collages*, Hermann, coll. « Miroirs de l'Art », 1965, p. 119.

L'impression d'authenticité explicite, liée au réel mimétique est également redevable à des personnages, sensés appartenir à l'univers de la salle. Ils s'associent le plus souvent à des fragments extrafabulaires qui détruisent l'illusion théâtrale et installent l'existence objective sur la scène. Ce sont des individus concrets, connus par le public — le poète Fraenkel (11), ainsi que des représentants du monde théâtral — électriciens (10), machinistes qui apportent le décor sur le plateau (11), acteurs montrés pendant l'entr'acte (12), en train de se maquiller (10) etc. Des spectateurs fictifs qui entrent en contact avec les héros (1,14) rapprochent également les deux univers (fictionnel et réel). La même fonction est assumée par des gens en dehors de l'intrigue, associés au monde extérieur qui font leur irruption sur le lieu théâtral : photographes qui apparaissent en foule sur l'aire de jeu et la prennent en photo (23), bûcherons discutant d'un fait divers, lu dans un journal (12). Les doubles noms des protagonistes dans *Mouchoir de nuages* de Tzara, (Le Poète Marcel, La Femme Andrée, Le Banquier Marcel) liés à leur statut fabulaire et au prénom de l'acteur qui les interprète (Marcel Herrand, Andrée Pascal et Marcel Dépoigny) introduisent eux aussi l'impression de vérité au théâtre.

Un des personnages qui revient dans plusieurs pièces est celui de l'auteur dévalorisé et dérisoire, s'effaçant littéralement sur le plateau. Des spectateurs fictifs le réclament mécontents pour le tuer (14), il veut se suicider lui-même ou apparaît ensanglanté sur scène (1) etc. Cette présence bizarre du poète participe à la constitution de la nouvelle dimension esthétique, mais évoque également la thèse surréaliste de l'autonomie et de l'anonymat de l'œuvre, du caractère ouvert du texte qui une fois terminé n'appartient plus à son auteur, mais revient à ceux qui l'achèvent par leur propre interprétation : comédiens, metteurs en scène, spectateurs. Par la disparition de l'écrivain, le public est invité à constituer lui-même le sens du spectacle et à prolonger de cette façon le processus de la création.

La réalité est également perceptible par des personnages qui tout en s'associant à la fable rejoignent également le monde du public par les adresses directes à la salle ou par leurs commentaires métatextuels sur le drame, le jeu des comédiens. La double appartenance des protagonistes à deux univers différents efface les limites nettes entre eux et instaure le réel philosophique. Dans *Au pied du mur* d'Aragon le Speaker qui introduit les comédiens sur le lieu théâtral et fait des remarques sur la pièce à voir, se situe du côté du public, tandis que son identification à Frédéric, le personnage principal lui réserve le statut de héros fictionnel. Le comportement de la jeune fille Léa des *Mystères de l'amour* de Vitrac qui doit descendre, selon les didascalies, à la fin du drame au sein du public et tuer un spectateur fictif, concilie également réalité et fiction.

Si la présence de ce type de personnage restreint l'impression d'authen-

ticité mimétique, sans l'effacer pour autant, la réalité référentielle est complètement mise en doute par un grand nombre d'acteurs insolites - fantoches, êtres carnavalesques, animaux, voire même insectes. Ils créent la toile de fond onirique sur laquelle apparaît l'individu surréaliste, rejetant l'image logique du héros vraisemblable au nom d'un réel plus vrai tel qu'il est entendu par les adeptes de Breton. Ce n'est plus un être « campé physiquement et moralement²⁹ » une fois pour toutes, mais un personnage, lié à « plusieurs vies menées à la fois³⁰ » dans le quotidien et dans le rêve, suggérant les « profondeurs » inépuisables « de l'esprit³¹ ». Il se dédouble et parfois même se triple et apparaît sous différentes désignations. Le Peintre qui donne le titre au sketch de Vitrac s'appelle aussi bien Glucose que Parchemin. Les noms de Frédéric, Pierre et le Speaker de la pièce *Au pied du mur* d'Aragon reviennent à une seule personne. Les protagonistes transgressent également la stabilité du caractère réaliste par la mobilité de leur statut social. Le grand nombre d'activités professionnelles incompatibles qu'ils assument évoque leur inconscient angoissé à la quête de l'intégrité impossible. D'après les didascalies du drame *Entrée libre* de Vitrac, M^{me} Rose tient les rôles de marchande de journaux, de prostituée, de servante et même « d'oiseau rare³² », le commissaire de la ville de *Juliette ou la clef des songes* de Neveux se transforme subitement en facteur, puis en garde, l'homme à la Schapska devient juge. Le cas extrême de l'instabilité des individus consiste en leur capacité de mourir et de ressusciter (1,7,8,12,16,17), de retrouver leur physique après être coupés en morceaux (1), de se transformer en insectes et animaux (5,8). Tous ces changements irréels correspondent au caractère même du surréel dont l'objectif est d'effacer les contradictions antagonistes du quotidien logique, les limites entre le conscient et l'inconscient, la vie et la mort, afin d'embrasser l'univers dans sa diversité complexe.

Le comportement étrange des personnages et leurs rapports déroutants pour la raison renforcent l'impression d'un univers insolite. Ils avouent leur amour en giffant, pinçant et mordant la fille qu'ils aiment, en lui tirant les oreilles, en lui crachant au visage (1). Une femme rit quand il faut pleurer et vice versa (4), un homme se réjouit de voir sa ferme en feu. (21) Ces réactions spontanées et apparemment incohérentes font voir les aspects multiples de la nature psychique et suggèrent la nouvelle dimension complexe de l'être.

Le surréel, introduit par les protagonistes, définit également la spécificité de leur discours. Il contient d'une part des répliques quotidiennes et des cli-

29. A. Breton, *Nadja*, Gallimard, 1928 ; Le Livre de poche, 1964, pp. 19-20.

30. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p.11.

31. *op.cit.*, p. 19.

32. R. Vitrac, *Entrée libre*, *op.cit.*, p. 29.

chés de tous les jours qui l'associent à l'univers social. On y retrouve d'autre part des associations sémantiques et phonétiques inattendues, des bribes de phrases, des images insolites, des lapsus qui sortent à la surface les zones cachées du psychisme humain. Les paroles saisies comme une sorte de « tremplins à l'esprit³³ » de chacun des interlocuteurs modifient sensiblement le dialogue. Les répliques dépourvues souvent d'enchaînement rationnel révèlent la pensée profonde de l'individu et « rétablissent » la communication « dans sa vérité absolue³⁴ ». Le discours adressé à l'inconscient des protagonistes touche également le for intérieur du spectateur, déclenche le fonctionnement de son propre moi refoulé et l'aide à parvenir à sa propre essence.

L'espace complète l'image et les particularités du réel dans la dramaturgie surréaliste et constitue le contexte de l'intrigue théâtrale. Les situations traditionnelles de la fable qui évoquent le boulevard reprennent le plus souvent son lieu privilégié — l'intérieur bourgeois. C'est le salon (2,3,4,12,14) avec ses « fenêtres à droite et à gauche » et « porte au fond³⁵ », la salle à manger (2,5,21) ou une pièce « vulgairement meublée » avec une « armoire à glace au fond³⁵ », l'antichambre (7) avec « un grand miroir au mur³⁷ », la chambre à coucher (2) etc. Le contexte de l'existence quotidienne est également créé par des lieux publics : le bar (13), le café (14), la place d'une ville (1,5,17), la rue (13,18), l'hôtel (1,16,22). Plusieurs pièces renforcent le réel sémantique par des références verbales à des lieux géographiques connus — la Suisse (16), Venise (10), Monte Carlo (10) Périgueux (17) et surtout Paris (1,2,4, 5) avec ses quartiers et rues — Montparnasse (15), l'Avenue d'Opéra (10), la rue de Rivoli (15), la rue du Chemin-Vert (17). Les renvois multiples à Paris ne sont pas accidentels. Ils évoquent la conception surréaliste de cette ville comme un lieu magique et préparent en quelque sorte implicitement le terrain pour le merveilleux.

L'espace antiillusionniste est une forme particulière de réel sémantique. Il révèle les truquages théâtraux par la mise en relief du dispositif scénique (10,11,12), par la projection de cartes postales enroulées sur des rouleaux que l'on déroule devant les spectateurs (10), par des pancartes explicatives (6) etc. Les surréalistes optent ainsi pour « l'autonomie artistique » du théâtre, rejettent son caractère « truqué » et considèrent que la scène ne doit pas être un « mystère pour le public³⁸ ».

La syntagmatique globale de la pièce affaiblit cependant sa référentialité spatiale et l'intègre dans l'univers surréel global. L'alternance rapide des dif-

33. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p. 49.

34. Op.cit., p. 49.

35. A. Breton, Ph. Soupault, *S'il vous plaît*, in *Les Champs magnétiques*, op.cit., p. 127.

36. L. Aragon, *L'armoire à glace un beau soir*, in *Le Libertinage*, op.cit., p. 125.

37. R. Vitrac, *Le Peintre*, op.cit., p. 11.

38. Tr. Tzara, *Œuvres Complètes* (1912-1924), Flammarion, 1975, t.I, pp. 605-606.

férents lieux qui situent la fable et les fragments extrafabulaires devant le rideau, au devant de la scène et sur la scène elle-même (12), sur un tréteau au milieu du plateau et à gauche et à droite de ce tréteau (10), dans une loge de la salle, devant et derrière le rideau (1) etc. désoriente le spectateur et l'éloigne de tout repère réellement existant. Le dynamisme, caractéristique pour un grand nombre de pièces surréalistes crée une image kaleïdoscopique imprévisible qui rappelle la syntaxe du rêve.

Les signes du merveilleux dérangent à leur tour la scène et installent le contexte onirique. Les objets perdent leur fonction habituelle, revêtent un caractère particulier ou paraissent dans des endroits bizarres à l'encontre de toute logique. La charrette à bras s'anime et se déplace toute seule (12), l'horloge fait un tic-tac anormal, l'étoile de mer prolifère (13). De l'armoire à glace sort tout un monde carnavalesque (11) ou surgissent des soldats (6). Une immense baignoire pleine de mousse, d'où l'on voit les têtes des personnages est installée dans le couloir de Sordid's Hôtel (22). Dans la chambre derrière le mur écroulé paraît un paquebot, tiré par un câble (6). Le fantastique gagne parfois toute la scène. Les feuilles, les fleurs et les fruits du jardin s'allument, « des arbres coule le sang ...et inonde la scène³⁹ » (23). Paris revêt un aspect bizarre avec les boîtes des bouquinistes en « forme de cercueils⁴⁰ » (1). Le monde du sommeil est finalement évoqué par l'obscurité de la scène tendue de velours noir (13), par les coulisses, le rideau de fond et le tapis noirs (22).

Et pourtant le drame surréaliste ne privilégie ni le rêve, ni le réel, mais tend à leur enchevêtrement par la structuration même du lieu scénique. La figure du dormeur allongé au devant, au milieu ou au fond du plateau (5, 22) coexiste avec les images de son songe. Les deux sous-espaces, celui de la vie éveillée et celui du rêve, séparés par la lumière (12), sont montrés simultanément au public. Le réel esthétique gagne ainsi la scène et assure le lien visuel entre l'existence rationnelle et l'imaginaire inconscient.

L'organisation temporelle finit par ajouter de nouvelles nuances aux manifestations du réel. La coïncidence entre la durée de l'action et celle de la représentation caractéristique pour certains textes surréalistes crée l'impression que les événements se déroulent dans leur étendue normale. D'après les didascalies l'action de *Victor ou Les Enfants au pouvoir* de Vitrac s'étend sur 4 heures, de huit heures le soir jusqu'à minuit, c'est-à-dire que le temps de la scène correspond heure par heure à celui du spectacle. Les petits sketches de Vitrac présentent souvent des songes brefs et le spectacle de courte durée suit l'inconscient dynamique du rêveur dans ses étapes successives.

39. P. Picasso, *Les Quatre Petites Filles*, *op.cit.*, p. 113.

40. *Op.cit.* p. 25.

Tout comme le dynamisme spatial, la vitesse temporelle crée un tableau déformé de la réalité. L'alternance accélérée des différentes images qui se suivent à un rythme inégal installe l'insolite et rappelle la mobilité du monde onirique. La rapidité temporelle pousse le spectateur à saisir intuitivement les images qui se déroulent devant lui et tend à libérer son inconscient. Un vœu à peine prononcé est aussitôt réalisé. Le Poète vient de raccrocher le téléphone après la conversation avec la Femme et l'instant suivant elle est déjà chez lui (10). La concentration en une courte période d'un grand nombre d'événements dont le déroulement logique nécessite une durée assez longue rejette également les références à la réalité et crée le merveilleux. Dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir* de Vitrac presque tous les faits fabulaires (le suicide d'Antoine, la maladie de Victor, la visite du docteur, la mort du jeune garçon, celle de ses parents etc.) surviennent en moins d'une heure, ce qui met en doute le caractère vraisemblable de l'intrigue.

La structure dramatique, basée sur l'enchevêtrement entre le réel, le fictionnel, l'onirique, « le passé et le futur⁴¹ » complète la nouvelle image temporelle. Elle perd ses paramètres rationnels que les surréalistes considèrent comme une « vieille farce sinistre⁴² » et exprime le mouvement libre de l'inconscient qui ne connaît pas les catégories logiques et les contraintes de la chronologie. Une veuve déjeune avec son mari défunt (1). Une femme reçoit la lettre que son amoureux ne lui a pas encore écrite (12). La perturbation de l'ordre temporel est particulièrement perceptible dans la pièce *Ma chance et ma chanson* de Neveux, dont la fable se réduit en une rencontre insolite entre trois générations : les jeunes amoureux avant la conception de leur enfant, l'enfant lui-même, âgé déjà de 18 ans et ses grands-parents morts (18).

En guise de conclusion on pourrait dire que les deux types de réel, sémantique et esthétique, qui caractérisent la dramaturgie surréaliste se complètent, s'enchaînent et définissent sa complexité structurale. Le réel mimétique ne représente plus une entité statique et isolée, établie une fois pour toutes, mais une sorte d'unité dynamique, de « vase communicant », « un sablier éternellement réversible⁴³ », « aux confins du rêve⁴⁴ ». Le surréel, de sa part, loin de fuir dans l'irréel et le rêve, se réfère constamment au concret visible dans sa tentative de pénétrer dans la réalité supérieure. Le réel esthétique enrichit le théâtre de nouvelles formes d'expression, basées sur la complexité du psychisme humain. et ouvre les voies à l'imagination poétique illimitée en contribuant à la création d'une nouvelle écriture dramatique.

Université de Sofia

41. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p. 73.

42. *Op.cit.* p. 77.

43. R. Vitrac, *Les Mystères de l'amour*, Théâtre II, Gallimard, 1980, p. 11.

44. R. Desnos, *La Place de l'Étoile*, *op.cit.*, p. 21.

LE RÉEL EN JEU (ARTAUD / BATAILLE / BRETON)

Marie-Christine LALA

Jean-Paul Sartre évoque, dans son bilan de la *situation de l'écrivain* en 1947, la période déjà lointaine où toute la génération se trouvait encore étudiante et, prenant la parole au nom d'un *nous* collectif aux contours peu définis, il se souvient avoir connu alors avec les autres le goût amer et décevant de l'impossible. D'après lui, les illusions que tous partageaient à cette époque de l'entre-deux guerres quant aux vertus idéales de la littérature, les faisaient osciller d'un pôle à l'autre — de la croyance aux possibilités de rédemption de la vie par l'art à la conviction inverse d'une impossibilité radicale où l'art ne pouvait qu'enregistrer le constat d'une perte sans remède. À ce moment-là, chacun ne pouvait semble-t-il qu'hésiter douloureusement entre « la terreur et la rhétorique, entre la littérature-martyre et la littérature-métier¹ », c'est-à-dire finalement entre l'espoir d'un salut par la création et la notion d'une perte inéluctable.

Ce propos de Sartre souligne, presque par devers lui, le caractère ambigu du principe de réalité dès lors qu'il s'exerce et *sévît* dans les lettres et les arts, puisque la question y reste entière de savoir quel est en fin de compte le réel enjeu du statut du réel. Il est sans doute nécessaire de rappeler que l'écart traditionnellement inscrit entre la réalité historique et le mythe littéraire n'a fait que s'aggraver, lourdement accentué par les conséquences sur le plan humain de la Deuxième Guerre Mondiale. Cependant, afin de ne pas s'enfermer dans le clivage idéologique que Sartre perpétue ici avec cette partition entre le monde rêvé et le monde réel, c'est-à-dire entre le monde imaginé et le monde tel qu'il va, il est plus juste d'interroger la manière dont chaque écrivain se rapporte au langage lui-même à travers le réel de son écriture. Car on peut se demander à partir de là ce qu'il en est réellement du monde.

1. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, pp. 254-255 et pp. 224-239, Gallimard, Idées, 1948.

1 - L'ENJEU DU RÉEL

Dans cette perspective, la confrontation d'Artaud, Bataille et Breton sous l'angle de leur rapport au *réel* ne peut manquer de faire surgir la vision d'une possibilité nouvelle de concevoir la réalité des choses. Sans doute la perception d'un fonds d'impossible est-elle vécue avec une acuité différente selon les trois auteurs, mais elle est pensée sur un mode commun qui permet de déjouer le piège de l'alternative entre monde imaginaire ou monde réel. L'interprétation de la polémique Bataille-Breton est longtemps restée prisonnière de ce dualisme tour à tour diabolisateur ou idéalisateur — qui a laissé perdurer ce clivage idéologique tout en proclamant la fin des idéologies — et cette tendance pourrait se poursuivre sous d'autres formes si la lecture ne se donnait pour tâche de mettre au jour définitivement les enjeux du *malentendu considérable* qui opposa ces deux écrivains dans leur « reconnaissance réciproque de frères ennemis² ». Si nous continuons ici d'approfondir le sens de cette polémique qui dépasse de très loin le conflit de personnes ou même de pouvoirs, c'est que sa radicalité témoigne d'une même exigence de rigueur, chez Bataille comme chez Breton, dans la méthode de pensée et désigne à nos yeux deux façons différentes — aussi pertinentes l'une que l'autre — d'appréhender le réel.

Étant donné la diversité de ses formes d'expression, l'interrogation que le surréalisme fait porter sur le monde comporte une dimension philosophique aux multiples facettes qui n'a d'ailleurs pas fini de capter la réflexion contemporaine. D'emblée, les surréalistes ont déplacé de façon décisive les rapports entre philosophie, littérature et psychanalyse, et c'est dans le contexte de ce bouleversement général, déterminant pour l'avenir, que l'on doit situer la discussion des points de vue en jeu entre Bataille et Breton.

En arrière-plan, nous savons que l'opposition entre le « bas matérialisme » et l'idéalisme absolu sous sa forme hégélienne va donner le ton à une polémique entre le surréalisme officiel et sa dissidence³, polémique où il s'avère finalement que le démon de l'analogie cher aux surréalistes ne peut en aucun cas éviter la butée des formes hétérogènes. En effet, le spectre des forces souterraines de la sexualité, de l'inconscient et de la pulsion de mort agite des ombres menaçantes pour la sublimation où les formes de l'art surréaliste prétendent les circonscrire en les élevant vers le ciel de l'idéal et de la pure beauté. Ce défi du *réel* le plus bas dans sa matérialité, Bataille le jette en pâture à ses lecteurs à travers les articles de la revue *Documents*⁴, tels « le

2. Marie-Christine Lala, dans *Surréalisme et Philosophie*, pp. 49-61, Centre Georges Pompidou, 1992.

3. Il ne faut pas oublier que la polémique entre Bataille et Breton n'est pas un phénomène isolé, puisqu'elle s'accompagne d'un mouvement de dissidence au sein du surréalisme lui-même.

4. Georges Bataille, *Œuvres Complètes*, t.I (1929-1930), pp. 159-274, Gallimard, 1970.

gros orteil », « le bas matérialisme et la gnose » ou encore « la mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh ». Mais de son côté, Breton saisit de manière lucide ce qui se joue à travers l'outrance de cette provocation et l'on peut considérer que l'élaboration de sa conception de la sur-réalité va constituer une sorte de riposte qu'il poursuivra durant toute sa vie.

D'autre part, le fait de reconsidérer la polémique entre Bataille et Breton à la lueur du rapprochement Artaud-Bataille crée un double parallélisme où s'accuse encore davantage l'acuité de l'enjeu du réel. Non seulement cette réflexion s'enracine dans une conception spécifique du langage à partir du sens de la haine de la poésie⁵ et de la cruauté, mais elle a aussi de fortes implications sur le plan des sciences humaines. Les questions engagées dans les Années trente par le matérialisme dialectique, par les découvertes de la psychanalyse ou les développements de l'anthropologie, n'ont fait que se complexifier et se ramifier par la suite au point de marquer une *modernité* qui demeure *actuelle*.

2 - « HAINES DE LA POÉSIE = CRUAUTÉ » OU LA RÉSISTANCE DU RÉEL

Dans *Le Théâtre et son Double*, la première mise en garde d'Artaud s'exerce contre le langage. Il faut se méfier du langage et de tout ce qui s'y rapporte : les idées, la culture et donc aussi la littérature. Non seulement la fixation du théâtre dans un langage verbal ou non verbal (paroles écrites, musique, lumière, bruits) indique à bref délai la mort du théâtre, mais plus encore le langage rivé aux systèmes de représentation provoque une véritable « infection de l'humain ». Les hommes se perdent en gloses et en considérations sublimes sur les formes rêvées, représentées, imaginées de leurs actes, perdant ainsi contact avec la vie. Nous nous replions sur le langage au lieu d'être poussés par nos actes. Briser le langage pour toucher la vie, telle est d'après Artaud la seule manière de faire ou même refaire le théâtre. De même, il faut extraire de la culture déjà morte des idées dont la force serait identique à celle de la faim, des idées dont la nécessité vitale s'impose à nous. Par cette voie qui est la voie du théâtre de la cruauté, on pourra retrouver le sens de la poésie. En effet, *toucher la vie* c'est toucher à ce centre de forces vivants, ce fragile et remuant foyer d'où irradie notre sensibilité et notre vitalité intégrale. Le théâtre peut comme la poésie nous restituer toute l'intensité qui est dans l'amour, le crime, la guerre ou la folie...

Cela revient à déplacer les limites de toute forme de représentation et à rendre infinies les frontières de ce que l'on appelle la réalité. C'est tout le problème de la fiction, toute la question de la littérature qui est posée. Le théâtre de la cruauté contient la quintessence de la littérature, c'est-à-dire le

5. Georges Bataille, *L'Impossible* (ou *La Haine de la poésie*) (deux éditions : 1947 et 1962), *opus cité*, t.III, pp.97-223, Gallimard, 1971.

réel ou la vie à l'état pur. Dans la cruauté selon Artaud, l'idée d'action est poussée à bout, et c'est pourquoi « tout ce qui agit est une cruauté » : la poésie est poésie des forces vives.

Dans la conception du théâtre de la cruauté et dans l'idée de la poésie par le théâtre qui en découle, il y a donc la reconnaissance du *réel* de la « haine » comme force vitale. D'après Artaud, il existe une espèce de méchanceté initiale car le mal est permanent, le mal constitue un noyau réductible, mais central et incontournable. Le théâtre de la cruauté répond à la nécessité de ne pas sombrer dans les conduites de fuite que sont le refoulement, le ressentiment ou la sublimation. La pratique de la cruauté exige la mise à nu du mal radical : le noyau de mal dans sa corporéité et dans la dimension de l'Esprit.

Pour Bataille, la « haine de la poésie » signifie sans doute la haine de la poésie lyrique ou de la « belle poésie », mais avant tout elle se définit à partir du réel de la « haine » qui rend la poésie authentique. Dans ces conditions, la littérature ne se dissocie pas de l'expérience de l'écriture vécue dans la transe de l'émotion, avec un sens d'excès. Il s'agit d'une sorte de drame essentiel. Cette expérience de mise en décomposition des formes, de la forme à l'informe, et dans la libération de forces vives, se donne comme une expérience de la négativité comparable à la pratique de la cruauté : à la fois mise en question radicale de tout réel et mise en action, poussée à l'extrême. La littérature se trouve ici mise à l'épreuve de la haine de la poésie. Il s'agit en effet principalement de maintenir la force de haïr à l'œuvre dans le langage, puisque c'est une force vive et une force de renouvellement infini.

Ce qui s'exerce, avec ce rejaillissement (ce ruissellement) de la vie à l'état pur, c'est la résistance même du *réel* : « Pourrions-nous sans violence intérieure assumer une négation qui nous mène à la limite de tout le possible ? », demande Bataille. Chez lui, le refus de refouler la force de vérité de la haine — ce refus de sublimer — s'identifie au refus de la fusion et de la conciliation d'inconciliables en « un brillant intérieur et aveugle ». C'est Artaud contre Breton. Le sens de la poésie se retourne alors en son contraire pour atteindre au sublime, mais *avec drame*...

Bataille met la littérature en question à partir de la haine de la poésie de la même façon qu'Artaud la met en question à partir de la cruauté. La haine de la poésie, c'est la même chose que la cruauté :

Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. [...] J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres⁶.

6. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, pp.154-155, Gallimard, coll. Idées, 1964.

Il s'agit toujours de retrouver le *réel* des forces vives. Pour toucher le drame sous les mots, pour atteindre les forces vives de l'hétérogène qui se cachent sous les mots, la poésie doit se faire haine de la poésie et devenir son propre théâtre de la cruauté. La littérature ainsi mesurée à l'aune de la haine de la poésie n'est plus, selon Bataille, que « communication intense dans la connaissance du mal ». Cette formule est identique à celle d'Artaud préconisant de faire entrer la métaphysique dans les esprits « par la peau ». La haine de la poésie et le théâtre de la cruauté gravitent autour du même noyau de résistance : celui du *réel* tel que la psychanalyse nous a appris à le cerner. « Le réel ? C'est ce qui résiste, insiste, existe irréductiblement, et se donne en se dérochant comme jouissance, angoisse, mort ou castration⁷. »

3 - L'IMPOSSIBLE RÉEL

Dans le livre déjà cité, Jean-Paul Sartre reproche aux surréalistes de chercher à atteindre, sur les ruines de la subjectivité, l'*esprit* conçu sur le mode de l'*Impossible* en un point imaginaire de confusion du réel et du fictif, ce qui enfermerait d'après lui la démarche surréaliste dans « l'énervante tension que provoque la recherche d'une intuition irréalisable ». Ceci nous donne cependant la mesure de la difficulté : l'impossible constitue un noyau problématique dans la mesure où il condense une réalité commune à la littérature, à la philosophie et aux sciences du sujet. L'impossible est une notion qui revêt un statut ambigu puisqu'elle peut prendre un sens spécifique à chaque domaine de discipline — ou même au sein du système de pensée de chaque écrivain — et que simultanément elle garde une pertinence transdisciplinaire.

Dans l'œuvre de Georges Bataille, l'impossible se traduit et se manifeste à la fois — dans l'écriture et dans la pensée — comme un excès *et / ou* un manque auquel le sujet de l'énonciation s'affronte. Le sujet fait ainsi l'épreuve de l'impossible qui est « outrance du désir et de la mort », là où il se perd dans l'extase d'une conduite souveraine et dans l'expérience vécue d'une sortie hors de soi. En 1939, au moment de l'échec du Collège de Sociologie, Bataille déclare dans un dernier échange avec Roger Caillois qu'il va désormais s'engager seul de plus en plus dans « la considération de l'impossible » Mais avant de pouvoir théoriser cette catégorie de l'impossible, il s'agit pour lui d'en faire l'épreuve dans la transe de l'émotion à travers l'expérience intérieure. L'impossible bataillien, c'est en quelque sorte la pierre d'achoppement du sujet, puisque cet obstacle le plus intime en nous trouve son expression la plus crue dans la déchirure et le scandale de la séparation. Dans *L'Amour d'un être mortel*⁸, Georges Bataille décrit cette irrépa-

7. Serge Leclair, *Démasquer le réel*, éd. du Seuil, 1971, p. 11.

8. Georges Bataille, *opus cité*, t. VIII, 1951, pp. 496-503, Gallimard, 1976.

rable déchirure comme l'expression du *réel impossible* dramatisée par l'amour.

Au fur et à mesure de son élaboration à travers l'œuvre de Bataille, la catégorie de l'impossible permet de lier de plus en plus explicitement la question du sujet souverain à la question du *réel impossible* dans son rapport au langage. Le texte de fiction offre le lieu d'effectuation de l'impossible dans l'écriture, tandis que le commentaire propose — dans l'immédiat après-coup — la mise en formule de ce qui aura été saisi de cet inévitable effet du réel impossible. Bataille capte ainsi l'excès (ou le manque) sans trahir sa vérité d'impossible, parce que sa manifestation est rendue en quelque sorte objective par l'effusion de chaque conduite souveraine (ivresse, rire, érotisme, sacrifice, haine de la poésie, méditation), exactement là où le sujet fait l'épreuve d'une rupture énonciative dans la perte de parole et « l'évanouissement du réel discursif », mais aussi dans le silence de fulguration de l'extase. Le sujet de l'énonciation fait l'expérience de ses propres limites à même la langue, là où l'ambivalence de l'excès et du manque met à nu sa faille constitutive.

La conception de la haine de la poésie dans l'œuvre de Bataille repose sur une conception du jeu du sujet et du signifiant dans la langue, très proche de Mallarmé et inséparable de la conception lacanienne dans la mesure où cette expérience du passage à la limite — propre à toute conduite souveraine — révèle le clivage du sujet dans l'éclat du réel impossible. Toutes les conduites souveraines procèdent de l'expérience intérieure et de la même opération souveraine que la méthode de méditation⁹ permet à Bataille de décrire et de théoriser. L'opération souveraine, expérience subjective de limites liée à la perte du sujet, met en jeu à la fois l'attente d'un objet et la dramatisation de la perte (de la séparation) de tout objet. La perte du sujet et sa dissolution dans la perte de toute identité, sont donc inséparables de la disparition de l'objet en un point où se cristallise le rien du *réel impossible*. Le vide prend la place de l'objet qui disparaît et par conséquent, le sujet ne peut plus faire l'expérience d'une relation transitive à l'objet de son attente. En revanche, il fait l'épreuve intransitive du vide au point irradiant de sa perte dans le ravissement. C'est pourquoi le réel trouve sa figure bataillienne dans le cri de l'« impossible, pourtant là ! » qui exprime ce trop d'irréalité où soudain tout le possible est là... à l'instant inouï d'une absence radicale, quand l'objet d'un rêve ou d'un désir se fait intensément présent : « Ce présent est l'extase, c'est la foudre qui se joue ».

Le sujet y fait l'épreuve du scandale et de la réalité de l'*effet de réel* de l'impossible — là où défaille la langue. La séparation de l'objet et la divi-

9. Georges Bataille, *Méthode de méditation* (1947), *opus cité*, t. V, pp. 191-234, Gallimard, 1973.

sion du sujet se fondent ensemble, sur les ruines de la subjectivité, dans le creuset du processus de dissolution réciproque des limites du sujet et de l'objet. Et la réalité du monde trouve sa consistance paradoxale dans cette irréalité aux frontières du possible quand le fictif donne accès à tout le réel.

Pour aborder sur le plan théorique cette notion du *réel impossible* que Bataille nous lègue nous devons aussi convoquer le « réel impossible » d'après Lacan, cette « antithèse à poursuivre dans le rapport du sujet au signifiant, expressément désignée comme pulsion de mort » qu'il définit dans le *manque* qui subsiste hors de la symbolisation¹⁰. De plus, l'hypothèse d'un « impossible linguistique » permet de rendre compte plus avant de ce *réel impossible* et de savoir aussi reconnaître les propriétés du *réel de la langue* dans le manque qui marque la langue¹¹. Toutefois, l'impossible bataillien ne recouvre pas cet impossible linguistique, qui lui-même ne recouvre pas l'impossible lacanien, et il s'articule à l'un et à l'autre pour donner consistance à la catégorie de l'impossible dans le mouvement de l'excès, là où le sujet souverain se destitue et s'institue tout à tour en tant qu'instance humaine impossible.

4- LE SCANDALE DE LA SÉPARATION DANS LES FRACTURES DU RÉEL

Comme nous l'indique son affinité avec Artaud sur ce plan, Bataille s'engagera et se risquera très loin dans l'investigation de ce *réel* à la fois pulsionnel, subjectif et langagier. Et simultanément, il se tiendra toujours sur la ligne de crête du non-savoir sans jamais renoncer à la force symbolique du langage. La hauteur de vue qui soutient la polémique entre Bataille et Breton — faisant de leur confrontation un véritable lieu de pensée — se situe très exactement en ce point où leurs oeuvres respectives expriment dans leur totalité une divergence radicale sur la perception et l'interprétation de la « séparation » — divergence que résument leurs conceptions antagonistes de l'identité des contraires¹². Rappelons à ce sujet que si André Breton s'attache à la fusion d'inconciliables en une synthèse supérieure « 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 », Georges Bataille met l'accent en contrepoint sur la disjonction que délivre l'instant de coïncidence des contraires. C'est précisément *en ce point* qu'il définira le sens du sacré, dans le paradoxe insoutenable de l'instant de la séparation, cet instant de rupture de la continuité où la continuité de l'être est cependant révélée à ceux qui fixent leur attention sur la mort d'un être discontinu :

10. Jacques Lacan, *Écrits*, pp. 659 et 439, Seuil, 1966.

11. Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, pp. 27 et 125, Seuil, 1978.

12. Marie-Christine Lala, *L'Œuvre de la mort et la pensée de Georges Bataille*, dans la *Revue Littérature* n° 58, pp. 60-74, Larousse, 1985.

*Il y a du fait de la mort violente, rupture de la discontinuité d'un être : ce qui subsiste et que, dans le silence qui tombe, éprouvent des esprits anxieux est la continuité de l'être, à laquelle est rendue la victime*¹³.

Ce point de rupture — situé à l'extrême du possible et mis à nu dans l'érotisme ou dans le sacrifice — exprime une déchirure irréparable dans l'horreur intime de l'être, mais il n'en définit pas moins l'être humain. D'après cette conception de Bataille, il existe un point du *continuum* où l'épreuve (et la violence) de la séparation est devenue inévitable. Tel est le paradoxe insoutenable de l'effusion de chaque conduite souveraine : le sens du sacré traduit le sentiment d'une fusion et d'une continuité à l'instant même de la rupture de cette continuité, à l'instant de disjonction qui met le sujet hors de soi et rend toute fusion impossible.

La radicalité de la divergence entre Bataille et Breton quant à la conception du réel s'exerce en ce point de l'achoppement du *réel impossible* dans le scandale de la séparation. En effet, le trop d'irréalité dont Bataille ne cesse de cerner l'excès dans l'irruption du tout autre, dans les formes de l'hétérogène puis dans la catégorie de l'impossible, Breton le glorifie à travers sa perception du « peu de réalité¹⁴ » afin d'en exorciser les maléficaes.

Pour Bataille, la catégorie de l'impossible se fait donc le garant de « la contradiction la plus chargée de sens » : à la fois simulacre du discontinu et principe séparateur, elle marque la butée du *réel* à l'état brut dans son expression la plus intime. Alors que Breton aborde plutôt la question en des termes qui accordent le primat à la prégnance de l'imaginaire, ainsi qu'au pouvoir hallucinatoire de certaines images, avec une intuition très forte de l'enjeu à-venir :

*Les créations poétiques sont-elles appelées à prendre bientôt ce caractère tangible, à déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel ? [...] Rien n'est encore perdu, car à des signes certains nous reconnaissons que la grande illumination suit son cours*¹⁵.

L'approche surréaliste envisage donc, elle aussi, la réalité à travers les multiples facettes de sa fragmentation telle que la réfractent les fractures du réel. Cependant la relation qu'elle entretient au langage et à l'écriture ne peut *supporter* l'achoppement du *réel*, pas plus que sa conception idéale de l'amour ne peut regarder en face le scandale de la séparation. Le pouvoir d'énonciation de la poésie surréaliste maintient en suspens la tension du « peu

13. Georges Bataille, *Introduction à L'Érotisme* (1957), *opus cité*, t. X, pp. 16-30, Gallimard, 1987.

14. André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924), *Point du Jour*, Gallimard, Folio, 1970.

15. André Breton, *opus cité*, p.26.

de réalité » — au contact de la plus petite réalité concrète — dans l'exploration des confins du réel révélés par l'incidence du merveilleux dans la vie quotidienne. Mais toujours, la visée d'une indifférence « admirable » rappelle la nécessité abstraite de rassembler les éléments d'une pensée unifiée et totalisante — dont Breton se serait érigé en principe unificateur — afin de surmonter cet éclatement du réel toujours recommencé sous les coups d'une « réalité » irrémédiablement hétérogène.

La conception de la surréalité maintient la distance qui sépare la réalité de l'illusion, et simultanément elle abolit le clivage entre le fictif et le réel afin de rendre sensible le *monde d'inconvenance* qui « gravite vertigineusement au centre du vrai ». C'est ainsi que le poète surréaliste devient le créateur d'une réalité autre, une réalité *surréelle* entièrement délivrée par les caprices de l'imagination... Le risque de retomber dans le piège de l'alternative du choix entre monde imaginé et monde réel se trouve par là-même déjoué dans la mesure où l'imagination — du fait de sa capacité à rendre les choses *réelles* — permet de connaître le monde dans sa réalité absolue. On comprend ici le rôle de la philosophie de l'idéalisme subjectif que Breton¹⁶ reprend de Berkeley en considérant que la matière n'existe pas en dehors de la perception que l'esprit peut avoir de ses qualités sensibles.

Un dernier mot, pour finir. Au fil des époques, la mise en jeu du réel conserve le même impact que ce soit dans l'approche du réalisme, du matérialisme dialectique ou dans celle du surréalisme. En ce sens, plus loin que Zola ou Breton, la solidité de l'idée — qu'elle soit coulée dans « le cristal de la plume » ou « gravée au diamant » — est sans cesse soumise à l'épreuve du temps dans la mesure où la conception du réel dépend entièrement d'un monde qui reste toujours à faire. En vérité, il s'agit dans tous les cas de confronter la résistance du réel à ses propres limites, qu'elles soient surréelles, trop peu réelles ou d'une impossible irréalité. Seule importe vraiment la lumineuse capacité de libérer sans cesse de nouvelles possibilités de percevoir la réalité des choses à travers la réalité même de la perception.

Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle

16. Nous avons développé cette thèse dans l'article « Surréalisme et philosophie », de la Revue *Mélu*sine n°XV (pp.309-317), 1995 — à la suite des Communications de Maurice Mourier et Dawn Ades publiées avec les Actes du Colloque *Surréalisme et philosophie*, cf. *opus cité*, pp. 91-109 et pp. 132-136, 1992.

LA POLÉMIQUE BRETON / BATAILLE : SURREALISME ET « ICARISME »

Jean-Michel HEIMONET

La polémique, qui au début des années trente opposa violemment André Breton et Georges Bataille, dépasse de loin les questions de personnes — voire même d'époque ; elle a pour enjeu le thème majeur qui n'en finit pas de solliciter l'actuelle modernité : l'engagement de l'écrivain, autrement dit le dilemme entre la souveraineté et l'efficacité de l'art et la possibilité d'un activisme symbolique.

Rappelons d'abord que nos protagonistes sont les représentants d'une longue tradition, débutée à l'aube du XIX^e siècle avec l'entrée en politique du littéraire. La caractéristique formelle du romantisme européen — tout particulièrement dans sa version allemande — est d'être remonté jusqu'aux sources du penser magique : en posant l'évidence d'une continuité immédiate entre le monde des faits et le monde des idées. Dès la fin du XVIII^e siècle, la vocation de l'écriture n'est plus ni de plaire ni de moraliser, ni même, comme voulurent les Lumières, d'enseigner le peuple ; par une ambition plus vaste, son rôle est désormais de mettre en branle les forces psychiques, conscientes et non conscientes, qui permettent aux hommes de s'affranchir des chaînes du conservatisme dans ses aspects non seulement sociaux mais aussi culturels.

Il est essentiel de marquer que ce nouveau prométhéisme se situe aussi bien en-deçà qu'au-delà de la raison raisonnante et qu'un certain spiritualisme reste son apanage. Après la critique des Lumières, comme le dira Sorel, « le sacré est mort dans la bourgeoisie », a fortiori dans l'orthodoxie des religions traditionnelles où celle-ci feint encore, hypocritement, de le chercher ; il faut donc le ressusciter en sondant les arcanes de l'esprit humain, dans les couches primitives de l'affectivité comme dans les excès de l'imagination, creusant à un degré de profondeur auquel la raison dans sa dimension uniquement positive (profane) ne saurait atteindre. L'exigence anthropologique d'une réalité autre survit à la disparition de Dieu mort d'avoir été un être de raison ; elle trouve une expression privilégiée dans

l'art et la littérature, comme dans le seul domaine de son expérience où l'homme puisse affirmer le désir d'une liberté transgressant toute norme.

À l'égard du caractère double, « théologico politique¹ », de cet engagement romantique, Breton et Bataille se positionnent en frères ennemis. « Frères » parce qu'ils ont en commun de fixer à l'art un même but, celui de faire sauter la société bourgeoise ; et « ennemis », parce que tous deux se font du médium symbolique censé effectuer l'explosion, une conception fort différente.

Le dilemme congénital du surréalisme prend toute son ampleur avec le texte de Pierre Naville, *La Révolution et les Intellectuels* (Que peuvent faire les surréalistes ?). En 1926, alors que le rapprochement avec les communistes commence à faire long feu, la compétence révolutionnaire du groupe se heurte à un choix pour le moins tranché. Ou bien Breton et ses amis persévèrent, comme le dit Naville, « dans une attitude négative d'ordre anarchique », étant sûr que ces turbulences, cantonnées au niveau symbolique, ne manqueront pas d'être récupérées à titre de spectacle par la bourgeoisie ; ou bien ils optent pour l'efficacité, et, renonçant à leur autonomie, se mettent aux ordres du parti afin de « s'engager résolument dans la seule voie révolutionnaire, la voie marxiste² ». En termes de stratégie politique, ce choix revient à savoir si la grande révolution spirituelle prônée par le surréalisme pourra s'accomplir avant que n'aient été abolies les conditions matérielles du capitalisme, et pour ainsi dire indépendamment de ces conditions, ou si au contraire elle suppose leur modification concrète. Face à ce que Victor Crastre appellera le « drame » surréaliste, drame de l'opposition entre le monde de l'esprit a priori et le monde des faits³, on sait que la réponse apportée par Breton au cours des mois qui suivent ne parvient pas à surmonter l'ambiguïté. Le plaidoyer de Légitime défense réitère en effet la nécessité pour le surréalisme de se tenir « en dehors » de la praxis quotidienne ; ce principe d'autonomie étant le seul moyen de servir la révolution en revitalisant par les vertus de l'art et de l'écriture le substratum mental dont celle-ci tire son dynamisme. En fait Breton ne met jamais en cause l'axiome qui sous-tend sa vision du monde : l'unité immanente du subjectif et de l'objectif. Il s'agit là d'une conception proprement magique, suivant laquelle le refus de se plier aux impératifs matériels, comme au « contrôle extérieur » d'une doctrine quelle qu'elle soit, « même marxiste », s'auto-justifie au nom d'un principe supérieur transcendant toute explication. La métaphore célèbre du « point de l'esprit » d'où les contradictions

1. J'emprunte l'expression à Cl. Lefort. Voir *Essais sur la politique*, Paris, Le Seuil, 1986, pp. 251-300.

2. Cité par Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil « Points », 1964, p. 93.

3 Voir Victor Crastre, *Le Drame surréaliste*, Paris, éditions du Temps, 1963.

du monde profane cessent d'être pertinentes⁴ est ainsi à situer dans le droit fil de l'idéalisme de Kant à Fichte⁵.

La polémique avec Bataille éclate lors de la parution du *Second Manifeste* (1930), où Breton accuse le collaborateur de *Documents* d'une compulsion morbide pour la bassesse sous toutes ses formes⁶. Dans une série d'articles écrits à intervalle de quelques mois : « Le Langage des fleurs », « Matérialisme », « Figure humaine » (1920), « Le Bas matérialisme et la gnose » (1930), Bataille se livre en effet à une critique radicale de l'idéalisme, attitude dans laquelle il voit l'équivalent d'une conduite de fuite tendant à s'élever dans une sphère supérieure, au-delà des hasards de l'expérience humaine, et dont la manifestation lui apparaît dans l'activité essentiellement littéraire du surréalisme. Le matérialisme en regard duquel il dénonce cette attitude à toutefois ceci de singulier qu'il rompt catégoriquement avec ce que la doctrine du même nom a jusqu'alors servi à désigner dans l'histoire de la philosophie. Dans l'article précisément intitulé « Matérialisme », Bataille explique le sens qu'il donne au terme. Selon lui, le matérialisme classique, tel qu'il s'est constitué à travers le discours de la philosophie de l'Antiquité à Hegel, demeure paradoxalement complice de la pure idéalité. La matière n'y est jamais conçue en et pour elle-même, mais toujours par opposition à l'idée, ou au concept qui la représente, dont elle n'est pas l'autre mais seulement le contraire, l'inverse « idéal ».

La plupart des matérialistes, bien qu'ils aient voulu éliminer toute entité spirituelle, sont arrivés à décrire un ordre de choses que des rapports hiérarchiques caractérisent comme spécifiquement idéaliste. Ils ont situé la matière morte au sommet d'une hiérarchie conventionnelle des faits d'ordre divers, sans s'apercevoir qu'ils cédaient ainsi à l'obsession d'une forme idéale de la matière, d'une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière devrait être⁷.

4. Cf. André Breton, *Les Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », pp. 76-7.

5. On retrouve également chez les romantiques allemands l'idée issue de la mystique d'un « point médian », ou « point central spirituel », ou encore d'un « véritable milieu » vers lequel l'homme doit tendre indéfiniment sans jamais l'atteindre, mais auquel tient le principe même et le progrès de l'existence. Dans une esquisse comparative entre les démarches du romantisme et du surréalisme, M. Carrouges note que le spiritualisme de Novalis ou de Jean-Paul s'exprime par « l'aspiration vers une vie totale, comme volonté de surmonter les fragmentations de la vie, les antinomies de la pensée ». Cf. M. Carrouges, « Romantisme allemand et surréalisme », dans *Les Cahiers du Sud*, 1949, réédition Marseille, éditions Rivages, 1983, p. 372.

6. « M. Bataille fait un abus délirant des adjectifs : souillé, sénile, rance, sordide, égrillard, gâteaux, et... ces mots, loin de lui servir à décrire un état de choses insupportables, sont ceux par lesquels s'exprime le plus lyriquement sa délectation » (*Manifestes du surréalisme*, op. cit. p. 147).

7. G. Bataille, *Œuvres Complètes*, volume I, Paris, Gallimard, 1970, p. 179.

Pour sortir de l'opposition couplée matière/idée, la seule issue consiste à envisager la matière directement : dans sa présence opaque, lorsqu'elle s'impose à l'homme avant toute possibilité de médiation ou réduction intellectuelle.

À ce qu'il faut bien appeler la matière, puisque cela existe en dehors de moi et de l'idée, je me soumets entièrement et, dans ce sens, je n'admets pas que ma raison devienne la limite [...] car si je procédais ainsi, la matière limitée par ma raison prendrait aussitôt la valeur d'un principe supérieur [...]. La matière basse est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations (I, 225).

Si Bataille s'en prend à Hegel et au matérialisme « dialectique » dont héritera Marx, c'est précisément parce qu'il a érigé la matière en système, la réduisant à un jeu conceptuel abstrait grâce auquel le sujet s'efforce de plier le monde à la lettre de son esprit. Avec ce déplacement métaphorique Hegel n'a fait que pervertir l'origine du matérialisme conçu par la gnose des siècles auparavant. « L'hégélianisme [...] procède [...] de conceptions métaphysiques très anciennes [...] développées entre autres par les gnostiques, à une époque où la métaphysique put être associée aux plus monstrueuses cosmogonies dualistes, et par là même étrangement abaissée » (I, 220, 221). L'« agitation répugnante » et le « pessimisme écœurant des gnostiques », leur amour des ténèbres et leur « goût monstrueux pour les archontes obscènes », toute cette bassesse de la matière immédiate forme ainsi l'humus du discours hégélien (cf., I, 224). Or, conclut Bataille, chez Hegel, « c'est seulement à l'état réduit et émasculé qu'on retrouve les éléments bas qui sont essentiels dans la gnose » (I, 221 note).

L'originalité de cette démarche, largement inspirée par la phénoménologie husserlienne et par son mot d'ordre : « aux choses mêmes », semble avoir pour le moins échappé à Breton. Ainsi lorsqu'il ironise sur la « naïveté » de Bataille qui prétend « s'opposer comme une brute à tout système » afin de ruiner les constructions abstraites (cf., *Manifestes du surréalisme*, p.146, et I, 183 note), mais ne peut le faire qu'à travers le médium du discours rationnel, en parlant et en écrivant

Le malheur pour M. Bataille est qu'il raisonne [...]. Il cherche, en s'aidant du petit mécanisme qui n'est pas encore tout à fait détraqué en lui, à faire partager ses obsessions [...]. Le cas de M. Bataille présente ceci de paradoxal et pour lui de gênant que sa phobie de « l'idée », à partir du moment où il entreprend de la communiquer, ne peut prendre qu'un tour idéologique. (Manifeste du surréalisme, p. 146)

La cause du malentendu semble venir de l'étonnante surdité de Breton à ce qui deviendra, avec le structuralisme et sa postérité, la question-clé de

notre temps : la question de la représentation et de sa clôture. Breton ne semble en effet pas comprendre que loin de nier le caractère anthropologique de la communication langagière, le fait incontournable que l'homme soit — comme le savait le romantisme allemand — un *animal symbolique*, Bataille se fixe au contraire pour but d'en toucher les limites. C'est là une exigence de lucidité. Ne pas confondre le réel avec son découpage et sa traduction en mots, grâce à quoi le sujet s'octroie un pouvoir fondé sur la croyance magique en la toute puissance de l'esprit et sa capacité d'ordonner l'univers sensible. « Il s'agit avant tout de ne pas se soumettre, et avec soi sa raison, à quoi que ce soit de plus élevé, à quoi que ce soit qui puisse donner à l'être que je suis, à la raison qui arme cet être, une autorité d'emprunt » (I, 225). Cette même exigence l'empêche de se satisfaire d'une organisation verbale a priori, au sens large d'une rhétorique ; l'incite à remonter vers un niveau existentiel précédant la réduction du réel en signes, niveau où le langage, confronté à ce qui lui résiste : la présence mate d'un objet étanche à tout concept, surgit non plus comme mimésis et principe d'accapuration, mais comme nécessité⁸.

Dans «Le Langage des fleurs», Bataille soutient que l'idée de la pure beauté associée aux fleurs se voit systématiquement contredite par la réalité sensible de ces végétaux. Déniant le mouvement ascendant de l'esprit qui l'idéalise, la fleur reçoit son charme d'un mouvement opposé où se fait jour son lien natif avec la terre. Pour détruire l'illusion de pureté attachée aux fleurs, il suffit qu'on se représente « la vision fantastique et impossible des racines qui grouillent, sous la surface du sol, écœurantes et nues comme la vermine » (I, 176). Rappelant l'origine scatologique des fleurs, objet idéal par excellence, Bataille entend montrer que la dialectique naturelle constitue l'archè de la « dialectique » abstraite, filtrée et corrigée par le panlogisme hégélien.

Tandis que Breton part d'une adéquation immanente entre le sujet et l'objet, le langage et le monde, Bataille s'emploie au contraire à souligner leur

8. Bataille n'est d'ailleurs pas seul à reconnaître au langage une origine physique. Vers la même époque, Antonin Artaud — frappé lui aussi d'« excommunication », se propose de régénérer l'espace théâtral en renouant avec les « sources respiratoires, plastiques, actives du langage ». La scène de la « cruauté » désigne ainsi ce lieu *double*, à la fois archaïque et totalement nouveau, où les mots se voient rattachés « aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance » (*Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964, p. 181. Notons également que ce matérialisme appliqué au symbole doit beaucoup à la fréquentation de Nietzsche, dont Bataille fut toujours le lecteur passionné. « Qu'est-ce qu'un mot ? [affirme l'auteur du *Philosophen Buch*]. La représentation d'une excitation nerveuse ». « L'omission de l'individuel et du réel nous donne le concept comme elle nous donne aussi la forme, là où au contraire la nature ne connaît ni formes ni concepts, donc pas non plus de genres, mais seulement un X, pour nous inaccessible et indéfinissable » (*Le Livre du philosophe*, Paris, Aubier-Flammarion bilingue, 1969, pp. 177- 181).

hétérogénéité ; ainsi force-t-il le discours à quitter les sentiers battus de la rhétorique en le mettant à l'épreuve du réel, le sommant de se réinventer afin de représenter et de communiquer son Autre.

À cet égard, le texte le plus cinglant, également le plus pertinent sur le plan théorique, est à n'en pas douter « La «vieille taupe » et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* », dont le sens est donné dans cet exergue de Marx : « Dans l'histoire comme dans la nature, la pourriture est le laboratoire de la vie » (cf., II, 93). Pour Bataille, l'utilisation du préfixe *sur* est l'équivalent littéral d'une conduite de fuite qui revient à nier l'existence concrète pour s'élever dans l'éther des valeurs spirituelles. Cette démission face au réel condamne les velléités politiques du surréalisme et son rapprochement avec les communistes ; elle désigne en effet l'attitude spécifique des penseurs bourgeois à l'instar d'un Hugo ou d'un Lamartine, une tentative hypocrite pour expier leur appartenance de classe en opérant une révolution « dans la tête » qui leur — épargne les risques de l'expérience vécue.

Les bourgeois développent facilement, tout en jouissant jusqu'au bout de leurs privilèges de classe, des complexes d'infériorité transférés [...]. Déplacée, la conscience de culpabilité s'exprime avec un dégoûtant verbiage idéaliste à l'occasion duquel un mauvais goût pour l'aveuglement utopique à bon marché se donne libre cours (II, 95).

L'emploi récurrent par les surréalistes de termes comme « *esprit, surréel, absolu* », dénote ainsi un complexe « icarien » qui « aboutit à représenter la révolution comme une lumière rédemptrice s'élevant au-dessus du monde, au dessus des classes, le comble de l'élévation d'esprit et de la béatitude lamartinienne » (II, 94, 95).

Bataille dénonce cette « dictature » spirituelle en lui opposant la révolution « vieille taupe » telle que l'envisage le marxisme authentique, « l'action souterraine » et « le soulèvement géologique » provoqués par les circonstances économiques réelles qui enracinent le désespoir des couches prolétariennes les plus basses « dans les entrailles du sol » (cf. II, 94, 96, 97).

L'affrontement entre deux conceptions, haute et basse de la révolution, atteint un paroxysme à propos de Sade. Bataille accuse les surréalistes d'avoir exploité Sade sur un plan littéraire, d'en avoir fait en même temps qu'un « auteur maudit », une sorte de maître à penser à l'envers.

Sade, lâchement émasculé par ses apologistes, [prend] figure d'idéaliste moralisateur [...]. Toutes les revendications des parties basses ont été outrageusement déguisées en revendications des parties hautes : et les surréalistes, devenus la risée de ceux qui ont vu de près un échec lamentable et mesquin, conservent la magnifique attitude icarienne (II, 103).

À cette récupération esthétisante, qui réduit le texte sadien à sa « valeur d'échange » pour l'offrir en produit à la consommation, Bataille oppose sa « valeur d'usage⁹ ». Dans quelle mesure la praxis indissociablement sexuelle (et) textuelle mise en œuvre par Sade peut-elle intervenir comme un catalyseur de la révolution, ruiner l'hypocrisie et l'apathie morales d'« une société dont les principes originels sont devenus dans un sens très précis, *lettres mortes*, une société qui doit se mettre en cause et se renverser elle-même pour retrouver des motifs de force et d'agitation violente » (I, 221).

Dans le domaine des représentations, la scatologie sadienne correspond, selon les théories psychanalytiques, à un *retour du refoulé*, ou, comme écrit Bataille, une « irruption des forces excrémentielles » censurées par la société et qui bouleverse les normes de sa morale sexuelle. Véhicule de cette « irruption », les livres de Sade sont ainsi susceptibles de déclencher une révolution dans les mentalités résultant d'une suffocation et d'une implosion du discours. Incapable de dominer et s'appropriier intellectuellement les excès mis en scène dans les *Cent vingt journées*, le lecteur voit se révéler les insuffisances du langage, le manque à dire, à symboliser, qui suscite en lui la tentation d'un passage à l'acte. « Le processus intellectuel se limite automatiquement en produisant de lui-même ses propres déchets et en libérant par là l'élément hétérogène excrémentiel d'une façon désordonnée » (II, 63).

Bataille appelle « hétérologie » la démarche négative qui consiste à évaluer la distorsion entre certains phénomènes extrêmes et la conscience du sujet qui les expérimente sur le plan vécu, confrontant le discours en même temps à ce qui le dépasse et l'oblige à se rénover pour rompre ses limites. La démarche hétérologique conduit ainsi à mettre en crise l'ensemble des représentations normatives par lesquelles la philosophie d'école, conventionnelle et systémique, tente de s'appropriier les aspects « bas » de l'existence qui mettent en jeu l'équilibre et la stabilité de l'ordre en place ; de manière générale, elle s'oppose aux modalités positives de la connaissance dont le but est, selon Bataille, de tarir « toute source d'excitation et de développer une espèce humaine servile apte uniquement à la fabrication, à la consommation rationnelle et à la conservation des produits » ; « par là [poursuit-il] l'hétérologie procède au renversement complet du processus philosophique qui d'instrument d'appropriation qu'il était passe au service de l'excrétion et introduit la revendication des satisfactions violentes impliquées par l'existence sociale » (I, 63).

9. Voir le texte du *Dossier de la polémique avec André Breton* intitulé « La Valeur d'usage de D.A.F. de Sade (lettre à mes camarades actuels) » (II, 54-72).

Le moins que l'on puisse dire est que la riposte de Breton, dans la forme d'une attaque personnelle, reste décevante ; ironiser sur la profession de son antagoniste, bibliothécaire à la Nationale, palie mal le défaut d'argumentation.

Si l'on m'oppose encore «le geste confondant du marquis de Sade enfermé avec les fous, se faisant porter les plus belles roses pour en effeuiller les pétales sur le purin d'une fosse », je répondrai que pour que cet acte de protestation perde son extraordinaire portée, il suffirait qu'il soit le fait non d'un homme qui a passé pour ses idées vingt-sept années de sa vie en prison, mais d'un « assis » de bibliothèque (Manifestes du surréalisme, p. 148).

En pointant ces faiblesses théoriques, l'idée n'est pas de minimiser l'apport décisif du surréalisme, la marque qu'il a laissée sur les mentalités en bouleversant le champ symbolique et communicationnel. Cet apport est d'autant plus crucial dans le contexte actuel, au moment où la révolution qui s'opère sous l'égide de la technologie porte à un point sans précédent l'identification de la réalité collective des hommes et de l'artefact médiatique. Sous ce rapport, la façon dont le surréalisme est parvenu à déstabiliser les cadres de la pensée et de l'écriture agit potentiellement comme facteur d'émancipation, stimulus spirituel permettant d'exprimer les revendications du moi face au nivellement de la culture de masse réglée par le marché.

Ceci dit il demeure que Breton n'a pas su saisir le véritable enjeu des textes de Bataille : en quoi la mise en crise du savoir établi au sein de la « société du spectacle », où les conditions de la production matérielle ont été supplantés par une pléthore de l'information, pouvait avoir un effet capital sur l'ensemble de l'interaction et de la dynamique sociales. Breton tend à considérer le matériau langagier comme une manne, sans voir que les mots ne tombent pas du ciel, et qu'à l'instar des actes auxquels ils donnent naissance, ils se font les vicaire de l'idéologie régnante.

Tout porte à croire que la dévaluation du surréalisme n'était pas davantage ce que Bataille avait en tête en critiquant l'idéalisme du préfixe *sur*. Quinze ans plus tard, une fois apaisés les conflits de personnes, il modèrera ses jugements d'avant-guerre pour reconnaître au surréalisme une dimension proprement *religieuse*, où se manifeste la révolte de l'art dans une société régie par le calcul et la course au profit. Ce qu'il appelle alors, en 1948, « La Religion surréaliste », n'a pourtant rien à voir avec le poids d'un dogme et d'une orthodoxie. Religion doit ici s'entendre à l'étymologie: ce qui favorise la communication et l'union des hommes en les détachant de l'intérêt individuel. Alors que la communauté traditionnelle cherchait avant tout la conservation matérielle de ses membres, se vouant ainsi à la clôture, l'aventure langagière de celui qui écrit, jetant « au hasard » sur la feuille blanche

« les folies les plus vives qui lui passent par la tête », équivaut à un acte de « rupture sans réserve », un « acte souverain », où les mots, tirés de l'enchaînement instrumental qui les aliène aux choses, deviennent les garants de la liberté (cf. VII, 387-8).

Mais cet ajustement après-coup ne signifie pas davantage que Bataille ait renié ses conceptions premières. La révolte endogène par laquelle le surréalisme transcende en effet la simple rhétorique s'est manifestée de façon chanceuse, non comme l'aboutissement d'une critique conséquente de l'ordre culturel et social en place. D'où la facilité avec laquelle nombre de ses aspects, en particulier les plus excessifs, ont pu être récupérés par le savoir bourgeois. M. Raymond a bien vu qu'il y avait à l'origine du surréalisme un parti pris naïf de primitivité ; la croyance que l'intellectuel parisien (ce qu'étaient en majorité les membres du groupe) pouvait à loisir régresser vers un état de déchaînement mental qui le replacerait magiquement au niveau de l'homme naturel et de l'enfant.

Que l'on examine les textes surréalistes du point de vue de la littérature ou de la psychologie, on est conduit à les regarder comme des produits de la culture, et de la culture la plus avancée — tout autre chose que le résultat du libre exercice d'une faculté d'invention verbale plus ou moins généreusement départie à tous les hommes. Création aussi faiblement consciente qu'on voudra ; mais la plus profonde mémoire d'un Aragon, d'un Breton, d'un Soupault, d'un Eluard est peuplée de souvenirs de poésie romantique et post-romantique¹⁰.

En somme le surréalisme n'est révolutionnaire qu'à son corps défendant, dans l'expérience qu'il fait des insuffisances du langage ; non par le tapage de ses *Manifestes*, mais par leur échec et l'exigence interne de le dépasser. Dans ce sens il vaut comme ultime baroud de la littérature poussée à l'extrême de sa modernité — là où, ironiquement, elle rejoint sa mort ; à la conscience qu'il lui faut prendre d'une distorsion incontournable entre son vœu de circonscrire le monde dans les rêts de l'esprit, et son *fait* : un impouvoir natif et constitutif à changer ce qui est.

*Catholic University of
America Washington, D.C., U.S.A.*

10 Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1966, p. 289.

OBJECTIVATION DE LA RÉALITÉ ET RÉALITÉ OBJECTIVE (BRETON / CAILLOIS)

Guillaume BRIDET

Si la question générale de l'idéalisme ou du matérialisme de la pensée surréaliste a donné lieu à bien des controverses¹, celles-ci ont trouvé et trouvent encore un terrain particulièrement favorable avec le surréalisme de la première moitié des années 1930. Devant l'inquiétude que soulève la menace fasciste en Europe, le mouvement traverse alors une des périodes les plus conflictuelles de son histoire. Accusé par certains de ses membres, anciens ou présents, comme Tzara, Crevel ou Char, de faire de la poésie une fin en soi sans autre but heuristique ou politique, il subit alors et surtout les attaques incessantes des intellectuels du Parti communiste dont les critiques touchent pour l'essentiel au statut qu'il convient d'accorder à la réalité poétique : le surréalisme prône la toute-puissance idéaliste de la pensée au lieu de reconnaître sa stricte détermination par la réalité économique et sociale, explore une surréalité transcendante au lieu d'œuvrer pour une meilleure compréhension du monde réel, se complaît dans une expression psychologique subjective plutôt que de décrire l'histoire objective. La plupart des écrits de Breton sont alors marqués par un souci d'autojustification à la fois politique et poétique entraînant une tension philosophique évidente que marque bien l'éclectisme des références convoquées. C'est dans un tel contexte et soucieux des mêmes questions théoriques sur le statut de la réalité poétique que Caillois entre en contact avec le groupe surréaliste en avril 1932. Une différence fondamentale le sépare cependant de Breton. Caillois est en effet plus soucieux de légitimer la pratique poétique par rapport à la science que par rapport à la politique. L'alternative, qui n'est pas seulement un choix intellectuel, correspond à une divergence profonde quant à la fon-

1. De l'idéalisme absolu au matérialisme dialectique, le surréalisme est bien passé par « toutes les phases historiques de la philosophie » en en conservant à chaque fois « des traces indélébiles » (Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme. Textes et débats*, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1984, p. 277).

tion existentielle attribuée à l'imagination. Faculté émancipatrice en ce qu'elle permet l'expression du désir et appelle le passage à l'acte pour Breton, elle constitue au contraire pour Caillois une sécurité contre un passage à l'acte perçu comme dangereux et qu'il convient d'éviter. Pour le premier, l'imagination engendre la vie dans sa pleine réalité ; pour le second, elle suspend la réalité du désir de mort.

Le malentendu entre les deux hommes, d'abord inaperçu mais qui ne fera que s'accroître jusqu'à la rupture de décembre 1934, apparaît exemplairement dans la référence commune mais différente à Freud et à Hegel. Là où Breton cherche dans leur pensée un complément au marxisme et une légitimation révolutionnaire de la pratique poétique, Caillois y cherche une garantie scientifique et bientôt une arme contre la poésie elle-même.

Dans la plupart des textes qu'il publie dans la première moitié des années 1930, Breton multiplie les professions de foi matérialistes en réponse aux accusations des intellectuels communistes. Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, conférence prononcée à Bruxelles le 1^{er} juin 1934, il reconnaît ainsi les insuffisances philosophiques et politiques passées du mouvement. C'est seulement après « une époque purement intuitive » caractérisée par « le sentiment de la primauté de la pensée sur la matière », que les surréalistes sont passés, avec la prise de conscience occasionnée par la guerre du Maroc en 1925, à « une époque raisonnée » et ont reconnu le « primat de la matière sur la pensée² ». À cette affirmation d'un matérialisme philosophique, Breton articule une pensée politique révolutionnaire en même temps qu'il revient sur la notion de surréalisme pour la dédouaner de l'accusation d'idéalisme.

Pour ce qui est de la politique, il explique que « la libération de l'homme » repose indiscutablement sur « la Révolution prolétarienne³ ». Cette adhésion au principe du matérialisme historique, selon lequel un changement de l'organisation économique serait à même non seulement de transformer la réalité des rapports sociaux mais aussi de promouvoir « la libération de l'esprit⁴ », est cependant loin d'impliquer, comme au milieu des années 1920, l'adhésion au Parti communiste et l'admiration de l'Union soviétique. La révolution prolétarienne est la condition de la libération du plus grand nombre des hommes, mais les surréalistes n'en condamnent pas moins le conservatisme moral et l'autoritarisme politique du communisme réel.

Caillois semble alors partager les positions de ses amis surréalistes. Sa signature apposée au bas de certaines déclarations collectives entre juillet 1932

2. André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, [1934], repris dans André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p.231-232.

3. *Ibid.*, p.230.

4. *Ibid.*, p.246.

5 Cf. « Déclaration pour la "Literaturnaja Gazeta" à la demande de Romoff », [18 juillet 1932], repris dans André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, pp.507-509 ; « La Mobi-

et avril 1934⁵ montre ainsi qu'il participe aux réflexions politiques du mouvement. Cela n'implique cependant pas un acquiescement véritable à la théorie du matérialisme historique et de la lutte des classes. On ne trouve même qu'une seule affirmation vaguement révolutionnaire dans les textes personnels qu'il écrit à cette époque quand, dans *La Nécessité d'esprit*, ouvrage rédigé entre 1933 et 1935, il explique brièvement que « l'unique morale fondée absolument », à savoir l'obéissance au déterminisme, ne pourra se manifester qu'« à la faveur de la Révolution⁶ ». La détermination en dernière instance de la réalité sociale et politique par la réalité économique comme la pensée marxiste en général ne laissent d'autre part aucune trace dans les travaux sociologiques inspirés de Mauss qu'il conduit à la même époque⁷. En attendant le Collège de sociologie, qui sera à partir de 1937 une entreprise clairement anti-marxiste, Caillois ne cherche pas une légitimation politique de la poésie. La réalité économique, politique et sociale l'intéresse moins que la réalité de l'esprit et de ses mécanismes à laquelle il entend faire subir « l'application de la rigueur et de la méthode scientifique⁸ ».

Breton et Caillois se rejoignent en revanche pleinement pour dénier toute dimension métaphysique aux productions de l'esprit. Breton affirme ainsi que le terme de « surréalisme » ne désigne pas « je ne sais quelle attitude transcendante », mais au contraire « une volonté d'approfondissement du réel⁹ ». La surréalité est sans doute indéterminée dans la mesure où elle n'est pas réductible à tel ou tel système de connaissance déjà établi et reste encore pour la plus grande part à découvrir ou à créer, on le verra, mais elle ne constitue pas pour autant un arrière monde. Caillois partage pleinement cette position comme en témoigne sa rupture théorique avec ses amis du Grand Jeu que de violentes polémiques avaient opposés aux surréalistes dans les années précédentes. Le projet de *La Nécessité d'esprit* prend ainsi place dans le cadre d'un refus de la dimension métaphysique de l'expérience psychasthénique. Le terme même de « psychasthénie », que Caillois emprunte à l'ouvrage de Janet, *Névroses et idées fixes*¹⁰, inscrit clairement sa pensée dans une perspective scientifique. Caillois ne perçoit pas l'expérience de dis-

lisation contre la Guerre n'est pas la Paix », [juin 1933], repris dans *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, tome 1 : 1922-1939, présenté et commenté par José Pierre, Eric Losfeld éditeur, 1980, pp. 240-245 ; « Appel à la Lutte », [10 février 1934], *ibid.*, pp. 262-264 ; « La Planète sans Visa », [24 avril 1934], *ibid.*, pp. 268-269.

6. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, Gallimard, 1981, p.179.

7. Caillois est diplômé en 1936 de la cinquième section de l'École Pratique des hautes études grâce à un essai consacré aux démons de midi dans la mythologie et le folklore. Cf. Roger Caillois, *Les Démons de midi*, Fata Morgana, 1991.

8. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p. 17.

9. André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *op. cit.*, pp. 230-231.

10. Pierre Janet, *Névroses et Idées fixes*, Alcan, 1898. Cf. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.* p. 142.

solution dans l'espace comme l'accès à une révélation transcendante mais comme le symptôme d'un désir de disparition occupant une place centrale dans ses représentations imaginaires. Les tentatives du Grand Jeu de retrouver la vie prénatale, ses exercices de dédoublement ou d'expérience de la mort, ses recherches extrasensorielles multiples et son recours aux drogues hallucinogènes pour parvenir à un au-delà métaphysique le laissent sceptique. « Décision préliminaire sur la métaphysique », inclus tardivement dans *Procès intellectuel de l'art* en 1935 mais qui témoigne de positions déjà acquises antérieurement, réfute clairement la démarche poétique et spirituelle du Grand Jeu. La question métaphysique n'est certes pas sans intérêt, mais tous les systèmes satisfaisants se résument, selon Caillois, à « la doctrine de l'unité essentielle et de la multiplicité phénoménale¹¹ ». L'univers est un et cette unité ne peut être saisie que dans « la complexité concrète¹² » à laquelle chaque individu est confronté. Les expériences sensible et poétique ne présentent nul autre intérêt que de faire accéder l'homme à la connaissance de cette complexité.

Si la philosophie qui fonde l'activité surréaliste ne ressortit pas à l'idéalisme, elle ne répond cependant pas pour autant au critère du matérialisme tel que le définissent alors les intellectuels communistes. Breton et Caillois sont encore d'accord sur ce point. Dans la préface de *Position politique du surréalisme*, publié en novembre 1935, Breton met ainsi clairement en doute la prétention de certains communistes à voir dans le déterminisme économique l'explication ultime de tous les phénomènes : « Je ne saurais trop insister sur le fait que, pour un matérialiste éclairé comme Lafargue, le déterminisme économique n'est pas l'«outil absolument parfait qui peut devenir la clef de tous les problèmes de l'histoire»¹³ ». Rappelant, à la suite de cet argument d'autorité qui convoque, non sans un certain sens tactique, le gendre de Marx, que le socialisme scientifique a donné lieu à des débats passionnés et contradictoires, Breton entend privilégier moins la doctrine elle-même, toujours sujette à révision, que le mouvement même d'extension de la connaissance dont elle témoigne. Le marxisme est à ses yeux « une école d'indépendance » qui pousse chacun à « la non-domestication de son esprit¹⁴ ». Cela s'entend doublement : d'abord comme un refus de tout dogme définitif, ensuite et surtout comme l'affirmation d'une souveraineté de l'esprit. S'il est en effet un domaine dans lequel Breton juge que le déter-

11. Roger Caillois, « Décision préliminaire sur la métaphysique », *Procès intellectuel de l'art*, [1935], repris dans *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1974, p. 39.

12. *Ibid.*, p. 40.

13. André Breton, *Position politique du surréalisme*, [1935], repris dans André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 412. Breton cite ici un passage de l'ouvrage de Paul Lafargue, *Le Déterminisme économique*, Girard, 2^{ème} édition, 1928.

14. *Ibid.*, p. 413.

minisme économique présente une évidente carence, c'est bien celui de la poésie et de l'art. « Les thèses marxistes sur la poésie et l'art » sont « fort rares et peu convaincantes » et ont été de surcroît « toutes improvisées bien après Marx¹⁵ ». L'histoire donne ici raison à Breton. Il est en effet avéré que ni Marx ni Engels n'ont systématisé leur pensée esthétique et ont donc laissé toute latitude à leurs exégètes de sélectionner tel ou tel passage de leur œuvre afin de l'infléchir dans tel ou tel sens¹⁶. Dans les années 1920-1930, le Parti communiste français et les organismes culturels qui dépendent de lui, reprenant les analyses théoriques et les mots d'ordre politiques venus d'Union soviétique, confondent alors matérialisme historique et réductionnisme économique. Les réalisations artistiques sont le reflet de la réalité économique. Ce fait est aussi un devoir. À la défense de la littérature prolétarienne, relayée par Barbusse en France et à laquelle Breton avait répondu dans « Légitime défense¹⁷ », succède celle du réalisme soviétique mise en place par Boukharine dès la fin de 1932¹⁸. La transcription du matérialisme historique dans la littérature implique que nulle œuvre d'art ne peut se prétendre révolutionnaire si elle n'illustre pas la lutte des classes.

C'est contre ce réductionnisme économique que Breton affirme en théorie et revendique en droit une autonomie de l'imagination poétique. Il y a d'un côté « l'action sociale » orientée vers la révolution prolétarienne et qui trouve « sa méthode propre dans le matérialisme dialectique », et d'un autre côté « le problème de la connaissance » avec « une méthode particulière¹⁹ » qui est l'automatisme lui-même. La pensée philosophique du surréalisme oscille ainsi curieusement selon l'objet qu'elle considère, réalité sociale ou réalité psychique, entre le matérialisme historique et un certain idéalisme. Breton offre ici une nouvelle version de ses récriminations du premier *Manifeste du surréalisme* contre le rationalisme étroit. Là où il dénonçait « le rationalisme absolu » qui, « sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès » bannit « tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage²⁰ », il dénonce à présent « tout contrôle exercé par la rai-

15. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », [conférence prononcée à Prague le 29 mars 1935], *Position politique du surréalisme*, *op. cit.*, p. 476.

16. Cf. « Esthétique », pp. 396-405 dans Georges Labica et Gérard Bensussan (dir.), *Dictionnaire critique du marxisme*, 2^{ème} édition revue et augmentée, P.U.F., 1985.

17. André Breton, « Légitime défense », [*La Révolution surréaliste*, n°8, décembre 1926], *Le Point du jour*, [1934], repris dans *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, pp. 282-296.

18. Cf. Carole Reynaud Paligot, *Parcours politique des surréalistes (1919-1969)*, CNRS Éditions, « CNRS Littérature », 1995, pp. 60-62 et pp. 77-97.

19. André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *op. cit.*, p.246.

20. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, [1924], repris dans *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p.316. Breton reprend d'ailleurs ce passage du premier *Manifeste* dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *op. cit.*, p.241.

son », et plus précisément « un contrôle qui se donne pour marxiste » et qui déboucherait sur « la littérature et [...] l'art de propagande²¹ ». À la critique de l'utilitarisme du progrès qui n'est pas encore identifié en 1924 comme celui de la société capitaliste se substitue celle, tout aussi nette, de l'utilitarisme politique et militant. L'un comme l'autre postulent une réalité singulièrement atrophiée et n'envisagent que des modes d'investigation trop pauvres. Caillois lui-même, quoiqu'il en reste à une critique de l'utilitarisme dans un cadre littéraire, tient un propos comparable quand, dans *La Nécessité d'esprit*, il récuse une littérature inféodée au « pragmatisme industriel et rationnel²² » et met en avant l'imagination comme seule faculté susceptible de dévoiler la réalité dans sa plénitude. L'objet, outre son rôle utilitaire, comporte aussi « un résidu irrationnel²³ » qu'il convient d'envisager. Une science de l'imagination ne saurait donc se réduire à l'étude de ses déterminations économiques et sociales.

C'est dans la philosophie hégélienne et dans la psychanalyse que les deux hommes trouvent les arguments théoriques leur permettant d'invalider le réductionnisme que font subir aux produits de l'imagination les intellectuels marxistes du temps. L'imagination est réaliste, non pas en ce qu'elle serait mimétique de la réalité sociale extérieure mais en ce qu'elle révèle une image intérieure elle aussi bien réelle. Breton et Caillois divergent cependant considérablement quant à l'appréciation du degré de réalité qu'il convient d'accorder à la représentation imaginaire.

Pour Breton, le surréalisme se définit d'abord comme un réalisme psychologique. Dans « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », il précise ainsi, paraphrasant le *Cours d'esthétique* de Hegel, auquel il emprunte de plus en plus depuis le *Second manifeste du surréalisme* en 1930, que l'art, poésie ou peinture, donne à lire ou à voir « la représentation intérieure », ou encore « l'image présente à l'esprit²⁴ ». Sont exclues de la pratique poétique, non seulement toute pensée rationnelle ou spéculative, mais aussi toute volonté d'imitation des objets de la réalité extérieure. La démarche poétique doit « exclure (relativement) l'objet extérieur comme tel et ne considérer la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience²⁵ ». L'art permet ainsi de révéler « la puissance de la vie spirituelle²⁶ » et constitue le moyen de multiplier « les voies de pénétration des couches les plus pro-

21. André Breton, *Qu'est-ce que le Surréalisme ?*, *op. cit.*, p. 247.

22. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p. 27.

23. *Ibid.*, p. 24.

24. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *op. cit.*, p. 477. Pour plus de précisions sur les emprunts de Breton au *Cours d'esthétique* de Hegel, cf. André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, notes pp. 1597-1607.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, p.491.

fondes du mental²⁷ ». Breton précise cette idée dans « Position politique de l'art aujourd'hui », conférence prononcée à Prague le 1^{er} avril 1935, en affirmant que la liberté laissée à « l'imagination seule, indépendamment de l'objet qui lui a donné naissance » est « la condition même de l'objectivité²⁸ ». L'objectivité dont il parle ici ne signifie pas que les produits de l'imagination reproduisent objectivement le monde extérieur, mais qu'ils objectivent l'intériorité psychique de l'homme.

S'il emprunte très largement à Hegel, Breton ne se prive cependant pas de préciser sa propre pensée par la lecture d'autres penseurs et continue, en particulier, d'affirmer l'importance de Freud en dépit des condamnations dont il est alors l'objet de la part des intellectuels communistes. S'inspirant des *Essais de psychanalyse*, il explique ainsi que l'automatisme poétique est le moyen de faire passer dans le préconscient des éléments refoulés dans l'inconscient grâce au lien qu'il opère entre, d'un part les éléments refoulés et « les représentations verbales » qui leur correspondent à l'état de « traces mnésiques » acoustiques, et d'autre part ces mêmes représentations et « le système perception-conscience²⁹ » auquel elles ont le pouvoir de se propager. À côté de l'intérêt pour l'occultisme inscrit dans le *Second manifeste du surréalisme*, et non sans une contradiction au moins apparente qui souleva des débats bien connus, le recours à la pensée freudienne présente un évident intérêt stratégique. S'inspirant du même texte de Freud et produisant la même analyse dans « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », Breton peut en effet ajouter que l'objectivation de la représentation mentale à laquelle donne lieu l'automatisme est un véritable réalisme « étant entendu que seule la perception externe a permis l'acquisition involontaire des matériaux dont la représentation mentale est appelée à se servir³⁰ ». La pensée de Freud apporte à celle de Hegel le fondement matérialiste qui lui fait défaut et permet à Breton de présenter un nouvel argument contre l'accusation d'idéalisme portée par les intellectuels communistes envers le surréalisme.

Si Caillois développe une pensée comparable à celle de Breton, il met cependant en avant, non pas seulement l'objectivation de l'intériorité psychique par la représentation, mais l'objectivité des objets eux-mêmes anté-

28. André Breton, « Position politique de l'art aujourd'hui », *Position politique du surréalisme*, *op. cit.*, p. 425.

29. *Ibid.*, p.436. Breton s'appuie ici sur « Das Ich und dans Es », traduit d'abord par « Le Moi et le Soi », [Freud, *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Payot, 1927, pp. 173-230] puis ultérieurement par « Le Moi et le Ça » [*ibid.*, trad. J. Laplanche, Payot, 1981, pp. 221-275]. Il ajoute de lui-même que le mécanisme est le même pour la poésie et pour la peinture. Aux restes mnésiques d'ordre acoustique de la première correspondent les restes mnésiques d'ordre optique de la seconde.

30. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *op. cit.*, p. 495.

rieurement à toute perception et toute mémorisation. Cherchant à déterminer l'indépendance affective du concept vis-à-vis du mot qui le supporte, il affirme ainsi que ce n'est pas seulement « le sujet », soit « la systématisation consciente et inconsciente de ses souvenirs et tendances » qui est en jeu, mais aussi « l'objet », soit « son potentiel de représentations ou d'excitations collectives » ainsi que « leurs précédents rapports », soit « le “décor” des occasions où ils se sont déjà trouvés en présence³¹ ». Non seulement le sujet entretient une relation affective singulière avec l'objet, à la fois présente et fruit de sa mémoire, mais l'objet en lui-même contient un potentiel affectif indépendant de chacun des sujets. Quand Caillois cite l'aphorisme de Hegel : « Rien n'est plus réel que le réel en tant qu'apparence » et affirme qu'il constitue « l'épigraphe de toute poésie³² », il ne se place donc qu'apparemment dans la droite ligne des déclarations de Breton datant de la même époque. Cela ne signifie pas seulement, pour lui, que la représentation imaginaire, loin d'être une simple apparence, objective la réalité de l'esprit, mais que cette réalité de l'esprit entretient une correspondance objective avec la réalité du monde. Caillois a lui aussi recours à la pensée de Freud pour infirmer le dualisme entre objectivité et subjectivité mais il l'infléchit notoirement. La notion de surdétermination, entendue par Freud dans *L'Interprétation des rêves* comme capacité d'une représentation psychique à réunir sur elle divers affects³³, sort du cadre intrapsychique et prend place dans la théorie de « l'idéogramme lyrique³⁴ » comme surdétermination de la représentation humaine par la réalité naturelle. La mante religieuse, exemple le plus accompli de l'objectivité de l'idéogramme en tant qu'il s'appuie sur un support concret, constitue ainsi « un foyer naturel de surdéterminations³⁵ » en ce qu'il est possible de rapprocher la manière dont la femelle dévore le mâle à l'occasion du coït et le complexe de castration qu'on trouve dans l'imaginaire humain. L'objet n'est pas émouvant pour la subjectivité d'un seul sujet, mais révèle une surdétermination universelle des représentations humaines et des faits biologiques objectifs.

Ce n'est pas que la pensée d'une universalité de la représentation imaginaire soit totalement étrangère à Breton. En portant au jour les produits de son imagination, l'artiste rejoint, au-delà de sa personnalité étroite, l'imagination la plus objective qui soit, restituée et incorporée au « fond émotion-

31. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, pp. 25-26.

32. *Ibid.*, p. 27.

33. Cf. « Surdétermination (ou détermination multiple) », pp. 467-469 dans Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., 1967.

34. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p. 21.

35. *Ibid.*, p. 96.

36. André Breton, « Position politique de l'art d'aujourd'hui », *op. cit.*, p. 427.

37. *Ibid.*, p. 439.

nel³⁶ », ou « *trésor collectif*³⁷ », dans lequel il puise. « La subjectivité artistique » s'identifie à « la véritable objectivité³⁸ » en apportant à l'ensemble des hommes la conscience plus profonde d'une réalité intérieure comparable. On assiste ainsi, dans la première moitié des années 1930, à « un renouveau de la pratique désormais dépassée de l'automatisme³⁹ ». L'arrière-plan hégélien, mais aussi freudien, selon lequel l'inconscient n'est plus individuel mais collectif et dialectique, explique que les associations ne soient plus libres mais provoquées au moyen d'un stimulateur commun. Les recherches expérimentales auxquelles participe Caillois en février-mars 1933 prennent place dans ce cadre⁴⁰. Si les représentations de différents participants peuvent bien à l'occasion coïncider entre elles⁴¹, « *la création d'un mythe collectif*⁴² » attaché à tel ou tel objet, boule de cristal ou morceau de velours rose, n'implique cependant pas, comme chez Caillois, la confirmation de mythes déjà existants, l'existence d'une correspondance objective entre représentations humaines et objets du monde ainsi que la mise en place d'un cadre systématique. Autant il est nécessaire de penser que le trésor des représentations émouvantes est un trésor commun pour assurer la communication poétique, autant celui-ci doit rester ouvert à la riche végétation des hasards en laquelle Breton voit la preuve la plus haute de la liberté de l'imagination.

Pour Caillois, en revanche, l'existence d'idéogrammes objectifs n'éclaire pas seulement « le problème de la communication poétique » en assurant « un terrain commun » entre « la personnalité de l'auteur et celle du lecteur⁴³ ». Elle lui permet aussi de dénier tout intérêt aux « sources les plus personnelles, les plus intimes, les moins communicables⁴⁴ » de l'imagination en ce qu'elles ne seraient ni partagées par tous les hommes ni fondées en nature et manqueraient donc de nécessité. La fondation objective des représentations imaginaires explique aussi pourquoi Caillois reconnaît « les données de la psychanalyse », mais explique que cette dernière les a considérées « un peu

38. *Ibid.*, p. 426.

39. Paolo Scopelliti, « Une contribution surréaliste à la psychanalyse : *L'Immaculée conception* d'Eluard et Breton », *Le surréaliste et son psy, Mélusine*, n°XIII, études et documents réunis par Anne-Marie Amiot, L'Age d'homme, 1992, p. 37.

40. « Recherches expérimentales » [*S.A.S.D.L.R.*, n°5, mai 1933], repris dans André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, pp. 527-529.

41. Eluard souligne ainsi dans les commentaires qui suivent les recherches expérimentales que des réponses auxquelles elles ont donné lieu se dégage « une certaine objectivité irrationnelle » (cité par Marguerite Bonnet, André Breton, *Œuvres Complètes*, tome II, *op. cit.*, notes et variantes, p. 1634).

42. André Breton, « Position politique de l'art aujourd'hui », *op. cit.*, p.439.

43. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p. 97.

44. *Ibid.*, p. 82.

45. *Ibid.*, p. 87.

rapidement comme des symboles⁴⁵». Ce qui est perdu avec la notion de symbole, c'est l'objectivité impersonnelle de la représentation. Le symbole et le symbolisé sont en effet dans un rapport métaphorique qui n'est pas fondé dans la réalité naturelle, mais seulement dans l'imagination subjective d'un ou de plusieurs individus. C'est pour cette raison que, même s'il reprend l'opposition de Jung entre le penser dirigé et le penser non dirigé et s'inscrit, sous ce rapport, dans une démarche comparable à celle de Tzara dans son « Essai sur la situation de la poésie⁴⁶ », Caillois distingue l'idéogramme de l'archétype jungien. Les archétypes sont seulement « des phantasmes humains », certes « de valeur universelle », mais « ne possédant aucune objectivité concrète⁴⁷ », autrement dit des symboles qui ne sont pas fondés dans la réalité naturelle et qui, de ce fait, ne sont pas dignes de l'investigation scientifique. Les idéogrammes prétendent au contraire à une « matérialité indépendante de l'homme » et sont pris dans le réseau « des surdéterminations naturelles⁴⁸ ». Avec la notion de surdétermination entre imagination humaine et réalité naturelle, Caillois étend considérablement l'objectivité de l'analogie poétique. L'imagination idéogrammatique n'ajoute pas à la nature, elle exprime ce qui, en l'homme, relève de la nature. Si Breton et Caillois sont d'accord pour mettre en cause l'opposition de l'apparence et du réel et s'efforcent tous deux d'établir la réalité de la représentation poétique, on voit donc qu'ils ne définissent pas cette objectivité dans les mêmes termes.

Cette divergence de pensée entre Breton et Caillois quant au statut de l'objectivité poétique, c'est-à-dire aussi quant à leur lecture respective de Freud et de Hegel, est redoublée par la manière dont ils envisagent un autre aspect, fondamental, de la philosophie hégélienne : la dialectique. Là où le premier envisage cette dernière comme la garantie d'une réconciliation future de l'imaginaire et de la réalité, le second développe une pensée qui ne laisse aucune place au devenir historique et fige l'imaginaire humain et la réalité naturelle dans une correspondance éternelle.

Venu à Marx par Hegel, mais sans avoir oublié le second au profit du premier, Breton ne comprend pas le passage de l'idéalisme absolu au matérialisme dialectique comme un abandon de l'un pour l'autre. D'un côté, on l'a vu, la substitution de l'hégélianisme au marxisme est nécessaire pour passer

46. Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », [S.A.S.D.L.R., n°4, décembre 1931, n°5, mai 1933], repris *Œuvres complètes*, tome V, Flammarion, 1982, pp. 7-31. Cf. sur ce point, Henri Béhar, « Roger Caillois, "boussole mentale" du surréalisme », *Roger Caillois, la pensée aventurée*, sous la direction de Laurent Jenny, Belin, « L'extrême contemporain », 1992, pp. 15-31.

47. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, op. cit., p. 164.

48. *Ibid.*

d'une saisie de la réalité sociale à celle de la réalité psychique. D'un autre côté, Breton affirme que le futur annulera la différence entre l'une et l'autre. Dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, il envisage ainsi « la réalité intérieure et la réalité extérieure », pour le moment en pleine contradiction, comme « deux éléments en puissance d'unification, en voie de *devenir commun* » et fait de « cette unification finale [...] le but suprême de l'activité surréaliste⁴⁹ ». Le surréalisme n'est pas seulement un réalisme de l'intériorité psychique, il est aussi, non sans tension théorique⁵⁰, un réalisme du futur indistinctement subjectif et objectif, individuel et collectif. L'argument constitue une nouvelle réponse aux critiques des intellectuels communistes. En lieu et place d'une littérature prolétarienne ou d'un réalisme socialiste qu'il juge prématurés en ce qu'ils font comme si les deux réalités intérieure et extérieure étaient déjà unies, Breton présente le surréalisme comme une pratique qui, symétriquement à la politique œuvrant à la transformation de la réalité extérieure, œuvre au changement de la réalité intérieure. Politique et poésie travaillent ainsi, chacune de leur côté, « pour que les deux réalités en contact tendent à se fondre l'une dans l'autre⁵¹ ». Certes l'efficacité de l'idéalisme est limitée dans la mesure où la pensée n'est plus en mesure de transformer seule la réalité sociale. Mais la balance équitablement tenue entre Hegel et Marx est ici, contre tout réductionnisme de la pensée à la matière, la garantie philosophique d'une certaine autonomie de l'esprit et d'un équilibre entre légitimités politique et poétique.

Affirmant à nouveau dans « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste » qu'il faut « concilier dialectiquement ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation⁵² », entendons perception objective et représentation subjective de la réalité, Breton se montre encore plus idéaliste en déclarant qu'elles peuvent être présentement différentes mais que les secondes ont vocation à transformer les premières. L'activité surréaliste, et en particulier la peinture, fait accéder la représentation mentale au statut d'objet perçu.

Ces perceptions, de par leur tendance même à s'imposer comme objectives, présentent un caractère bouleversant, révolutionnaire en ce sens qu'elles appellent impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque

49. André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *op. cit.*, p. 231.

50. D'un côté, avec Freud, Breton définit la démarche surréaliste comme la découverte d'une intériorité déjà donnée ; de l'autre, avec Hegel, il tend à la définir comme une création permettant la résolution nouvelle des antinomies.

51. André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *op. cit.*, p. 231.

52. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet. Situation de l'objet surréaliste », *op. cit.*, p. 495.

53. *Ibid.*, p. 496.

*chose qui leur réponde. On peut prévoir que, dans une large mesure, ce quelque chose sera*⁵³.

La notion de « hasard objectif » mise en place en 1932 dans *Les Vases communicants* étend son champ de pertinence puisqu'elle prend en compte l'objectivation du désir, non plus seulement par les faits extérieurs, mais par la force agissante de l'extériorisation artistique elle-même. La réalité extérieure perçue nourrit la représentation intérieure et celle-ci, en retour, la transforme. S'appuyant de nouveau sur Freud pour relayer la pensée de Hegel, Breton précise encore que l'art, en libérant les pulsions refoulées, tend à « faire prédominer de plus en plus nettement le principe de plaisir sur le principe de réalité » et conduit à un « bouleversement général de la sensibilité [...] socialement incalculable⁵⁴ ». L'objectivation poétique est en cela un acte de connaissance en même temps qu'elle constitue un acte politique révolutionnaire par lequel le trésor collectif des symboles n'est plus la propriété du seul spécialiste de l'imaginaire qu'est l'artiste mais se répand dans « la vie collective » et favorise donc « l'émancipation de l'homme⁵⁵ ». L'objectivation de l'intériorité psychologique du poète témoigne d'une communauté des aspirations humaines et constitue l'amorce d'une communauté politique libérée.

Une telle pensée dialectique est parfaitement étrangère à Caillois qui reconnaît certes « la nécessité de la préoccupation dialectique », mais prend ses distances avec « l'usage syllogistique qui en est fait⁵⁶ ». S'il s'inspire des arguments, avancés par Bataille et Queneau dans « La critique des fondements de la dialectique hégélienne », selon lesquels, parmi « les différents thèmes dialectiques développés dans la philosophie de Hegel », il serait nécessaire de distinguer « ceux qui sont justifiés par l'expérience, fondés dans la réalité, et ceux qui n'ont qu'une valeur verbale⁵⁷ », deux différences notoires le séparent cependant des deux hommes. Tandis que ceux-ci voient les limites de la dialectique dans son application à la nature et établissent ses prérogatives pour les sciences de l'esprit, c'est au contraire à la nature et à l'homme en tant qu'il en fait partie que Caillois applique la synthèse de l'objectif et du subjectif. Réduisant la dialectique à « un état d'esprit : la pensée de chaque antinomie par référence à une synthèse exhaustive⁵⁸ », il se montre en outre et surtout hostile à toute pensée réellement dialectique. Les synthèses qu'il envisage ne sont de fait nullement le fruit d'un développement dialectique mais au

54 *Ibid.*, p. 490.

55. André Breton, « Position politique de l'art aujourd'hui », *op. cit.*, pp. 437-438.

56. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p. 42.

57. Georges Bataille et Raymond Queneau, « La critique des fondements de la dialectique hégélienne », [*La Critique sociale*, n°5, mars 1932], repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1970, pp. 277-290.

58. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p.42.

contraire, comme on l'a vu, des correspondances intangibles fondées dans une nature éternelle. On voit ici de nouveau toute la distance qui sépare Breton et Caillois, l'objectivation du désir subjectif dans la réalité et la correspondance objective de réalités représentatives et phénoménales. Là où Breton, à la suite de sa lecture de Hegel, envisage la synthèse dialectique de séries causales différentes, Caillois, contre Hegel et à la suite d'une déformation de l'épistémologie bachelardienne⁵⁹, envisage l'analogie de phénomènes apparemment différents mais suscités par une cause identique.

Le refus de la dialectique est indissociable d'un autre refus de Caillois, plus fondamental encore, celui de voir se confondre la réalité et l'imagination. S'il constate bien que certaines représentations peuvent revêtir « un caractère obsessionnel » au point d'occuper « la place d'une perception », le phénomène constitue pour lui, hors du rêve, « une hallucination⁶⁰ ». L'imagination de l'homme n'a pas vocation à entraîner un passage à l'acte qui est d'abord le fait du seul animal, mais au contraire de tenir l'acte à distance. On trouverait sans doute une explication de cette résistance dans les représentations personnelles nettement menaçantes dont Caillois entreprend l'étude dans *La Nécessité d'esprit*. La femme fatale, la souveraine cruelle, la mante religieuse ou la dissolution psychasthénique sont autant de figurations d'une mère primitive dévorante. On est loin ici du signe ascendant de Breton. Caillois est dans une position défensive. Il ne veut pas céder aux sirènes du désir et de l'imagination, au chant fatal et destructeur de ce qu'il vit comme une présence étrangère et dangereuse en lui. La science, fruit de la raison et de la volonté, opère une intellectualisation et une rationalisation⁶¹ des représentations traumatiques qui permettent de les contenir dans un discours et limitent les effets de leur surgissement. Caillois se protège de sa subjectivité en décrivant ses représentations et affects individuels en termes généraux⁶² et invoque la néces-

59. Bachelard décrit la logique de l'épistémologie non-cartésienne comme l'inclusion progressive de lois partielles dans une loi plus générale rendant compte d'un plus grand nombre de phénomènes comparables. Mais il affirme aussi que, dans ce processus, ce n'est pas l'expérience qui guide la raison, mais la raison qui construit l'expérimentation afin de vérifier la validité de ses modèles théoriques. Caillois, au contraire, valorise l'expérience. La synthèse exhaustive qui joint le complexe de castration humain et la dévoration de la mante religieuse mâle par la mante religieuse femelle lors de l'accouplement est opérée non par le calcul mathématique mais par l'attention portée à la ressemblance empirique. Cf. Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, [1934], P.U.F., « Quadrige », 1991, pp. 139-183.

60. Roger Caillois, *La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p. 30.

61. Cf. « Intellectualisation » et « Rationalisation », dans Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, respectivement pp. 204-205 et pp. 387-388.

62. Cf. Michael Syrotinski, « Echech et nécessité dans *La Nécessité d'esprit* », Roger Caillois, *la pensée aventurée*, *op. cit.*, pp. 51-68.

sité selon laquelle ils s'imposent à un sujet dépossédé de son libre-arbitre. L'histoire à chaque fois singulière des désirs disparaît au profit d'une anthropologie biologique définie essentiellement par la pulsion de mort⁶³.

Le souci de connaissance est certes loin d'être étranger au surréalisme et particulièrement, nous l'avons vu, dans la première moitié des années 1930. Il n'en reste pas moins que la manière dont Caillois commente ses propres productions imaginaires est étrangère au projet de Breton pour qui l'absence de toute interprétation est volontaire. Pour ce dernier, alors en parfait accord avec la méthode paranoïa-critique de Dalí, les représentations poétiques n'ont pas à être systématisées après coup par l'interprétation. Le langage de l'inconscient serait censuré par une interprétation et doit être en tant que tel intégré au langage commun afin de révéler à l'homme « *la toute-puissance du désir*⁶⁴ ». Pour Caillois, plus proche sous ce rapport du Tzara de *Grains et Issues*⁶⁵, il s'agit au contraire de traduire ce langage dans un métalangage qui, seul, est à même d'en rendre compte. La production de textes selon certains procédés, écriture automatique ou autres, ne suffit pas. Il faut aussi et surtout, afin de révéler les désirs qu'ils dissimulent mais surtout de les tenir à distance, leur adjoindre un commentaire scientifique. La tentative auto-analytique de *La Nécessité d'esprit* est fondée sur l'idée que, si le sujet n'est pas immédiatement transparent à lui-même, il lui suffit, pour se connaître, de faire un effort personnel de volonté et de raison. Ainsi, l'usage de la notion d'inconscient est requis pour permettre l'analyse, mais en aucun cas pour en

63. Il faut cependant noter que la raison scientifique, loin de garantir l'être humain contre les puissances destructrices du désir et de l'imagination, a elle-même des effets dissolvants sur le psychisme. La connaissance débouche en effet sur l'identification à la détermination elle-même et entraîne « la capitulation du vouloir-vivre » (*La Nécessité d'esprit*, *op. cit.*, p. 180). Là où Bergson fait de la fonction fabulatrice une réaction défensive de la nature contre le pouvoir dissolvant de l'intelligence permettant de préserver la cohésion sociale et l'individu lui-même, Caillois s'oppose au postulat d'un élan vital et fait de l'une la confirmation néfaste de l'autre. Alors que pour Bergson la fonction fabulatrice relève d'une nature prise en bonne part contre une intelligence spécifiquement humaine, chez Caillois c'est l'intelligence qui ne parvient pas à contrer les effets d'une imagination naturelle prise en mauvaise part. La raison scientifique retrouve au terme de ses investigations le désir qui est à la source de l'expression imaginaire et constate son inéluctable puissance. Elle intervient donc moins comme une faculté d'interposition entre la représentation et le désir qu'elle exprime que comme la possibilité d'une mise en suspens dans le temps même de son usage. Cf. Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, [1932], P.U.F., « Quadrige », 1984, pp. 124-127.

64. André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *op. cit.*, p. 256.

65. Tzara livre dans cet ouvrage une série de rêves éveillés accompagnés de commentaires ensuite développés dans des notes théoriques. Si la démarche est proche de celle de Caillois, les références convoquées sont cependant différentes. Tzara adopte en effet les concepts de Jung plus que ceux de Freud et use d'un vocabulaire marxiste étranger à Caillois. Cf. Tristan Tzara, *Grains et issues*, [1935], repris dans *Œuvres complètes*, tome III (1934-1946), Flammarion, 1979, pp. 5-145.

limiter la portée ou, a fortiori, en marquer l'impossibilité. Devant la menace des représentations angoissantes, Caillois trouve son salut dans l'omniscience scientifique.

On voit toute la différence entre le projet de Caillois et celui de Breton dont le but est au moins autant une extension du champ de la connaissance qu'une tentative de capter et de libérer les forces qui gisent au fond de l'inconscient. Si la poésie est le contraire de la littérature, ce n'est pas seulement qu'elle oppose la surréalité de l'imagination à la réalité étroite du rationalisme, c'est qu'elle sort aussi le désir de l'occultation dans laquelle le maintient la répression sociale. Ce que Breton envisage, c'est une réalisation dans la vie objective de l'imagination subjective, la réalisation d'un désir révolutionnaire indistinctement moral et politique, intime et collectif, subjectif et objectif. Il s'agit au contraire, pour Caillois, de conduire une investigation scientifique, et non de prendre en compte la surréalité dévoilée dans la conduite de sa propre existence. L'imagination n'a pas pour vocation de réaliser le désir, mais de le suspendre. Tel est le fondement ultime de sa rupture avec le mouvement surréaliste en décembre 1934. Dans la lettre qu'il adresse alors à André Breton, il oppose ainsi « les *satisfactions* » qu'apporte l'investigation scientifique et « les *jouissances* » que procure la poésie⁶⁶. Lui-même, contre Breton, choisit les premières contre les secondes. Si le terme de « satisfaction » est connoté positivement et celui de « jouissance » négativement, c'est que le premier implique la maîtrise de son désir tandis que le second consiste en un relâchement dans le plaisir qui est une preuve de faiblesse. Oubliant au passage qu'il est aussi un plaisir de la maîtrise rationnelle, Caillois sacrifie ainsi le lyrisme poétique à la science impersonnelle, le désir à la raison — ou plutôt au désir de raison.

Université de Paris-VIII

66. Roger Caillois, « Lettre à André Breton », [27 décembre 1934], *Procès intellectuel de l'art*, op. cit., p. 35.

RÉEL ET SURRÉEL EN ACTE DANS LA TOUR DE FEU

Daniel BRIOLET

UNE REVUE DE PROVINCE DEVANT L'EXPÉRIENCE SURRÉALISTE

L'expansion géographique du surréalisme et son rayonnement au XX^e siècle à travers le monde offrent à la recherche un champ d'exploration sans fin : le numéro XIV de *Mélusine*, présentant en 1994 les contributions au Colloque organisé à Strasbourg en septembre 1992 sur le thème « l'Europe surréaliste », sans ignorer les retentissements du mouvement surréaliste en Amérique latine, au Mexique et aux États-Unis, voit en lui la manifestation la plus significative d'une « crise de la conscience européenne au XX^e siècle » dont l'actualité demeure plus vive que jamais.

Que le surréalisme, en son essence même, vise à briser toutes les frontières et se veuille entièrement international, c'est ce dont on ne saurait douter¹. Rares ou inexistantes sont en revanche les études, investigations ou enquêtes ayant essayé de montrer dans quelle mesure a pu exister une « France surréaliste » entre 1924 et 1969, autrement dit, entre la publication parisienne du *Premier Manifeste* et la disparition de l'*Archibras*, dernière revue du mouvement ainsi entraîné dans un apparent effacement « officiel ». De fait, bien au-delà de cette dernière date, nombreux sont les poètes ou essayistes et, plus encore, les revues diverses ou successives qui, au cœur même de la province française autant qu'à Paris, ont été marqués en profondeur par la multiplicité des modes de relation au réel inventés par les surréalistes et leurs manières de concevoir surréalité et surréel.

L'attention suscitée par l'histoire des revues de poésie ou dominées par des débats autour de la poésie peut jouer à cet égard un rôle de révélateur très précieux². Au tout premier plan de celles-ci, hors de la sphère parisienne tout en n'ayant jamais perdu contact avec des poètes de la capitale, une revue

1. Voir à ce sujet le n° 123-124 de la revue *Opus international*, avril-mai 1991.

2. Pour la période comprise entre 1945 et le début des années 80, on consultera toujours avec le plus grand profit les deux enquêtes publiées par Jean-Michel Place en 1979 et 1983 : *Enquête auprès de 250 revues littéraires, Poésie*, Paris, J.M. Place 1979, 386 p. (index non paginé).

fondée à Jarnac en 1946 et dirigée de cette ville par le « tonnelier-poète » Pierre Boujut (1913-1992) jusqu'à sa disparition en 1981 : *La Tour de Feu*, revue internationaliste de création poétique, dont on peut dire que, indépendamment des *Cahiers du Sud*, revue marseillaise prestigieuse née en 1913 et ayant cessé de paraître en 1966, elle constitue, pour d'autres raisons que sa seule longévité, un modèle exemplaire de revue provinciale en débat permanent avec l'essentiel d'un héritage surréaliste qui tout à la fois la fascine et la conduit vers un foisonnement d'interrogations critiques qu'il ne lui est pas toujours possible de parfaitement contrôler³.

Un constat devenu lieu commun invite à rappeler que dans le terme de « surréalisme » est inclus celui de « réalisme ». S'il est arrivé aux surréalistes de se reconnaître un lien de filiation incontestable avec le romantisme, ils se séparent radicalement de ce dernier dans la mesure où ils récusent fermement toute forme et toute attitude d'évasion, quelle qu'en soit la nature. Leur tâche première, telle qu'ils la conçoivent et s'efforcent de la mettre en œuvre, vise à explorer l'infinie complexité du réel, à agir sur celui-ci pour le transformer, voire, parfois, à le détruire ou, plus exactement, à pulvériser ce qu'il comporte d'insoutenable. En d'autres circonstances, à l'inverse, peut être recherché un accord avec telle ou telle forme de manifestation de ce même réel grâce à une sorte de fusion au moins momentanée entre un sujet et un objet coïncidant avec l'expérience de la réalité du « merveilleux » : le mot reste d'un emploi relativement rare sous la plume des surréalistes eux-mêmes, malgré ce qu'ont pu écrire à ce propos Aragon, Eluard, voire Artaud ou Char et, bien entendu, le Docteur Mabille, en 1940, dans son *Miroir du Merveilleux*⁴. Le surréel, en dernière instance, demeure, au plus intime de la réalité même, ce foyer de forces

Voir aussi, dans le tome II de la *Poésie du Vingtième siècle*, de Robert Sabatier, Albin Michel, 1982, les pages 535 à 661 de la section intitulée « La Grande Arche du surréel » ; et, dans le tome III, Albin Michel 1988, certaines observations consignées dans la section « Les sources fraîches » (pp. 201-280), notamment les pp 273-280 (« Sous les feux de la Tour »). Voir également enfin, pour la période 1945-1960, *Poésie de langue française 1945-1960*, sous la direction de Marie-Claire Bancquart, Paris, P.U.F., 1995, 328 p., notamment les pages 25 à 53 (« Passages en revues »).

3. Prenant la suite de *Reflets* (1933-1936) puis *Regains* (1936-1939), *La Tour de Feu*, apparue en 1946, totalise 149 numéros de 1933 à 1981. Un Colloque universitaire lui est consacré à Jarnac en 1987. En 1991 paraissent les *Actes*, réunis par Daniel Briole, dans *La Tour de Feu, Revue internationaliste de création poétique (1946-1981)*, 1991, Du Lérot éditeur, 16 140, Tusson, 309 p. La même année, quelques mois avant sa mort, Pierre Boujut rassemble plusieurs contributions éclairantes dans un 150^e numéro, intitulé pour la circonstance « L'éternité retrouvée »...

La Nouvelle Tour de Feu, fondée en 1982 par Michel Héroult, demeure animée par d'anciens collaborateurs de *La Tour de Feu*, cependant qu'une équipe nouvelle a réussi, depuis cette date, à se mettre progressivement en place.

4. Sur ces questions, on lira avec le plus grand intérêt, publiés en 2000 dans le numéro XX de

contradictoires et puissantes qui régit le perpétuel dynamisme d'un réel dont l'impératif exclusif ne peut être que celui du mouvement.

LA TOUR DE FEU EN LUTTE CONTRE LE RÉEL

C'est, semble-t-il, une tension comparable en vue d'approcher au plus près ce surréel en acte au cœur d'une réalité offerte à une capacité de transformation agissante qui caractérise la période de montée en puissance et d'épanouissement de *La Tour de Feu*. Cette période s'étend, en gros, de 1946, date de son apparition au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, à 1967 – année suivant celle de la mort de Breton – ou, d'un certain point de vue, à 1969 : en juin de cette année-là paraît, un an après « les événements » de 1968 et quatre mois avant la disparition du surréalisme officiel avec celle de l'*Archibras*, le n° 102, *Le Socialisme à l'état sauvage*, tandis que depuis cinq ans déjà — à partir de 1964 — *La Tour de Feu* est diffusée par José Corti, libraire — éditeur favori des surréalistes⁵. Il est vrai que l'intitulé du n° 111, daté septembre 1971, est emprunté à André Breton pour engager une joyeuse polémique contre les essais d'écriture « révolutionnaire » de certains collaborateurs de *Tel Quel* et surtout de la revue *TXT*, puisqu'il s'agit de *Les Grands transparents...*

Dès 1949, le n° 31, *Ne cherchez pas la lune*, dénonce à titre égal les « réalistes sans Utopie » et les « Utopistes sans réalité » : Pierre Boujut, brouillé deux ans plus tôt avec Aragon et *Les Lettres françaises* pour avoir fait l'apologie de l'objection de conscience dans le bouillonnant numéro double 24-25 de la revue tiré le 25 février 1947 en 2300 exemplaires, *Silence à la violence*, fustige ici en termes virulents « les jeunes fascistes » prêts à « abattre Mauriac, Aragon et Sartre » aussi bien que « le stalinisme » prétendument « révolutionnaire » d'un « Roger Vaillant [qui] menace André Breton de mort » (p. 70). Un même refus du réalisme cynique au service d'utopies politiques néfastes inspirera à Boujut et à l'équipe de *La Tour de Feu* la composition en 1957 du numéro 56, *Salut à la tempête* : face aux menaces d'une « paix pourrie et nucléaire » polluée par la nocivité des déchets radio-actifs, appel est adressé à la « colère [...] des jeunes hommes de l'Europe » (p. 20), à une « Tempête » destructrice mais vitale dont « le souffle » est celui-là même « de la poésie », de « la révolution, flamme de toute transformation morale et sociale » (p. 28). Trois mois plus tard, à l'encontre de ce nouvel « opium du peuple » que constitue une religion moderne de la science, le groupe surréaliste parisien publie un tract intitulé « Démasquez les physiciens. Videz

Mélusine, les Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle « Merveilleux et surréalisme » (2-12 août 1999).

5. Les références présentées à différents numéros de *La Tour de Feu* seront, dans la suite de cet article, signalées entre parenthèses avec indication de page.

les laboratoires ». Une correspondance est échangée entre Pierre Boujut et André Breton, qui le recevra chez lui trois ans plus tard, en 1960.

Le 15 avril de cette année-là, en effet, dans le numéro 12 de *Bief*, organe alors officiel du mouvement surréaliste, Gérard Legrand vient de prendre la défense de l'équipe de *La Tour de Feu* contre les « jeunes poètes inconnus » rédacteurs d'un tract tout récent violemment hostile à « la petite maffia de boutiquiers » (*sic*) qui ont collaboré au numéro double 63-64, *Antonin Artaud, La santé des poètes*, tiré à 3000 exemplaires (décembre 1959). Pressés par Gaston Ferdière, las d'être constamment injurié, Boujut et ses amis ont alors entrepris de le réhabiliter entièrement en accumulant maint témoignage démontrant qu'il n'a pas été ce psychiatre tortionnaire que l'on a voulu à toute force voir en lui. Pour préparer ce numéro, le poète parisien Jean Laurent, collaborateur de la revue, a obtenu d'André Breton le 23 septembre 1959, à la veille des obsèques de Benjamin Péret, une importante interview au cours de laquelle Breton déclare que ce serait

*sacrifier à un préjugé d'un autre âge de vouloir défendre Antonin Artaud de tout égarement de l'esprit — qui, lui ayant été imputé à tort, lui eût ravi la liberté et l'eût exposé aux pires sévices sous prétexte de le guérir [...].
Le cri d'Artaud [...] part des « cavernes de l'être ». À jamais la jeunesse retiendra pour sien cet oriflamme calciné⁶.*

Pierre Boujut, dans son récit autobiographique *Un Mauvais Français*, paru en 1989, relate en ces termes — et sans préciser la date — la manière dont Breton le reçut, accompagné de sa famille, un jour de printemps en 1960 :

*Nous étions dans la pièce célèbre avec ses tableaux, ses sculptures, ses livres, ses objets rares et André Breton trônant souverain, derrière son grand bureau [...].
[...] Breton me félicita de pouvoir entretenir La Tour de Feu depuis si longtemps et [...] me demanda quelques renseignements au sujet de Miatlev, dont il avait particulièrement remarqué les chroniques de poésie.
— Il me paraît un fameux bonhomme ! dit-il. Il souligna aussi sa satisfaction d'avoir collaboré à notre numéro.
— J'aime l'esprit de votre revue et je ne regrette pas d'y avoir collaboré, bien que plusieurs de mes amis me l'aient reproché⁷.*

6. Cité dans le numéro 136 de *La Tour de Feu, Antonin Artaud, La Santé des poètes*, décembre 1977, pp. 5 et 7. Ce numéro reprend, en en présentant une synthèse, les deux numéros antérieurs consacrés à Artaud, le n° 63-64, déjà cité, et le n° 112 (décembre 1971).

7. Pierre Boujut, *Un Mauvais Français*, présenté par Claude Roy, Paris, Arléa, 1989, 322 p., pp 217-218. Le premier septembre 1960 est diffusée la « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », dite « Déclaration des 121 », co-signée par André Breton et « mise au point chez lui », rappelle Henri Béhar dans *André Breton le Grand indésirable* (Paris, Calmann-Lévy, 1990, p. 446). Durant l'été, Michel Boujut, fils de Pierre, s'exile en

Les « reproches » dont fait état Breton n'émanent pas seulement des irréductibles ennemis de Ferdière. Ils visent également cette « critique de provocation pure et simple » dont se réclame en 1956 (numéro 51, p. 113) le poète Adrian Miatlev, vivante et complémentaire antithèse de Pierre Boujut dans l'histoire de *La Tour de Feu*, pour qualifier les « chroniques de poésie » présentées dans un grand nombre de numéros, précédées de la rubrique « Sous les feux de la Tour ». « Remarquées » par André Breton, elles accablent volontiers de sarcasmes aussi bien les écrivains « arrivés » publiés par de prestigieuses revues comme *Les Temps modernes* ou *Les Cahiers du Sud* que maint poète débutant soupçonné de se laisser gagner par la vanité. Ces chroniques ont valu à la revue beaucoup d'ennemis et une accusation de « survaloriser » Miatlev qui lui vaut peut-être, aujourd'hui encore, de n'être pas connue autant qu'elle le mérite. Elles relèvent, en fait, de ce « terrorisme burlesque » apparu dès 1950 dans *La Tour de Feu*, forme d'humour noir et corrosif définie par Miatlev comme « dadaïsme embrayé » (n° 34, *Pour un terrorisme burlesque*, 1950, p. 7).

EXTRAIRE DU RÉEL LE SURRÉEL

Ce « dadaïsme embrayé » équivaut à un pouvoir de révolte et de lutte contre le réel dont une étude approfondie demeure à entreprendre pour préciser ses liens avec tout le versant négateur et sombre de la relation instaurée par l'attitude surréaliste avec la réalité. Face à ce pouvoir de négation, voire de destruction, cependant, quel puissant pouvoir d'affirmation, dans la longue aventure de *La Tour de Feu* ! Si, malgré trop de réussites méconnues, la recherche esthétique n'est pas toujours à la hauteur des ambitions éthiques déployées dans cette aventure, quelles concordances manifestent en revanche ces dernières avec les rigoureuses exigences morales si fréquemment proclamées ou exaltées par un André Breton ! Des titres de numéros tels que *Silence à la violence*, n° spécial 24-25 paru moins de deux ans après la Seconde Guerre Mondiale (1947), *Contre l'esprit de catastrophe* (n° 26, 1948), *Droit de survivre* (n° 27, 1948), *Ne cherchez pas la lune* (n° 31, 1949), *l'Appel de Jarnac* (n° 38, 1952), *L'Alliance des villages* (n° 43, 1954), *La Contradiction au sommet* (n° 69, 1961), *Reconnaissance à Louis Lecoin* (n° 76, décembre 1962)⁸, le suggèrent amplement. La lecture des

Suisse pour échapper à la mobilisation. Et Pierre Boujut de commenter : « [...] quelques mois plus tard, après la désertion de Michel, il [Breton] m'écrivit pour me féliciter. Et il déclara à Jean-Paul Sanson [...] : " Boujut, c'est un homme en or ! ". Excusez-moi, mais j'en suis encore tout doré d'orgueil. » (*Un Mauvais Français, op. cit.*, p. 218).

8. En juin 1962, au terme d'une grève de la faim de 23 jours, Louis Lecoin, âgé de 75 ans après avoir été emprisonné en 1914 et en 1939 « pour menées pacifistes et antimilitaristes », obtient l'octroi d'un statut légal aux objecteurs de conscience au moment où s'achève la Guerre d'Algérie.

pages correspondantes, constamment « embrayées » sur une actualité brûlante, obligeant à reformuler des questions dont l'acuité résiste âprement à l'usure du temps, s'accorde parfois d'assez près avec ces propos tenus par Paul Eluard à Londres le 24 juin 1936 à l'occasion de l'Exposition surréaliste organisée par Roland Penrose :

Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune [...] Toutes les tours d'ivoire seront démolies, toutes les paroles seront sacrées et l'homme, s'étant enfin accordé à la réalité, qui est sienne, n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du merveilleux⁹.

Ce discours d'Eluard se trouve être, malheureusement, presque contemporain jour pour jour de sa rupture avec André Breton. Dès septembre, il refuse de signer un tract surréaliste dirigé contre le premier procès de Moscou, et son rapprochement progressif du parti communiste qu'il rejoindra en 1942 l'éloigne définitivement — ou presque — du poète de *L'Amour fou*, qui de son côté va bientôt côtoyer les trotskystes. Cependant, le pacifisme exalté dans l'ensemble de la conférence d'Eluard est aussi celui de l'anarchiste « organisé et libertaire » Pierre Boujut¹⁰. Mais importe surtout l'accent mis ici sur la possibilité offerte à « l'homme » de « [s]'accorder » enfin « à la réalité », d'ouvrir « les portes du merveilleux »

De fait, une affinité certaine unit le langage poétique propre à Boujut, l'imaginaire du merveilleux qui souvent l'habite et le rêve d'accord avec le réel dont ce langage s'inspire avec les traits que l'on observe en permanence au fil des recueils successifs d'Eluard. Comme, par exemple, dans ce court poème extrait d'un recueil de Pierre Boujut pourvu d'un titre emblématique, *Les Mots sauvés* (1967) :

*TOUS LES BATEAUX
Tous les bateaux n'ont pas vu l'eau
tous les oiseaux n'ont pas de ciel
bien des vivants sont hors de vie
et quelques morts sont parmi nous*

9. Paul Eluard, « l'Evidence poétique » (1937), in *Œuvres complètes*, Pléiade, 1968, Tome I, 1669 p, pp. 513-514.

10. « Anarchie dirigée », tel est le terme qui me vient à propos de *La Tour de Feu*, où chacun est irréductible à chacun, où chacun vise son but qui n'est pas le but du voisin [...]. *Mais Boujut ne perd point le nord, et sait parler au nom de tous*. C'est en ces termes que Pierre Chabert, très remarquable et original poète avignonnais né en 1914, définit en 1967 l'esprit de *La Tour de Feu* et le rôle qu'y joue Pierre Boujut (n° 93, *Une Tour de Feu exemplaire, anthologie*, 1967, p. 187, mots soulignés par l'auteur).

*Mais le sommeil apporte un rêve
et tout poète a son poème
malgré les mots encore tremblants
malgré l'absence de paroles
Car le silence au fond de l'eau
au fond du ciel, au fond de nous
trouve la courbe et le secret
dans un regard illuminé
dans un geste illimité¹¹*

En 1983, soit deux ans après la disparition de la revue, les éditions du Lérot publient un très précieux ouvrage du tonnelier Pierre Boujut, *Célébration de la Barrique*, avec une postface de l'ingénieur-poète Fernand Tourret, collaborateur assidu de *La Tour de Feu*, et vingt photographies fort instructives de Daniel Vittet. L'artisan Boujut explique ici de façon précise, vivante et détaillée l'histoire et les procédés de fabrication propres au travail de la tonnellerie. L'outil, peu à peu magnifié, finit par s'apparenter d'assez près avec ce qu'André Breton, dans *L'Amour fou*, dénomme « la trouvaille » en laquelle « nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir¹² ». Véritable « invention poétique¹³ », la barrique devient, transfigurée par une activité de « l'imagination matérielle » que n'eût pas désavouée Gaston Bachelard¹⁴, une sorte d'objet à fonctionnement symbolique. Son mode de fabrication, impliquant l'allumage d'un feu à sa base pour réchauffer les douelles — ou morceaux de bois en chêne fendu — en vue d'un resserrage qui ne les casse pas, fournit l'explication tout à la fois logique et poétique du titre choisi pour la revue née en 1946 :

Tonnellerie, j'ai fondé une revue de poésie que j'ai intitulée La Tour de Feu, sans penser que son titre résumait exactement mon métier héréditaire, qu'elle érigeait celui-ci en symbole, qu'elle l'amplifiait, le stylisait et l'éternisait (à vues humaines s'entend) à l'époque même où il allait mourir [...]

11. Pierre Boujut, *Les Mots sauvés*, préface de Pierre Chabert, *La Tour de Feu* n° 96, 1967, p. 43.

Sur une comparaison possible entre la poésie de Pierre Boujut et celle de Paul Eluard, voir « Pierre Boujut ou l'Évidence poétique » par Daniel Briole, in *La Nouvelle Tour de Feu*, n° 14, « Pierre Boujut. Quatre clefs pour une serrure », 91580, Etréchy, éd. du soleil natal, 1988, 84 p, pp.65-77. Un résumé de cet article issu d'une communication figure dans Daniel Briole, *La Tour de Feu*, op. cit. , pp. 215-216.

12. André Breton, *L'Amour fou* (1937), in *Œuvres complètes*, Tome II, Pléiade, 1992, 1857 p, p. 682.

13. Pierre Boujut, *Célébration de la Barrique*, Du Lérot, éditeur, 16140, Tusson, 1983, 60 p, p. 13.

14. *Vous vous excusez de m'envoyer des « affirmations », c'est de beaux et vrais poèmes que vous me faites don. Vos poèmes ont le droit de s'affirmer, car ils ont le dynamisme de la sin-*

[...] *La merveilleuse barrique symbolise cette perfection dans l'ordre humain de la parole chaleureuse que j'ai recherchée pendant près de quarante ans avec mes amis parallèlement à l'exercice tonnelier. Une recette personnelle qui part de la nuit intérieure pour se répandre ensuite vers le collectif, de verre en verre, de main en main, de poème en poème, comme cette eau-de-feu, appelée cognac, qui a conquis pacifiquement et joyeusement l'univers*¹⁵.

Innombrables furent les « amis » et collaborateurs de la revue, puisque cette dernière a recueilli, pour l'ensemble des articles parus, 522 signatures d'auteurs différents. Breton eut-il connaissance de la devise choisie par Pierre Boujut pour présenter l'une des entrées de son magasin de « Fers et Futailles » à Jarnac :

*LES PATRONS SONT LES PATRONS
MAIS LES OUVRIERS SONT LES MAÎTRES,*

devise pénétrée tout à la fois de l'esprit du poète militant révolutionnaire et pacifiste Marcel Martinet et de celui de « l'ouvrier en poésie » Claude Le Maguet, persécuté pour sa fidélité sans failles à « l'internationalisme prolétarien¹⁶ » ? Il n'est pas interdit de le supposer.

Beaucoup resterait à dire à propos de l'incidence du surréalisme sur les différents modes de relation au réel rencontrés dans des univers poétiques de collaborateurs de *La Tour du Feu* aussi différents que Humeau et Miatlev, Chabert et Eydoux, Laurent et Tourret. Il pourrait être en outre très fructueux de s'interroger sur la manière dont le numéro double 32-33 de la revue, *Signification de la poésie en France en 1950*, paru très exactement au milieu du XX^e siècle, présente un panorama singulier des acquis de la poésie française du premier demi-siècle et des visions ou représentations de la réalité qui les accompagnent. Bien des pistes d'exploration demeurent, en ces domaines, ouvertes. Reste que, dans l'immédiat, une connaissance suffisamment approfondie et suivie des 150 numéros publiés par *Reflets*, *Regains*, et surtout, dès le n° 23, *La Tour de Feu*, dévoile un profond enracinement de l'imaginaire et de l'activité surréalistes dans une société partiellement artisanale et provinciale qu'il contribue puissamment à ouvrir sur un monde sans frontières. On comprend dans ces conditions pourquoi le titre du n° 98-99 de la revue, *Délivrons-nous des rêves*, paru en 1968, donna lieu à deux interprétations contradictoires de la part des auteurs des contributions recueillies : « débarrassons-nous de rêves », d'une part, et, de l'autre, « don-

cérité première, ils vont droit au but (Lettre de Gaston Bachelard à Pierre Boujut en date du 23 mars 1957. Cité dans Pierre Boujut, *Les Mots sauvés*, op. cit., p. 91).

15. Pierre Boujut, *Célébration de la barrique*, op cit, pp 48-49.

16. Voir le n° 105 de *La Tour de Feu*, « Un ouvrier en poésie, Claude Le Maguet », 1970.

nous-mutuellement les rêves que nous faisons¹⁷ ». Ce que corrobore parfaitement, prenant valeur d'emblème pour l'apport de *La Tour de Feu* d'un bout à l'autre de son histoire, le choix figurant en 4^e de couverture afin de remplir la brève rubrique « La poésie », c'est-à-dire apposée en cet endroit sur la plupart des numéros à partir du n° 73 (avril 1962) : « La poésie, c'est-à-dire l'éveil ».

*Université de Nantes
Association « Les Amis de Pierre Boujut
et de La Tour de Feu », 16 200, Jarnac*

17. Sur cette question, voir la communication de Jean Duperray au Colloque de Jarnac 1987, « Nos harmonieux désaccords avec Pierre Boujut », in Daniel Briole, *La Tour du Feu, op. cit.*, pp 185-189, et surtout pp 187-188.

DESCRIPTIONS

Philippe HAMON

La comparaison de deux époques (ou écoles, ou esthétiques, ou générations) littéraires ne va pas de soi. Compare-t-on des projets théoriques, des pratiques stylistiques, des structures observables — et lesquelles —, des attentes de publics, ou des institutions ? Compare-t-on des sortes d'invariants généraux, des catégories à la Wölfflin (baroque, réalisme, naturalisme, classicisme...) ou des réalisations historiques concrètes ? Le réalisme-naturalisme est-il une période limitée (disons : 1855-1885), ou un ensemble de paramètres formels transhistoriques (sérieux, mélange des registres, arrière-plan historique etc.) traversant (voir ces paramètres répertoriés par Auerbach dans *Mimesis* ; ou l'association métonymic/ synecdoque = réalisme, pour Jakobson) l'histoire littéraire ? Le surréalisme est-il une sorte de surenchère du réalisme, ou au contraire l'antithèse absolue du réalisme ? Peut-on éviter des lectures de type anachroniques, ou téléologiques, qui conduiraient à dire qu'il y a *encore* chez Breton des traits d'écriture de Huysmans et Zola, ou qu'il y a *déjà* chez Huysmans et Zola des traits d'écriture qui préfigurent Breton ? La thématique du rêve (voir *Le rêve* de Zola) ou de l'inconscient (l'un des premiers titres prévus par Zola pour sa *Bête humaine*) suffit-elle à « rapprocher » naturalisme et surréalisme ? Le « grenier » des Goncourt est-il assimilable au cercle d'écrivains gravitant autour de Breton ? Manet est-il à Zola ce que Miro est à Breton ? Les effets d'écriture collective des *Soirées de Médan* sont-ils comparables à ceux des collaborations surréalistes ? Un certain nombre de ces questions risquent fort d'être sans réponses et, probablement, sans intérêt, dans la mesure où on peut les poser à propos de n'importe quel « couple » (symbolisme et naturalisme, romantisme et surréalisme, classicisme et réalisme, etc.) et qu'on trouvera *toujours* des ressemblances et des différences à l'arrivée.

Prenons la question autrement, par l'examen d'une forme littéraire particulière, la description. On connaît les diatribes d'André Breton contre « l'attitude réaliste » en général, et contre la description romanesque (« néant », « superposition d'images de catalogue », « cartes postales ») en particulier

dans le *Manifeste*, et sa volonté affichée d'« éliminer toute description » (« Avant-dire » de *Nadja*) et de les remplacer par des photographies. Ces diatribes viennent de loin, depuis au moins (pour en rester à une certaine filiation surréaliste) Saint-Pol- Roux¹. Elles apparaissent également çà et là dans la fiction surréaliste elle-même, comme dans la consigne du poète Chipre (Max Jacob) à Anicet, le héros d'Aragon : « Tuez la description² ! » Curieusement, ces critiques reprennent à peu près les mêmes arguments que ceux qui, de Boileau à Lukacs et Valéry, en passant par Marmontel, Stendhal et bien d'autres, ont été utilisés par de nombreux écrivains et théoriciens, parfois très éloignés des surréalistes, pour critiquer la description³. Ces diatribes paraissent, confrontées à la réalité stylistique des œuvres du mouvement surréaliste (en prenant ce dernier au sens le plus large), singulièrement paradoxales : Aragon, Gracq, Ponge, Breton lui-même, pour qui lit leurs œuvres, ne cessent de décrire (des êtres vivants, des choses, des paysages, des architectures etc.) tout au long de leurs textes en prose, et même, à l'évidence, avec une certaine jubilation.

Cette mise à l'index de la description, que justifie une volonté de rompre avec une écriture réaliste-naturaliste dont les modèles plus ou moins galvaudés continuent à se diffuser très largement, repose en réalité sur trois malentendus théoriques. Le premier, c'est celui qui assimile description à prose. Or, plus que la prose, et quoi qu'en dise Valéry pour qui les éléments d'une description étant permutable, doivent donc faire de cette dernière l'antithèse absolue du poème, c'est le texte poétique qui semble bien avoir des affinités structurelles profondes avec la description. Du moins si l'on admet de définir la description par un ensemble de procédés comme l'énumération, la mise en liste paradigmatique, la répétition, le parallélisme (Jakobson, Levin), la déclinaison d'un champ lexical latent, la mise en espace et en figures, la mise au second rang des structures narratives (voir Baudelaire, préface des *Poèmes en prose* : « je ne suspens pas la volonté rétive [du lecteur] au fil interminable d'une intrigue superflue » ; voir Mallarmé, préface du *Coup de dés* : « On évite le récit »). On ne peut, d'un côté, prôner l'usage de l'image, dire que le plus beau mot de la langue française est le

1. Dans la célèbre *Enquête littéraire* de Jules Huret de 1891 le poète déclare, visant allusivement Zola : « Je ne préconise point l'indigeste recensement des choses selon le génial Croquemitaine de Médan, lequel exige que tout écrivain ait ses trente-deux yeux comme une queue de paon. »

2. « Faites vœu de pauvreté. Il faut savoir se garder de tous les développements faciles, se borner à exprimer une image sans la poursuivre. L'abondance nuit. Surtout évitez la description, fastidieuse et trop aisée, richesse de mauvais aloi. Il y a bien longtemps que nous savons tous les arbres verts » (*Anicet*, chapitre IV, « Anicet chez l'homme pauvre »).

3. Pour une anthologie de ces positions contre la description, voir Ph. Hamon : *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991.

mot « comme » (et le plus haïssable le mot « donc »), comme le fait Breton dans *Signe ascendant*, et en même temps proscrire l'usage de la description, qui a tant d'affinités avec la liste paratactique, avec la métaphore filée ou avec la comparaison⁴. L'inventaire paratactique, procédé « élémentaire » de la description, semble en particulier bien proche de certains « collages » surréalistes. « L'union libre », « La carte de l'île » et tant d'autres poèmes-listes de Breton, les « blasons » (des fleurs et des fruits, des arbres, du corps féminin), les listes (« Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits ») et les parallélismes (voir « Liberté ») d'Eluard, les inventaires de Prévert, les « objeux-objoies » de Ponge et ses « descriptions-définitions-objets-d'art-littéraires » prônés dans *My creative method*, les listes et séries de Desnos, d'innombrables poèmes qui se présentent comme des « vues » (Eluard) ou des descriptions de tableaux d'amis peintres (*Constellations*, présentées comme une « série » de « collages » en marge de tableaux de Miro, par Breton), les paysages de Gracq et ses descriptions de monuments et de villes réelles ou fictives (Argol, Rome, Nantes), comme ceux de Breton (l'île Bonaventure dans *Arcane 17*), tous ces textes, à l'évidence, constituent des variations sur des thèmes (le portrait, la chambre, la rue, le paysage, etc.) ou des schèmes (la liste par exemple) descriptifs. L'autre malentendu consiste à confondre description et descriptif, à prendre la description uniquement comme une partie autonome, détachable, localisée, facultative, de l'œuvre littéraire (qui plus est en prose), alors que le descriptif est une composante structurelle globale (et obligatoire) de tous les textes (en vers comme en prose), et que cette composante est présente, sous forme de dominante ou comme structure hiérarchiquement soumise à d'autres composantes également présentes (composantes narrative, argumentative, poétique) dans tous les textes. Le troisième malentendu consiste à assimiler la description à une posture esthétique d'écriture, le réalisme, et de l'assimiler uniquement à certains référents décrits (des « objets », des « choses », les « descriptions de chambre » prises comme repoussoirs dans le *Manifeste*). Or la référence (comme acte de langage) est autant présente dans une description de locomotive (*La bête humaine*), ou de fromages (*Le ventre de Paris*), ou de passage (des Panoramas ou autres — *Thérèse Raquin, Nana*⁵) par Zola, que dans un récit de rêve ou dans un exercice d'écriture « automatique » de Breton, et le texte fantastique, ou merveilleux, ou étrange, pour prendre des catégories rapides, n'est pas plus avare (ou pro-

4. Voir M. Riffaterre « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », dans *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

5. Sur ce « motif » urbain commun au naturalisme et au surréalisme, voir W. Benjamin, bien sûr, mais aussi Aragon, dans *Anicet* (où il avoue aussi avoir été séduit par l'anagrammisation du mot « roman » dans « panorama ») : « Comment le réalisme, au sens où je l'entends, a progressé en moi, s'est introduit peu à peu dans ma littérature, on s'en fera sans doute idée

digue) de descriptions que le texte « réaliste ». La description est liée à une mise en œuvre et à un exercice de *formes*, et non à la sélection de tel ou tel « thème », ou de tel ou tel prédicat, de tel ou tel *réfèrent*, que ce réfèrent « existe » ou qu'il « n'existe » pas, que le prédicat qui qualifie le thème soit attendu ou imprévisible. Refuser d'écrire : « l'arbre est vert » (Aragon-Chipre, dans *Anicet*), et écrire : « la terre est bleue » (Eluard), c'est, dans les deux cas, et à égalité formelle, faire une description. L'ont bien senti des écrivains comme Aragon, qui se sont toujours réclamés d'un certain « réalisme » (voir l'originale définition du réalisme par Aragon dans ses *Incipits*, où il définit le réalisme comme la « cohérence du texte⁶ »), ou comme Gracq, qui prône un exercice descriptif où la description serait « chemin » et « dérive » (*En lisant, en écrivant*). Et, ironiquement, il serait facile de retrouver les « descriptions de chambre », vilipendées dans le *Manifeste*, dans l'œuvre même de Breton (« Monde », « Intérieur », « Dans le salon de Madame des Ricochets », etc.). Une similitude de « thèmes » ne saurait autoriser une comparaison entre naturalisme et surréalisme : pour le naturalisme, les passages urbains, le rêve (voir *Le rêve* de Zola), l'inconscient (rappelez-le l'un des premiers titres retenus un moment par Zola pour sa *Bête humaine*), l'amour (voir *Une page d'amour*, toujours de Zola), pour ne prendre rapidement que certains « thèmes » associés traditionnellement par la critique au surréalisme, ne sont que des matériaux neutres, des « documents » (maître mot de l'esthétique naturaliste) à réunir et à mettre en forme au même titre que les locomotives ou les fromages. À la différence du surréalisme, ce ne sont ni des valeurs, ni des protocoles de création du texte, ni des incitateurs oniriques, ni les ingrédients privilégiés d'une « morale », d'une rhétorique, d'une érotique, ou d'une « méthode », et ce qui s'oppose radicalement à l'esthétique du *document* naturaliste, c'est l'esthétique de l'*événement*, à tous les sens du terme (textuel et non textuel) chez les surréalistes. Non des thèmes, ni des schèmes.

Un point de rencontre, ou de connivence, à la fois formel (un schème descriptif) et thématique (certains référents particuliers du monde observable) pourrait, indépendamment de toute référence à un genre ou à un type de support (prose ou vers, réalisme ou fantastique, roman ou poème en prose), réunir surréalisme et naturalisme, ou au contraire permettre d'affiner l'examen de leurs différences. On peut aller le chercher chez Lautréamont, dont on connaît la place qu'il tient dans le panthéon surréaliste (voir, de Breton,

en rapprochant certains moments d'*Anicet* avec des livres ultérieurs, dont la parenté tient à la persistance de plusieurs thèmes dans ce que j'écris, à travers les années et les textes. Ainsi le thème des *Passages* » (souligné par Aragon).

6. *Je n'ai jamais appris à écrire, ou : les incipits* (Genève, Skira, 1979, p. 78). Cette définition, remarquons-le, convient aussi, sommairement mais assez justement, à une définition minimale du texte « poétique ».

« Le grand secours meurtrier » dans *Le revolver à cheveux blancs*), Lautréamont dont on peut noter, en passant, qu'il est l'exact contemporain (1869) de la publication du modèle absolu du récit réaliste, *L'Education sentimentale*, et du moment où Zola commence à mettre en chantier ses *Rougon-Macquart*. On sait aussi que c'est le grand morceau de bravoure de la litanie des « beau comme » (portrait de Mervyn, chant 6,1), que Breton évoque explicitement dans *Signe ascendant*, qui est au centre de la référence à l'auteur des *Chants de Maldoror*, au point que la comparaison « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » a pu devenir, pour certains, comme l'enseigne, l'art poétique et l'emblème de tout le mouvement surréaliste.

À la lire comme un art poétique, il y a dans cette phrase (descriptive) à la fois une esthétique (« beau »), une narratologie (« rencontre fortuite »), une rhétorique (« comme »), une typologie de l'espace (« sur une table de dissection »), et une théorie du « personnage » (« machine à coudre », « parapluie »). Cette poétique, très curieusement, s'accorde parfaitement, terme à terme, aux principes les plus fondamentaux de la poétique réaliste-naturaliste (récit morcelé, tranche de vie, autonomie du détail, souci des lieux, des objets concrets et de leurs voisinages⁷), telle qu'elle peut s'extraire à la fois de la correspondance de Flaubert, des textes théoriques de Zola (*Le roman expérimental*, *Les romanciers naturalistes*), ou des *Préfaces* et du *Journal des Goncourt*. Sans parler du « parapluie », objet symbolique de tout ce qu'il y a d'odieux dans le XIX^e siècle pour tous les écrivains réalistes-naturalistes. Cette phrase pose, surtout, une esthétique de la disparate, de l'hétéroclite, qui est notamment mise en œuvre dans ce qui constitue une sorte de topos réaliste-naturaliste (on le trouverait aussi bien chez Flaubert, chez les Goncourt, chez Zola, chez le premier Huysmans), qui est la description de la chambre du héros (où l'on retrouve la « chambre » qui sert d'exemple repoussoir dans le *Manifeste*). Cette esthétique est très différente de l'esthétique « harmonique » (ou « harmonienne ») que l'on peut trouver auparavant chez les romantiques, par exemple dans l'éloge du grotesque, du mélange des genres et des valeurs que l'on peut trouver dans la *Préface de Cromwell* de Hugo, dans la théorie des emboîtements balzaciens (où contenants et contenus, habits et habitants, habitats et habitudes tissent entre eux des réseaux d'analogies significatives), ou dans le *Tableau de la France* de Michelet, où la France nous est présentée comme le résumé synthétique des différences locales et des matériaux disparates légués par l'Histoire, par la géographie, et peu à peu épurés et quintessenciés. Dans cette nouvelle sen-

7. Voir, entre mille exemples possibles, et parce qu'il a fait l'objet d'une analyse célèbre de R. Barthes, la rencontre fortuite sur un piano à Pont-Lévêque, d'un baromètre et d'une pyramide de boîtes de carton (incipit d'*Un cœur simple* de Flaubert).

sibilité des réalistes aux voisinages (selon Jakobson toute l'esthétique réaliste est inféodée aux figures de la métonymie et de la synecdoque), dans cette nouvelle poétique ironique et pessimiste des réalistes (qui est aussi, bien sûre, une éthique et une politique), le tout et la partie, le local et le global, ne « communiquent » plus, le mélange n'est plus que juxtaposition hétérogène ou effacement illisible des différences, les principes d'assemblage paradigmatique (il n'y a plus de hiérarchie) et de voisinage syntagmatique (il n'y a plus de seuils ni de frontières stables) ne fonctionnent plus⁸. On ne peut plus penser en même temps la différence et l'unité. On entre dans l'ère du bric-à-brac, de la cacophonie (*Tintamarre* et *Charivari*, noms de journaux satiriques du milieu du XIX^e siècle, sont aussi à l'ouverture de *Madame Bovary*), de la mosaïque, du kaléidoscope. Dans l'ère de la « promiscuité », et du « relâchement des liens » (entre choses, êtres, sexes, valeurs, générations), expressions-clés de Zola dans la préface de *L'Assommoir*. Extrayons de ce roman cette « description de chambre » :

Coupeau avait orné les murs de son mieux, en se promettant des embellissements : une haute gravure représentant un maréchal de France, caracolant avec son bâton à la main, entre un canon et un tas de boulets, tenait lieu de glace; au-dessus de la commode, les photographies de la famille étaient rangées sur deux lignes, à droite et à gauche d'un ancien bénitier de porcelaine dorée, dans lequel on mettait les allumettes ; sur la corniche de l'armoire, un buste de Pascal faisait pendant à un buste de Béranger, l'un grave, l'autre souriant, près du coucou, dont ils semblaient écouter le tic-tac. C'était vraiment une belle chambre.

On voit bien la fonction énonciative de telles descriptions en régime naturaliste : récupérer une distance ironique dans un texte soumis globalement au cahier des charge de l'écriture « objective ». Il y a bien, dans cette « ironie des objets » juxtaposés⁹, dans ces choses qui « jurent » ensemble (Béranger et Pascal, le bénitier et les Rougon-Macquart — tous alcooliques, assassins, névropathes —, le coucou et le maréchal, les allumettes et le bénitier, la glace et la gravure) quelque chose qui rappelle la poétique inscrite en filigrane dans la phrase de Lautréamont et dans de nombreuses descriptions de voisinages insolites chez les surréalistes. Les différences, bien sûr, sont importantes : outre une prise de position indirecte (ironique) du narrateur

8. Sur cette question, qui mériterait plus ample développement (une analyse de l'histoire de l'idée de « mélange »), voir les remarques d'Alain Corbin dans son article : « Le XIX^e siècle ou la nécessité de l'assemblage », dans : *L'invention du XIX^e siècle*, ouvr. coll. (A. Corbin et alii. eds., Paris, Klincksieck et P.S.N., 1999 et L. Dallenbäch, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001.

9. Voir, dans *L'Éducation sentimentale*, la scène où Frédéric, désœuvré, attendant Madame Arnoux à un rendez-vous où elle ne viendra pas, passe en revue les objets de la rue qui deviennent pour lui comme des « spectateurs ironiques » (deuxième partie, 6).

absent et objectif, ces descriptions de chambres où voisinent incongrûment des objets hétéroclites, où règne l'objet kitsch « inventé » par le XIX^e siècle, (qui est lui-même quintessence de fonctions et de formes hétéroclites, tel le coucou), constituent des sortes d'éthopées indirectes du personnage, un portrait moral indirect de son « mauvais goût », au service d'un roman de mœurs dont l'esprit documentaire et les finalités sociologiques sont largement étrangers à l'esthétique surréaliste (et à Lautréamont), et au service, sans doute, d'une hiérarchie sociale (et d'une hiérarchie des goûts). Chez les réalistes et les naturalistes la description est toujours au service du récit, du personnage et de sa psychologie, et de leur lisibilité globale régie en sous-main par un narrateur absent mais repérable et localisable (et doté, lui, du « bon goût¹⁰ »), dissimulé derrière la pratique systématique du style indirect-libre (« C'était vraiment une belle chambre », qui pratique un hétéroclite et une disparatc des *énonciations*). La description réaliste-naturaliste (comme forme régissante globale de la déclinaison et de l'inventaire de parties, de détails, d'objets juxtaposés) est au détail (à l'objet) local qu'elle régit ce que le milieu (englobant, habitat ou classe sociale) est à l'individu isolé. Rhétorique et théorie anthropologique de l'influence des milieux se confondent dans l'esthétique réaliste-naturaliste. Dans le surréalisme, ce sont d'autres hiérarchies (ou anarchies), d'autres anthropologies et d'autres psychologies qui sous-tendent les descriptions qui sont pourtant, formellement et thématiquement (des listes et inventaires d'objets hétéroclites concrets juxtaposés en un même lieu clos), en apparence identiques. Mais la description est toujours, de par sa structure hiérarchique même (un tout y subsume des parties), chez les réalistes comme chez les surréalistes, une réflexion sur la proximité et la promiscuité. Chez Lautréamont ce qui se ressemble (par une même beauté : Mervyn et la machine à coudre rencontrant le parapluie) ne voisine pas (dans l'univers de la fiction du récit) et ce qui voisine (la machine à coudre, le parapluie) ne se ressemble pas, et aucun système de valeurs surplombant ne vient, comme chez les réalistes et les naturalistes, qui feignent pourtant l'objectivité, régir en dernier ressort la gestion de cet hétéroclite.

*Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle*

10. Quoique, si l'on visite Médan et que l'on considère l'ameublement choisi par Zola...

SORTIR DU « BRIC-A-BRAC » RÉALISTE OU DÉCOUVRIR LA « SACHLICHKEIT »

Claude FOUCART

Lorsqu'il évoque le réalisme, René Crevel adopte le plus souvent un ton hargneux, provocateur. Il s'en prend à « l'absolutisme soi-disant réaliste¹ », au « bric-à-brac réaliste² ». Klaus Mann, dans l'article qui paraît le 30 décembre 1926 dans le *Berliner Tageblatt*³, marque son « étonnement », même sa « frayeur » face à l'attitude d'un écrivain qui est pourtant un ami proche. Et, pour permettre à ses lecteurs de mieux comprendre le point de vue de l'écrivain français, il renvoie à l'analyse faite par Ernst Robert Curtius du surréalisme, analyse publiée, en septembre 1926, dans *Die Neue Rundschau*⁴. Or la définition donnée par Curtius de ce qu'il appelle le « programme » du surréalisme surprend. Il ne s'agit pas, selon Curtius⁵, d'une simple réflexion littéraire, mais d'une « *Weltanschauung* » définie comme « un ordre du monde la plupart du temps inconscient et inexprimé⁶ ». À l'appui de sa thèse, il signale l'existence d'un lien profond entre le romantisme allemand et le surréalisme français, la preuve la plus évidente en étant la citation de Novalis par André Breton dans le *Manifeste du surréalisme*⁷.

Le terme de « programme » présuppose une certaine cohérence entre le réalisme du dix-neuvième siècle et l'entreprise poétique de René Crevel.

1. René Crevel : « Révolution, Surréalisme, Spontanéité » in *L'esprit contre la raison*, Paris, Pauvert, 1986, p.28 (article publié dans *Les Cahiers du mois*, janvier 1925).

2. *Id.*, *L'Esprit contre la raison*, *op.cit.*, p. 55.

3. Klaus Mann, *Die Neuen Eltern*, Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992, p. 96.

4. *Ibid.*, p.95.

5. Ernst Robert Curtius : « Der Überrealismus », *Die Neue Rundschau*, 1926, p. 158. Notons que Curtius adopte ce terme afin de l'appliquer à une attitude intellectuelle, beaucoup plus qu'à une simple mode littéraire. En ce qui concerne le mouvement regroupé autour d'André Breton, il se contente d'ailleurs de parler de « *Suprerealismus* ». L'*Überrealismus* est en fait un courant qui dépasse les « programmes » poétiques auxquels Curtius n'accorde d'ailleurs pas une grande valeur en soi à l'époque moderne (p. 156).

6. *Ibid.*, p.157.

7. *Ibid.*, p. 158. Il s'agit alors de « la quantité idéale » dont l'esprit « est chargé » (André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 55).

Curtius met l'accent sur ce qui lui paraît être à la surface des choses : les surréalistes français sont influencés par l'héritage du dix-neuvième siècle, par cette volonté de créer des « partis littéraires⁸ ». D'où l'apparition au vingtième siècle de « programmes » dépendant de ces « partis⁹ » et une confusion entre littérature et politique. Curtius n'a aucune difficulté pour trouver des exemples de cette contagion idéologique : Zola conçoit la République comme indissociable du naturalisme et le surréalisme, à son tour, n'est point séparable d'un « appel à la révolution ». Curtius qualifie cette démarche d'« usée » et considère qu'elle est « sans attrait ». La conséquence de cette analyse est la condamnation sans appel de la lutte engagée par les surréalistes : « Tout casser — sur le papier ! Cela semble être la formule politique quelque peu primitive des Superréalistes¹⁰. » Mais les réserves exprimées par Klaus Mann et les réticences de Curtius sont autant d'éléments critiques qui permettent de souligner une évidence : l'œuvre de Crevel et sa conception du réalisme trouvent leur place dans cette discussion sur la notion de « programme ». Et c'est en faisant allusion à Zola que Curtius construit une théorie du « programme » littéraire qui rejoint certaines réflexions de Zola sur le roman moderne et la part du vécu politique dans la création littéraire. Le romancier n'a-t-il pas affirmé que « les caractères des divers genres littéraires ne sont que les transformations de la pensée écrite soumise aux influences des civilisations¹¹ » ! Ce que Curtius appelle entreprise « sociologique¹² » chez l'écrivain réaliste, ne peut être pris en compte sans faire allusion à ce que Zola appelle « l'âpre désir de démonter la machine du monde, pièce à pièce, pour en arracher la vérité¹³ ». Or le « démontage » peut prendre des formes diverses. Zola « mêle, comme le remarque Henri Mitterand¹⁴, en vrac, dans l'ordre et le désordre de leur apparition, les plans successifs ».

Crevel participe à ce « démontage » programmatique qui à la fois irrite et fascine Curtius. Il entreprend même, surtout vers la fin de sa vie, de rappeler, non sans ironie, qu'il ne renie pas en bloc, malgré les apparences, les valeurs fondamentales du récit réaliste. Dans *Le Roman cassé*, il reprend l'idée émise

8. *Ibid.*, p. 156.

9. *Ibid.*, p. 156.

10. *Ibid.*, p.158. La formule *Suprerealisten* laisse sous-entendre que le surréalisme n'est en fait qu'une sorte de surenchère de la « politique » réaliste qui prit naissance avec la Révolution française et trouva dans Zola l'un de ses plus illustres représentants. Le jeu des mots chez Curtius est significatif d'un autre jeu qui consiste à une exagération verbale à propos ce qui n'est, à ses yeux, qu'un « programme ».

11. Emile Zola, « Deux définitions du roman » in *Œuvres Complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, t.X, 1968, p. 282).

12. Ernst Robert Curtius, *op.cit.*, p.158.

13. Emile Zola, *op.cit.*,p. 280.

14. Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, Paris, P.U.F., 1987, p. 69.

par Zola sur l'écrivain « anatomiste de l'âme et de la chair¹⁵ » : « Je suis un homme de science, un réaliste. Je ne vais pas chercher midi à quatorze heures¹⁶. »

Ce credo réaliste respecte tout au moins en surface le projet zolien. Il serait facile de rappeler ici une affirmation de Zola dans les « deux définitions du roman » : « la science a tué les fantômes du rêve¹⁷ ». Mais encore faut-il prendre tout d'abord en ligne de compte l'impression de terre-à-terre que Crevel tient à donner à cette propre vision de l'œuvre réaliste. Ce qui importe, c'est en fait la nécessité, constamment réaffirmée, d'aller « son petit bonhomme de chemin sans risquer de se perdre dans les nuages¹⁸ ». Et à nouveau va se dessiner une certaine communauté de pensée avec Zola décrivant « l'humanité, lasse de s'élancer dans le vide » et « clouée au sol à jamais¹⁹ ». Il s'agit d'« arracher la vérité » à « la machine du monde²⁰ ». Tout réalisme présuppose que les faits n'échappent pas au regard de l'écrivain si l'on donne à ce « regard » le sens que lui attribue Henri Mitterand, celui du « paysagiste », « le regard vrai, la saisie sur le vif des êtres et des choses²¹ ».

Dans sa *Theorie esthétique*, Theodor W. Adorno insiste avec raison sur le rapport complexe entre art et science dans le réalisme et souligne que « l'immanence de la société dans l'œuvre est le rapport social essentiel de l'art, non pas l'immanence de l'art dans la société²² ». En fait la difficulté fondamentale dans toute tentative pour définir les rapports du réalisme et du surréalisme, repose sur la volonté, affirmée par les surréalistes, de mettre fin à « l'illusion réaliste-rationaliste²³ », de renoncer à être « à l'abri sous le toit de la maison médiocre, sous le chaume d'un réalisme qui n'est pas même ignifugé²⁴ ». C'est d'abord l'attitude de l'écrivain face à l'« immanence de la société dans l'art » qui fait problème. Justement, à propos de la capacité du regard, Crevel nuance l'optimisme zolien. Il affirme qu'« une description objective de la grande marmelade contemporaine implique son procès²⁵ ». Le réalisme débouche sur un « cul-de-sac analytique²⁶ ». Le « procès »

15. Emile Zola, *op.cit.*, p. 281.

16. René Crevel, *Le Roman cassé et derniers écrits*, Paris, Pauvert, 1989, p. 31.

17. Emile Zola, *op.cit.*, p. 280.

18. René Crevel, *op.cit.*, pp. 33-34.

19. Emile Zola, *op.cit.*, p. 280.

20. Emile Zola, *op.cit.*, p. 280.

21. Henri Mitterand, *op.cit.*, p. 58.

22. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francfort s. M., Rowohlt Taschenbuch Wissenschaft, 1993, p. 345.

23. René Crevel, *L'Esprit contre la raison*, *op.cit.*, p. 29.

24. *Ibid.*, p. 58.

25. *Id.*, *Le Roman cassé*, *op.cit.*, p. 142.

26. *Ibid.*, p. 73.

est la seule possibilité de cerner une réalité qui se dilue en un magma, reflet de la société bourgeoise. À plusieurs reprises, Crevel insiste sur les troubles du regard. Mais, derrière sa « rage de description », comme le remarque Wolfgang Klein, Zola avait « une vision universelle du monde » et les détails décrits pouvaient « symboliser des unités plus vastes²⁷ ». Or Crevel, pour sa part, désire procéder à une « révolution de la connaissance²⁸ » qui résulte justement de l'échec de la raison bourgeoise.

En affirmant la valeur esthétique du « procès », l'écrivain surréaliste rejoint l'une des réflexions lancées par Georg Lukacs selon laquelle le réalisme serait d'abord la révélation et la mise en valeur des « rapports au sein de la réalité sociale », rapports qui échappent à la perception directe²⁹. Crevel ne laisse planer aucun doute sur sa conception de « la description objective » qui va s'attacher à contester l'importance accordée par Zola au physiologique, ce qui avait amené le romancier à affirmer que « son terrain est le corps de l'homme dans ses phénomènes cérébraux et sensuels³⁰ ». Crevel redéfinit la notion de « tranche de vie », qui était au centre de la définition physiologique du réel, pour nier l'existence d'une connaissance immédiate de l'homme au travers de son corps. L'image de la vie comme quartier de bœuf sanguinolent qui s'impose à notre regard et que les artistes peuvent élever au rang de réalité esthétique fascina tant Jordaens, Rubens que Soutine. Crevel détruit cette immédiateté de la saisie visuelle et parle de la « tranche de vie » comme d'« un lambeau de brouillard tristement sanglant³¹ ». Il existe un voile qui s'interpose entre le vivant et l'écrivain. Crevel parle de la « petite fumée » qui « soudain s'évapore », la petite flamme bleue du *Docteur Pascal*³², pour montrer que la perception physiologique du réel, n'est pas maîtresse de la description littéraire et qu'il existe quelque chose de bien plus important dès qu'il s'agit de saisir le « rythme » du réel : « le rêve ». Mais Crevel ne peut nous faire grâce de la scène de la boucherie. Dans *Détours*³³, il évoque « les quartiers de bœuf ou de mouton ». Et il décrit le glissement de la chair, des « tendons et des veines », vers un

27. Wolfgang Klein, « Beschreibungsprobleme in der Kunst : Realismus », *Grenzgänge*, 1997, Cahier 7, p.66.

28. René Crevel, *L'esprit contre la raison*, *op.cit.*, p.121.

29. Georg Lukacs, « Es geht um den Realismus » in *Die Expressionisdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Publié par Hans-Jürgen Schmitt, Francfort s. M., Edition Suhrkamp, 1973p. 205. (Ce texte parut, dans la revue *Das Wort* en 1938. Notons que Wolfgang Klein (*op. cit.*, p.72) prend appui, dans son analyse de la description réaliste, sur ce texte de Lukacs.

30. Emile Zola, *Le Roman expérimental, O.C., op. cit.*, t. 10, p. 1191.

31. René Crevel, *Mon corps et moi*, Paris, Pauvert, 1979, p. 112.

32. Emile Zola, *op. cit.*, t. 10, p. 1169 (Analyse de Michel Butor sur cette « flamme bleue et le roman expérimental »).

33. René Crevel, *Détours*, Paris, Pauvert, 1985, p. 36.

« dessin » qui n'est point simplement reproduction physiologique. Il y a l'« effroi du Narcisse³⁴ », de celui qui compose ce « dessin » tout en étant fasciné par une « curiosité machinale » pour cette « odeur de graisse bien morte » qui, nous dit le narrateur³⁵, « ne m'éloignait ». Citant Derain³⁶, Crevel insiste sur le rapport existant entre peuple et chair dans le « procès » surréaliste : « c'est le peuple qui crée les mots, leur donne leur chair, si c'est le poète qui leur trouve un rythme ». Il faut s'attaquer à l'abstraction suprême, celle de « l'humain », qui est justement à l'opposé de la « bête³⁷ ». Car « la notion cartésienne de la personnalité » est « trop étroite³⁸ ». Crevel rejoint Lukacs qui présentera le « travail » réaliste comme l'« effacement de l'abstraction³⁹ » devant « le rythme ». Dans *Le Clavecin de Diderot*, il rappelle qu'« il n'y a point de squelette à ressusciter, point de forme à redonner à cette abstraction, ni de vie à cette ombre détachée de son corps originel⁴⁰ ». La poésie sera « moyen de connaissance », expression de la nouvelle possibilité qu'a l'homme de « sortir de lui-même ». À l'image des « apparences mécaniques » de la science s'oppose la vérité comme « troupeau de buissons ardents ». Aux « paysages figés » succèdent « les fruits vivaces du désir⁴¹ ». Il s'agit de découvrir l'« accord entre son rythme intérieur et le mouvement dialectique de l'univers⁴² ». C'est à ce niveau que se situe la réponse de Crevel à l'enquête sur « les vrais fantômes » publiée dans *Raison d'être* en juillet 1930. L'écrivain fait l'éloge de la « vie momentanée⁴³ ». C'est elle qui va permettre de briser les chaînes qui « rivent » le Prométhée-poète « au rocher conventionnel⁴⁴ ».

Ce rappel du mythe de Prométhée n'est point sans importance. En définissant le surréalisme, Crevel met en place certains éléments de ce mythe qui lui permettent de se libérer de la conception de l'écrivain comme « savant de l'ordre moral⁴⁵ ». Partant du renoncement à « la passivité sceptique » face à un Dieu « immobile⁴⁶ », Crevel procède à ce que Merleau-Ponty appelle un « arrangement » du mythe⁴⁷. Il condamne toute idée de soumis-

34. *Ibid.*, p. 27.

35. *Ibid.*, p. 36.

36. *Id.*, « Discours aux peintres » in *Le Roman cassé*, *op. cit.*, p. 126 .

37. *Id.*, *L'Esprit contre la raison*, *op. cit.*, p. 235.

38. *Id.*, *Détours*, *op. cit.*, p. 172.

39. Georg Lukacs, *op. cit.*, p. 205 .

40. René Crevel, *L'Esprit contre la raison*, *op. cit.*, p. 235.

41. René Crevel, *Le Roman cassé*, *op. cit.*, pp. 70-71.

42. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 146.

43. *Id.*, *L'Esprit contre la raison*, Paris, Pauvert, 1986, p. 84.

44. *Ibid.*, p. 52 (« L'Esprit contre la raison », *Les Cahiers du Sud*, Marseille, 1927).

45. Emile Zola, *op. cit.*, p. 281.

46. René Crevel, *op. cit.*, p. 134 (Conférence prononcée à Barcelone le 18 septembre 1931).

47. Voir, Karlheinz Stierle, « Mythos als "bricolage" und zwei Endstufen des Prometheusmythos » in *Terror und Spiel. Problem der Mythenrezeption* (Munich, 1971, p. 45).

sion et prône la violation des « interdits ». Ce « bouleversement » débouche sur l'évocation de Hegel, du « délire bachique » comme expression du « vrai », ce qui permet le passage de la révolte contre l'ordre statique à l'évocation « délire⁴⁸ ». Cette réflexion à la fois mythologique et philosophique permet de découvrir une possibilité d'échapper au « principe de paralysie, de mort » contenu dans le mythe prométhéen, et en même temps d'élever la notion de souffrance au rang d'expérience fondamentale du surréalisme. L'épisode de la boucherie s'inscrit dans cet effort pour échapper à la « source pétrifiante » du réalisme bourgeois, à la « paralysie générale⁴⁹ ». Faisant écho à Breton, dans *Nadja*, Crevel parle de la « beauté convulsive » comme du principe de son art. Et, revenant sur la « tranche de vie » réaliste, il en profite pour donner une définition du « pittoresque humain » : « entendez les misères, les plaies de l'humanité ». La tranche de vie, c'est le « sang » qui dégouline aux commissures des lèvres de qui s'en repaît⁵¹ ». Mais cet effroi n'a point pour but de favoriser le narcissisme « aux bords des marais complaisants ». Theodor W. Adorno cite à son tour Hegel et précise la valeur de cet « effroi » : « La seule œuvre et le seul acte de la liberté en général est de ce fait la mort, une mort qui n'a ni portée intérieure, ni accomplissement intérieur⁵¹. »

Le surréalisme est « réveil qui se fige⁵² ». Derrière le destin de l'homme, derrière sa maladie, il y a, chez Crevel, la volonté de donner à l'« effroi » non pas la forme d'une description due à la « subjective impuissance » évoquée dans le *Résumé d'une conférence*⁵³, mais bien celle d'une « décomposition » privée de « toute germination future », telle que l'envisage le réalisme du dix-neuvième siècle. La « nature morte » devient la source de ces « vérités nouvelles » sorties de « l'excès même de certaines fermentations », « au fond des plus vénéneuses rutilances⁵⁴ ». Et Crevel de citer Grünewald et Dali, « du Christ pourri à l'âne pourri ».

Après avoir lu *La mort difficile*, Klaus Mann évite soigneusement de parler de réalisme. Il classe cette œuvre parmi les réussites de cette jeunesse dont le principe est d'« aimer la vie », mais en même temps d'« être en son sein un étranger⁵⁵ ». Crevel devient l'un des représentants de la nouvelle jeunesse

Allusion est faite aux réflexions de Merleau-Ponty dans *Eloge de la philosophie* (Paris, Coll. Idées, 1963, p.89).

48. René Crevel, *op. cit.*, p. 135.

49. *Ibid.*, p. 204.

50. *Ibid.*, p. 201.

51. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur, op. cit.*, p. 104.

52. *Ibid.*, p. 10.

53. René Crevel, *op. cit.*, p. 134.

54. *Id.*, *Le Roman cassé, op. cit.*, p. 125.

55. Klaus Mann, *op. cit.*, p. 67.

au sein de laquelle se retrouve « la profondeur de la souffrance et du vécu⁵⁶ ». Derrière cet appel à ce qui devient « l'horreur », il y a non pas « une vision universelle du monde », mais l'affirmation d'une « curiosité⁵⁸ ». Crevel en parle à de nombreuses reprises. Les enfants sont les « petits curieux⁵⁹ » à la recherche de l'humaine « richesse diffuse⁶⁰ ». Il s'agit de rompre les murs, de faire « jaillir » les geysers⁶¹. L'art doit explorer ces « geysers inavoués, les coraux de l'inavouable, les algues d'un tumulte⁶² ». L'image est toujours la même. À la « description objective⁶³ », figée, s'oppose la « puissance énergétique » de l'homme qui est avant tout « accord entre son rythme intérieur et le mouvement dialectique de l'univers⁶⁴ ». La curiosité est la possibilité offerte à l'homme de rompre avec le carcan de la raison et d'explorer ses rêves à partir d'un contact direct avec la réalité quotidienne. Dans *Mon Corps et moi*⁶⁵, le narrateur passe son doigt « sur le marbre d'une cheminée » qui est « nu et froid ». Il ressent « les premiers frissons ». Il a « froid d'être seul » et décrit donc ce qu'il appelle « le jardin de ses rêves ». L'anecdote n'est pas éloignée de celle décrite par André Gide dans *Si le grain ne meurt* : « le nœud de bois dans la porte de la resserre⁶⁶ ». Gide y découvre la richesse du concret et cette adaptation directe du « rythme » personnel à la réalité concrète : « La croyance indistincte, indéfinissable, à je ne sais quoi d'autre, à côté du réel, du quotidien, de l'avoué, m'habita durant nombre d'années⁶⁷ ». L'allusion à Gide n'est pas gratuite. En effet Crevel lui-même fait appel à l'exemple de Lafcadio pour souligner l'importance de cette expérience qui permet de passer « de l'ambition minuscule à la liberté, du relatif à l'absolu⁶⁸ ». Klaus Mann souligne que la curiosité de Lafcadio est « sans limite⁶⁹ ». C'est un mélange de « piété » et « absence de scrupule » qui repose sur une « certaine froideur » et une « objectivité impitoyable ». Cette Sachlichkeit, comme le souligne Theodor W. Adorno⁷⁰, n'existe qu'en relation avec le surréalisme et n'a donc rien à voir avec le réalisme. Il s'agit d'une « nouvelle morale » ainsi que l'annoncera Klaus

56. *Ibid.*, p. 95.

57. Wolfgang Klein, *op. cit.*, p. 66.

58. René Crevel, *Le Roman cassé*, *op. cit.*, p. 83.

59. *Ibid.*, p. 82.

60. René Crevel, *Mon Corps et moi*, Paris, Pauvert, 1979, p. 64.

61. *Id.*, *L'Esprit contre la raison*, *op. cit.*, p. 43.

62. *Id.*, *Le Roman cassé*, *op. cit.*, p. 69.

63. *Ibid.*, p. 142.

64. *Ibid.*, p. 146.

65. *Id.*, *Mon Corps et moi*, *op. cit.*, p. 35.

66. André Gide, *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Pléiade, 1954, p. 382.

67. *Ibid.*, p. 362.

68. René Crevel, *L'Esprit contre la raison*, *op. cit.*, p. 45.

69. Klaus Mann, *op. cit.*, p. 100.

70. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur op.cit.*, p. 105

Mann dans son bilan sur la situation intellectuelle en 1927⁷¹. Inspiré par l'exemple d'Oscar Wilde, Klaus Mann insiste sur « l'importance de la douleur et de sa beauté⁷² ». La *Sachlichkeit* qu'il découvre chez Crevel est donc la marque de cet état d'esprit caractérisant toute une jeunesse qui désire « se retrouver elle-même⁷³ ». Derrière une analyse de la réalité qui est « presque d'une précision exagérée » (Klaus Mann songe ici à l'épisode de *La Mort difficile* consacré à la description du suicide de son époux par Madame Blok), il y a pourtant un « sentiment de la responsabilité », un désir profond de « conquérir » l'avenir qui dépasse l'apparente « absence de scrupule » pour s'élever jusqu'à une certaine « religiosité » présente dans le personnage gidien de Lafcadio⁷⁴.

Ce n'est pas par hasard que Klaus Mann rejoint ici Curtius qui, dans son article sur le surréalisme, met en valeur la nature même de ce qu'il appelle le « superréalisme ». L'effort de Klaus Mann pour découvrir les raisons de vivre de cette nouvelle génération trouve alors son complément d'explication. Pour Curtius, il existe en fait une rupture entre le réalisme de la période précédente axé sur des antithèses dépassées (« réalité et irréalité, nationalisme et internationalisme, Physis et Psyché, espace et temps ») et « une nouvelle structure synthétique de la conscience⁷⁵ » qui s'efforce justement de nous présenter une nouvelle image de cette « conscience » dans laquelle le rêve devient un élément essentiel de ce « surréalisme » que Curtius définit en fin de compte comme un réalisme au sens donné à ce terme au Moyen Âge : *universalia ante res*⁷⁶.

*Université Jean Moulin
Lyon-III*

71. Klaus Mann, *op. cit.*, p. 134.

72. *Ibid.*, p. 77 (Article sur Oscar Wilde publié dans *Die Neue Freie Presse*, Vienne, du 6 juillet 1926).

73. *Ibid.*, p. 326. Klaus Mann cite, comme exemples, René Crevel, Jean Desbordes et Raymond Radiguet (Article écrit en 1930).

74. *Ibid.*, p. 100.

75. Ernst Robert Curtius, *op.cit.*, pp. 161-162.

76. *Ibid.*, p. 161.

L'OBJET DU POÈME LA CONSTITUTION DE L'OBJET DANS *CLAIR DE TERRE*

Joseph FAHEY

En abordant réalisme et surréalisme en tant que modes de représentation, l'un des points de comparaison possibles est le statut ontologique de l'objet de la représentation. Par son refus de soumettre l'écriture poétique à la représentation d'un objet préalable, fût-il fictif, comme dans le réalisme romanesque, la poésie surréaliste pourrait sembler abandonner la représentation de tout objet. Nous voudrions montrer cependant que le poème surréaliste ne renonce pas à représenter un objet, mais qu'il confère à cet objet un statut ontologique ambigu : l'objet du poème *est*, mais difficilement ; le poème fait de nous les témoins de sa constitution problématique et réversible.

Ferdinand Alquié, en introduisant la notion de « déréalisation », considère la poésie surréaliste comme ayant un rôle essentiellement négatif vis-à-vis du monde et des objets, afin de laisser naître ensuite une conscience originale :

L'étude de tous les procédés par lesquels la poésie surréaliste tend à déréaliser le monde par la rupture des rapports logiques que l'on peut découvrir entre ses objets [...] nous persuaderait aisément que, pour les surréalistes, nous ne saurions retrouver la conscience première, et comme enfantine, où se manifeste le rapport original de l'esprit et des choses, si, d'abord, nous n'avons entrepris de détruire les résultats de cette solidification rationnelle et verbale de notre expérience, qui tient pour la plupart des hommes lieu de réalité¹.

Une telle conception de la poésie est évidemment compatible avec la volonté surréaliste, exprimée dès le premier *Manifeste*, d'en finir avec « l'attitude positiviste », la manière réaliste de représenter le monde. Nous voudrions montrer cependant que ce processus n'est pas seulement négatif ou destructeur et qu'il n'est pas non plus à sens unique. Tout en étant corrosive à l'égard d'une réalité faite de choses dont l'existence est donnée une fois

1. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, coll. « Bibliothèque de Philosophie Scientifique », 1955, p. 108.

pour toutes, de façon positiviste, le poème déploie aussi des objets, mais sur un mode radicalement différent.

Nous avons choisi de tenter de cerner cette différence en termes ontologiques : jusqu'à quel point le poème représente-t-il son objet comme quelque chose qui *est* ? Dans quelle mesure le poème *constitue-t-il* son objet ?

C'est à la phénoménologie husserlienne que nous empruntons la notion de *constitution*. Il s'agit du processus par lequel, à travers un ensemble de représentations diverses, un objet unique se manifeste pour un sujet percevant. L'existence de l'objet dépend de la possibilité d'établir une unité de sens à travers ce que Husserl appelle les différentes « esquisses » de l'objet². Grâce à cette unité de sens, même si l'objet subit une transformation, il continue à être identifiable comme le même objet, et non pas deux objets différents³.

C'est le critère de l'unité, à travers la constitution de l'objet, qui nous permettra de parler du statut ontologique de l'objet du poème. Les représentations successives dans le poème permettent-elles la constitution d'un objet qui est, ou encore se dispersent-elles en une pluralité d'esquisses diverses sans consistance ontologique ?

L'unité à travers une pluralité d'esquisses d'un objet détermine donc sa consistance ontologique. Pour Husserl, il s'agit du degré de concordance entre esquisses : une grande concordance confirme l'existence de l'objet alors qu'un mélange « d'expériences en partie concordantes, en partie discordantes » oblige à déterminer « de façon nouvelle et autrement, la même chose ». De façon plus extrême, les discordances peuvent se montrer « impossibles à unifier » ce qui implique « le non-être de ce dont on a fait l'expérience⁴ ». En étudiant les représentations successives dans le poème surréaliste, nous cherchons à déterminer à quel endroit se situe l'objet du poème surréaliste sur l'échelle allant de l'objet parfaitement réel à l'objet dont l'existence se dément.

On pourrait nous opposer que la théorie husserlienne de la constitution

2. « [...] une conscience empirique de la même chose perçue sous « toutes ses faces » et qui se confirme continuellement en elle-même de manière à ne former qu'une unique perception, comporte un système complexe formé par un divers ininterrompu d'apparences et d'esquisses ; dans ces divers viennent s'esquisser eux-mêmes, à travers une continuité déterminée, tous les moments de l'objet qui s'offrent dans la perception avec le caractère de se donner soi-même corporellement. » (Husserl, *Idées directrice pour une phénoménologie*, traduit par Paul Ricœur, Gallimard, coll. « Tel », 1955, p. 132-133.)

3. « Une unité traverse donc tous les changements d'états, en rapport avec les circonstances réales, soit effectives, soit possibles, de telle sorte que, du côté de l'appréhension, tout changement d'état a lieu ou peut avoir lieu, en conservant l'unité de son sens [...]. » (Husserl, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, traduit par Éliane Escoubas, PUF, 1982, p. 77.)

4. Husserl, *Recherches*, p. 76.

concerne en premier lieu des objets réels et non pas les représentations littéraires. Or, Roman Ingarden dans son application de la phénoménologie de Husserl à l'expérience de l'œuvre écrite, montre que cette théorie peut décrire avec pertinence le fonctionnement du texte. Pour Ingarden, le « corrélat » de chaque phrase est un « état-de-chose » : c'est dans la succession des phrases, et donc des états-de-chose, que se crée pour le lecteur « l'objet purement intentionnel » du texte^{4bis}. C'est dans cette perspective que nous ferons appel à la notion linguistique de « chaîne de référence » proposée par Francis Corblin⁵. La chaîne de référence comprend les liens référentiels et anaphoriques par lesquels un discours reprend un même objet à travers plusieurs phrases, ce qui devrait nous permettre de déterminer le degré d'unité de l'objet du poème surréaliste.

Nous allons étudier trois poèmes de *Clair de terre* qui présentent chacun une problématisation différente de la constitution de l'objet de la représentation. Dans le premier, « Cartes sur les dunes », il s'agit d'une concordance minimale dans la succession des esquisses, c'est-à-dire d'une absence quasi totale de chaînes de référence cohérentes. Les deux autres poèmes, « Épervier incassable » et « Le soleil en laisse » semblent au contraire procéder à la constitution d'objets, mais avec deux degrés de complexité différents.

« Cartes sur les dunes » présente, à première vue, une écriture « fuyante », c'est-à-dire qui semble avancer sans relâche et qui ne reprend jamais les éléments déjà nommés. L'absence de reprise indique une écriture qui coule : en passant d'image en image, de nom en nom, le poème semble ne pas s'arrêter pour constituer d'objet durable ; les choses évoquées semblent s'évanouir aussitôt la phrase terminée. Nous citons le poème en entier :

L'horaire des fleurs creuses et des pommettes saillantes nous invite à quitter les salières volcaniques pour les baignoires d'oiseaux. Sur une serviette damée rouge sont disposés les jours de l'année. L'air n'est plus si pur, la route n'est plus si large que le célèbre clairon. Dans une valise peinte de gros vers on emporte les soirs périssables qui sont la place des genoux sur un prie-Dieu. De petites bicyclettes côtelées tournent sur le comptoir. L'oreille des poissons, plus fourchue que le chèvrefeuille, écoute descendre les huiles bleues. Parmi les burnous éclatants dont la charge se perd dans les rideaux, je reconnais un homme issu de mon sang⁶.

4bis. Roman Ingarden, *L'Acte de Lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit par Philibert Secrétan, l'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

5. Francis Corblin, *Les Formes de reprise dans le discours. Anaphore et chaînes de référence*, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

6. André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, édition de Marguerite Bonnet, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1988.

Chaque nouvelle phrase abandonne les éléments nommés dans celle qui précède. Rien n'indique que l'expression « une serviette damée rouge » se réfère à la même chose que « l'horaire des fleurs creuse et des pommettes saillantes » ou aux deux lieux nommés, les « salières volcaniques » et les « baignoires d'oiseaux ». De même, quel rapport peut-on établir entre cette même « serviette damée rouge » et les expressions qui vont suivre : « l'air », « la route », « le célèbre clairon », ou « la valise peinte de gros vers » ? Le poème évite d'instaurer toute chaîne de référence qui pourrait concrétiser la représentation du poème ; chaque nouvelle phrase tend plutôt à effacer la précédente, en introduisant de nouveaux éléments sémantiques sans relation apparente à ceux déjà en place. Mais est-ce que l'absence de reprises signifie pour autant que les sens de ces phrases n'ont rien en commun et que leur présence simultanée dans le poème relève d'un arbitraire excluant toute représentation concertée ?

Malgré la fluidité de l'écriture de ce poème en prose, aucune phrase n'entre en conflit direct avec les autres, c'est-à-dire qu'aucune phrase ne disqualifie les autres. Pour reprendre la terminologie de Husserl, il n'y a pas de discordance dans la succession des « esquisses » ou des « états-de-chose » ; simplement, l'absence de retour sur les choses leur ôte un degré de réalité, dans la mesure où c'est dans la cohérence des représentations successives que nous nous assurons qu'une représentation correspond à une chose réelle. Les choses nommées dans le poème ne sont pas infirmées dans leur existence, mais le mouvement de l'écriture ne leur confère qu'une réalité éphémère, ne leur donne que « peu de réalité ».

Toutefois, une lecture plus approfondie du poème montre que la représentation n'est pas si fuyante que cela. D'une part, l'absence de conflit entre les phrases permet de les lire comme faisant partie d'une temporalité commune, c'est-à-dire comme une suite d'événements narrée au présent, ou encore comme un ensemble d'événements simultanés. La troisième phrase du poème nous invite d'ailleurs à lui attribuer une certaine épaisseur temporelle qui pourrait s'étendre à l'ensemble du poème : « L'air *n'est plus* si pur, la route *n'est plus* si large que le célèbre clairon ». En impliquant un temps qui précède le poème, la forme négative l'inscrit dans une continuité temporelle qui pourrait s'étendre à l'ensemble du poème. D'autre part, il y a une continuité dans l'emploi des pronoms, puisqu'un « nous » apparaît dès la première phrase et un « je » dans la dernière. Le passage du « nous » au « je » atteste de la fébrilité des objets représentés — pourquoi cette diminution du groupe ? — mais la première personne, au début et à la fin, affirme que l'ensemble des « états-de-chose » apparaissent pour un même sujet. Au-delà des liens purement logiques entre les phrases, il est possible de voir aussi une continuité dans au moins une des images, à savoir « l'horaire des fleurs creuses et des pommettes saillantes » qui pourrait correspondre à la « ser-

viette damée rouge » : « l'horaire » suggère une disposition graphique qui consisterait en une alternance entre le creux (les fleurs) et le plein (les « pommettes saillantes ») qui pourrait être associée à l'alternance des couleurs de la serviette damée. De plus, c'est sur la serviette que sont « disposés les jours de l'année », ce qui pourrait en faire une sorte d'horaire. (L'idée temporelle réapparaît deux phrases plus loin, avec « les soirs périssables qui sont la place des genoux sur une prie-Dieu ».) Et ces images sont à mettre en relation avec le titre du poème. L'image des « cartes sur les dunes » maintient la notion d'un document ayant une disposition graphique particulière, comme l'horaire et la serviette contenant les « jours de l'année ». Cette mise en relation ne peut être que partielle. Un horaire ou une serviette ne sont pas des cartes, il y a inversion entre temporalité et spatialité. De même, l'article indéfini de « une serviette damée rouge » incite à prendre la serviette pour un nouvel élément dans le discours. L'indéfini introduit classiquement une nouvelle chaîne de référence anaphorique (on dirait ensuite « la serviette »). La possibilité de rapprochement de ces trois éléments est donc limitée par un manque de concordance. Le poème ne fait que suggérer un objet potentiel qui peut, selon les choix interprétatifs du lecteur, se réduire à trois objets distincts. La constitution de l'objet reste inachevée.

Malgré cette constitution incomplète de l'objet, même dans un poème comme « Cartes sur les dunes », où la représentation est *a priori* celle d'un flux ininterrompu d'objets dont aucune reprise ne confirme l'existence, quelques éléments peuvent néanmoins amorcer une constitution d'objet.

« Épervier incassable » est le poème en prose qui suit « Cartes sur les dunes » dans le recueil. Les deux poèmes ont d'ailleurs paru pour la première fois ensemble dans le même numéro de *Der Sturm*. En dépit de sa proximité spatiale et temporelle avec « Cartes sur les dunes », « Épervier incassable » va beaucoup plus loin dans la constitution d'un objet par la concordance des « esquisses » successives. Le poème instaure effectivement une chaîne de référence à l'intérieur de laquelle une série de reprises discursives confirme l'unité de l'objet à travers l'ensemble des phrases du poème.

Ainsi la première phrase du poème nomme le lieu auquel les phrases suivantes vont faire référence :

La ronde accomplit dans les dortoirs ses ordinaires tours de passe-passe.

Les deux phrases qui suivent vont développer davantage le bâtiment introduit par le terme « les dortoirs » :

La nuit, deux fenêtres multicolores restent entrouvertes. Par la première s'introduisent les vices aux noirs sourcils, à l'autre les jeunes pénitentes vont se pencher.

Par une *anaphore associative*, la mention des « deux fenêtres » renvoie aux dortoirs : pour le lecteur du poème, les fenêtres ne peuvent être que celles du bâtiment où se trouvent les dortoirs. Dans la phrase suivante, l'anaphore est inscrite dans la syntaxe de la phrase : « la première » et « l'autre » se rapportent obligatoirement à l'expression « deux fenêtres multicolores ». La nature du bâtiment se précise encore par l'introduction des « jeunes pénitentes » penchées à l'une des deux fenêtres. Les dortoirs de la première phrase sont occupés par de jeunes femmes.

Rien ne troublerait autrement la jolie menuiserie du sommeil.

Cette phrase se relie aux précédentes de plusieurs façons. L'adverbe « autrement » a une valeur anaphorique, puisqu'il désigne la scène précédemment décrite : le dortoir, les deux fenêtres, les vices et les jeunes pénitentes. Ensuite, l'expression « jolie menuiserie du sommeil » réaffirme l'existence du bâtiment (« menuiserie » prise comme l'atelier du menuisier) et son identité, à savoir comme un ensemble de dortoirs, ce que la première phrase avait indiqué. L'adjectif « jolie » peut s'interpréter comme se rapportant à la beauté des jeunes pénitentes elles-mêmes en train de dormir. Si l'on suit cette hypothèse, l'expression réaffirme la représentation préalable des « pénitentes » et par extension, encore une fois, le bâtiment dont elles sont les locataires.

La phrase suivante va introduire une séquence qui met à l'épreuve la relative cohérence des objets représentés :

On voit des mains se couvrir de manchons d'eau.

Cette phrase semble rejoindre l'écriture de « Cartes sur les dunes » où les phrases se suivaient sans anaphore ni co-référence. Ici le pronom personnel « on » apparaît sans antécédent clairement fixé — est-ce le point de vue des « pénitentes » ou des « vices » ? ou encore celui d'un autre groupe de témoins non encore signalé ? Les « mains » qui se couvrent de « manchons d'eau » ne reprennent explicitement aucun élément sémantique déjà présent au discours, de même qu'aucune image d'eau n'a été évoquée auparavant. Il est toutefois possible que ces « mains » soient celles des « pénitentes ». En tous cas rien ne l'exclut ; le fait que le manchon soit un article plutôt féminin fait pencher dans ce sens, ainsi que la phrase qui suit :

Sur les grands lits vides s'enchevêtrent des ronces tandis que les oreillers flottent sur des silences plus apparents que réels.

Nous sommes visiblement encore dans le dortoir : « les grands lits vides » et « les oreillers » l'affirment. Mais, peut-être sous l'influence de l'élément aquatique dans la phrase précédente, le lieu est envahi de végétation et de « silences ». La représentation du bâtiment commence à s'écrouler, pour ainsi dire, car la présence des « ronces » est plus ou moins incompatible avec la

représentation antérieure d'un couvent ou d'un internat dont rien ne laissait deviner un état de ruine. Cependant, ces discordances entre deux esquisses successives ne concernent que la détermination précise du bâtiment — en ruine ou non, rempli de ronces ou non — et non pas son existence tout court : le poème continue à « projeter » cet objet, tout en engendrant des incertitudes quant aux qualités précises qui doivent lui être attribuées.

De la même manière, la phrase qui suit éprouve la continuité de la caractérisation du bâtiment sans cesser de désigner la même chose :

À minuit, la chambre souterraine s'étoile vers les théâtres de genre où les jumelles tiennent le principal rôle.

L'expression « la chambre souterraine » se présente comme une anaphore associative désignant une nouvelle partie du bâtiment présent au discours depuis « les dortoirs », de la même manière que les « fenêtres multicolores ». Cependant, l'action « s'étoiler vers les théâtres de genres », que l'on a du mal à attribuer à un lien architectural, met en difficulté l'unité du bâtiment. Mais aussitôt, les deux dernières phrases du poème réaffirment cette unité.

Le jardin est rempli de timbres nickelés. Il y a un message au lieu d'un lézard sous chaque pierre.

Par une nouvelle anaphore associative, le jardin s'identifie comme étant celui du bâtiment des dortoirs, de la même manière que les pierres sont celles du jardin. Ainsi « jardin » et « pierre » complètent la chaîne de référence inaugurée par « les dortoirs ».

Il faut signaler aussi que plusieurs éléments dans « Épervier incassable » n'ont qu'une présence éphémère, analogue en ce sens au statut des images de « Cartes sur les dunes » : « la ronde », « les vices aux sourcils noirs », « les théâtres de genre », les « timbres nickelés » ne bénéficient pas de la même stabilité ontologique que les objets constitués dans les chaînes de référence. De plus, la présence dans une même phrase d'un objet faisant partie d'une de ces chaînes, comme le « jardin » de l'avant dernière phrase, et d'un objet n'apparaissant qu'une seule fois, comme les « timbres nickelés », empêche d'établir une séparation nette entre deux ordres de réalité différents, l'un réservé aux choses qui perdurent, l'autre aux choses n'apparaissant que fugitivement. Les deux modes de représentation se mélangent sans s'opposer, ce qui permet de penser qu'il s'agit simplement de deux degrés différents dans la problématisation de l'objet de la représentation.

Avant dernier poème de *Clair de terre*, « Le soleil en laisse » pose le problème de l'objet en des termes assez différents de ce que nous avons constaté dans les deux poèmes étudiés jusqu'ici. Dans ce poème, l'objet principal n'apparaît que si le lecteur rassemble en une visée cohérente divers éléments

sémantiques ; le texte n'assume que partiellement cette cohésion, laissant au lecteur la décision de faire ou de défaire l'unité de ce que nous appellerons la « figure féminine ». Commençons par citer la partie du poème concerné :

[...] *Une nuit où j'étais de quart sur un volcan
J'ouvris sans bruit la porte d'une cabine et me jetai aux pieds de la lenteur
Tant je la trouvai belle et prête à m'obéir
Ce n'était qu'un rayon de la roue voilée
Au passage des morts elle s'appuyait sur moi
Jamais les vins braisés ne nous éclairèrent
Mon amie était trop loin des aurores qui font cercle autour d'une lampe arctique
Au temps de ma millième jeunesse
J'ai charmé cette torpille qui brille*
[...]

Plusieurs noms et pronoms participent à la constitution d'une « figure féminine » dans le poème. Essayons de retracer la chaîne de référence qui la désigne. Dans une première séquence, il s'agit de « la lenteur », nom qui devient dans le vers suivant l'antécédent du pronom féminin singulier et auquel sont accordés deux adjectifs : « Tant je la trouvai *belle et prête à m'obéir* ». Deux vers plus loin, nous retrouvons le pronom féminin en position de sujet : « Au passage des morts *elle s'appuyait sur moi* » ; le pronom pluriel à la première personne dans le vers qui suit semble donc reprendre ce même « elle » : « *Jamais les vins braisés ne nous éclairèrent* ». Le sujet de la phrase qui suit confirme, en la précisant davantage, l'identité du « elle », ce qui a pour effet de renforcer la cohérence des liens anaphoriques précédents : « *Mon amie était trop loin des aurores qui font cercle autour d'une lampe arctique* ». En suivant cette hypothèse de lecture, nous interprétons donc « la lenteur », le pronom « la », les pronom « elle » et « nous » et « mon amie » comme désignant tous la même chose : un être animé, féminin, la femme aimée du « je » énonciateur.

Toutefois, cette chaîne de référence n'est pas aussi cohérente qu'elle n'en a l'air, pour au moins deux raisons. Premièrement, la « figure féminine » est d'abord nommée « la lenteur ». Si dans le cadre de l'expression « se jeter aux pieds de la lenteur », nous acceptons la personnification d'une notion abstraite, ce cadre est rapidement débordé lorsque d'autres qualificatifs sont attribués à la même entité : que la lenteur soit « belle » ne choque pas, mais qu'elle soit « prête » à obéir, ou encore « mon amie », surprend davantage et suscite des doutes sur les liens anaphoriques contribuant à constituer cet objet. Deuxièmement, il faut prendre en compte ce vers que nous avons ignoré jusqu'à présent mais qui intervient au milieu de la séquence en question : « *Ce n'était qu'un rayon de la roue voilée* ». L'interprétation du

démonstratif « ce » pose ici problème : faut-il l'interpréter comme un usage déictique ou un usage anaphorique⁷ ? Dans le premier cas, le démonstratif reprendrait un élément extérieur au texte, ce qui semble peu probable étant donné que plusieurs noms sont déjà présents au discours, ce qui favorise l'interprétation du « ce » comme emploi anaphorique. Mais dans ce cas, l'antécédent du démonstratif ne peut guère être autre chose que la « figure féminine » évoquée dans le vers qui précède : « je la trouvai belle et prête à m'obéir ». Comme pour délibérément interrompre la chaîne de référence qui est en train de se faire, la forme négative « ce n'était que... » fournit non seulement une nouvelle détermination de l'objet (fort difficile d'ailleurs à concilier avec les autres : comment être à la fois « mon amie » et « un rayon de la roue voilée » ?) mais exclut du même coup les autres qualificatifs attribués à l'objet. Ce conflit d'interprétation peut inciter le lecteur à revenir sur son interprétation du démonstratif « ce » afin de lui trouver un autre antécédent ou de lui attribuer un emploi déictique malgré tout. Mais aucune autre possibilité ne se propose et l'interprétation reste ainsi « bloquée », le conflit est permanent.

Les conséquences de ce flottement dans l'interprétation des liens anaphoriques se prolongent également dans la suite du poème. Le « elle » de « Au passage des morts elle s'appuyait sur moi » pourrait désigner non pas la « figure féminine » mais le nom féminin le plus proche, à savoir « la roue voilée ». Cette interprétation devient difficile à maintenir par la suite, puisque le lecteur a tendance à associer le « elle » de « elle s'appuyait sur moi » et le « nous » de « Jamais les vins braisés ne nous éclairèrent » et donc d'exclure que le pronom à la troisième personne ait un antécédent inanimé (l'interprétation de « nous » comme « moi et la roue voilée » est intenable).

Dans la suite du poème, la figure féminine revient encore à deux reprises. À la suite du dernier vers analysé, « Mon amie était trop loin des aurores... », nous lisons :

*Au temps de ma millième jeunesse
J'ai charmé cette torpille qui brille*

Avec l'adjectif démonstratif « cette », nous sommes confrontés au même problème qu'avec le « ce » nominal : le démonstratif indique-t-il un lien avec un élément déjà présent dans le discours ou avec un élément nouveau, non encore introduit explicitement dans le discours ? Encore une fois, l'interprétation la plus plausible semble être celle de l'anaphore : « cette torpille », nom féminin, que le « je » du poème a « charmé[e] » serait une nouvelle

7. Voir Corblin, p. 161.

reprise de la « figure féminine ». La persistance de la présence de cette figure dans le poème est encore confirmée deux vers plus loin : « Comme je pris un jour la femme que j'aimais ». « La femme que j'aimais » fonctionne dans ce cas comme une description déterminée qui permet de rattacher l'énoncé à l'objet désigné par « la lenteur » et « mon amie ».

Le calcul de l'identité de l'objet — la « figure féminine » — dans ce poème est ainsi très problématique. Si le lecteur finit par surmonter les obstacles à l'interprétation imposés par la syntaxe pour attribuer à un même personnage toutes les qualifications de la chaîne de référence — et en y associant même le plus difficile de toutes, à savoir : n'être « qu'un rayon de la roue voilée » —, c'est seulement au prix d'un effort d'interprétation et d'une certaine violence faite au texte même du poème. Paradoxalement, dans ce poème où l'objet se constitue si difficilement, on trouve justement beaucoup plus de pronoms et de démonstratifs que dans un poème comme « Épervier incassable » où la cohérence du discours passe surtout par les anaphores associatives entre groupes nominaux. La présence de liens anaphoriques plus explicites produit un double effet. Tout en resserrant les phrases entre elles, elle rend leur interprétation plus problématique. Le pronom et le démonstratif semblent avoir pour effet ici de lier davantage les phrases entre elles (le pronom « elle » permet de lier deux phrases à un seul objet) tout en rendant l'interprétation plus complexe. Bien qu'il soit un élément de liaison anaphorique, le pronom est aussi un marqueur vide dont l'absence de signification lexicale propre peut donner lieu à des effets de brouillage sémantique et syntaxique. Ainsi la syntaxe des liens anaphoriques joue à la fois un rôle constructif en facilitant l'attribution de différentes esquisses à un objet unique, et un rôle plutôt destructeur en interdisant toute certitude sur l'unité de ce même objet.

Le poème exploise le processus par lequel le langage donne au lecteur des objets de la représentation, des objets « tout faits », pour nous donner au contraire un objet dont la constitution est amorcée mais jamais aboutie. Selon les hypothèses de lecture adoptées, la chaîne de référence renvoyant à la « figure féminine » dans « Le soleil en laisse » pourrait se fragmenter en plusieurs femmes, et chacune d'elles pourrait devenir ensuite un objet d'une autre nature : abstraction, « la lenteur » ; chose inanimée, un « rayon de la roue voilée », animal, la « torpille ». La visée intentionnelle du poème peut ainsi se diviser en une pluralité de visées, selon la manière dont se tissent les liens entre phrases, entre parties de phrases.

Quel statut ontologique est donc conféré à l'objet du poème surréaliste ? Cet objet n'est donné ni à l'avance, ni une fois pour toutes ; il n'est pas achevé dans sa constitution mais pas non plus réduit à l'inexistence. Il n'est pas « tout fait » mais plutôt « à faire », ou à défaire. La « déréalisation »

ne décrit ainsi qu'un aspect d'un processus poétique à double sens qui, à partir d'une série d'esquisses, constitue un objet unique, mais en même temps bloque l'achèvement de cette constitution et indique en permanence la possibilité d'un retour de l'objet unifié au divers incohérent. L'objet que le poème surréaliste représente a donc un statut réversible : les liens logiques instaurés par le texte tendent parfois à montrer son unité, parfois à la dissiper, le plus souvent les deux à la fois.

Plutôt que de « déréaliser » son objet, le poème nous donne un objet en « crise de constitution ». Il ne s'agit pas de se prononcer, dire que l'objet est ou n'est pas, mais de faire du lecteur le témoin de son devenir-objet, c'est-à-dire de sa constitution elle-même.

C'est là une des clés de la différence entre l'objet réaliste et l'objet surréaliste. Le réalisme propose un monde composé d'objets qui sont déjà là et donc déjà *faits*. Le poème surréaliste interdit cette acceptation passive de ce qui est, pour nous plonger au cœur du problème de la représentation et de l'être des choses et du monde.

*Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle*

LE REGARD DE MARCEL LECOMTE À LA RECHERCHE DE L'ESSENCE DES CHOSES

Estrella DE LA TORRE GIMÉNEZ

Le groupe de *Correspondance*, fondé par Paul Nougé à Bruxelles, en pleine éclosion du surréalisme parisien, a toujours été considéré comme hétérodoxe par rapport aux doctrines prêchées par Breton. Son insoumission à l'écriture automatique, l'obsession de Nougé d'agir sur le style pour dominer les mots, l'éloignèrent des premières conceptions poétiques françaises. Bien que Marcel Lecomte ne se soit jamais considéré comme un surréaliste pur, il fut membre fondateur avec Nougé, Goemans et Magritte du surréalisme bruxellois, et ne renia jamais la dette qu'il avait contractée envers ses amis. La plupart de ses ouvrages datent des années vingt : *Applications* parut en 1925 avec deux dessins de Magritte ; ses *Instants* furent rédigés à l'époque de *Correspondance* et, en 1924, il signa un texte bref, intitulé *Clin d'œil à la littérature d'après-guerre et d'une négligence de Monsieur Philippe Soupault*. Mais un an plus tard, il fut exclu du groupe pour délit d'attachement excessif à la littérature proprement dite. Cette rupture ne fut pas très longue et Lecomte retrouva ses amis Goemans et Nougé dans la revue *Distances*.

La Deuxième Guerre mondiale éloigna une nouvelle fois Lecomte de ses camarades surréalistes bruxellois. Il ne les retrouva qu'en 1950, quand Magritte les réunit au sommaire de sa revue *La Carte d'après nature*.

Les petits écrits *Applications* rédigés au moment de *Correspondance*, en pleine effervescence surréaliste, nous montrent déjà le dessein littéraire de Marcel Lecomte, son application, sa soumission à l'observation rigoureuse de tout ce qui l'entoure, les êtres comme les choses, son attention à saisir les nuances avec le moins de mots possible.

Une phrase de Marx montre la façon dont la littérature actuelle comprend l'utilisation du réel :

[...] *La particularité de la force de tout être est justement son « essence particulière », donc aussi le mode particulier de son objectivation, de son être vivant objectif et réel*¹.

Cette interprétation coïncide avec l'idée que les surréalistes se faisaient de la notion de *réalité*. Pour eux, seul l'individuel existait dans la « réalité ». La perception de ce que l'œil humain embrasse devait être sélective, non exhaustive. Marcel Lecomte fit de l'observation une constante dans sa production littéraire, ses récits ne sont que la transcription de ce que le narrateur ou les personnages voient, mais toujours à travers leur regard sélectif. Ils n'enregistrent que ce qu'ils ont préalablement sélectionné.

Lecomte dès son enfance avait appris à regarder les choses, à les observer quand il accompagnait son père, peintre de profession :

*Le temps qui a passé depuis ces années a certes été très important, pour moi, mais il me semble que je dois me tenir à ces données. Si je ne crois pas les avoir épuisées par ce que j'en ai dit, je pense néanmoins qu'elles ont préfiguré et aussi qu'elles éclairent mes relations d'aujourd'hui avec les choses. Elles sont au départ de cette sorte d'attentif émoi au cours duquel j'aurai toujours le sentiment de percevoir telles zones intimes, telles indications des choses de l'univers*².

Plus tard, il transforma son regard enfantin en regard surréaliste, où la réalité quotidienne fut peuplée de rencontres et de surprises.

Marcel Lecomte fut peu à peu attiré par le caractère unique des visages, par le mystère qui émane des formes, des attitudes des êtres :

*J'ai toujours pensé que ce qui importait, c'étaient ces moments où notre attention se livre vraiment, ou, mieux, livre notre être aux objets de l'univers réel, où elle le livre pour que nous soyons livrés aussi ces objets eux-mêmes. [...] Il me semble que je n'ai jamais fait que tendre à lier mes méditations du réel à ma volonté d'être. Je me suis « laissé aller » au curieux effort de concevoir mes rapports avec un certain réel qui me devait placer sur le chemin de l'authentique, du poétique, bien plus que ne le pouvait faire peut-être le rêve*³.

Comme l'écrit Jean Paulhan dans une note qui introduit *Les Minutes insolites* : « Marcel Lecomte est l'un de ces écrivains de notre temps qui ont pensé atteindre, à force de patience nette, de rigueur, le secret des choses⁴ ». Lecomte ne se sent pas attiré par ce que l'on pourrait appeler la « réalité

1. Cité par Raymond Jean, *La Littérature et le réel*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 12.

2. Marcel Lecomte, *Œuvres*, Bruxelles, Les Eperonniers, 1980, p. 96.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 100.

4. Jean Paulhan, note précédant *Les Minutes insolites*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1981, p. 7.

anecdotique » ; l'univers réel de ses récits n'existe qu'en fonction du regard d'un spectateur spécifique, le « spectateur effacé », qui parfois prendra le nom d'un protagoniste bien identifié, mais qui en réalité n'est que l'auteur lui-même, regard qui se pose sur l'essentiel des choses et des êtres regardés. Un « essentiel » qui existe seulement en fonction de son pouvoir révélateur. Lecomte veut plutôt reproduire que recréer les sensations étranges qu'un spectateur expérimente devant les objets ou les êtres : « Ce qui me retient : cet équilibre instable entre la réalité et la perception de la réalité en fonction du destin personnel de l'individu qui perçoit⁵. »

Marcel Lecomte restera l'écrivain de l'instantané. Les objets, les personnages qui peuplent ses récits sont surpris dans leurs traits ponctuels, mais aussi leurs actions et leurs réactions face aux événements bouleversants. Rarement il raconte une histoire, il préfère ramener le sujet de ses récits à la seule évocation, et à l'approfondissement d'un instant précis d'une existence. Il réduit à sa plus simple expression l'élément anecdotique. L'idée narrative est presque exclue. Lecomte ne se propose pas de raconter, de susciter un intérêt anecdotique. L'essentiel de ses écrits, qui rarement pourraient être classés comme des « nouvelles », réside dans la seule évocation de l'instant. Ce qui compte pour lui c'est la substance émotionnelle de l'instant que vit le narrateur.

Dans la transcription de ces « instants », Lecomte note moins des faits que des états d'âme, des sensations, des sentiments. Les « aventures » vécues par ses personnages seront des aventures psychologiques.

Les titres des œuvres de Lecomte annoncent les propos de l'auteur et sa démarche poétique. Les brefs poèmes en prose qui composent *Applications* (1925), abondent en métaphores et en d'autres jeux d'images. La campagne, la nature jouent un rôle déterminant, le poète s'« applique », travaille à l'observation minutieuse de gestes, d'attitudes, de réactions. Le « spectateur effacé » reste caché mais attentif à la réalité environnante qu'il se charge de poétiser. Même la dure réalité quotidienne des travailleurs peut s'entourer d'un certain halo de merveilleux quand elle est regardée à travers les yeux rêveurs d'une jeune fille :

À côté de la fenêtre se trouve la cheminée de marbre rose où Raymone pose un bras qui laisse pendre la main. Des branches d'un arbre jeune sont à hauteur de la fenêtre et un oiseau n'est pas caché par les feuilles qui sont rares. Il a déjà chanté et Raymone fut émue mais ses frères s'en vont travailler tous les jours. Ainsi : c'est l'habitude⁶.

5. Marcel Lecomte, *Op. cit.*, p. 120.

6. Marcel Lecomte, *Les Minutes insolites*, p. 18.

Lucide, poème publié en 1939, est composé à partir des « regards » des amants. Le poète joue avec le champ lexical du « regard », il « regarde » mais aussi il « voit » ou il « contemple ». Il restera « lucide » face à l'aimée, mais il se sait aussi « regardé » par elle :

Tes regards brûlent les zones les plus précieuses de ma vie.

Elles s'éveillent et se tendent vers toi pour mourir.

Dans un paysage de mort plus complexe que la vie,

qu'elles voudraient montrer encore à tes regards⁷.

Tu regardes la mer

Ou ce miroir secret ?

Et je regarde ton visage.

Et tu écoutes pendant de lentes minutes.

La voix de mon amour suit les pas de ton rêve⁸.

Dans *Les Minutes insolites*, Lecomte introduit des récits articulés dont l'action est toujours très simple. L'auteur fait apparaître dans le titre deux concepts qui jouent un rôle déterminant dans sa conception de la captation de la réalité. Il suffit d'un instant pour que la réalité nous touche, pour que notre existence soit bouleversée par un événement « insolite ». Lecomte va par là à la rencontre de ses amis surréalistes. Les coïncidences hantent son univers, elles servent à révéler un aspect inconnu de la vie, à conférer à l'existence des hommes un sens, à nous aider à percevoir la « réalité » dans tous ses contrastes. Dans les lignes qui servent d'introduction au premier des récits de *Les Minutes insolites*, Lecomte explicite son point de vue :

Il arrive que nous ayons l'occasion d'observer dans la vie quotidienne des coïncidences plus ou moins touchantes. Un esprit qui s'en tient à une vue réaliste du monde et qui sait observer attentivement peut en déceler qui valent d'être retenues. De celles-là, l'esprit réaliste auquel nous pensons dira qu'elles sont belles, touchantes par elles-mêmes. Et un tel esprit pensera de même à propos des petits faits insolites, en rupture avec ce que l'on est accoutumé à rencontrer au cours d'une journée ordinaire de vingt-quatre heures. Enfin, il pensera encore ceci, à savoir que le plus

7. *Ibid.*, p.91.

8. *Ibid.*, p.92.

*remarquable de tout cela est que notre vie puisse être effectivement soumise à de telles coïncidences ou de tels faits insolites*⁹.

L'insolite ne peut pas durer longtemps, il se montre à nous et disparaît aussitôt qu'il a accompli sa fonction de surprise. Cette conception d'une réalité « surprenante » oblige Lecomte à composer son œuvre en brefs récits. La protagoniste de *L'insignifiant dé clic* s'en explique à ce propos :

*Elle comprenait qu'elle conserverait précieusement en elle le « sens » du trouble aigu qu'elle avait ressenti pendant les moments de ce coup de surprise qui ne s'était pas prolongé pendant plus de cinq à six minutes, mais au cours duquel elle avait admirablement perçu comme le réel réagit à la moindre sollicitation et dans tous les sens*¹⁰.

Dès ses débuts Marcel Lecomte se sentit attiré par le pouvoir de ces instants privilégiés. Dans le recueil intitulé *Instants*, rédigé en 1929 et publié en 1964, il nous montre, à travers la narration de brèves « aventures » vécues par les trois protagonistes masculins, Alexandre, Denis et Ronald, à quel point l'observation minutieuse des comportements humains au moment même où ils sont surpris par le fait insolite, permet l'approche de leur moi profond.

Le « spectateur effacé » qu'il nous définit dans *Le Vertige du réel* :

Ce n'est pas un homme sans mémoire. Il attend les gestes et les paroles. Il guette les coïncidences au milieu des rues, dans la foule d'un café. Et qu'elles soient touchantes ou déconcertantes, ces coïncidences, peu importe car il les copie pour leur accent, leur ton brusque, leur dessin dur et net.

*Il cherche leur présence. Il songe aussi à ces hommes qui se rencontrent à plusieurs reprises dans la même journée, mais sans se connaître*¹¹.

se montrera à chaque pas pour nous introduire dans trois moments clés des existences des protagonistes. Dans les *Instants*, on surprend deux tons qui apparemment s'opposent mais qui en réalité se complètent, celui de l'objectivité du regard et celui de la transformation intérieure du protagoniste par ce regard même.

Les histoires d'Alexandre, Denis et Ronald sont conçues comme des « figures » par Lecomte lui-même. Rédigées pendant sa période pleinement surréaliste, à l'époque de *Correspondance*, il se questionne pour savoir si à travers elles se perçoit l'esprit littéraire qui dominait le surréalisme. La

9. *Ibid.*, p.37.

10. *Ibid.*, p.87.

11. Marcel Lecomte, *L'Accent du secret*, Paris, Gallimard, 1944, p. 15

réponse lui est donnée par la dominance de ce qu'il appelle « destin personnel », par sa manière particulière de concevoir notre destin :

[...] ce qui importait bien plutôt pour moi et pour mes figures, ce furent certains moments un peu occultes de la vie ou encore le « beau temps », toutes données qui n'inclinaient point à un " aboutissement " de destin mais finalement à quelque précieux réseau créant un autre visage de destin que celui qui advient généralement à ce que nous nommons tel¹².

Ce qui retient l'attention dans les trois récits, c'est le balancement constant entre la description précise, qui apparemment pourrait paraître impersonnelle si elle n'insistait sur certains détails, et la spéculation la plus abstraite.

Il y a plusieurs points coïncidant entre les trois récits, mais celui qui constitue leur axe central, c'est le moment de la « rencontre ». Encore une fois, l'esprit surréaliste de l'auteur se manifeste ouvertement car ces moments que l'on n'attend pas ne sont pas moins fondamentaux chez Lecomte que chez tant d'autres auteurs surréalistes. Apparition subite d'une étrange femme, Vivonne, sur le chemin qui conduit chez Alexandre. Visite inattendue du jeune adolescent dans Denis, et rencontre par Ronald d'une jeune « inconnue » dans un tramway pendant un « soir de solitude ». Seule la rencontre, dit Lecomte dans *Le Suspens*, permet aux êtres d'apercevoir :

Ce qui est important sur le visage d'autrui, et qui leur dévoile en un éclair ce qui est séparé d'eux et qui leur enlève à jamais l'illusion d'être à eux-mêmes leur tout¹³.

Pour Lecomte, comme pour le reste des surréalistes, la femme joue un rôle déterminant dans la vie de l'homme, ce qui explique que la rencontre des femmes soit celle qui se répète dans deux de ses écrits. Mais si dans les deux histoires où la femme rentre inopinément dans la vie des protagonistes, elle laisse une trace indélébile dans l'esprit masculin sans qu'elle soit elle-même touchée, dans Denis, la visite d'un jeune homme transformera les vies des deux protagonistes simultanément pendant leur brève rencontre. Leurs pensées arrivent à « se répondre en secret » :

Il ne leur fut plus donné de se revoir par la suite, mais il semble que leur rencontre ait dû constituer pour chacun une sorte d'instant un peu occulte de la vie¹⁴.

12. *Ibid.*, p. 127.

13. Marcel Lecomte, *Le Suspens*, Paris, Le Mercure de France, 1971, p. 56.

14. Marcel Lecomte, *Œuvres*, p. 139.

Lecomte développe dans les trois récits l'importance qu'il donne au « regard ». Grâce à l'observation minutieuse non seulement des objets mais des comportements, il approche le moi profond de ses personnages. C'est pourquoi il se complaît à nous transmettre le moindre geste, l'objet le plus simple, les mots et même les silences car ils possèdent pour lui un pouvoir révélateur du Réel :

Il s'agit de conquérir une zone de silence, où l'on tâche à recréer, par cette science, une part — toujours énigmatiquement menacée — de la dialectique la plus cachée du Réel¹⁵.

Lecomte a avoué la lutte constante qu'il a soutenue entre l'attraction qu'exerçait sur lui le « réel » et sa maladresse à le saisir dans son instantanéité. Dans *L'Homme penché*, il constate :

Je ne suis pas prompt à intervenir d'ordinaire dans le cours de la vie quotidienne. Il y a avant tout en moi je ne sais quel besoin profond de « regarder » et de « percevoir » qui m'incline à tenir le réel à distance pour en prendre un sens suffisamment riche. Il dérange trop souvent ma pensée et la blesse lorsque je me laisse entraîner par son rythme pour moi trop rapide¹⁶.

Et pourtant il restera le poète « expert en attention », « le perpétuel observateur de la comédie universelle, penché sur les cornues et ses balances invisibles¹⁷ ».

Plusieurs critiques s'accordent pour rapprocher la perception de la réalité de Marcel Lecomte de celle de Robbe-Grillet et ils ont voulu voir chez Lecomte un précurseur du « Nouveau roman¹⁸ ». Il existe entre les deux écrivains la même hantise d'arriver à dompter le pouvoir suggestif des « choses » et tous les deux ont voulu attraper le temps qui fuit et qui laisse ses traces indélébiles sur les êtres dans deux de leurs œuvres : les *Instants* de Lecomte rédigés en 1924 et les *Instantanés* de Robbe-Grillet, parus en 1962. Mais si les récits de Robbe-Grillet peuvent être qualifiés de « natures mortes¹⁹ », et sa technique se rapprocher de celle de « ces peintres qui savent rendre leur dignité et leur vraie présence aux “choses” dont leur pinceau fixe minutieusement la forme et le contour²⁰ », les « figures » de Lecomte vont plus loin dans sa recherche des rapports cachés entre les « choses » et le destin des hommes.

15. *Ibid.*, p. 115.

16. Marcel Lecomte, *Les Minutes insolites*, p. 76.

17. Voir Guy Bosschere, *Marcel Lecomte, un poète expert en attention*, Bruxelles, Le Courrier du Centre International d'études poétiques, 1991, p. 43.

18. Hubert Juin ou Serge Fauchereau.

19. Raymond Jean, *op. cit.*, p. 241.

20. *Ibid.*

Robbe-Grillet établissait les fondements de la nouvelle « école du regard » sur « la signification immédiate des choses », celle qui se situe en deçà de « l'anecdote du livre²¹ », et en mai 1957, Lecomte lui consacrait un article, paru dans *Synthèses* et repris dans *Les Voies de la littérature*, où il montre son accord absolu avec la nouvelle démarche du réalisme dans le roman :

On voit que Robbe-Grillet a depuis longtemps pris parti pour la surface des choses. Et ces choses donnent le sens de nos rapports avec autrui. S'il n'y a plus ici de psychologie en soi, l'on peut dire que tout nous est donné, révélé par les objets eux-mêmes liés au destin humain, liés à toutes les intensités de présence ou d'absence humaine²².

Tout nous porte à croire à une influence de Lecomte sur Robbe-Grillet et à son rôle de devancier du « Nouveau Roman », mais chez lui prévalait cet esprit surréaliste qui l'avait fait naître au monde de la littérature.

Université de Cádiz (Espagne)

21. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1961, p. 142.

22 Marcel Lecomte, *Les Voies de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 209.

ZOLA, « CE RÊVEUR DÉFINITIF »

Henri MITTERAND

C'est une définition du poète par Benjamin Péret : « ce rêveur définitif ». Nous commençons tout juste à lire Zola selon cette clé. Il est terriblement difficile et long de casser le mannequin que la critique académique et l'enseignement scolaire nous ont laissé, en lieu et place du profil véritable de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Ce n'est pourtant pas faute de vrais travaux d'analyse. Voilà plus d'un demi-siècle qu'une féconde entreprise de révision a commencé, se développant à contre-courant des convictions de Zola lui-même, et révélant dans l'ombre du soi-disant « naturaliste » un étonnant pèlerin de l'imaginaire, aussi bien qu'un virtuose de la composition narrative. Or, nous entendons toujours la même rengaine, ignorante et paresseuse, identifiant sans nuances Zola au réalisme et à sa variante naturaliste, et le réalisme à la copie du réel, à l'observation superficielle de la société, à l'absence de psychologie, aux techniques narratives démodées, et à une idéologie progressiste primaire... Il faut donc remettre sans trêve l'ouvrage sur l'établi. Redire sans arrêt l'apport des questionnements critiques modernes à la connaissance d'une œuvre romanesque qui a été d'un inspiré et d'un artiste autant que d'un observateur des mentalités et des conduites.

VASES COMMUNICANTS

L'étude du langage figural de Zola est un pan important, essentiel, de cette révision moderne. Elle a montré, sous des plumes brillantes, que la *mimesis*, la représentation des matières et des phénomènes du réel, se conçoit chez lui très rarement à l'état pur : elle débouche très vite sur une expression par analogie, qui substitue à la mention de l'objet de référence celle d'un donné comparable¹ à des degrés divers. Au-delà, ou en deça, elle identifie des profils et des motifs mythiques qui forment les socles profonds des représentations métaphoriques et symboliques de surface². Chaque com-

1. Voir par exemple : les Halles comparées au ventre de Paris.

2. « Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas » (Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*).

mentateur a travaillé selon ses curiosités et ses intuitions propres : l'un sur les images symboliques de Paris — Paris-chantier, Paris-creuset, Paris-proie, Paris-lupanar, etc —, un autre sur l'animisation thériomorphe de la machine — l'alambic de *L'Assommoir*, qui sue sa sueur d'alcool empoisonnée, le Voreux de *Germinal* —, un autre sur l'ubiquité des images d'expansion et de régression, un autre encore sur la dynamique des sources d'énergie dans *Les Rougon-Macquart* — le sang, la sève, la sueur, l'alcool, l'argent, le sperme ; tel autre sur les mythes fondateurs de la grande famille des Rougon-Macquart³. Ainsi s'est mis au jour, peu à peu, un réseau de connexions qui relève autant et davantage d'un travail de l'imaginaire, s'alimentant lui-même au trésor des fictions antérieures, que d'un naturalisme ethnographique. *Le Ventre de Paris* : simultanément tableau des Halles, biologie d'une ville anthropomorphe, et récit de l'affrontement éternel des Gras et des Maigres.

C'est ce pouvoir, cette productivité continue de l'image et des concrétions d'images associées les unes aux autres par un jeu ininterrompu d'enchaînements et de boucles, qui donne à Zola une place singulière et éminente au sein du réalisme post-balzacien, et qui fait de son naturalisme de fiction (et non pas de théorie), lorsqu'on en saisit bien toutes les composantes, une sorte de sur-naturalisme, apparenté au symbolisme, précurseur sur certains points de l'Art nouveau... et peut-être du surréalisme, si l'on retient cette confidence de Breton : « Je n'ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique⁴ .»

En creusant encore plus avant, cependant, par-delà l'ancrage de l'œuvre dans l'histoire des faits et des idées et par delà son tissu métaphorique et son investissement mythique, on voit surgir un monde de figures prototypiques, étrangères ou antérieures à la prise de contrôle de l'être par la rationalité, la morale et le discours : les grandes ombres porteuses, à l'état primitif, du désir, du délire, de la violence, du meurtre, et, aussi bien, de la fête, du carnaval — ou de la juvénilité héroïque. Celles qui engendrent par exemple Étienne Lantier écrasant à coups de pierre la tête de Chaval, pour posséder à lui seul Catherine dans le sang même du rival — ou à l'inverse, dans *La Fortune des Rougon*, Miette mourant enveloppée dans les plis du drapeau rouge. Visions romantiques à la Delacroix, ou à la Hugo, mais aussi, venant de plus loin encore, intuition d'une naturalité humaine prodigieuse, tantôt tragique et terrifiante, tantôt dionysienne et carnavalesque, celle de la bataille sans mesure ni merci entre l'instinct de vie et l'instinct de mort : d'un côté, le grouillement boulimique des Halles, ou les galops effrénés du

3. Évoquons ici les livres de Jacques Noiray, Auguste Dezalay, Jean Borie, Roger Ripoll, Guy Robert, Michel Serres, Martin van Buuren, etc.

4. André Breton, *Signes ascendants*, Paris, 1947.

sexe (dans *Nana*, *Pot-Bouille*), ou les transes bachiques de la ducasse ; de l'autre, l'entre-déchirement criminel des frères ennemis (*La Fortune des Rougon*), les lueurs d'inceste de *La Curée*, ou les fureurs suicidaires des damnés de la mine contre le dieu inconnu du capital. La naissance, eschyléenne, de la tragédie, selon Nietzsche. Partout l'identique machinerie désirante et meurtrière, la même cruauté de l'homme, des dieux, ou de l'Histoire, le même chaos. Jusqu'au moment où un jeune héros — lui-même déchiré par un combat intérieur entre l'instinct et la raison — réussit à tailler dans ce chaos une place pour « une dialectique optimiste », selon un autre mot de Nietzsche : sous une lumière désormais plus apollinienne que dionysiaque.

Si l'on prend en compte l'excès et l'éclat du surgissement de ces visions, on arrive par là aussi aux frontières d'un sur-réalisme. Même si l'on admet qu'elles sont fortement lestées de réminiscences mythologiques et littéraires, leur abondance et la densité des entrelacements de leur réseau leur donnent globalement une singularité absolue dans la littérature du siècle. Jetant à bas les bienséances académiques et les sagesses positivistes — auxquelles pourtant il accordait toute sa confiance — Zola rejoint et régénère les « arts premiers » du récit. En quoi il est moderne autant que paradoxal. « Admirables jardins des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants », écrira Aragon dans *Le Paysan de Paris*.

FAITS-GLISSADES ET FAITS-PRÉCIPICES

Défions-nous, certes, de chercher sans nuances chez Zola un surréaliste avant la lettre. Ces anachronismes seraient à la fois commodes et fragiles. Pour leur part, les pontifes du surréalisme ne nous y autoriseraient guère. Détourné d'une lecture approfondie des *Rougon-Macquart* par son dédain du genre romanesque, et aussi, sans doute, par le discours de l'époque sur le « naturalisme », André Breton ne s'est pas préoccupé d'y aller voir de plus près. Aragon, emporté par les principes du réalisme socialiste, s'en est tenu à quelques généralités, tantôt bienveillantes, tantôt distantes, mais en tout cas traditionnelles, sur la contribution de Zola à l'histoire sociale. L'auteur des *Rougon-Macquart*, au cours des années 20, traversait sa période dite « de purgatoire » — salué tout de même par quelques grandes voix : Gide, Mauriac, Céline, Cocteau.

Et pourtant... Écoutons justement Cocteau, qui se tient parfois dans les marges du surréalisme :

Comme j'aimerais plaider la cause de Zola et mettre sur la table des juges de quoi les confondre et les convaincre que ce grand réaliste était un grand poète.

Comme j'aimerais plaider la cause du réalisme véritable et dire : « Le

réalisme consiste à peindre avec exactitude les objets d'un monde propre à l'artiste et sans le moindre rapport avec ce qu'on a coutume de prendre pour la réalité. »

Aussitôt on verrait sortir des coulisses d'un théâtre qu'on accuse d'être une sorte de transcendance du Grand-guignol un cortège de scènes si singulières, si hautes, si nobles, si émouvantes, que j'arrive mal à comprendre que leur merveille ne guérisse pas les aveugles et ne les oblige pas à reconnaître leur erreur.

Quoi, c'est de ce grossier Zola, de ce bloc de tourbe, de ce monstre obscur, ennemi de toute grâce, que sortent les chevaux blancs de la mine, la locomotive morte sous la neige, l'enfant qui saigne sur les images d'Épinal, l'ivrogne qui flambe, mille et mille exemples d'un lyrisme savant analogue au lyrisme naïf de Fantômas lequel enchantait Guillaume Apollinaire, et dont j'estime qu'il doit toujours nous servir de guide⁵.

Devant quoi Cocteau, lisant Zola, tombe-t-il en arrêt ? Non pas devant des analogies intégrées au discours de la représentation, mais devant des phénomènes saisis tels quels, et immédiatement perçus comme aussi étranges que fascinants — avant toute textualisation métaphorique. La locomotive morte sous la neige : on pense à Magritte. Un enfant qui saigne sur les images d'Épinal : ce pourrait être un Balthus. Le lecteur en tirera tous les symboles qu'il voudra. Mais, à l'origine, on ne trouve qu'un regard figé, fixe, halluciné, devant un spectacle illogique du réel. Il ne suffit donc pas d'enregistrer le défilé des métaphores, des symboles et des mythes. Si l'importance de ceux-ci est maintenant évidente à nos yeux, ils ne sont pas à eux seuls constitutifs de l'insolite zolien. Paradoxalement, peut-être, s'impose un retour au réel, au naturel, un chemin inverse du discours analogique, tournant le dos à la métaphorisation pour revenir aux choses vues telles qu'elles s'offrent au romancier vagabond en quête de réalités descriptibles, mais devant lesquelles il s'abîme dans une contemplation ébahie, et qui déclenchent une irruption immédiate de l'imaginaire dans le réel, par une sorte de dérèglement subit du regard.

Zola, au printemps de 1872, flâne dans les Halles, à la recherche de notes d'ambiance pour *Le Ventre de Paris*. Voici une vue générale, placée, elle, sous le régime de la comparaison : « Un aspect des Halles, vues de biais, de la rue Montmartre : une grande arcade d'une avenue, haute, béante, puis des pavillons de biais, avec leurs deux étages de toits, leurs persiennes, leurs entassement bizarres, qui ressemblent à des terrasses suspendues, à

5. Jean Cocteau, « Zola le poète », *Les Cahiers naturalistes*, n° 11, 1958, p. 442-443. — Voir aussi un des rares articles consacré aux aspects « surréalistes » de Zola : J.H. Matthews, « Zola et les surréalistes », *Les Cahiers naturalistes*, n°s 24-25, 1963, p. 99-107.

des architectures hindoues, à des coloris aériens, à des ponts volants jetés sur le vide. C'est d'une légèreté et d'un caprice fantastiques. C'est babylonien ».

Mais voici ce zoom sur une vitrine de coiffeur : « Rue Saint-Honoré. Le coiffeur marchand de cheveux. Cheveux dans des boîtes en bas (chignons, nattes anglaises), pendant en haut (queues, nattes, cache-peine, frisons). Tours, etc. De toutes les couleurs, noirs, gris, blancs, rouges, blonds, châtain, et de toutes les nuances. En bas têtes d'homme et de femme en cire coupées, avec des cravates de velours rouge (sanglant). Une tête d'homme avec la barbe et les moustaches, mi-blanche et mi-noire, alterné. La femme en buste qui tourne, écharpe plissée de satin, avec une broche en cuivre dans le creux des seins. La bouche souriante, les yeux clairs, les cils plantés raides et trop longs. Les cheveux sont étiquetés ». Et puis encore cette silhouette singulière : « Un marchand de mort aux rats, avec des rats pendus à une croix et une boîte de bois sur le flanc ».

À la différence de la première esquisse, ce sont là deux exemples de ce qu'on pourrait appeler peut-être la conversion tendancielle du naturalisme en surréalisme. Cinquante ans plus tard, Aragon s'arrêtera de même devant une autre vitrine de coiffeur, celle du passage de l'Opéra, et il rêvera longuement sur cette merveille : les cheveux blonds des perruques féminines⁶. Deux « paysans de Paris » : Zola et Aragon. Pour chacun d'eux, le quotidien est bizarre, il s'y produit des rencontres qui déstabilisent le bon sens et lui substituent, sans transition, le travail du rêve. Avant de devenir affaire de discours, la transfiguration est alors affaire de regard et de processus mental : de voyance. Comme dans un mirage, les têtes des mannequins en cire de la vitrine des Halles, avec leurs cravates rouges, se changent en véritables têtes humaines, des têtes de guillotins. La femme en buste qui tourne, sourit comme une vraie femme. Bizarrerie tout de même : ses cheveux sont étiquetés. Elle est à vendre. Le passant sait bien que tout cela n'est que simulacre, fusion artificielle de l'inerte et du vivant, mais il a glissé en un instant dans une flaque d'inquiétante étrangeté : un de ces « faits-glissades » qu'évoquera magistralement André Breton dans *Nadja*.

À lui seul, cet exemple, emprunté au dossier préparatoire du *Ventre de Paris*, incite à ne pas confondre le surnaturalisme de la pensée et du langage métaphoriques et mythiques de Zola et cet autre phénomène, plus proche de l'imaginaire surréaliste, qui caractérise souvent sa perception du monde objectif : la substitution, instantanée, automatique, au banal reconnaissable comme tel (les perruques), d'une vision venue d'ailleurs (la tête sanglante) :

6. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926. « Je me suis souvent arrêté au seuil de ces boutiques interdites aux hommes et j'ai vu se dérouler leurs cheveux dans leurs grottes ».

venue parfois de la culture, parfois de l'inconscient, parfois des deux en même temps. Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur le fantôme des têtes coupées.

Derechef, il n'est pas question de faire de Zola un surréaliste de plein exercice, avant la lettre. Mais simplement de constater que le naturalisme tel qu'il l'a conçu, et qu'on lui prête dans la vulgate critique et pédagogique, craque de toutes parts dans ses fictions, et d'abord dans les écrits préparatoires à ses fictions. Ou bien, ce qui revient au même, qu'il le pousse jusqu'à ses extrêmes limites, pour découvrir les envers, les marges, les déraisons, voire les sortilèges, du naturel. Il s'agit simplement pour nous d'échapper au positivisme dont ses thèses ont été nourries, et de le lire en lui appliquant les lunettes des découvertes et des libérations ultérieures, qu'il a en quelque façon devancées en une autre sphère de son activité ; de déplacer la visée, de regarder ses pages non pas seulement pour la robustesse de leur information sur le quotidien, et sur les modes d'existence et de pensée d'une époque disparue, mais en vision rasante, et grossissante. On discerne alors des reliefs tout autres, qui semblent nés d'un carambolage entre l'usage de l'observation — sa règle infiniment répétée — et le dérèglement des appareils de sa perception, de sa sensibilité et de son imagination.

J'ai cité, à propos du *Ventre de Paris*, *Le Paysan de Paris* et *Nadja*. Paris insolite, Paris mystère, Paris magie, réserve inépuisable de merveilles et d'attentats à la logique et à l'ordre reçu des choses. Relisez certaines pages de *La Curée*, de *Son Excellence Eugène Rougon*, d'*Une Page d'amour*, etc. Vous découvrirez là aussi un grand rêveur des étrangetés de la ville. De la fenêtre du cabinet particulier du café Riche, où elle va se donner à son beau-fils Maxime Rougon, Renée aperçoit, parmi les annonces d'un kiosque, « sur un carreau, dans un cadre jaune et vert, une tête de diable ricanant, les cheveux hérissés », réclame d'un chapelier qu'elle ne comprend pas. Le diable sur les boulevards. Une image vue, tout simplement, sans commentaire ni traduction rhétorique. Non pas un symbole explicite, mais seulement une icône, plantée de manière incongrue au milieu de Paris. Personne ne la remarque, ni ne s'y arrête : un banal objet publicitaire. Un rien : mais le spectacle de ce rien, qui glace d'effroi la seule Renée, voyante pour un instant, atteint cette fois à la dimension, non pas du « fait-glissade », mais plutôt du « fait-précipice », celui qui selon Breton s'accompagne « de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement, et n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation⁷».

7. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928.

Non pas une « figure », au sens tropologique du terme, mais plutôt un jalon, un effet d'avertissement. Le diable du boulevard n'est ni un comparé, ni un comparant. Peut-être indexe-t-il la présence du mal au cœur des plaisirs parisiens ? Mais personne ne saurait le déchiffrer comme tel, même pas Renée, qu'il hypnotise. Tout au plus, il présage un destin, la damnation. Mais il a surgi en tout cas sous les yeux de la jeune femme, qui est seule à le remarquer, comme un objet aléatoire : comme un « hasard objectif », ou comme une apparition magique.

Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, c'est l'icône d'une veste grise, panneau-réclame d'un tailleur, cette fois, qui, planté tout en haut d'une bâtisse de l'île Saint-Louis, se laisse voir du cortège qui accompagne à l'Hôtel de Ville le Prince impérial, au jour de son baptême. Rien de plus inopiné, de plus dérisoire, mais aussi de plus interrogateur que cet envol d'un simulacre de veston bourgeois au-dessus de la pompe impériale. Encore une ironie du hasard, et sans doute plus que cela : une mise en garde, sous la forme d'une tache de roture ou de trivialité déposée sur un protocole immaculé, et annonçant d'autres détraquements. Et si cette veste grise, *ready-made* de la publicité moderne, rappelait à Napoléon le Petit, quoique sans malice aucune, celle que portait autrefois Napoléon le Grand ? Ces rencontres d'apparente gratuité, mais qui se révèlent par la suite des moins dédaignables, sont les « farces » du hasard. Ce qu'Aragon appelait « la métaphysique du concret », et Engels, longtemps avant lui, « la forme de manifestation de la nécessité »...

L'inventaire reste à faire de ces aspects de l'humour des choses, relayé par l'humour du romancier. Ils naissent tantôt d'une immobilisation stupéfaite ou amusée de Zola devant une fantaisie du réel — il a sans doute vu le diable du chapelier et la veste aérienne du tailleur, comme il a vu les têtes coupées du coiffeur —, tantôt d'une déclinaison imaginée du modèle. Arrêtons-nous encore sur la pierre tombale du cimetière désaffecté de Plassans, dans *La Fortune des Rougon*, puis auprès de la malle et de la canne à pêche du ménage Rambaud, dans les dernières pages d'*Une Page d'amour*. Au niveau élémentaire du symbolique, la tombe est une image métonymique de la mort. Mais le hasard a voulu qu'au premier soir de la résistance armée des Républicains du Var au Coup d'État de décembre 1851, racontée dans *La Fortune des Rougon*, les deux jeunes gens qui en seront les héros, Miette et Silvère, viennent s'asseoir, pour vivre leurs chastes amours, sur une pierre tombale qui porte le prénom d'une jeune fille dormant là depuis un temps immémorial : Marie. « Ci-gît Marie, morte... » Miette est le diminutif provençal de Marie. Si la Nadja de Breton était passée par là, à l'évidence elle aurait su lire dans cette « pétrifiante coïncidence » l'avenir des deux adolescents : c'est sur cette tombe qu'au terme de la semaine sanglante de décembre un gendarme fracassera la tête de Silvère, assassiné pour

ouvrir aux Rougon le chemin de la fortune. Dès l'origine, la pierre était chiffrée. Breton parle pour sa part des « cryptogrammes » de la vie⁸...

L'acte manqué a lui aussi quelque chose de cryptographique. Zola en avait eu l'intuition bien avant Freud. À la fin d'*Une Page d'amour*, lorsque Hélène Mouret, privée d'amour par la maladie et la mort de sa fille, a consenti à épouser un vieil ami de la famille, les deux époux traversent le cimetière de Passy enneigé, où repose la jeune Jeanne, avant de quitter Paris pour toujours ; et c'est alors qu'Hélène prend soudain conscience qu'elle a oublié les cannes à pêche de son mari. Elle ne sait plus, non plus, si elle a « bien fermé la grosse malle » — la malle des souvenirs, qui ne demanderaient qu'à s'échapper. Et son mari, tout d'un coup, hausse la voix : « Je suis sûr que tu as oublié les cannes à pêche ! — “Oh ! absolument, cria-t-elle, surprise et fâchée de son manque de mémoire. Nous aurions dû les prendre hier” ». Les cannes à pêche — substitut d'on voit trop bien quoi —, au milieu des tombes glacées. Cette association, peut-être trouvaille « automatique » de dernière minute, ou peut-être allusion délibérément humoristique, en dit long sur le mépris inconscient et désespéré de la jeune femme pour les frustrations qui l'attendent⁹.

LE LIBERTINAGE

Le sexe, la castration, la mort. Pour Zola, comme plus tard pour les surréalistes, la femme est la figure de la beauté moderne : Thérèse, Madeleine, Miette, Renée, Albine, Gervaise, Hélène, Nana, et leurs sœurs à venir. Toutes désirables, toutes irradiées par l'éros. Mais aussi toutes anéanties par lui, d'une manière ou d'une autre. *Les Rougon-Macquart*, de *La Fortune des Rougon* au *Docteur Pascal*, respirent l'obsession du féminin, de ses mystères et de ses fatalités. Tous les déguisements, toutes les perversions et tous les malheurs du désir. Zola se débrouille comme il peut avec le *cant* et avec la censure des représentations du sexe. Il ruse, car il connaît, tout en les raillant, les limites imposées par la morale dominante, et il n'entend pas se condamner à publier sous le manteau. Mais il n'en brise pas moins les retenues académiques, à un degré jusque-là jamais vu en littérature, en faisant de son œuvre une longue histoire d'initiation au sexe et d'attente de l'amour charnel. Les femmes qu'il imagine obéissent toutes, dans la conduite de leur existence, au principe de plaisir. C'est une forme de libération du roman, et aussi une forme de construction d'une nouvelle morale. Peut-être la morale de « l'amour fou ». Et une expérience du jeu dangereux avec les interdits :

8. *Nadja* : « Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme ».

9. Tout est gelé, dans cette fin de roman, comme les pieds nus d'Hélène au soir de son mariage avec Rambaud : « Ils s'étaient mariés en noir. Le soir des noces, lui aussi avait baisé ses pieds nus, ses beaux pieds de statue qui redevenaient de marbre ».

Miette, vierge rouge, Renée, amoureuse de son beau-fils, Albine, dans les bras d'un prêtre lui-même ressaisi par le désir, Clotilde, qui se donne au docteur Pascal, son oncle... Ces variations ne vont pas sans interrogations ni doutes. Mais en est-il différemment chez Ernst, chez Dali, chez Picasso ? C'est la contradiction interne de sa bataille persévérante avec le discours de l'Église: il reste toujours quelque chose du péché originel dans les amours folles de ces jeunes femmes, et la mort, au terme du chemin, y apparaît souvent comme le châtement d'une faute. Il n'y a pas d'amour heureux et il n'y a pas d'amour innocent.

Il n'est pas de mise en scène plus étonnante de ces allers et retours entre la nature et la loi que celle de *La Faute de l'abbé Mouret*. Globalement, l'imagerie de ce roman, avec ses décorations végétales, sa femme-fleur, son prêtre-éphèbe momentanément dévirilisé, androgyne, semble plus proche de l'esthétique fin de siècle, mi-parti préraphaélisme, mi-parti Art nouveau, que de la « révolution surréaliste ». Le parc du Paradou ressemble plus à l'univers onirique du douanier Rousseau qu'à ceux de Tanguy ou de Delvaux — encore que ce château hors du temps et son jardin labyrinthique, peuplés seulement de deux jeunes gens étrangers au monde, se prêtent naturellement à toutes les transgressions. En tout cas, la donnée générale et les principales séquences de ce roman tournent le dos aux idéologies fin de siècle par l'audace de leur libertinage, en tous les sens du terme : philosophique et charnel. Si l'on peut accorder du sens à la notion de naturalisme, c'est à cette œuvre que celle-ci s'applique le mieux, bien qu'elle ne soit guère empreinte de documentation sociale, et encore moins de misérabilisme. Car *La Faute de l'abbé Mouret* affirme et illustre la victoire de la nature sur les dogmes. Un nouveau paradis terrestre n'a de cesse de communiquer ses chaleurs génésiques à un Adam et à une Ève modernes, aussi neufs, aussi vierges, et aussi préservés de tout discours inhibiteur, qu'au premier jour de la création. L'auteur de *La Faute* aurait pu signer ces lignes de *L'Amour fou* : « J'entends justifier et préconiser toujours plus électivement le comportement lyrique tel qu'il s'impose à tout être, ne serait-ce qu'une heure durant l'amour et tel qu'a tenté de le systématiser, à toutes fins de divination possible, le surréalisme ».

Cette heure d'amour se paie cher. Serge Mouret retournera à sa castration première et Albine se laissera mourir de désespoir sur un lit de roses dont le parfum l'empoisonne. Le château solitaire se transformera en un mausolée funéraire, sanctionnant « le double jeu de l'amour et de la mort¹⁰ ». L'image

10. Louis Aragon, *Le paysan de Paris*. Voir aussi Robert Desnos : « Je n'imagine pas d'amour sans que le goût de la mort, dépourvue d'ailleurs de toute sentimentalité et de toute tristesse, y soit mêlé » (cité par Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme*, Paris, Larousse, 1972, p.175).

d'Albine morte rejoint celle de cette « femme de marbre tombée de tout son long dans l'eau qui coule », une statue de fontaine qui a fasciné Serge lors de leurs errances communes à travers le Paradou : « C'était quelque noyée de cent ans, le lent suicide d'un marbre que des peines avaient dû laisser choir au fond de cette source. La nappe claire qui coulait sur elle avait fait de sa face une pierre lisse, une blancheur sans visage, tandis que ses deux seins, soulevés hors de l'eau par un effort de la nuque, restaient intacts, vivants encore, gonflés d'une volupté ancienne. » Une autre Ophélie. Étonnants reflets des *Rougon-Macquart* dans les profondeurs de leurs eaux textuelles, et dans leurs inflexions de poème en prose¹¹.

CADAVRES EXQUIS

Je suis partagé entre deux craintes : celle de souligner à l'excès les points de convergence, et celle de négliger quantité d'exemples à l'appui d'une lecture dérangeante de Zola. En fait, les propos théoriques et programmatiques de l'auteur du *Roman expérimental* ne sont pas eux-mêmes à l'abri de dérives surprenantes. L'imaginaire se cache sous la thèse. Comment définir sans quelque divagation un romancier expérimentateur qui procéderait sur le vivant aux mêmes manipulations que le biologiste ? Un pas de plus, et l'on verserait du côté de Raymond Roussel plutôt que du côté de Claude Bernard... Tout cela n'est pas sérieux, objectaient Brunetière et Céard à Zola. Mais, si c'était là le trait le plus sérieux de Zola, et le plus poétique, que cette aptitude à inventer des situations où l'expérience humaine est poussée à ses plus extrêmes limites ? Comme celle de Serge Mouret et d'Albine, ou encore comme celle d'Angélique, possédée jusqu'à en mourir, dans *Le Rêve*, par les récits de la *Légende dorée*.

De même, lorsque Zola, très tôt dans sa carrière, en 1868, prend connaissance du *Traité de l'Hérédité naturelle*, du docteur Lucas, il le lit délibérément en rêveur, en illuminé. Ce qu'il y découvre avec jubilation, c'est moins une investigation scientifique qu'un traité de l'invention tragique, une encyclopédie de personnages et de situations virtuels, illustrant les fatalités du sang : un véritable dictionnaire de l'imaginaire romanesque, autant et plus qu'un traité des sciences de la vie. Ou un extraordinaire théâtre, manipulé par Lucas avec une jouissance de marionnettiste, avec des trouvailles-éclaircies qui auraient enchanté Soupault, Crevel ou Vaché : « À Rome les plus belles

11. André Breton, *Poisson soluble* : « Le fantôme a environ deux cents ans, il parle encore un peu français. Mais dans sa chair transparente se conjugue la rosée du soir et la sueur des astres ». La femme, le suicide, le passé, l'eau, la blancheur translucide... Albine signifie « la blanche ». Voyez encore, dans *Le Paysan de Paris* : « La même blancheur déifiée depuis les temps qu'on l'adorait dans les suburbains romaines préside toujours au double jeu de l'amour et de la mort. »

courtisanes sortent du peuple » ; « Il y avait un religieux qui avait un si bon nez qu'il distinguait à l'odeur des femmes chastes ou non » ; « Hommes qui ont du tigre et de la brute dans le sang, innocemment coupables »... Ces phrases sont de Lucas — et non de Boccace... Zola découvre de plus avec la même excitation, dans *L'Hérédité naturelle*, le modèle combinatoire, construit sur un nombre limité de variables, que Lucas utilise pour construire sa classification des mécanismes de l'hérédité : supports (le père, la mère), traits (physiques, mentaux), facteurs, modes, circonstances. Une série finie d'éléments qui engendre une infinité de combinaisons. Il s'en étourdit. Et il dérive de ces combinaisons, soigneusement catégorisées par Lucas, sa propre liste d'hypothèses romanesques possibles, une litanie des configurations possibles de l'hérédité, où l'on pourrait trouver comme une anticipation du jeu associatif des « cadavres exquis », voire de l'écriture automatique :

[...] *Hérédité d'un vieux mâle et d'une jeune femelle.*
Hérédité du facteur au moment du coït.
Hérédité d'un mauvais accouplement d'âge, de tempérament.
Hérédité du type le plus ardent, le plus stable, le plus ancien.
Hérédité dans une province (en Normandie, un normand) [...]
*Etc, etc*¹².

La référence scientifique n'a servi que de rampe de lancement à la fiction. On voit passer dans cette litanie, fugitivement, des ombres légères, même pas encore à l'état d'esquisses, qui ne viendront à l'existence que huit, dix ou quinze ans plus tard : Gervaise, Nana, Cécile Grégoire, etc. Avec beaucoup d'autres figures virtuelles, qui ne naîtront jamais, et qui resteront des fantômes avortés, enfouis dans le secret des rêveries de leur géniteur. Une infinité de germes s'est ainsi mise en place au cours de cette confrontation entre l'auteur de *L'Hérédité naturelle* et du futur inventeur de *L'Histoire naturelle et sociale d'une famille*. Seuls quelques dizaines émergeront à l'air libre du scénario et de l'écriture — et de la postérité. L'intelligence créatrice réside aussi dans les choix qui actualisent les possibles. Mais comment parler de « naturalisme », alors que ne défilent sur l'écran que les images d'une lanterne magique ?

12. Le jeu des associations se fait encore plus libre et plus ouvert lorsque Zola part à la recherche du titre d'un roman en cours, par exemple pour *L'Œuvre* ou *La Bête humaine*.

NATURALISME ET RÉVOLUTION

Nous sommes là dans les soutes des *Rougon-Macquart*. Mais la machine ne va véritablement se mettre en mouvement qu'en s'adjoignant un second moteur : le climat de la bataille politique des trois dernières années du Second Empire, qui va corriger et équilibrer l'effet-Lucas et lester d'histoire et de polémique « la marche de l'œuvre ». Et c'est peut-être là le dernier « facteur » — pour parler comme le Dr Lucas — d'une ressemblance, plus ou moins lointaine, entre le profil de Zola et celui des surréalistes.

Le mot *révolution* occupe dans le vocabulaire du discours surréaliste une place centrale. Ce n'est pas le mot le plus répandu dans le discours de Zola. Mais en matière de révolte, l'homme de *Germinal* et de *J'Accuse* n'a rien à envier à ceux de *La Révolution surréaliste*. Ce n'est pas seulement une question de sentiments, mais aussi d'attitudes et de langages. Jusques et y compris dans la revendication d'indépendance de l'artiste à l'égard des disciplines révolutionnaires. Au fond, le divorce de 1930 entre Breton, qui répudie brutalement la notion d'engagement, et Aragon, qui s'engage pour le reste de sa vie au Parti communiste, pourrait rappeler la divergence entre Zola, observateur critique mais non militant, et Vallès, engagé dans les rangs de la Commune et rentré d'exil en 1880 pour faire entendre « le cri du peuple¹³ ». Lorsque Breton déclare que « le seul devoir du poète, de l'artiste, est d'opposer un non irréductible à toutes formules disciplinaires », il ne fait que répéter des propos souvent exprimés par Zola.

L'essentiel n'est cependant pas dans ce refus farouche de tout embrigadement, dans cette affirmation de la supériorité de l'art sur la politique politicienne, comme on dit de nos jours. Il réside dans un même haut-le-cœur, un même degré de fureur et de mépris devant les injustices, les oppressions et les conformismes. Dès 1868, Zola entre en guerre avec les pouvoirs, et en somme il ne fera jamais la paix. Les conservateurs et les conformistes de tout poil le lui rendront bien, et continuent d'ailleurs à le lui rendre d'une manière sournoise. *J'Accuse* n'est pas moins provocateur ni incendiaire que « Front rouge »... Encore les surréalistes avaient-ils trente ans lorsqu'ils lançaient leurs brûlots, tandis que Zola se livre à un jeu de massacre des képis étoilés et des hauts-de-forme ministériels à un âge où généralement la sérénité l'emporte sur l'indignation. Zola n'a jamais connu Jarry. Mais a-t-on assez remarqué que *J'Accuse* était contemporain d'*Ubu-Roi* ? La pièce de Jarry fait rire, mais le pamphlet de Zola a fait peur, parce qu'il en appelait directement à l'opinion, en balayant d'un revers de plume les filtres parlementaires et judiciaires, et en donnant à son réquisitoire tout le poids de son

13. À la différence du couple Breton-Aragon, les relations entre Zola et Vallès n'ont cessé d'être solidaires et amicales.

statut littéraire et moral et toute la force de son style. L'éloquence déchaînée et dévastatrice. Ce n'était pas une agitation sans lendemain, mais une subversion décisive des sécurités et des hypocrisies institutionnelles, au moment le plus approprié. L'action la plus révolutionnaire du siècle, dira après coup Jules Guesde. Et peut-être aussi le geste le plus surréaliste, si l'un des propres de l'activité surréaliste est de faire ce que personne n'a jusque-là osé, sans rien respecter des codes de bonne conduite politique et sociale, pour « changer la vie ».

Zola n'en était d'ailleurs pas à son coup d'essai. Sa carrière entière, dans l'ordre de la fiction comme dans celui de l'essai et du pamphlet, est ponctuée de gifles aux bourgeois. *La Fortune des Rougon*, *La Curée*, *Une page d'amour*, *Pot-Bouille*, *Germinal*, *L'Œuvre*, *Paris*. On connaît la dernière ligne du *Ventre de Paris* : « Quels gredins que les honnêtes gens ! ». Zola vit en bourgeois et pense en anarchiste, jamais domestiqué. Il faut regarder de près les dernières lignes de ces romans : c'est là qu'apparaissent les formules assassines ou menaçantes, les notes d'humour noir ou de désabusement. Et même parfois de prophétisme révolutionnaire. La phrase ultime de *Germinal*¹⁴ est étonnamment proche de cette vision d'André Breton, apercevant au petit matin, du haut de la colline de Montmartre, les usines de la banlieue nord : « Vers la périphérie les usines, premières à tressaillir, s'illuminent de la conscience grandissante des travailleurs. »

« La République sera naturaliste ou ne sera pas ». On s'est moqué de cette déclaration, d'une certaine manière insensée, en effet. Mais ne relevait-elle pas du même présupposé que de confondre révolution et surréalisme ? Rappelons ce théorème de René Crevel : « Toute poésie est une révolution en ce qu'elle brise les chaînes qui attachent l'homme au rocher conventionnel.¹⁵ » Invertissons les données : toute révolution, toute république n'a chance de survivre dans son être même, de rester fidèle à ce qui l'a fait naître — l'esprit de liberté — que si elle brise les chaînes du conformisme. C'est tout le débat de 1880 entre l'auteur de *L'Assommoir* et la censure républicaine.

1866, pour Manet. 1870, contre l'Empire. 1873, face à l'Ordre moral. 1877, scandale de *L'Assommoir*. 1880, provocations de *Nana*. 1885, l'avertissement de *Germinal* : « Hâtez-vous d'être justes, sinon la terre s'ouvrira. » 1887, les Cinq contre *La Terre*. 1892, *La Débâcle*, les généraux de 1870 au pilori. 1898, l'attaque frontale contre la raison d'État. Et j'en passe. Zola n'a jamais cessé de se rendre insupportable, insociable en somme, et dangereux pour l'ordre des choses. Il a été le plus libre des hommes de son siècle à

14. « Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre. »

15. Cité par Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *op.cit.*, p.231.

l'égard de toutes les puissances qui exigent respect et obéissance. Le moins « raisonnable », donc. Cela ne suffit certes pas à lui conférer un brevet de pré-surréalisme. Du moins ces ruptures répétées avec l'*establishment* montrent-elles qu'il s'est assigné très tôt, et définitivement, un rôle de veille, de critique et de contre-attaque¹⁶ politiques, morales et esthétiques, comme le feront plus tard les surréalistes. Il a exercé ce rôle sans trêve, sur les deux registres de la fiction narrative et de l'essai polémique. Et sur l'un comme sur l'autre en poète, si l'on admet, comme Paul Eluard – qui retrace là, sans y penser, le programme des *Rougon-Macquart* —, que « la poésie véritable est incluse dans tout ce qui ne se conforme pas à cette morale qui, pour maintenir son ordre, son prestige, ne sait construire que des banques, des casernes, des prisons, des églises, des bordels¹⁷ ».

Paul Valéry se moquait de ces romans qui s'ouvrent par une première ligne de cette espèce : « La marquise sortit à cinq heures. » Il englobait d'ailleurs le genre romanesque tout entier dans ce sarcasme. André Breton lui faisait écho : « Le procès de l'attitude réaliste demande à être instruit [...] C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules [...] On ne m'épargne aucune des hésitations du personnage : sera-t-il blond, comment s'appellera-t-il, irons-nous prendre le thé ? Autant de questions résolues une fois pour toutes au petit bonheur¹⁸. » Marcel Duchamp, devant la Joconde, portrait d'une jeune femme comme il s'en trouvera beaucoup dans la peinture et le roman — et non pas nécessairement des marquises — s'est contenté de lui ajouter cet intitulé iconoclaste : LHOOQ. Ce rébus lettriste conviendrait parfaitement aux principaux personnages féminins de Zola... Et cela change tout. Cela nous éloigne sensiblement de la marquise de Valéry et du jeune homme blond de Breton. La caricature n'est pas là où on l'attendrait.

Breton reproche au roman son « style d'information pure et simple », ses stéréotypes, ses « superpositions d'images de catalogue », ses « cartes postales », « l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu ». Il n'exclut pas le récit en prose, mais il ne l'admet que comme vecteur du hasard, du mystère, du merveilleux, en prise directe sur des illuminations échappées de l'inconscient. Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder « des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote. » Passons sur le « genre inférieur » et « l'anecdote », données quelque peu sommaires. Deux remarques seulement pour finir. On s'étonne que l'auteur

16. *Contre-attaque* est le nom du groupe de théorie révolutionnaire constitué par les surréalistes et Georges Bataille en 1935.

17. Cité par Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *op.cit.*, p.231.

18. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

du *Manifeste* n'ait pas perçu les *mirabilia* de celui de *La Bête humaine* (au sens étymologique du terme, lui-même étymon de *merveille* : ce dont la contemplation stupéfie). Inversement, une lecture attentive des admirables textes surréalistes, poésie, récits et manifestes mêlés, fournit probablement la meilleure introduction qui soit aux folies, paisibles ou violentes, de Zola¹⁹.

*Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle
et Columbia University (New York)*

19. Et de même cette définition que Julien Gracq a donnée de l'œuvre surréaliste, laquelle maintient « à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées, que ne cesse d'appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes : l'éblouissement et la fureur » (in Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *op.cit.*, p. 87.)

DU MERVEILLEUX AU RÉEL : LE TRAVAIL DU SIGNIFIANT

Paule PLOUVIER

Le débat sur le statut du réel traverse toute l'histoire de la pensée et par là même de la création artistique. Si le naturalisme a pris une position tranchée sur ce point, facilitant ainsi les études critiques, il est loin d'en être de même pour le surréalisme. Certes l'ambition du surréalisme fut et resta de dépasser ce débat pour ouvrir une voie de troisième type, mais précisément à cause de cette ambition la position du surréalisme demeure ambiguë et susceptible d'être sans cesse reversée soit du côté d'une forme d'idéalisme que confortent des textes tels que le fameux *Discours sur le peu de réalité*, soit transformée un peu vite en « matérialisme critique », comme si le terme même de « matérialisme » en ce qu'il a de rassurant suffisait à rendre compte des positions du surréalisme et à le cataloguer sans plus de questions dans le réel au sens commun du terme. Une chose est sûre : Breton n'a jamais varié sur sa volonté d'inscrire le surréalisme dans une immanence radicale. Mais dans notre fin de siècle où le statut de la matière se transforme, où l'énergie l'emporte dans la notion de réel, où les lois causales sont jouées par le principe d'incertitude des quanta, le terme d'immanence autorise bien des questions et, pourquoi pas, bien des propositions — propositions d'une nouvelle analogie généralisée où le dehors serait comme le dedans, analogie que viendrait exprimer la métaphore, langage de ce nouveau réel.

Voilà, peut-on faire remarquer, un projet « poétique » mais qui ne peut en aucune façon convaincre sur l'efficacité de sa démarche et sur sa capacité à rejoindre le réel en question. Or un des chemins qui peuvent se proposer dans la recherche du réel et de l'adéquation d'une poétique à ce réel demeure pour le surréalisme la psychanalyse et la philosophie qui la sous-tend. Que les relations de Freud et de Breton aient été celles d'une incompréhension réciproque, que l'emploi du vocabulaire freudien soit chez Breton souvent sujet à caution n'empêche pas — et ceci est de poids — que jusqu'au bout, et encore en 1942, Breton a vu dans la révolution freudienne une découverte capitale qui venait confirmer sa propre pratique.

Cherchant à définir à cette époque la situation du surréalisme selon le mouvement même de l'explorateur qui éprouve le besoin de faire le point, Breton réaffirme la grandeur de celui qui « venait de percer à lui seul la nuit des idées dans le domaine où elle était la plus épaisse ; je parle de Sigmund Freud. Quelques réserves de détail qu'appelle l'étendue de son oeuvre et qui sont la moindre rançon qu'un homme puisse payer à la non-infaillibilité, peut-on avoir concentré plus de vérité toute neuve, criante, essentielle dans l'envergure d'une pensée, d'une vie¹ ? » Or c'est bien de réel qu'il s'agit lorsque la question porte sur la jonction qu'un être peut faire entre le désir qui le porte à la vie et l'y maintient et les événements du « dehors » qu'il rencontre, suscite, utilise. *Les Vases communicants*, quels que soient les doutes que l'on puisse avoir sur la justesse d'analyse des rêves que Breton expose, touchent entièrement à ce point. Le désir n'y est-il pas présenté comme la force qui « taille dans le réel à pleine étoffe » ? En outre, l'ensemble de l'oeuvre, du « Qui suis-je » posé dès l'ouverture de *Nadja*, en passant par toutes les propositions portant sur les vertus de l'écriture automatique, ne cesse d'affirmer la pratique surréaliste comme une pratique du réel ou plus exactement une pratique destinée à susciter le réel, ce qui revient à affirmer que l'écriture surréaliste est une écriture du désir dans la mesure même où elle entend précisément toucher au réel. Son moyen : celui d'un langage « libéré », langage de l'image, langage de la métaphore, langage du signifiant qui en sait « toujours plus sur nous que nous-mêmes ». Justifier l'écriture du désir non comme fantaisie subjective mais comme productrice du réel, en montrer l'efficace sur la constitution du sujet fera donc l'objet de ce travail.

Depuis le trop célèbre « obscur objet du désir » poursuivi par Buñuel nous savons bien que le désir reste toujours à déchiffrer même lorsqu'il prend corps, trouve « son » corps, car le désir est toujours ce qui fait signe et se dérobe en avant, amorçant un processus dynamique. Face à l'image du désir obtenue par la jonction de l'objet surgi de l'extérieur, du dehors, du non-moi et de « mon » désir au sens le plus personnel du terme il faut, sous peine de retomber dans les catégories classiques et inconciliables de l'objectivité et de la subjectivité, se placer exactement au point d'intersection des deux séries qui n'est, au pied de la lettre, plus rien de notionnel et n'appartient à aucune catégorie pré-existante — ni sujet ni objet — puisqu'il est issu des deux exactement à part égale et qu'il se situe dans cet entre-deux. L'image du désir appelée par Breton à prendre le caractère puissamment effectif de « chose révélée » s'inscrit dans la nouvelle catégorie du discontinu, moment réel bien qu'insaisissable, car en parler en terme d'état c'est le perdre dans son essence qui est celle d'un devenir et le considérer comme un

1. Breton André, *La Clé des champs*, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 79.

devenir pur, mouvement quasiment abstrait, serait le dénier comme événement, c'est-à-dire comme le devenir concret du passage qui ne cesse de s'effectuer d'un état dans un autre état. Ainsi nous nous trouvons devant un espace a-logique où le langage n'est pas constitué de notions et de concepts stables mais d'images qui font signe, ouvrent le champ des possibles et l'étoilent de leurs analogies. Il est vrai que pour se faire jour cette parole doit s'arracher continuellement à la construction causale du « ceci étant cela advint » de la temporalité historique vectorisée selon le schéma passé-présent-futur, construction soumise à la rationalité d'un sujet « maître de lui comme de l'univers ». Toucher au statut du réel entraîne nécessairement le fait de toucher au statut du sujet qui, loin de gouverner les « images », est pris dans les rêts du signifiant.

Le décentrement du sujet par rapport à l'objet de son désir a été comparé par Freud à un scandale identique à celui que souleva Galilée en affirmant que la terre tournait autour du soleil. Scandale psychologiquement compréhensible car, par une illusion d'optique comparable à celle qui nous fait voir le soleil tourner, nous ne cessons de projeter sur l'irruption du désir tout un réseau logique destiné à le faire rentrer dans l'ordre d'un savoir dominé par le sujet, savoir où le « hasard objectif » est entièrement résorbé. De plus, ainsi que le rappelle Lacan, « il ne suffit pas d'affirmer que le sujet inconscient du désir, ce "je" qui surgit », n'est pas le « "moi" », car rien pour celui qui pense spontanément n'implique la réciprocité » en sorte que « je » se met à penser qu'il est le « vrai moi » dont l'autre n'était qu'une forme encore incomplète gommant ainsi le décentrage radical de la découverte freudienne : position rappelée par Lacan : « Là où c'était, le Ich — le sujet, pas la psychologie — le sujet doit advenir². » Or cette dépossession du sujet par les effets du signifiant est posée par Breton dès les premières lignes de *Nadja*. Le « Qui suis-je » met d'emblée en relation la recherche de l'identité avec les événements, le « réel », qui sont susceptibles de la constituer. Et il se donne tout l'espace de la narration tissée de coïncidences pour se reconnaître comme produit par la dérive des métaphores et rendu à l'existence par la fulgurance du hasard objectif, toujours là où il ne s'y attendait pas, car découvre-t-il, « nul ne fait en s'exprimant mieux que s'accommoder d'une possibilité de conciliation très obscure entre ce qu'il savait avoir à dire avec ce que, sur ce même sujet, il ne savait pas avoir à dire et que cependant il dit ».

Ainsi dans l'expérience surréaliste de l'écriture ce qui ne cesse d'apparaître c'est que le sens n'est pas déposé dans un lieu secret où le poète aurait

2. Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Seuil, 1973, p. 40.

à le reprendre mais véritablement au bout de la plume, un mot menant l'autre. En effet, si le sujet du désir est décentré, la parole du désir trouve alors son être et son efficacité dans la métaphore. Le glissement métaphorique qui instabilise le langage notionnel et, parole d'un corps troublé, engendre le trouble, n'est pas un leurre au sens de moindre être mais bien au contraire être en naissance, en advenu à soi. Et la métaphore, rencontre de mots analogue à la coïncidence, cette rencontre vécue comme un événement d'autant plus marquant que sa causalité est énigmatique, permet aux signifiants du désir de faire retour en sorte que le plus intime du sujet lui revient comme de l'extérieur en donnant forme, littéralement, à la réalité. Alors, ainsi que l'exprime Breton à la dernière page de *Nadja*, « un journal du matin suffira toujours à me donner de mes nouvelles » car « seule la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi ».

Dans cette perspective, le sujet de l'écriture, au plus fort d'une narration qu'apparemment il conduit comme dans *Nadja* ou *L'Amour Fou*, est en fait visé comme opérateur. Délesté de lui-même, pure interrogation, il se laisse conduire par le flot métaphorique qui en retour l'informe et le dynamise. Qu'il s'agisse des événements qui « poursuivent le sujet de leur marque » dans *Nadja* ou encore de la métaphore du théâtre mental de *L'Amour Fou* (si proche d'ailleurs de la métaphore freudienne de la psyché, théâtre du combat et des ruses de ces trois instances que sont le ça, le moi et le surmoi) où « boy's du sévère » et femmes en « toilette touchante » se font face pour produire une nouvelle réalité amoureuse, telles des « imagos », qu'en est-il du « je » ? Ni substance d'intériorité puisqu'il n'est pas directement producteur de sens, délogé de là par la puissance du signifiant, ni metteur en scène de l'événement qu'il reçoit de l'extérieur, il se présente plutôt comme une trace qui signale son existence par l'effet d'insistance, de répétition de ce que dans le langage courant on appelle une « impression ». « Avoir une impression » et même « une drôle d'impression » c'est se reconnaître traversé par des affects qui ravivent le sentiment d'existence tout en déplaçant ou annulant le sujet du savoir. « Impressionné », le sujet surréaliste ne cesse de l'être à travers la recherche et la trouvaille de mots, d'objets, de rencontres pour constater qu'il y a identité entre son sentiment d'existence et cette pulsation, ce *fading* dont le clignotement le fait devenir être de désir.

Étrange démarche sans doute que celle qui consiste à affirmer que c'est dans la césure qu'apparaît l'existence et que cette existence, en outre, est ce qui fait retour. Mais dès *Nadja* en proposant comme réponse à la question du « Qui suis-je ? » « Peut-être qui je hante », Breton propose une étrange antériorité : c'est du dehors et avec une insistance significative que nous reviennent les signes qui nous constituent et que nous avons à retrouver. La démarche est identique dans *L'Amour Fou* lorsque Breton s'écrie « le désir

seul ressort du monde, le désir seule rigueur que l'homme ait à connaître, où puis-je être mieux pour l'adorer qu'à l'intérieur d'un nuage ? Les formes que de la terre aux yeux de l'homme prennent les nuages ne sont aucunement fortuites, elles sont augurales³ ». La forme « augurale » qui s'impose comme une signification qui fait destin, ne devient perceptible que grâce au flou du nuage, à son écran informe et « vide » qui se comporte alors comme le « blanc » de l'attention consciente, blanc qui permet le surgissement des signifiants du désir. Les recommandations que faisait Breton à propos de l'écriture automatique décalquée sur l'association libre de la cure analytique viennent s'inscrire en filigrane à l'intérieur des étapes de cette opération productrice qui, remarquons le, touchent au statut du sujet tout autant qu'à celui de l'objet. La dissolution préalable de toute forme *a priori* ne concerne pas seulement ce sur quoi se pose le regard, ici le nuage, c'est également le sujet qui devient nuage, se dissout en quelque sorte pour permettre ce surgissement.

Or, à la célébration du nuage par Breton on peut appliquer mot à mot un texte du psychanalyste Mustapha Safouan sur *La structure en psychanalyse* qui éclaire et conforte la position « poétique » de Breton. À la lumière de ce texte on peut voir comment le nuage fait office de *fading*, d'effacement, de césure d'où va pouvoir surgir la forme « augurale » à partir de laquelle peut parler le sujet du désir. L'expérience décrite par Breton entre dans le cadre de ce que Mustapha Safouan saisit comme ce « vide central autour duquel gravite le mouvement des représentations selon le principe de plaisir. Zone où l'être s'indique pour ce qu'il est : un non-être constituant de la réalité comme peu de réalité. Chose perdue puisqu'elle se résout en re-présentation, alors que sur ce plan de la représentation elle n'est rien. Perdue à force de proximité puisque le sujet est ce rien, lequel ne s'en propose pas moins à lui comme son chiffre ».

Le bon sens peut toujours protester et dire que le « réel » enveloppe l'homme, mais il n'y a de « réalité » que pour un sujet parlant et nommant. En ce sens il n'y a de l'être et du sentiment de l'être que pour un sujet qui parle et fait advenir — « parole augurale » — l'objet du « merveilleux précipité du désir ». Il est vrai que le « bon sens », après avoir cédé sur l'objet du désir peut ré-attaquer et rétorquer qu'enfin satisfait par la rencontre, le sujet non seulement éprouve enfin la réalité mais qu'en outre il se retrouve lui-même et que le « vide central » n'est que galimatias. Ce serait faire un double contresens non seulement sur le « décentrement galiléen » de la psychanalyse mais sur les étrangetés du texte de Breton lui-même. « Que la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi », affirme en effet Breton à la fin de *Nadja* parce qu'il a rencontré X, la femme aimée, celle qui, parce

3. André Breton, *L'Amour fou*, O.C., Pléiade, t.II, p. 755.

qu'elle « existe » absolument, lui donne existence à lui. Or, lire cet état d'amour à la lumière de la conception romantique où deux individus, chacun rendu à son essence, se rejoignent enfin, serait enlever au texte sa particularité. Car loin de se saisir au sens socratique du terme, le narrateur — Breton — comprend que c'est en se renonçant comme un « moi », en s'acceptant comme désir de l'autre, — ce désir ou cette « passion » qui ne peut pas « entendre » le sujet, qui est étrangère nécessairement à sa conscience, qui le marque et le marquant le lance dans la dynamique sans fin des « saccades », que le sujet existe enfin. Ainsi l'amour ne rend pas un sujet à lui-même, au sens d'une possession de soi par soi, le sentiment de réalité donné par l'amour reste tourné vers l'altérité de l'autre, la question du « Qui suis-je » ne peut être obturée et la réponse s'esquisse en direction d'une ouverture toujours plus largement débridée, le sujet ne cessant de se déprendre des images sur lesquelles il a cependant un instant pris appui. Par la métaphore, l'image, la parole augurale, termes analogues en ce qu'ils produisent des effets identiques, le sujet fait l'expérience de l'émergence désirante contemporaine de son entrée dans le réel, en ce moment où encore dans l'inconscience de son être le « je » n'était pas là pour le dire, se constituant en une sorte « d'architecture primitive » susceptible « d'être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide⁴ ». Du choc de cette entrée naît une constellation de motifs surprenante au pied de la lettre, qui advient dans un surcroît de sensations et qui produit un événement global susceptible dans sa répétition future d'ouvrir sur la « vraie » vie, repassionnant le monde, « hasard objectif » comme le nomment les surréalistes. Mais de même qu'il est éclairant de considérer l'étrange réponse donnée au « Qui suis-je » à la lumière de la psychanalyse, de même on peut alors examiner ce qu'il en est du hasard objectif dont dépend l'émergence du sujet.

Le hasard objectif — que nous le considérons comme métaphore au sens qu'accorde le surréalisme à la poésie, c'est-à-dire comme la rencontre de deux termes aussi éloignés que possible l'un de l'autre selon la célèbre formule de Reverdy adoptée par Breton, ou que nous entendions également dans le mot métaphore, toujours en accord avec les positions surréalistes, une constellation d'objets qui fait spectacle : toile de Chirico, jardins gobavions de Max Ernst, fenêtre rouge de Nadja — le hasard objectif est toujours compris dans l'après-coup. Ne l'oublions pas : au « Qui suis-je ? » répond le « peut-être qui je hante ». Quelque chose du problème de la répétition et de la remémoration est engagé dans le processus que signifie le verbe « hanter » : répétition, remémoration de ce qui m'indique, en tant que sujet singulier engagé dans une histoire singulière, les voies hasardeuses par lesquelles je suis *stricto sensu* venu au monde. C'est bien pourquoi les méta-

4. Jacques Lacan, *L'Éthique et la Psychanalyse*, séminaire VII, Le Seuil, 1986, p. 162.

phores, les phénomènes du hasard objectif ne viennent pas s'effacer dans une objectivité qui prendrait leur place, elles ne confortent pas un sujet moïque : elles ouvrent, elles dynamisent et donnent de la trace signifiante à partir de laquelle le sujet appréhende du réel dans un mouvement de désir continué. Il y a là une étrangeté causale qu'on peut escamoter sous le terme de « merveilleux » mais qu'un texte de Lacan cette fois explicite .

Cherchant en effet à distinguer le mode d'existence lié à la trace qui fait retour et qui s'éprouve dans l'instant de surgissement permis par le *fading* de la conscience, du temps de la durée que nous identifions à la présence substantielle des choses, Lacan propose l'existence d'un temps qu'il nomme, pour mieux nous faire comprendre sa fonction de structure, temps logique. Ce « temps » vide de toute épaisseur objective supporte et explique la présence de la « trace » signifiante. Il est lié « à une mise en forme signifiante du réel⁵ ». et se déroule selon trois séquences. Premièrement il s'installe en concomitance avec le phénomène du regard ou « fonction scopique » (et l'on sait quelle importance a le « voir » dans toute la poésie surréaliste). C'est l'instant où le sujet et le monde adviennent l'un par l'autre et l'un à l'autre. Il est suivi du moment où la conscience, dans l'après-coup, reflète en quelque sorte ce phénomène. Arrive enfin ce que Lacan appelle le moment de conclure et qui revient à l'appropriation de l'évènement par un sujet constitué, un « moi ». Or, insiste-t-il, pour bien comprendre ce temps « logique » que nous identifions pour notre part à l'instant du « hasard objectif », il est nécessaire de partir « de ceci qu'au départ la batterie signifiante est donnée ». En quelque sorte le réel est là « en souffrance » qui se signifiera au sujet à travers les hasards et les arbitraires de la « trace » signifiante que réactive la rencontre. Mais hasard ou arbitraire ne signifient ni désordre ni manque de sens. Ce que nous apprend au contraire le calcul des probabilités est que l'on peut fonder une problématique sur le hasard en posant au départ une structuration de la situation en termes de signifiants qui, si nombreux soient-ils en droit (« tout peut arriver » dit le langage commun, donc rien n'aurait de nécessité) ne peuvent être dépassés par la solution. Ce qui arrive comme « au hasard » est donc en quelque sorte déjà contenu dans la structure de départ.

Ce réseau signifiant nous pouvons nous le représenter comme un espace topologique, un à-plat où tous les termes se présentent synchroniquement en une série de rapports formés par des associations de contiguïté que l'on peut, du point de vue de la causalité cartésienne, voir comme du « hasard ». Mais ces associations vont désormais infléchir le désir du sujet qui en émerge ainsi que la façon dont il greffe sa propre histoire sur le monde. Ainsi le « hasard » que nous pouvons nommer « objectif » se comporte

5. Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 55.

comme un repérage de réseau : il vient « me » donner de « mes » nouvelles. « Faits-glissades » ou « faits-précipices » dont Breton se présente comme « le témoin hagard », des objets font signe : un « gant bleu », une enseigne de « Bois et Charbons » ; des lieux appellent : et c'est la « salle aux grandes glaces usées » du « Théâtre Moderne » ; des regards se croisent et de ces rencontres émergent les effets du signifiant qui produisent une tension désirante laquelle à son tour donne le sentiment de l'existence, de mon existence, celle où m'est indiqué « ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête ». Si la métapsychologie lacanienne ne saurait prendre à son compte l'accent d'espoir quasi métaphysique de cette phrase, elle est en accord néanmoins avec la singularité individuelle qu'elle exige : ce qui arrive « par hasard » est en fait une nécessité qui « me » signifie.

Soyons en effet attentif à ceci : la remémoration paradoxale dont le hasard objectif est le visage n'est pas du tout réminiscence platonicienne, retour d'une empreinte de vérité transcendante. La remémoration vient des nécessités de structure, de « quelque chose d'humble, né au niveau des plus basses rencontres et de toute la cohue parlante qui nous précède, de la structure du signifiant, des langues parlées de façon balbutiante... » De Breton cette phrase où l'on peut entendre murmurer le « langage litigieux de Haldernablou » ? Non. De Lacan⁶. Mais nous pressant également de nous reporter aux choses humbles nées de la cohue parlante qui a in-formé, donné forme à notre existence en-deça de nous, on peut évoquer l'admirable page de *Nadja* où Breton rassemble en une sorte de somme ce qu'il nomme les « artifices de la séduction mentale » qui jalonnent sa poursuite de la réalité et qui lui donnent en retour sa lumière propre : « le brillant quand on les coupe des métaux inusuels comme le sodium — la phosphorescence, dans certaines régions, des carrières — l'éclat du lustre admirable qui monte des puits — le crépitement du bois d'une horloge que je jette au feu pour qu'elle meure en sonnante l'heure — [...] la majesté des paysages de réservoirs — le charme des pans de murs avec leurs fleurettes et leurs ombres de cheminées des immeubles en démolition ». Autant de « riens » qui projettent Breton loin de la pesanteur morne d'une quotidienneté vécue comme moindre être, déperdition d'existence, pour le projeter « par-dessus les décombres fumeux de la vieille pensée et de la sempiternelle vie ».

Mis en alerte dans la « partie la plus fugace de lui-même », par ces « saccades », il sait alors que « la vie doit être déchiffrée comme un cryptogramme » et que la réalité à laquelle un sujet doit prétendre dépend de ce

6. *Ibid.*, p. 47.

déchiffrement car le signifiant nous précède toujours. L'effet de réalité produit par ces signes nous rapproche en effet du grand réel. Lacan dans son étude sur « Tché et automaton » insiste sur ce phénomène qui est selon lui au cœur de la praxis analytique : « c'est en effet d'une rencontre, d'une rencontre essentielle qu'il s'agit dans ce que la psychanalyse a découvert — d'un rendez-vous auquel nous sommes toujours appelés avec un réel qui se dérobe. [...] le réel est au-delà de l'automaton, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe de plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l'automaton » et « ce qui se répète est toujours quelque chose qui se produit [...] comme *au hasard*⁷ ».

Ainsi la recherche du sujet sur lui-même, ses points d'émergence dans la rencontre, la façon dont il s'énonce et, s'énonçant, met en mouvement le désir constitutif de son espace mental et de sa tenue existentielle, tout cela nous amène à reconnaître que loin d'être pur jeu de l'imaginaire le « merveilleux » surréaliste qui est co-extensif de la métaphore et des relances auxquelles elle donne lieu est constitutif de la réalité qui n'est pas, ne peut pas être pour le sujet humain pure objectivité. Freud le posait déjà, Lacan élargit la leçon freudienne en montrant combien le principe de réalité au sens rationnel et objectif, ce principe de réalité invoqué par les « réalistes » est nécessairement traversé par un principe de plaisir qui participe à sa constitution : « concluons, déclare Lacan à la fin de son analyse sur “Tché et automaton”, que le système de la réalité, si loin qu'il se développe, laisse prisonnière des rêts du principe de plaisir une partie essentielle de ce qui est pourtant bel et bien du réel⁸ ».

La spécificité de la parole poétique du surréalisme est de prétendre toucher au temps du désir ou, comme nous avons essayé de le montrer, au processus primaire où régnait le principe de plaisir saisi dans « son expérience de rupture, entre perception et conscience, dans ce lieu [...] intemporel qui contraint à poser ce que Freud appelle *die idee einer anderen lokalität*, une autre localité, un autre espace, une autre scène, l'entre perception et conscience » où selon la loi du poétique le dire se constitue en objet de jouissance et ravive, de la manière la plus immanente, les traces constitutives de notre être et le réel qui les supporte. Alors, bien des années après l'énumération de la « lumière mentale » que Breton proposait dans *Nadja*, on retrouve une énumération différente dans son détail mais semblable dans son principe, énumération faite de petits faits concrets illuminés par le désir et prits dans les rêts d'une parole libérée des contraintes de la représentation, agile à suivre toutes les vibrations de la sensation : réelle donc « merveilleuse » dans l'inattendu de ses facettes :

7. *Ibid.*, p; 54.

8. *Ibid.*, p. 59.

*La poésie se fait dans un lit comme l'Amour
Ses draps défaits sont l'aurore des choses
Elle a l'espace qui lui faut
Pas celui-ci, mais l'autre que conditionnent
L'œil du milan
La rosée sur une prêle
Le souvenir d'une bouteille de Traminer embuée
Sur un plateau d'argent
Une haute verge de tourmaline sur la mer
Et la route de l'aventure mentale
Qui monte à pic
Une halte et elle s'embrousaille aussitôt...*

Montpellier-III

LA RÉALITÉ MISE À NU PAR LE SURREALISME, MÊME

Marie Laure MISSIR

Si, de nos jours, « la nature » (en référence au monde extérieur) a cessé d'être dans l'art, appréhendée pour elle-même, voire par certains révoquée définitivement, subsiste, en effet, un lieu privilégié, théâtre d'incitation et de prohibition, où se jouent les plus profondes instances de la vie. Ce lieu, dans lequel le surréalisme, de ses origines à nos jours, n'a jamais manqué de faire porter ses incursions, c'est l'érotisme¹.

André Breton, 1959

Le corps nu, le corps du désir nous renvoie à notre condition de matière périssable. La sexualité est l'un des lieux où l'individu fait l'épreuve de ses limites car il s'y connaît objet. Cette irréductible réalité de l'être, la peau de chacun, le surréalisme n'a cessé de l'interroger, de la décliner en mots ou en images.

En 1928 débutent les « recherches sur la sexualité » ; douze entretiens informels qui réunissent de quatre à quatorze participants². Les contradictions d'une époque qui oscille entre pruderie et « libération » sexuelle, mais aussi les importantes avancées de la psychanalyse, incitent les surréalistes à dresser leur propre état des lieux et, en se prêtant au jeu de la vérité, à « recenser les tabous sexuels, évaluer les moyens (et même les méthodes) propres à accéder à la jouissance, enfin de concevoir à un échelon plus élevé une éthique du sexuel³ ». Dans cette période expérimentale du mouvement, ces

1. « Avis aux exposants », *Boîte alerte, Missives lascives*, catalogue de l'exposition EROS, Daniel Cordier, 1959.

2. Deux comptes rendus seront publiés dans les numéros 11 et 12 de *La Révolution surréaliste* respectivement datés du 15 mars 1928 et de décembre de la même année. Ces documents ont été rassemblés et commentés par José Pierre dans la collection « Archives du Surréalisme » sous le titre *Recherches sur la sexualité*, janvier 1928-août 1932, Gallimard 1990.

3. Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 8.

recherches sont placées sous le signe d'une neutralité objective. Le corps est mis au laboratoire, dépouillé, dépecé, observé tel qu'en lui-même. Là, les surréalistes portent un regard que l'on pourrait dire clinique sur la sexualité et ses implications.

D'autres enquêtes paraissant en revue ressortissent du même esprit, de la même volonté analytique : le numéro 12 de *La Révolution surréaliste* demande « Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ? », les quatrième et cinquième livraisons du *Surréalisme, même* (printemps 1958 et printemps 1959) proposent une réflexion sur le strip-tease, les numéros sept et huit⁴ de *La Brèche* publient les réponses à une « Enquête sur les représentations érotiques ».

Entre temps, en 1959, se tient la onzième exposition internationale du surréalisme. Elle est entièrement consacrée à l'érotisme. Contre l'abstractionnisme qui semble vouloir évacuer définitivement la question des corps, le groupe surréaliste poursuit une réflexion collective tout en accordant une part importante aux recherches individuelles. Comme le rappelle André Breton dans son « avis aux visiteurs », l'érotisme est en même temps un « commun diviseur » et ce qui « caractérise et qualifie les œuvres surréalistes ». Les voix qui se font entendre ont en effet des tessitures très diverses. Alors même que l'exposition comporte une part *rétrospective* et une part *actuelle*, le grand nombre d'œuvres exposées ne représente qu'une petite partie de celles qui auraient pu y figurer. Il est impossible d'en dresser ici l'inventaire tant les excursions personnelles dans les domaines d'Éros sont nombreuses. Mais, à titre indicatif, on peut évoquer certaines pages du *Paysan de Paris*, *La Liberté ou l'amour* de Robert Desnos, l'œuvre de René Crevel, et celle plus récente de Gilbert Lely, sans oublier *L'Amour fou* ou *Arcane 17*. Pour le cinéma, on ne peut passer sous silence l'œuvre de Buñuel et plus particulièrement *L'Âge d'or*. Quant à la peinture, sans être pour autant exhaustif, Robert Benayoun, dans *Érotique du surréalisme*, présente un grand nombre de tableaux.

Il est plus intéressant de rechercher ce qui dans ces explorations peut être récurrent. On constate tout d'abord que la question des corps, de la sexualité se trouve rarement dissociée de celle de l'amour. Les interférences sont nombreuses. Souvent, ces deux questions semblent fonctionner en vases communicants. Les premières répliques de la quatrième séance des recherches sur la sexualité sont explicites :

JEAN GENBACH. — *Je suis effaré que vous vous occupiez de la question sexuelle sur le plan physiologique, que vous puissiez la séparer de l'amour.*

4. Respectivement datés de décembre 1964 et novembre 1965.

de même qu'au nom de l'amour électif, André Breton multiplie les condamnations du libertinage.

Inversement, par-delà cette éthique de l'amour qui rejoint l'amour courtois, les surréalistes n'ont jamais perdu de vue la réalité palpable, tangible de l'être, le lieu même où s'ancre le désir. Dans *Le Noyau de la comète*, Benjamin Péret réaffirme qu'« avec l'amour sublime, le merveilleux perd également le caractère surnaturel, extraterrestre ou céleste qu'il avait jusque-là dans tous les mythes. Il revient en quelque sorte à sa source pour découvrir sa véritable issue et s'inscrire dans les limites de l'existence humaine ». Point d'amour éthéré. La part charnelle n'est jamais reléguée à un ailleurs du discours. Les corps sont nommés, longuement évoqués. Le désir tend absolument à sa réalisation. C'est encore André Breton qui écrit dans *L'Amour fou* :

Amour, seul amour qui soit, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer dans les mystérieuses perversions dont tu l'entoures.

La sensualité semble même parfois s'élargir à l'ensemble de ce qui se peut voir, toucher. Le désir investit l'espace où les corps se meuvent. Il n'est plus ni thème, ni sujet mais principe, « grand porteur de clés » de celles qui ouvrent les portes de toutes réalités. De ce point de vue, le surréalisme s'inscrit dans la continuité de la pensée fouriériste et notamment de la théorie des attractions universelles. Le réel se voit recréé selon les lois du désir. Ainsi, la femme dans *Le Paysan de Paris*, se substitue-t-elle au paysage : « Femme, écrit Louis Aragon, tu prends pourtant la place de toute forme [...]. Charmante substituée, tu es le résumé d'un monde merveilleux, du monde naturel, et c'est toi qui renaît quand je ferme les yeux ».

Cette projection du désir sur l'ensemble du réel conditionne une autre représentation de la réalité. À l'image de l'érotisme, défini comme « une cérémonie fastueuse dans un souterrain » par les auteurs du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*⁶, elle est perçue comme un ensemble de mystères. Parfois elle cède aux incursions du « fonctionnement réel de la pensée » mais d'autres fois elle lui oppose « son infracassable noyau de nuit ». Jeu d'ombre et de lumière, l'écriture des corps est alors celle d'un « érotisme voilé ». Nous touchons ici à l'une des autres constantes des représentations érotiques particulièrement sensible dans l'œuvre d'André Breton. En 1959,

5. Séance du 15 février 1928, *Recherches sur la sexualité*, op. cit., p. 93.

6. André Breton, Paul Éluard, Galerie des Beaux-Arts, Georges Wildenstein, 1938, rééd. J. Corti, 1991.

le poète évoque, à l'opposé du scabreux, l'équivoque et les transpositions dont l'érotisme tire parti⁷. Et en effet, toute représentation érotique ne peut être que transposition, recherche d'échos, voire d'adéquation entre deux systèmes de signes différents. Dans l'œuvre d'André Breton (et pas seulement dans celle-ci) ce mouvement qui dépayse s'accomplit par une translation vers le monde extérieur. Entre le dit et le non dit, l'évocation des corps crée un « appel d'air », laissant à deviner plus qu'elle ne montre. Le corps est lexicalement au cœur du texte, mais sa présence n'est jamais impérieuse. Il est effleuré. À peine nommé, une image analogique qui le met en lumière tout en le maintenant dans l'ombre lui est substituée. En d'autres termes, son équivalent métaphorique évacue le signe d'origine, le tient à distance. Le dit érotique oscille entre manifestation et occultation. Cette dissimulation en pleine lumière du corps désiré fonde notamment le poème *L'Union libre* :

*Ma femme au cou d'orge imperlé
Ma femme à la gorge de Val d'or
De rendez-vous dans le lit même du torrent
Aux seins de nuit
Ma femme aux seins de taupinière marine
Ma femme aux seins de creuset du rubis
Aux seins de spectre de la rose sous la rosée⁸*

Ce poème lyrique n'est pas sans rappeler le *Cantique des Cantiques*, déclinaison analogique où les cinq sens sont convoqués. Il est encore un blason du corps féminin. Il procède par glissements successifs immédiats (pas de transitions lexicales mais une recatégorisation systématique du comparé), par substitutions des parties du corps à leurs projections dans le monde extérieur. La représentation se déploie en images lumineuses, celles qu'évoquent les pierreries, tout en s'ourlant de pénombre (la nuit, l'aube, l'éclat atténué de la lumière marine). Le corps est sublimé et sublime le réel. Dans cette célébration de l'objet du désir, le monde érotisé devient une chapelle ardente où l'ardeur sensuelle déploie ses fastes. Aux limites de l'indicible, le discours érotique rencontre le sacré. Il s'universalise et le corps en tant que tel rejoint une idée du corps. Son existence individuelle se dissout dans une existence générique. S'il demeure la pierre de touche qui légitime le discours, ce discours finit par le masquer. Il ne s'y dessine plus qu'en creux, ni tout à fait absent, ni tout à fait présent.

Radicalement, cette démarche aboutit à la cristallisation d'images clés, celles de la femme-fée, de la femme-enfant, par lesquelles l'archétype sup-

7. Cf. *Boîte alerte, missive lascive*, op. cit.

8. André Breton, « L'Union libre » (1931), dans *Clair de terre*, Poésie Gallimard, 1966, rééd. 1994, p. 94.

plante la réalité palpable. Elle participe alors d'une pensée mythique du monde. Marie-Paule Berranger analyse le contenu de cette approche : « réconciliant "l'éros païen et l'agapé chrétienne", receleuse de l'énigme de l'être, elle [la femme médiatrice] ouvre la porte d'un éden dont la faute est bannie, parce qu'elle invite à la communion avec les forces cosmiques^{8bis}. » Microcosme dans lequel se reflète le macrocosme, cette image de la femme illuminatrice en laquelle se trouvent réconciliés la chair et l'esprit est un absolu qui, dans la réalité, ne saurait être atteint. Dès lors, le discours érotique se trouve dénaturé. Il ne parle plus de l'expérience de l'amour mais d'un ailleurs sublime, hors de portée. En recherchant un langage du corps au-delà de l'espace que limite la réalité physique, il s'expose à perdre de vue son objet.

Mais cette démarche ou tentation ne recouvre pas l'ensemble du dit érotique. Nombre d'œuvres se concentrent sur leur objet pour que le corps ne renvoie qu'à lui-même. La représentation suit alors une translation vers le monde interne. Pour autant, la réalité physique n'est pas nommée selon les codes traditionnels, ceux de la figuration ou de la description objective. Il s'agit encore d'une recherche d'analogies mais, paradoxalement, dans ce cas de figure, elle prend la forme d'une quête de la plus grande discordance. La distorsion que suppose le passage d'un système de signes à un autre est poussée au paroxysme. Cette déréalisation de l'objet est par exemple sensible dans le travail de Hans Bellmer. Dans les photographies de la poupée ou de ses jeux, ces « Variations sur le montage d'une mineure articulée », le monde extérieur passe au second plan. Parfois même il est totalement absent. Les corps semblent en suspension dans un espace indéterminé. L'illusion réaliste est systématiquement mise à mal, déconstruite. Les corps eux-mêmes sont désarticulés, les membres entretiennent des rapports inédits. Cette nouvelle anatomie dépayse le regard non plus par en effet de projection de la logique du désir sur l'ensemble du réel mais parce qu'elle réinvente cette logique interne.

La désarticulation et la démultiplication semblent être les deux principales modalités de cette relecture. Le pivotement par des « jointures de boule » serait le principe selon lequel s'organiserait le foisonnement des corps. En effet, la poupée multiplie membres et sexes qui s'articulent dans un mouvement de rotation. Ces anatomies monstrueuses ne sont pas sans évoquer les tableaux de Pierre Molinier. La femme pieuvre, gainée de résille, corsetée, en apesanteur dans une eau verte et laiteuse investit la toile : c'est *Le Réveil de l'ange* (1960). Dans *Culminate* (1962)⁹, le regard suit des « enlacements

8 bis. *Le Surréalisme*, Hachette, 1997, p. 73

9. Ces deux œuvres sont reproduites dans la biographie de Pierre Molinier par Pierre Petit, *Molinier, une vie d'enfer*, Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, 1992.

fantasmagoriques de jambes aux perfections tentaculaires, bouches et sexes confondus aux éclosions de fleurs du mal¹⁰ ». La démarche est semblable dans l'œuvre de Ghérasim Luca. Aussi, le poète nomme :

*Ces corps de femmes dynamités par moi
fragmentés et mutilés
par ma soif monstrueuse
d'un amour monstrueux¹¹*

Les frontières de l'identité sexuelle sont elles aussi abolies. Dans ses photomontages, Pierre Molinier se farde et se vêt de sous-vêtements féminins, jouant de l'androgynie comme un appel au corps total. Même travestissement pour les personnages de Joyce Mansour : le narrateur de *La Pointe* est tour à tour homme et femme, « triple, quadruple ». L'alternance des sexes plus que l'indétermination perturbe les usages.

L'unité physique n'est pas seule remise en question dans ces représentations. C'est l'ensemble des conjonctions possibles entre les corps qui est revisité. Il est intéressant de noter que dans son essai *Surréalisme et Sexualité*, Xavière Gautier multiplie les références aux œuvres de Bellmer, Molinier, mais aussi de Joyce Mansour. Dans le chapitre consacré aux perversions, elle emprunte un grand nombre d'exemples aux écrits de la poétesse. Quand elle évoque la zoophilie, elle cite *Jules César*. Dans ce « conte pour homme fait », le personnage éponyme fasciné par le grand singe qui hante les montagnes « eut envie de se laisser prendre par ce dieu inconscient de sa beauté, une envie qui lui crispait les racines du sexe¹² ». Elle prend l'exemple du même récit pour illustrer son propos sur la nécrophilie : la mère morte, « immobile comme l'extase », stimule les désirs de son mari qui la « pénétr[e] tout entier, toute cloison abolie ». Amour entre les morts et les vivants, amour entre les morts, Joyce Mansour écrit :

*Je sais que les morts en coïts muent et réapprennent à souffrir
Quand la lune sort sa verge aux yeux de pluie
Ils bougent dans leurs plaies et tournent et semblent défaillir
Endiablés par le vide
Perdus disloqués
Ils emplissent l'air de leurs membres ouvrent leurs bouchent crient
Des perles bourgeonnent sur leurs jolis moignons
Le lait jaillit¹³*

10 . J-F. Mezergues, « Magicien solitaire, le peintre surréaliste Pierre Molinier aura-t-il droit de cité en Agenais ? », *Sud-Ouest*, 13 mars 1976.

11. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, 1945, rééd. Librairie José Corti, 1994, p. 44.

12. Cité par Xavière Gautier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 213.

13. Joyce Mansour, *Prose et Poésie, œuvre complète*, dans *Rapaces* (1960), Actes Sud, 1991, p. 383.

Quant au fétichisme, Xavière Gautier commente :

« *Le Cancer* de Joyce Mansour est l'aventure, magnifiquement érotique d'un adolescent amoureux éperdu de la bosse d'une femme, dôme monstrueux, érection géante, rose et tendre, éternel priape¹⁴. » On pourrait ajouter à cet inventaire le sadisme et le masochisme, ou encore le cannibalisme : « je mangerai de ta chair et la férocité de mon sexe sera égalée par la fièvre de mon appareil intestinal¹⁵ », fait-elle dire à l'un de ses personnages. Il serait possible de classer ces passions selon les principes de Sade dans *Les 120 journées de Sodome*.

Suivant l'approche de Xavière Gautier, l'érotisme devient alors un vecteur de subversion sociale. Analysant *Mitrailleuse en état de grâce* de Hans Bellmer, elle écrit : « Tous ces éléments érogènes constituent le corps et la charge de la mitrailleuse et la menace qu'elle fait peser sur le monde ne peut être que celle du désir¹⁶. » La révolte des corps serait le signe d'une révolte généralisée contre « le monde bourgeois ». Il est vrai que dans le *Second Manifeste*, André Breton évoquait « l'arme à longue portée du cynisme sexuel¹⁷ » dirigée contre la censure, contre la répression du désir, braquée « sur l'engeance des 'premiers devoirs' ». L'écriture érotique prend alors une dimension politique. « Le scandale sexuel » des perversions est appelé à subvertir une institution morale répressive. C'est ainsi que se développe dans le surréalisme le mythe sadien. Le nom du divin marquis devient l'emblème d'une convulsive transformation de la réalité. Dans *Les Pieds dans le plat*, René Crevel résume cette position :

De la prison où il passa vingt-sept années parce qu'il avait commis le double crime d'aimer sa belle-sœur et d'être aimé d'elle, Sade, dans l'illumination des rêves que le besoin faisait sanglants, tragiques, à grands coups charnels démolissait les murs qui l'exilaient du monde des corps et, dans les corps retrouvés, frappait les idées dont ces murs étaient des symboles trop réels¹⁸.

L'affirmation de l'Eros s'inscrit dans une dialectique révolutionnaire. Il serait vain de nier la part subversive de l'écriture érotique. Mais celle-ci n'est pas uniquement ce chant séditieux qui s'élève contre un système insupportable de censures et de tabous. Cette part de défi n'est parfois que la conséquence indirecte d'une subversion intérieure.

Il y a au cœur de l'écriture des corps une violence généralisée qui relève avant tout d'une expérience individuelle. Avant qu'elle ne devienne la voix

14. *Surréalisme et Sexualité*, op. cit., p. 222.

15. Jules César, dans *Prose et poésie, œuvre complète*, op. cit.

16. *Surréalisme et Sexualité*, op. cit., p. 23.

17. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, folio-essais, 1989, p. 78.

18. René Crevel, *Les Pieds dans le plat*, Pauvert, 1974, p. 247.

d'une insubordination, l'auteur fait lui-même l'épreuve de cette angoisse vertigineuse devant le mystère de vivre. La forme extrême de cette expérience est la tentative de suicide telle que Ghérasim Luca la rapporte dans *La Mort morte*¹⁹. L'acte sexuel, quant à lui, condense toutes les figures de la perte de soi et de l'asservissement de l'autre. Ainsi, pour Joyce Mansour, le sexe est-il d'abord une arme, « une floraison métallurgique », « une fourchette », « un clou », « un poignard palpitant sous la pluie ». Ces images ferrugineuses s'appliquent aussi bien à l'homme qu'à la femme. Le dos de cette dernière est « dégainé », décorseté, semblable à une lame tirée de son fourreau. Ces armes s'affrontent sans merci. L'autre est alors l'assassin, une force hostile dont le seul regard est synonyme de vol ou de viol. L'autre s'impose, envahit, souille et dévaste l'intimité du moi, dépossède sa victime.

Pour autant ces corps saccagés ne se révoltent pas. Le désastre est voulu et provoqué :

*Que mes seins te provoquent
Je veux ta rage.
Je veux voir tes yeux s'épaissir
Tes joues blanchir en se creusant.
Je veux tes frissons.
Que tu éclates entre mes cuisses
Que mes désirs soient exaucés sur le sol fertile
De ton corps sans pudeur*²⁰

La souffrance embellit ces personnages vénéneux d'un théâtre de la cruauté. Les convulsions libèrent des organes pléthoriques. Elles sont l'expression hyperbolique du désir dans la réalisation duquel l'être sacrifié est la « triomphante victime », le chasseur et sa proie.

Dans l'écriture de l'éros, cette violence ne vaut pas pour elle-même. Elle est un corollaire de ce type de représentations qui interrogent les corps pour ce qu'ils sont : une matière périssable, fragile et malléable, un « fouillis de sang et de moelle ». L'œil est arraché, les membres déchirés, les corps désassemblés : mais ce carnage n'est pas une simple provocation. La représentation recompose une image de ces corps, image qui ne répond plus à une logique de la raison ou de la culture, mais à celle du désir, de l'angoisse ou encore du plaisir. Pierre Molinier commente cette démarche : « Mes tableaux ne sont qu'un essai de projection, essai de matérialisation de ce qui est en moi, de mes sensations, de tout ce qui voudrait s'exprimer par moi²¹. »

19. Publié dans *L'Inventeur de l'amour*, op. cit.

20. Joyce Mansour, « Cris » (1953) dans *Prose et poésie, œuvre complète*, op. cit., p. 327.

21. Archives Françoise Molinier, cité dans *Molinier, une vie d'enfer*, op. cit., p. 95.

Ces représentations convulsives sont une recherche d'un autre mode d'expression de la réalité physique. « Tout doit être réinventé / Il n'y a plus rien au monde²² », constate Ghérasim Luca. Il s'agit alors de faire table rase de la figuration réaliste ou de la sublimation qui masque l'objet dans un halo lumineux. Il s'agit de perturber les usages non pour détruire mais pour libérer l'imagination, de délier les entraves intérieures qui figent et limitent la perception afin de « redonner voix à l'ensemble du réel ». Ainsi pour Hans Bellmer, « le corps est comparable à la phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables²³ ». C'est pourquoi, à travers les écrits ou les réalisations plastiques précédemment cités, le corps ému ne retrouve jamais la forme de l'entité traditionnelle. L'être est figuré tel qu'il se voit et plus justement tel qu'il s'imagine : d'où ce foisonnement d'organes, cette confusion des membres parfois éparpillés comme ayant trouvé une autonomie jusqu'alors insoupçonnée, parfois associés selon des lois de l'anatomie jusqu'alors ignorées. Ce qui est visé, c'est une réalité non tronquée par les limites de notre intelligence du monde, une surréalité.

Au moment où l'homme rencontre ses propres limites, celles que lui impose son existence physique, il trouve le moyen de dépasser ces limites en faisant de son corps un langage qui l'exprime tout entier. « L'imagination est ce qui tend à devenir réel », écrivait André Breton. La formule semble pouvoir rendre compte de la démarche des surréalistes qui cherchent à dire la vérité du corps, de ses émotions. Car, paradoxalement, en déréalisant leur objet, les surréalistes lui rendent toute l'épaisse complexité de la réalité. Lorsque ses membres sont dépecés, lorsque l'amour devient un acte carnassier, que l'homme « mâche l'oreille détachée » de la femme, dans cette expérience des limites l'être apprend à s'éprouver sans limites. Ces images du corps jouent de l'objectivité en perturbant la bonne marche ce qui leur permet de recréer un langage de la subjectivité intégrant la réalité physique et sensitive. L'écriture érotique est alors dialectique dans la dialectique, négation de la négation : s'y trouvent réalisées les conditions d'un renouvellement de la perception et de la pensée. Entre sublimation et coups portés aux apparences, cet imaginaire du corps redonne voix à « l'ensemble du réel ». Dans une physique de la pensée où l'âme a une peau il réconcilie ce qui est conçu contradictoirement.

Bien entendu les surréalistes ne cultivent aucune illusion de la présence. Le dire érotique ne se confond pas avec la réalité qu'il se donne pour objet. Mais il est une tension, un principe, une dynamique. Pierre Molinier constate : « Face

22. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, op. cit., p. 11.

23. Hans Bellmer, *L'Anatomie de l'image ou petit traité de l'inconscient physique*, Éric Losfeld, 1957.

à face avec la réalité, vis-à-vis de mon intimité, mes tableaux se réduisent à peine à une ombre, à une trace, car ils ne puisent que dans l'invisible²⁴. » Le réel ou le surréal seraient ce qui demeure « invisible », indicible. Pour autant cette tentative d'en rendre compte n'est pas nulle. Ce langage du corps s'il ne l'atteint pas, s'ouvre à l'opacité de la réalité. Le doute n'en demeure pas moins et Pierre Molinier poursuit : « Pour cet aboutissement total, anxieusement recherché mais insaisissable, en plus des formes et des couleurs, il faudrait un autre mode d'expression. Lequel : des cris peut-être ? ? ? Mais ceux-ci avec quelle matière plastique ? Et la nature de ces cris... » L'écriture érotique demeure une invitation au langage.

24. Archives Françoise Molinier, cité dans *Molinier, une vie d'enfer, op. cit.*, p. 96.

LE « RÉALISME CRÉATEUR » SELON MICHEL LEIRIS : L'ART DE CAPTER LE SACRÉ DANS LA VIE QUOTIDIENNE

Masachika TANI

En 1933, après avoir passé deux ans en Afrique en tant que membre de la mission Dakar-Djibouti, Michel Leiris revient « en ayant tué au moins un mythe : celui du voyage en tant que moyen d'évasion¹ ». En effet, il avait d'abord découvert l'Afrique à la lumière du merveilleux : quand il avait onze ans, ses parents l'avaient emmené au théâtre Antoine voir jouer *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. La première notion qu'il ait eue de l'Afrique remonte à cette époque où il rêvait « pays lointains et tortueuses découvertes²».

Rien d'étonnant alors à ce que *L'Afrique fantôme* (1934), le journal qu'il a tenu tout au long de son voyage à travers l'Afrique noire, reflète son « goût du merveilleux³ ». D'autre part, c'était une « expression surtout de [sa] déception d'Occidental mal dans sa peau ». Bien que chassé du groupe d'André Breton en 1929, il gardait toujours cette « haine des modes de penser et façon d'être qui ont cours chez [eux]⁴ », et un goût qui correspond à peu près à une sorte d'exotisme cher aux surréalistes. D'ailleurs, il voit dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon « une sorte de volonté de trouver un merveilleux, des éléments mythiques ». Pourtant, le voyage en tant que tentative d'évasion aboutit à un échec : Leiris n'a pu vraiment réaliser cette délivrance de soi tant recherchée. C'est d'ailleurs pourquoi il a baptisé son ouvrage *L'Afrique fantôme*. Cela signifie-t-il que le jeune écrivain a définitivement rompu avec les idées surréalistes, qu'il a renoncé à la quête du mer-

1. Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Gallimard, 1939 ; réédition précédée de « De la littérature considérée comme une tauromachie », Gallimard, 1946 ; réédition, Gallimard, « Folio », 1973, p. 201.

2. Michel Leiris, « L'œil de l'ethnographe (À propos de la mission Dakar-Djibouti) », in *Zébrage*, Gallimard, « Folio/ essais », 1992, p. 26-28.

3. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, in *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, 1996, p. 87.

4. Michel Leiris, *C'est-à-dire*, Jean-Michel Place, 1992, p. 17.

veilleux ? Question trop délicate pour qu'on l'aborde hâtivement. Car, même vers la fin de sa vie, Leiris se considérait toujours comme surréaliste⁵.

Il nous semble nécessaire d'autre part de rappeler que le voyage dont il est question a été organisé dans un but purement scientifique. Il s'agissait en effet de l'une des premières missions ethnologiques envoyées en Afrique noire. Michel Leiris y a participé en qualité de secrétaire-archiviste. D'où son journal minutieusement tenu et racontant tous les détails du voyage d'enquête. Et on sait que, dès *L'Age d'homme*, il a su appliquer à lui-même la méthode ethnologique : au lieu des autres, il s'observe soi-même pour écrire une série d'essais autobiographiques. La mission Dakar-Djibouti lui a donc permis d'affronter la réalité, y compris celle concernant sa vie privée. Le voilà penchant pour le réalisme : « Pour un écrivain qui comme moi depuis longtemps se dirait volontiers "réaliste"...⁶ »

En vérité, même avant de partir pour l'Afrique, Leiris savait que, ne pouvant fuir la réalité, il ne lui restait plus qu'à mener une sorte de combat avec elle. Un article consacré à Arnold Schönberg et publié en 1929 dans la revue *Documents* révèle déjà sa préoccupation majeure d'une façon assez ambivalente :

La musique et la peinture, lorsqu'elles s'attaquent respectivement au temps et à l'espace (qui sont le canevas de la réalité) trouvent dans cette lutte leur raison d'être la plus haute⁷.

De retour de la mission Dakar-Djibouti, Leiris croit avoir tué un mythe, au moins celui qui lui laisse croire qu'il pourra fuir la réalité en partant pour un pays lointain. L'aspiration au merveilleux ne l'a pas pour autant lâché. Cette expérience de l'échec lui a confirmé ou plutôt reconfirmé le besoin d'enraciner le merveilleux dans la réalité même, de « découvrir un moyen de faire coïncider le *là-bas* et l'*ici même*, d'être dans le mythe sans tourner le dos au réel, de susciter des instants dont chacun serait éternité⁸ ». En un sens, il oscille entre le réalisme et le surréalisme, entre le respect du réel et le défi au réel⁹.

Dans la préface de *Grande fuite de neige*, éditée en 1964 mais publiée d'abord dans les *Cahiers du Sud* en 1934, Leiris précise que, avec ce texte,

5. « Un entretien avec Michel Leiris : Breton, le patron », *Le Nouvel Observateur*, n° 1228, 20-26 mai 1988, p. 143.

6. Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, 1981, p. 216.

7. Michel Leiris, « Quant à Arnold Schoenberg », in *Brisées*, Mercure de France, 1966, p. 23-24.

8. Michel Leiris, *La Règle du jeu III : Fibrilles*, Gallimard, 1966, p. 234.

9. Dès les années vingt, ce dilemme était plus ou moins familier à Leiris ainsi qu'à des artistes et des écrivains réunis autour d'André Masson. Voir l'article de Leiris « 45, rue Blomet » (*Zébrage, op.cit.*).

il a tenté de créer « une sorte de mythe¹⁰ » à travers la transposition de la première course de taureaux qu'il ait vue, huit ans auparavant. En quoi devait consister ce mythe ? *Miroir de la tauromachie* (1937) nous donnera une réponse : on y trouve Leiris critiquant « l'hypertrophie de la pensée logique ou, ce qui pis est, l'abandon à un étroit empirisme camouflé plus ou moins habilement sous l'étiquette de "réalisme"¹¹ ». Mais il ne faudrait pas y voir un simple espoir de fuite. Car ce que notre écrivain cherche à travers la tauromachie, c'est l'un des « lieux où l'on se sent tangent au monde et à soi-même¹² ». Tant qu'on est en vie, il est impossible de quitter définitivement le monde ni de se délivrer parfaitement de soi-même. Autant y faire face au risque de se perdre soi-même, juste comme un matador devant un taureau.

Il s'agit donc, selon l'expression fameuse qu'on trouve dans « De la littérature considérée comme tauromachie », préface de la réédition de *L'Age d'homme*, d'« introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire¹³ ». En effet, Leiris vise à un « engagement dans l'écriture » et, dans ce but, il s'impose une règle et une authenticité correspondant à celles du torero pour qui « la tragédie qu'il joue est une tragédie réelle, dans laquelle il verse le sang et risque sa propre vie ». En l'occurrence, elles consistent à « ne parler que de ce que [Leiris] connaissai[t] par expérience et qui [l]e touchait du plus près, pour que fût assurée à chacune de [s]es phrases une densité particulière, une plénitude émouvante¹⁴ ». Or, ce « parti pris de réalisme » comporte un aspect tactique ou même esthétique. Car il faut que le combat soit autre chose qu'une simple boucherie. Leiris procède alors, quoi qu'il déclare avoir rompu avec le surréalisme, à « une sorte de collage surréaliste ou plutôt de photomontage¹⁵ ». Cette méthode lui permet d'être fidèle à la règle qu'il s'impose, sans que ses écrits autobiographiques échouent dans une confession insipide et vulgaire basée sur l'empirisme.

À l'exemple du matador bravant le danger, Leiris affronte donc la réalité. Mais il exige de cet acte qu'il ait un caractère rituel. En parlant des œuvres tauromachiques de Masson, il souligne cette position qui lui est propre :

Par le truchement des courses de taureaux, André Masson nous mène au point crucial de l'art : guerre inexpiable du créateur avec son œuvre, du créateur avec lui-même et du sujet avec l'objet, dichotomie féconde, joute sanglante dans laquelle l'individu entier est engagé, ultime chance pour

10. Michel Leiris, *Grande Fuite de neige*, Fata Morgana, 1982, p. 9.

11. Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Fata Morgana, 1981, p. 27.

12. *Ibid.*, p. 25.

13. Michel Leiris, *L'Age d'homme*, *op.cit.*, p. 11.

14. *Ibid.*, p. 17.

15. *Ibid.*, p. 16.

L'homme « s'il consent à y risquer jusqu'à ses os » de donner corps à un sacré¹⁶.

Nous voici donc amenés à la notion de sacré. D'ailleurs, Leiris l'avait déjà définie dans *Miroir de la tauromachie* comme « quelque chose de mis à part ou de “taboué”, en position d'apex vertigineux du fait d'être à la fois au-dessus et au ban du commun, hors-de-pair et hors-la-loi, prestigieux et rejeté¹⁷ ».

Il nous serait loisible de comparer ce sacré à ce que Breton appelle le « point suprême » ou la « surréalité¹⁸ ». Ce qui différencie cependant l'un de l'autre, c'est la mise en danger du sujet : Leiris est fasciné ou même obsédé par la menace semblable à celle qu'affronte le matador. Car le sacré leirissien requiert le dépassement de soi : « Le “sacré”, ce sera ce qui m'est *hétérogène* (transcendant ?), ce qui est extérieur à moi mais à quoi j'adhère pour me dépasser¹⁹ ». De plus, il recherche ce sacré, notion relevant en général du religieux, dans la vie quotidienne même, comme l'indique le titre de la conférence qu'il a donnée dans le cadre du Collège du Sociologie en 1938. Il est question d'« un sacré sec et transparent » en ce sens qu'il se trouve « hors de toute vapeur d'église²⁰ ». C'est ce sacré-là qu'il essaie de surprendre dans la vie quotidienne au détriment de « ses formes pétrifiées (religion, patrie, morale, etc.)²¹ ». Il s'agit par conséquent d'un sacré qu'on doit chercher « à l'état naissant » dans la réalité. S'il met radicalement « hors de soi » et par suite en danger du point de vue de la cohérence du sujet, sans qu'il devienne un simple moyen de fuite temporaire, c'est justement qu'on le découvre dans un endroit imprévu, dans les menus détails de la vie quotidienne. Voilà pourquoi, paradoxalement, Leiris s'éloigne du surréalisme pour se diriger vers le réalisme, encore qu'il soit question d'un réalisme particulier : « cherchant un terrain plus ferme que celui de l'invention pure, j'oriente mon travail vers le réalisme²². »

Il nous semble que Leiris a préféré développer l'idée de ce réalisme en écrivant sur les beaux arts, tout particulièrement sur ses amis peintres²³. D'une certaine manière, c'était la suite de sa quête du sacré, comme le montre *Afrique Noire : la création plastique* (1967), ouvrage écrit en colla-

16. Michel Leiris, « Espagne 1934-1936 », in *André Masson et son univers*, en collaboration avec Georges Limbour, Genève-Paris, Éditions des Trois Collines, 1947, p. 64.

17. Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, *op.cit.*, p. 55.

18. Cf. le célèbre passage du *Second Manifeste du surréalisme*, André Breton, *Œuvres complètes* I, Gallimard, Pléiade, 1988, p. 781.

19. Michel Leiris, *L'Homme sans honneur*, Jean-Michel Place, 1994, p. 16.

20. *Ibid.*, p. 47.

21. *Ibid.*, p. 31.

22. Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, *op.cit.*, p. 284.

23. En ce domaine, nous devons beaucoup à un ouvrage capital de Catherine Maubon *Michel*

laboration avec Jacqueline Delange, qui lui a permis de relier cet intérêt pour l'ethnologie à celui pour l'art. Ainsi Leiris affirme que Giacometti se pose et résout le problème de « la présence réelle » tout comme les sculpteurs nègres qui visent « moins à représenter leurs modèles qu'à leur permettre d'être là²⁴ ». Ce qu'il appelle ici « la présence réelle », ce n'est pas la réalité objective, la réalité telle qu'elle est, mais quelque chose de comparable à un sacré qu'on trouve « à l'état naissant » dans la réalité... En effet, pour lui, l'art réaliste est « le seul qui permette de se réconcilier avec [le réel] ou, en d'autres termes, de le réhabiliter » : il consiste à reprendre le réel en lui donnant une beauté, plus précisément « la sublime beauté d'un bœuf écorché peint par Rembrandt²⁵ ». Il faudra donc qu'on aborde le sacré sans pour autant s'écarter de la réalité.

Ainsi il ne se contente pas de prêter à Picasso (autre artiste pour qui l'influence de l'art nègre n'est pas négligeable) une image de peintre surréaliste. Dès 1930, dans un article écrit pour la revue *Documents*, il dénonce, tout en admettant les raisons de tenir cet artiste pour un mage ou un visionnaire, une erreur très répandue qui tend à « le confondre plus ou moins avec les surréalistes, somme toute à faire de lui une sorte d'homme en révolte, ou bien plutôt en fuite [...] devant la réalité²⁶ ». À contre-courant de l'opinion générale, il souligne donc « le caractère foncièrement réaliste de l'œuvre de Picasso ». Selon Leiris, le sujet de ses tableaux n'est jamais « emprunté au monde fumeux du rêve, ni susceptible immédiatement d'être converti en symbole » c'est-à-dire aucunement « surréaliste ». Au contraire, il est presque toujours « tout à fait terre à terre²⁷ ». D'autant plus que les toiles de Picasso perdraient leur efficacité si « le contact venait à s'y trouver rompu avec ce que l'existence quotidienne nous propose de plus banal ». Mais cela ne veut pas dire que le peintre se contente de la réalité telle qu'elle est. Loin de là. Car « à ce réalisme [...] est liée l'allure agressive que revêtent tant d'œuvres de Picasso²⁸ ». Et cette « allure agressive » provient d'une tension, d'une confrontation de « l'être conscient avec l'Autre qui lui fait face²⁹ ». On sait d'ailleurs que Picasso insiste sur le thème « le peintre et son modèle ».

Nous retrouvons ici le duel comparable à celui du matador et du taureau. Picasso devant son modèle n'est rien d'autre qu'un torero. Et c'est ce « duel

Leiris : en marge de l'autobiographie (José Corti, 1994) ainsi qu'à son article « Au pied du mur de la réalité : Leiris et la peinture » (*Littérature*, n° 79, octobre 1990).

24. Michel Leiris, *Pierres pour Alberto Giacometti*, L'Échoppe, 1991, p. 25.

25. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 732 (28 octobre 1980).

26. Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », in *Un génie sans piédestal*, Fourbis, 1992, p. 26.

27. *Ibid.*, p. 27.

28. Michel Leiris, « L'exposition Picasso à la galerie Louis-Carré » in *Un génie sans piédestal*, *op.cit.*, p. 40.

29. Michel Leiris, « Picasso et la comédie humaine », in *Un génie sans piédestal*, *op.cit.*, p. 60.

du sujet et de l'objet³⁰ » qui amène l'artiste à faire subir au réel une transmutation. Mis en présence de l'artiste et exposé à son regard, le modèle ne pourra rester ce qu'il était. De plus, l'artiste ne se contente pas de le copier dans un but naturaliste : il s'efforce d'en dévoiler un aspect caché ou de le doter d'une autre signification, d'une autre vie, ce qui transforme le résultat en une œuvre singulière, une œuvre marquée par la personnalité de l'artiste. Dans une interview, Leiris déclare que, chez Picasso comme chez Francis Bacon, « il ne s'agit jamais que d'imposer avec des moyens non naturalistes l'évidence brute d'une présence ». En d'autres termes, « pour qu'une figure existe en art, la nature doit être violentée³¹ ». Tout cela saute aux yeux quand on regarde des œuvres de Picasso : les figures y sont toujours déformées et même démolies. Pour reprendre la métaphore du taureau, le matador-peintre transperce le taureau-modèle avec son épée-pinceau. Mais c'est justement cet acte qui métamorphose l'objet en être sacré tout comme dans le rite du sacrifice.

Il ne faudrait cependant pas oublier que le modèle n'est pas seul à prendre des risques. Dans ce duel l'artiste n'est pas plus intact que le matador. Plus il a envie d'investir le modèle de l'intérieur, plus il est obligé de mettre en danger son identité. Car pour s'exprimer à travers le modèle, pour aboutir à un réalisme supérieur par delà le naturalisme, il faut qu'on s'écarte de soi-même. D'où l'intérêt que témoigne Leiris pour le phénomène de la possession³² : il est attiré par le sacré qui lui est « hétérogène ». Tant qu'on reste enfermé à l'intérieur de soi-même, on tombe dans un réalisme médiocre qui n'est rien d'autre que le naturalisme. Il nous faudra donc nous arracher à nous-mêmes au risque de notre propre perte. Mais cela ne signifie pas le saut vers un monde irréel : mis en face de la corne du taureau, nous sommes privés de moyens d'évasion, à moins de renoncer au sacré. C'est précisément dans le duel avec le taureau-modèle que le matador-artiste cherche, au détriment de sa sécurité, l'ultime chance d'une survie, une survie en tant que créateur, en tant que celui qui court après le sacré. En ce sens, la création artistique ne peut être qu'une action engagée.

Quand Leiris parle de la « présence », il présuppose cette sorte de relation tauromachique. Hors de question que le peintre reproduise le modèle ou l'embellisse par une sorte de maquillage. Au contraire, il doit s'engager tout entier dans ce face-à-face avec le modèle pour en tirer une conséquence assez périlleuse : il finit par conférer une transfiguration non seulement au

30. *Ibid.*, p. 59.

31. Michel Leiris, « Le peintre de la détresse humaine », in *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, L'école des lettres, Seuil, 1995, p. 62. Précisons que Leiris cite ici la phrase célèbre de *L'Amour fou* : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas ».

32. Cf. Michel Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Plon, 1958.

modèle, mais aussi à lui-même. Seules comptent des œuvres qui font sentir au spectateur l'existence d'une telle relation entre le peintre et le modèle et qui acquièrent par là une « présence ».

Ce qui préoccupa Leiris dans ses dernières années, c'était avant tout ce problème de la présence, et ceci bien entendu par rapport à sa conception du réalisme. Il l'a approfondi en travaillant tout particulièrement sur Francis Bacon. Pour Leiris, celui-ci est un artiste relevant à l'évidence du réalisme caractérisé par une certaine subjectivité. Car il affirme que si des œuvres sont objectivement réalistes, elles finissent au fil du temps par être des plus conventionnelles, ce qui n'est pas le cas de celles de Bacon. D'où deux questions qui viennent à l'esprit de l'écrivain concernant le réalisme : « de quelle réalité s'agit-il ? Quels sont les moyens d'atteindre à cette réalité³³ ? »

Dans son premier écrit consacré à Bacon, après avoir évoqué les facultés que ses peintures ont d'« imposer leur présence », Leiris reprend le thème sur lequel il a insisté dans ses écrits consacrés à Picasso : le duel de l'artiste et du modèle. En effet, il soutient que les œuvres dotées de présence montrent « des traces d'un combat : celui que l'artiste a mené pour aboutir au tableau sur lequel l'élément de départ devait s'inscrire, non pas à la sèche manière d'un diagramme ou d'un document, mais de la façon la plus convaincante qui soit pour la sensibilité du spectateur³⁴ ». De cette sorte de relation conflictuelle naît la présence de l'œuvre elle-même :

Pour le spectateur, c'est la présence de l'artiste, sa marque personnelle (indicatrice de son mouvement rapide ou tâtonnement pour rendre compte de ce qu'il a vu) qui fait que la chose est présente, au lieu d'être la chose morte qu'elle serait si elle était reproduite sans l'intervention patente d'une subjectivité ; plus l'artiste sera présent [...], plus vivant sera le tableau, lieu où s'est opérée la rencontre de ces deux réalités, l'artiste et la chose qu'il désire représenter ou, plutôt, péremptoirement présenter, sans double fond de symbole et sur un mode exempt de toute religiosité³⁵.

Ce genre de tableaux criants de présence s'adresse à ceux qui les regardent pour les tirer hors de leur « trop habituelle neutralité » et les amener à « une conscience aiguë d'être là³⁶ ». La présence de l'œuvre évoque donc celle du spectateur dans un face-à-face lourd de tension qui fait penser encore une fois au duel.

33. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, *op.cit.*, p. 607 (12 novembre 1965).

34. Michel Leiris, « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon », in *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, *op.cit.*, p. 14.

35. *Ibid.* pp. 16-17.

36. *Ibid.*, p. 14.

Ce qui retient particulièrement notre attention dans le contexte du présent article, ce sont les deux effets contradictoires que l'œuvre suscite à ce moment-là chez le spectateur : la sensation d'immédiat et celle de distance. D'une part, l'artiste doit axer son opération sur « le présent immédiat » ou, en d'autres termes, « s'affirmer positivement d'ici et de maintenant » pour doter son œuvre d'« un pouvoir de choc comparable à celui d'un fait singulier qui nous concerne³⁷ ». Il s'agit donc également de la question de la modernité. Car si une œuvre est moderne, ce n'est pas parce qu'elle est contemporaine, mais parce qu'elle porte la marque vivante des activités créatrices de l'artiste. Faute de quoi, elle ne pourrait jamais exister avec une vie intense, avec une puissance susceptible de donner au spectateur « une conscience d'être là ». Mais d'autre part et paradoxalement, pour accentuer cette sensation d'immédiat, il faut absolument procéder par décalage ou distanciation. On s'écarte de la réalité pour la retrouver plus parlante et par là même plus immédiate. Si Leiris assure que « Francis Bacon [...] n'admet pas d'autre procédure dans sa course à la réalité que de rejoindre celle-ci moyennant un grand détour³⁸ », c'est dans ce sens-là. Autrement dit, pour acquérir une présence, l'œuvre a besoin de cette « allure agressive » que nous avons mentionnée à propos de Picasso. Sans cela, elle retomberait dans une platitude à l'abri de toute urgence, dans un faux-semblant du réel, dans un simulacre de la vie. Ce que Leiris veut éviter à tout prix.

Immédiateté et distanciation³⁹ qui semblent opposées à première vue, ne le sont pas en réalité, en s'associant l'une à l'autre ou plutôt en se renforçant l'une l'autre. En effet, Leiris affirme que les toiles de Bacon « semblent viser à exprimer immédiatement quelque chose d'immédiat » et qu'on y trouve « l'espace où nous respirons, ici même, le temps dans lequel, maintenant, nous vivons⁴⁰ ». D'où la modernité de ses œuvres qui nous frappe. Mais ce n'est pas simplement parce que Bacon est notre contemporain et qu'il met des éléments actuels dans sa peinture. La modernité dont il est question ici plonge ses racines plus profondément et touche le fond même de la réalité. C'est d'ailleurs pourquoi notre auteur éprouve un sentiment de parfaite modernité devant l'Olympia, toile peinte par Manet en 1863 : « la présence de cette citadine, l'Olympia de Manet, m'invite par sa modernité (acuité, proximité, instantanéité) à ne pas m'endormir dans une immobile et vaine contemplation⁴¹ ».

37. Michel Leiris, « Francis Bacon aujourd'hui », in *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, *op.cit.*, pp. 34-35.

38. Michel Leiris, *Bacon le hors-la-loi*, Fourbis, 1989, p. 38.

39. À l'époque où il préparait un texte intitulé « Francis Bacon, face et profil », Leiris tentait de mettre au point le problème de la « distanciation » et de l'« immédiateté » dans le cas du peintre anglais. Cf. *Journal 1922-89*, *op.cit.* p. 753 (27-29 avril 1982).

40. Michel Leiris, « Francis Bacon, face et profil », in *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, *op.cit.*, p. 82.

41. Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, *op. cit.*, pp. 141-142.

Tant qu'on colle à son siècle et à la réalité familière, la modernité nous échappe. Il nous faudra au contraire mettre une distance et introduire une faille dans le quotidien. C'est le seul moyen que nous ayons d'aboutir à la présence. On sent la réalité d'une chose plus intensément si les formes naturelles de celle-ci se trouvent malmenées au lieu de rester figées dans un état stable. La réalité a besoin d'une distorsion ou même d'un déchirement pour réussir à éveiller l'idée d'une présence :

Dire cela, n'est-ce pas dire que la réalité en cause devrait toujours être rattachée au quotidien aussi précisément que possible (grâce, par exemple, à ces figurations d'ustensiles qui, chez Bacon, ont valeur de pièces à conviction) et, tout à la fois, refondue (dégagée de ses images ressassées, celles qu'en donne l'existence quotidienne et, aussi bien, celles que l'on en a déjà donné), refonte qui — visant à une appréhension plus intense de la réalité — manquerait toutefois son but si elle n'était qu'une idéalisation ou un dépassement plus ou moins abstrait du particulier⁴² ?

Finalement, la quête du réalisme, que Leiris mène à travers la notion de présence, le conduit à une dialectique analogue à celle qu'il a déjà développée à propos du sacré dans la vie quotidienne.

Quelle est la clé de cette dialectique ? Qu'est-ce qui relie l'immédiateté et la distanciation ? Pour aborder ce problème, il nous faudra mettre l'accent sur la subjectivité. D'ailleurs Leiris tenait lui-même à être « à la fois *réaliste* et *subjectif* au maximum⁴³ ». On comprend facilement que la subjectivité apporte quelque chose d'immédiat dans une œuvre. Comme Bacon le définissait dans sa lettre à Leiris, le réalisme, au moins celui qui tente d'aboutir à une réalité vivante, consiste en « tentative de capturer l'apparence avec l'ensemble des sensations que cette apparence particulière suscite en moi⁴⁴ ». Cela signifie en somme que l'artiste introduit son actualité dans sa production. Il est bien naturel alors qu'on trouve chez Bacon ainsi que chez Picasso le motif de l'artiste qui est en train de peindre. En d'autres mots, les peintres que Leiris considère comme réalistes s'engagent tout entiers dans leur œuvre : ils y sont présents au sens littéral. Et grâce à cet engagement l'œuvre obtient à son tour une présence. Mais il est à noter que la distanciation n'est pas non plus sans rapport avec la subjectivité. C'est justement parce que l'artiste ne transcrit pas la chose elle-même, mais les sensations qu'elle suscite en lui. En d'autres termes, il vise une représentation dégagée du souci naturaliste et des perceptions conventionnelles du réel. D'où la distanciation ou

42. Michel Leiris, « Francis Bacon, aujourd'hui », *op. cit.*, pp. 36-37.

43. Michel Leiris, *Journal 1922-1981*, *op. cit.*, p. 727 (18 mars 1980).

44. Cité par Michel Leiris dans « Francis Bacon face et profil », *op. cit.*, p. 105.

le décalage qui « montrera d'une façon patente qu'une subjectivité (celle d'un autre) est intervenue⁴⁵ ».

Tout ce qui précède nous explique bien le fait que, lui-même auteur de plusieurs textes puisant dans les souvenirs de sa propre vie, Michel Leiris a insisté sur le caractère autobiographique de l'œuvre de Picasso et de Bacon. Mais ce qu'il faut souligner, c'est que la subjectivité en question ne concerne pas forcément le moi, c'est-à-dire le sujet conscient. Il s'agit plutôt d'un autre moi ou d'un moi délivré de sa raison, c'est-à-dire du sujet inconscient. Comme l'a montré notre analyse du duel du peintre et du modèle, chacun perd un peu de soi-même dans le combat créatif de l'art. La subjectivité implique donc non seulement un écart avec les autres, mais aussi et surtout un écart par rapport à soi-même. On devrait pouvoir comprendre dans cette optique l'insistance de Leiris à voir des traces d'irrationnel dans les toiles de Bacon. En effet, il affirme que le peintre se fie à « la dictée irrationnelle » qui « oriente presque accidentellement vers des graphismes aberrants par rapport à ce qu'on entend transcrire avec exactitude⁴⁶ ».

Rien d'étonnant alors à ce que Bacon recoure à une sorte de happening : « l'“accident” (bavure du pinceau ou de la brosse, lapsus manuel ou tout autre écart involontaire altérant ce qu'on entendait faire) » ou le « hasard (projections directes de couleurs ou frottages au chiffon dont les résultats aléatoires avaient du moins l'avantage d'éloigner de l'“illustration” l'œuvre ainsi agressée, voire de permettre de prendre un nouveau départ) ». Voilà autant d'interventions de l'irrationnel qui fournissent aux toiles un surcroît de vie. Dans cette perspective, il ne faut pas oublier non plus « tel ou tel détail apparemment gratuit⁴⁷ » qui se trouve intégré au tableau. Tous ces éléments aléatoires bouleversent la logique naturaliste et provoquent par suite le surgissement de la présence. Dans ses propres activités littéraires, Leiris compte en particulier sur le détail. Qu'il suffise de rappeler qu'il a écrit *Le Ruban au cou d'Olympia* à partir de ce menu accessoire donné dans le titre.

Que le nu peint par Manet [...] atteigne à tant de vérité grâce à un détail minime, ce ruban qui modernise Olympia et, mieux encore qu'un grain de beauté ou qu'un semis de taches de rousseur, la propose plus précise et plus immédiatement visible, en faisant d'elle une femme pourvue de ses attaches de milieu et d'époque, voilà qui prêtait à réflexion, si ce n'est à divagation⁴⁸ !

45. Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op.cit., p. 751 (25 avril 1982).

46. Michel Leiris, « Francis Bacon, aujourd'hui », op.cit., p. 38.

47. *Ibid.*, p. 111.

48. Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op.cit., pp. 285-286.

Michel Leiris sait que, tel un lasso, le ruban au cou d'Olympia lui permet d'attraper au dehors comme au-dedans de lui « quelque chose de *sauvage* (brut, nu, intouché, voire rétif).⁴⁹ » Dans cette optique, il est à l'opposé de l'idéalisme. Au lieu de s'envoler dans le monde imaginaire, il s'accroche au détail minuscule mais concret. Car, aussi matérialiste que Francis Bacon, il s'attend à ce qu'« une présence confondante se manifeste dans toute sa “brutalité de fait”⁵⁰ ». Et c'est toujours un petit détail qui cause une fissure, dont le caractère déroutant tient au fait qu'elle se trouve dans le quotidien même et sert par là à bousculer la réalité. Aussi Leiris souhaite-t-il que « dans n'importe quelle création émanant d'un artiste ou d'un écrivain il entre au moins un pareil détail qui, situant et actualisant, confère au tout une existence irrécusable en l'amenant pour ainsi dire à cristalliser en la réalité qu'il n'aurait pas si cette parcelle solide n'agissait comme amorce⁵¹ ». Le voilà donc à l'écoute des « frêles bruits » qui lui serviront de levier pour faire apparaître le sacré dans la vie quotidienne.

Michel Leiris ne cache pas que le merveilleux l'a toujours subjugué. Simplement, comme il l'assure dans *Frêle Bruit*, il le poursuit en tant que réaliste ; autrement dit, il tente de « trouver des sources de merveilleux, non dans ce qui [l]e dépayse, mais dans la “réalité nue” de la vie la plus ordinaire⁵² ». Or, juste au moment où il préparait ce dernier tome de *La Règle du jeu*, il se demandait dans son journal, après avoir développé la même discussion, en admettant qu'il avait le goût du merveilleux autant qu'à l'époque surréaliste, s'il ne vaudrait pas mieux parler d'« émotion poétique⁵³ ». Quelques années plus tard, il s'interroge de nouveau : « pourquoi ne pas me référer au “sacré” (opposé au “profane”) pour définir mon attachement inconditionnel à la poésie⁵⁴ ? » Nul doute que toutes les réflexions sur la présence le mènent en fin de compte à cette question.

Toutefois, ce que notre auteur appelle la poésie ne relève pas simplement du lyrisme, mais aussi et surtout du réalisme. Il faudra donc conjuguer ces deux tendances peu compatibles. C'est exactement ce qui se passe dans les toiles de Bacon. Leiris rêve donc à l'exemple de son ami peintre de réaliser

49. *Ibid.*, p. 203.

50. Michel Leiris, « Francis Bacon, la face et le profil », *op.cit.*, p. 112. Si Leiris et Bacon se différencient des surréalistes pour qui l'idéalisme reste important, c'est en tant que matérialistes. Cf. *Ibid.*, p. 80. Par ailleurs, il est à remarquer que certains poètes de la génération post-surréaliste tels que Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Jacques Dupin et Philippe Jaccottet partagent le même intérêt pour la réalité matérielle.

51. Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, *op.cit.*, p. 286.

52. Michel Leiris, *La Règle du jeu IV : Frêle Bruit*, Gallimard, 1976, p. 379.

53. Michel Leiris, *Le Journal 1922-1989*, *op.cit.*, p. 657 (12 août 1972).

54. *Ibid.*, p. 688 (6 janvier 1978).

55. Michel Leiris, « Francis Bacon, aujourd'hui », *op.cit.*, p. 51.

une œuvre dans laquelle « le réalisme sera toujours prêt à briser les barrières et [...] le lyrisme ne cessera d'être enraciné dans l'ici et le maintenant⁵⁵ ». La poésie demandera alors, comme nous l'avons vu à propos de la peinture de Bacon, l'immédiateté et la distanciation. Considérons par exemple les jeux de mots auxquels Leiris s'est attaché toute sa vie. Depuis *Glossaire j'y serre mes gloses* (publié en 1939, mais paru partiellement dans *La Révolution surréaliste* en 1925) jusqu'à « Souple mantique et simples tics de glotte », première partie du *Langage tangage* (1985), il s'est livré à un exercice aux effets assez aléatoires. À condition d'être ainsi ouvert au hasard non dominé tel que certaines méthodes utilisées par Bacon, cet exercice sert à « introduire [...] une dissonance détournant le discours de son cours qui, trop liquide et trop droit dessiné, ne serait qu'un délayeur ou défibreux d'idées⁵⁶ ». Force est d'admettre qu'il joue un rôle de distanciation. Toutefois, les jeux de mots reflètent aussi des réalités intérieures comme l'atteste le fameux épisode qui ouvre *Biffures*. Très petit, ayant constaté qu'un soldat de plomb ou de carton-pâte qu'il avait laissé tomber par terre n'était pas cassé, Leiris s'écria : « ...reusement ! » Sur ce, quelqu'un de plus âgé qui se trouvait là lui fit observer qu'il faut dire « heureusement ». Il s'aperçut alors que ce mot très personnel et dépourvu de signification faisait partie, dans sa forme correcte, de la langue officielle. Une découverte aux conséquences suffisamment graves pour lui donner le vertige. Pourtant, il n'abandonne pas son jargon personnel et continue à en produire des effets semblables en jouant avec des mots, cela tout en sachant qu'ils ne présentent que « remous, rides, écumes ou autres altérations de la surface (à l'ordinaire tranquille) de la langue ». À coup sûr, Leiris est convaincu que les jeux de mots constituent autant de « générateurs d'une poésie très spéciale⁵⁷ ». En tant que poète, Leiris n'essaie pas de dissiper l'écart qui les sépare de la langue normative. Au contraire, il l'exploite à l'extrême et le transforme en une sorte d'immédiateté ou d'actualité de l'auteur, c'est-à-dire en la preuve de sa propre présence.

En somme, Michel Leiris écrit pour introduire une certaine subjectivité, pour atteindre à la présence. C'est dans ce contexte qu'il tient à ce qu'une voix, la sienne en l'occurrence, sous-tende son écrit. Il s'agit de « vocalité [...] comparable [...] à ce qu'est pour un acteur la présence (que l'autre vous sente indubitablement là, réel, consistant, singulier)⁵⁸ ». Il souhaite alors que « dans les mots bientôt figés qu'[il] écri[t] passe la vie de [s]a voix, exactement [s]a présence, plus intime et plus forte que dans tout ce qu'[il] pourrai[t] dire de vive voix⁵⁹ ». Pour autant, ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que,

56. Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Gallimard, 1985, p. 90.

57. Michel Leiris, *La Règle du jeu I : Biffures*, Gallimard, 1948, p. 278.

58. Michel Leiris, *Langage tangage, op.cit.*, p. 115.

59. *Ibid.*, p. 124.

pour s'ancrer solidement et s'approprier la présence, la subjectivité a besoin du réalisme. Non pas celui qui se conforme à la réalité extérieure, mais celui qui confère à la subjectivité autant de poids qu'une réalité, qui « tend moins à figurer qu'à instaurer un réel et qui, parfois, peut même passer thématiquement les bornes de la vraisemblance, sans pour autant se teinter d'idéalité⁶⁰ ». C'est ce « réalisme créateur » que Michel Leiris a poursuivi toute sa vie à travers l'acte d'écrire.

« Réalisme — miser ras et aller à l'âme (l'art même, ici même)⁶¹. »

Université Waseda Tokyo

60. Michel Leiris, « Francis Bacon, face et profil », *op.cit.*, p. 107.

61. Michel Leiris, *Langage tangage*, *op. cit.*, p. 53.

JEAN RAINE, LE « SUBRÉALISTE »

Mady MÉNIER

« Je “vivais” mes rêves à l'état de veille »

Louis Althusser¹

Le « subréaliste », ainsi se nommera bientôt lui-même un désinvolte et très jeune homme qui, arrivant à Paris de sa Belgique natale en 1946, trouvait tout naturel d'aller frapper comme un égal à la porte d'André Breton. Rien ne lui aurait été pourtant plus facile que de trouver des introducteurs. N'a-t-il pas été adoubé dès sa quinzième année par Magritte, Scutenaire, Deliège, rencontrés aux Jeunesses musicales de Bruxelles dont cet adolescent est une figure ? Tout autant cinéphile que mélomane il est lié avec le duc d'Ursel, le cinéaste surréaliste, et, poète, il a, bien sûr, fondé « sa » revue, *La Lanterne*, à seize ans, avec deux de ses condisciples... À dix-neuf ans à peine, juge-t-il, on ne présente déjà plus Jean Raine et l'historienne, pondérée par fonction, ne trouve pas déraisonnable de lui donner raison.

Pourtant, aujourd'hui, se souvient-on assez de Jean Raine, même si le poète aux débuts fulgurants (ses premiers poèmes publiés datent de sa seizième année²) reste plus présent que le grand peintre qu'il a, à la fin de sa vie, choisi d'être exclusivement ? Ou plutôt ne l'oublierait-on pas sans la passion éclairée et agissante de sa femme qui maintient son souvenir et travaille incessamment à élargir son audience, surtout, mais pas seulement, en Belgique et dans la région de Lyon où Raine est mort en 1986 dans l'amer exil du « désert lyonnais » qu'il haïssait et travaille incessamment à élargir son audience³ ?

1. Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps*, Paris, Stock/IMEC, 1992, p. 243.

2. Sous l'égide de Madame Sanky Raine, *L'Œuvre poétique (1943-83)* est parue en un volume, dans une édition établie et présentée par Stephan Lévy Kuentz, aux éditions de la Différence, Paris, 1994. Toutes les références à cet ouvrage le seront sous l'abréviation *O.P.* suivie de la pagination, après indication du recueil dont est extraite la citation. S. Raine organise des lectures des œuvres de son mari, avec le concours parfois de très grands comédiens, tel M. Michaël Lonsdale, leur ami.

3. Raine est mort le 29 juin 1986 dans une plaisante et proche banlieue lyonnaise baignée par

Elle le fait méthodiquement, en publiant l'œuvre littéraire, en montrant l'œuvre peinte, en le recensant⁴. La tâche reste immense. Dans les milieux les plus triés l'évocation de son nom amène encore souvent, pour toute réponse, la même question : « Qui est Jean Raine ? »

Qui oserait répondre à la place de celui même qui, renchérissant sur son cher Rimbaud, se définissait comme « Je est les autres » ? Pourtant il nous a adressé aussi cette invite : « Jouons à deviner qui est Jean Raine ». Essayons-nous donc à deviner, sans prétendre à plus. Mais comment le faire en jouant, pour obéir à cet homme foudroyé dont la double œuvre tragique l'est d'autant plus de se masquer de dérision, de surenchère, de bouffonnerie ? Est-ce un jeu que cette vie et cet art qui lui est consubstantiel, volant comme une flèche vers la mort prématurée dans la dérélition perçue, assumée, dès la fin de l'adolescence ? Le jeune homme surdoué qui a tout lu, tout vu et bouffonne en toute orthodoxie surréaliste

Homme à coudre, toujours tu chériras l'armoire⁵

ou plus tard écrit encore :

Ce rire n'est pas une pipe⁶

très tôt ne se moque plus, ni de Nerval, ni de lui-même en demandant :

Nous sommes-nous noyés où nagent les sirènes⁷ ?

la Saône, Rochetaillée. Sa femme y est restée plusieurs années encore. Elle vit aujourd'hui à Lyon. Son classement des œuvres, sa mise en ordre d'abondantes archives a grandement facilité la réalisation de plusieurs travaux universitaires menés par Anne Parrian, Christine de Magny, Marine Decaëns, sous la direction de l'auteur de cet article, à l'Université Lumière-Lyon II. Les bonnes feuilles en ont été publiées dans les catalogues qui accompagnent les nombreuses expositions, en Belgique, en Italie, à Paris, à Lyon et dans toute la région Rhône-Alpes, ailleurs encore. Le catalogue le plus fourni est celui de la rétrospective *Jean Raine*, au musée de Brou, à Bourg-en-Bresse, qui présente des textes de Bernard Lamarche-Vadel, Claude Lorent, Mady Ménier, Marie-Françoise Poirer. S. Raine y a ajouté une excellente sélection de textes de Jean Raine et sur Jean Raine où l'on relève les signatures de Marcel Broodthaërs, Marcel Lecomte, Jean-Jacques Lerrant, José Pierre, Louis Scutenaire. Significativement, elle n'a pas mis de biographie dans l'appareil scientifique très complet de cet ouvrage, paru aux éditions de la Différence en 1994.

4. Par les soins de S. Raine, s'appuyant pour une part sur des travaux antérieurs, un CD Rom à paraître en l'an 2000 apportera le catalogue illustré de tout l'œuvre peint de Jean Raine.

5. « Armoire à glace », in *Poèmes de Jeunesse* (1943-48) O.P. p. 29. Aucune des pièces des successifs recueils ne porte de date mais elles sont classées par ordre chronologique à l'intérieur de chacun d'eux.

6. O.P., p. 185, *Poèmes figuratifs*. Ce recueil avait déjà été publié, sous ce titre aux éditions de St-Germain-des-prés, coll. blanche, où « Ce rire n'est pas une pipe » occupe une des dernières places, la page 54, l'ouvrage en comptant soixante, ce qui amène à le placer à la fin de la tranche chronologique ainsi couverte, 1966-1969.

7. « Que sembler ou devenir », *Poèmes de Jeunesse* (1943-48), O.P., p. 31. Proche dans le

Ce *Va-et-vient*, comme il l'écrit lui-même⁸, est-il vraiment pur jeu ? On en peut douter. Cet Ulysse consentant et tremblant, si jeune, pressent le peintre épuisé, prématurément vieilli, mais peignant ses chefs-d'œuvre, qu'il sera quelques décennies plus tard seulement. Il sait que le piège du chant inouï où il entre en toute lucidité s'est déjà refermé, se refermera de plus en plus sur lui. Mais il le faut puisque le rêve, la transe, l'écriture automatique, tout ce que lui propose le surréalisme ne lui conviennent pas, au point qu'il doit leur tourner le dos, chercher ailleurs, non, à la lettre, un au-dessus, un sur-réalisme mais un en-deçà, un en-dessous de la plate réalité qui aveuglerait le voyant. S'intituler subréaliste n'est ni une vantardise, ni une de ces bouffonneries flamandes que Raine ne dédaignera jamais, ni une insolence. C'est un programme. Il s'y tiendra, on peut dire littéralement, jusqu'à ce que mort s'ensuive. L'enjeu est tel qu'il serait outrecuidant de s'étonner que cette course à l'abîme, qui est la condition de l'œuvre, ne connaisse des moments d'arrêt, de recul, d'effroi où Raine tente même de « guérir », mais toujours il la reprend : « Il faut savoir très jeune où l'on veut en venir⁹ ».

Cette vie est, en fait, sous ses apparentes contradictions, une presque continue descente aux Enfers, coupée de quelques paliers. Une jeunesse éblouissante qui fait de lui à vingt ans à peine un personnage des scènes artistiques parisiennes et bruxelloises. Les poèmes viennent d'abord, et pas seulement, des pièces de théâtre aussi (dont il perd les manuscrits), tout traversés et quelque peu encombrés d'allusions à la plus pure poésie comme à telle inepte comptine de son enfance catholique. Il s'en dégage peu à peu pour trouver son ton qui déjà fulgure dès les premières pièces conservées. « Je fais nuit¹⁰ », ainsi commence l'œuvre poétique de Raine, qui concède un peu plus tard, un peu facilement, quelque chose au surréalisme et ici très précisément à Paul Éluard :

La main parle
La main chante...
Je te cherche autour de toi

temps de « Armoire à glace », les deux poèmes sont à placer tôt dans la tranche chronologique de ce premier recueil, très certainement avant que son auteur n'ait atteint sa vingtième année, peut-être aux débuts de son séjour parisien, où s'accélère encore la vie de Raine, époux et père à dix-neuf ans.

8. Le recueil *Va-et-vient*, le cinquième de son œuvre, un des plus abondants, regroupe une trentaine de pièces écrites entre 1960 et 1965, période capitale de la vie de Raine dont les premières très grandes œuvres en peinture sont produites à partir de 1960 (série des encres). Il est dédié à Pierre Alechinsky : « J'ai écrit pour toi tout ce que nous/ pensions de temps à autre pour/ des ailleurs ». Par ailleurs plusieurs poèmes de Jean Raine sont dédiés à son fils qui signe Ivan Aléchine, qui lui-même écrira sur Jean Raine. *Va-et-vient* occupe les pages 139-167 de l'*O.P.*

9 « Souvenirs d'enfance » in *Poèmes à peine poèmes* (1943-58), second recueil, *O.P.* p. 62.
10 « Je fais nuit » est le premier vers du premier recueil, *Cris de terre I. O.P.* 1994.

*Je fais le geste de te voir...*¹¹

Il s'en dégage vite, souvent par la dérision

*Voici qu'un nom te Pompe ô Muette
entre Montreuil et Saint-Cloud
j'ai fait souvent le trajet debout
pour faire l'amour dans ta chambrette*¹²

qui semble d'un Laforgue touché par la gaillardise flamande.

Déjà Raine est peintre. Un peintre qui se cherche contre le surréalisme, contre Cobra à qui on l'a si souvent adjoint¹³. Peu nous reste de ces premiers travaux où il déploie une grande inventivité dans l'usage des matériaux les plus inattendus : colorants alimentaires, cirages, etc. Ces innovations doivent sans doute aussi quelque chose au fait que les fonds de tube que lui laisse Pierre Alechinsky ne lui suffisent pas. Presque tout de suite apparaissent les yeux et à ce moment surtout les masques qui seront un des éléments de base du vocabulaire plastique de ses jeunes années qui doivent peut-être à Ensor mais plus sûrement à l'alcool qu'il consomme de plus en plus immodérément. Qui nous dira d'où viennent les fantomatiques et récurrents canards qu'il peint obstinément ? Rien ne le satisfait de la peinture de son temps, pas même et surtout la sienne, qu'il abandonne un temps pour le cinéma. Plus gravement encore, comme bien d'autres, le blesse au plus profond qu'au sortir d'une guerre atroce les lendemains tant attendus chantent si peu. Et il n'est pas homme à aller « au Parti » attendre interminablement qu'ils le fassent... un jour, ni à mettre ailleurs sa foi.

*Les indiens peints de neuf ont envahi l'Europe...
militariste on l'est...
... Les plumes ont vieilli*

11. «La pensée difficile » poème liminaire du bref recueil *Douze poèmes d'amour*, 1957, O.P. p. 99, dont l'un « Mots pour une chanson » est dédié à sa première épouse, la comédienne Nadine Bellaigue qui lui a donné son premier fils, Boris.

12. 1952, in *Quelques pâleurs d'amour* (1958-59), O.P., p. 118.

13. Un journal bruxellois l'a envoyé rendre compte de la première exposition à Amsterdam du groupe Cobra. Il condamne d'un mot coupant « superficiel ». Appel, Constant, Corneille resteront ses familiers. Il écrira à plusieurs reprises dans la revue *Cobra* mais ne fera jamais partie du groupe. En cette même année 1945 (rappelons qu'il a dix-huit ans) il rencontre régulièrement Paul Delvaux mais dans le domaine pictural, sa grande amitié est celle qui le lie pour la vie avec Pierre Alechinsky. Plus tard, Raine s'est montré beaucoup moins éloigné tant du surréalisme que de Cobra. Dans un entretien radiodiffusé, avec André Parinaud en avril 1966, à la question : « Avez-vous été surréaliste ? » il répond : « De conviction profonde » et ne parle que de « nuances personnelles ». Quant à Cobra, il s'y inclut *a posteriori*, disant « nous » en l'évoquant. Publié dans un recueil posthume d'entretiens, sous le titre *Scalpel de l'indécence*, éd. Paroles d'aube, Lyon, 1984, avec huit encres de l'auteur, une préface de Edmond Lévy et en postface un inédit de Jean Raine de 1945, « Dérivatif du songe ».

*Et pour terminer on dresse statue
le sculpteur a taillé VIVE LE COMMUNISME
le diplomate a lu victime d'optimisme
DÉMOCRATIE au lieu du mot qui la conspue¹⁴*

Et ailleurs, à peu près à la même date, vers 1946-1947 où sa vie est si brillante qu'on pourrait le croire heureux, si la gloriole lui était suffisante : « ... *comme si rien ne s'était passé... / Tout redevient pénible...* »

La seule issue est-elle dans l'alcool ?

*On se nourrit à cette ivresse
Puis on se reprend
On repart...
... Radio diffuse sans cesse mes illusions
C'est pénible*

Même s'il se termine par une pirouette : « *Ne vous affolez pas, c'était d'un drôle à délirer¹⁵* » qui est peu convaincant, ce long poème en prose d'un



« Agrées l'expression »
Encre sur papier, 1962
(Coll. DS. Crahay, Bruxelles)

14. « Air en fadaise » in *Poèmes de Jeunesse, O.P.* p. 33.

15 « Péniblement » in *Poèmes de Jeunesse, O.P.* pp. 34-35.

homme de vingt ans dit, tout à vif, son désespoir, confession plus qu'œuvre d'art, écrite au fil d'une plume fiévreuse, torrentielle, tout à cru.

Raine pourtant écrit, peint, consacre beaucoup de son activité au cinéma, comme scénariste, monteur, conseiller artistique, assistant de production, auteur de commentaires... Et boit. Va dans sa vie privée de divorce en remariage suivi d'un autre divorce (douloureusement) et écrit et peint — et boit. Et commencent ce qui est pour lui l'enfer, les hospitalisations en milieu psychiatrique. Il serait trop simple, pourtant, de ne voir dans son alcoolisme que la banale recherche d'un facile remède à ses maux. Lever ses inhibitions, qui d'ailleurs ne l'encombrent guère ? Sa verve flamande y suffit fort bien. Il ne faut pas voir dans l'éthylisme obstiné de Raine une fuite de ses angoisses existentielles, de ce qu'il tient pour des échecs dans ses œuvres écrites ou peintes, même si l'ivresse fut aussi pour lui le remède, qu'il savait inopérant, à l'angoisse et une spirale à laquelle il ne pouvait échapper.

*... je descends
je bois un verre...
je rebois...
un seul encore
un verre¹⁶*

C'est bien là l'oubli, il l'a dit et écrit, qu'il recherche. Ce qui « empêche de voir » ne peut se trouver que dans un verre, mais il n'y trouvera pas toujours les illuminations créatrices. « La nuit restera noire¹⁷ », et il le dit dans « Remède¹⁸ » : « Au pied des murs écorchés par l'ivresse / les mots bagnards tournent en rond... »

L'oubli que cherche Raine est celui de l'anéantissement et personne n'est plus conscient que lui qu'il y est poussé par l'instinct de mort. Une mort qui le délivrera de sa vie, du jugement des autres qu'il réfute sans pouvoir se libérer d'un écrasant sentiment de culpabilité.

*Décisive façon d'avoir un alibi
la caution d'un cimetière¹⁹*

Et puis aussi

Ma mort est fascinante²⁰

C'est peut-être là, qu'enfin, il verra, se verra :

La mort est ton miroir²¹

16. « Angoisse » in *Va-et-vient*, O.P. p. 147.

17. « Les formes raides » in *Poèmes figuratifs*, O.P. p. 177.

18. « Remède » in *Va-et-vient*, O.P. p. 159.

19. « La saison des vendanges » in *Tréponèmes* (1978-80), O.P. p. 283.

20. « Nuit tactile ». O.P. p. 282.

21. « Tu contredis » in *Pertes et profits* (1970-72), O.P. p. 213.



Les fausses nouvelles, 1963
Coll Chaoul Marx, Lyon

Mais la mort frôlée l'est dans les dangers et les douleurs assumées de l'éthylisme, les hallucinations, le delirium, le coma même qui font de sa vie un cauchemar et, de lui-même, si souvent, un objet de mépris pour ceux qu'il appelle « les ilotes » (et où il s'inclut). Mais lui, Jean Raine, sait aussi ce qu'il trouve, ce qu'il atteint ainsi

Le désastre sera en tout point magnifique²²

et qui exige qu'il vive et soit ce qu'il peut être, un poète, et souhaite de plus en plus pressant, un grand peintre dont le nom, espère-t-il, sera célèbre

*Un nom veut le silence et
non à la mort qui tue²³*

en dépit de ce que

*Force est de croire
que la vie n'est pas rose²⁴*

mais

22. « Raisons de la résignation » in *Pertes et profits*, O.P. p. 196.

23. « Colophon pour le début » in *Variations sur le oui et le non* (1972), O.P. p. 238.

24 « La main » in *Le salon des silences* (1973-74), O.P. p. 268.

*Le tout n'est pas d'être heureux...
remettons mon trépas à la saison prochaine*²⁵

et aussi

*Passe encore pour les cris pour la peine mais la mort
même s'il ajoute*

*quelques lâches ont survécu*²⁶

Mais cette vie gardée est toujours mise en péril par l'usage de plus en plus immodéré de l'alcool qui enferme Raine dans une mortelle contradiction : l'alcool est « le tribut à payer » pour créer et il cite des exemples, celui surtout de Baudelaire qui lui est si cher, au point que beaucoup de ses vers ont — parfois trop littéralement — un accent baudelairien. Et la périlleuse aventure où il connaît une telle angoisse :

*Je me sais condamné et m'afflige à me perdre*²⁷

n'est pas vaine, c'est « le prix des choses²⁸ », l'« approche lointaine²⁹ », de ce qui va nourrir sa peinture :

*lorsqu'un soleil s'éteint
s'ensuivent les démons
de cendres arborescentes*³⁰

pour le peintre qui a le courage d'aller

*Vers des dieux en péril
au couchant des cauchemars*³¹

d'accepter que

*Un désastre perfide abreuve mon chagrin*³²

Car l'artiste a ses devoirs

*...il me faut accomplir le travail de Phénix*³³

même si le peintre juge parfois qu'il trouve « peu de formes » il sait que la quête n'est pas vaine de rester toujours inaccomplie

25. « Hésitation », *ibid.*, O.P., p. 266.

26. « Avril » in *Poèmes à peine poèmes*, O.P., p. 82.

27. « Fragment de tragédie » in *Le salon des silences*, O.P., p. 256.

28. *Le prix des choses* p. 261.

29. *Approche lointaine*, *ibid.*, p. 252

30. 4 — « Colophon pour le début » in *Variations*, O.P., p. 236.

31. « Communion indigeste » in *Le salon des silences*, O.P., p. 263.

32. « Crépuscule des idoles » in *Déficits du voyage* (1979), O.P., p. 298.

33. « Peu de formes » in *Va-et-vient*, O.P., p. 152.



En vain la Mandragore
mine de plomb sur papier
donné à Michel Olyff en 1965

*et si nous n'étions plus que ceux qui n'ont pas vu...
terre neuve ô que je suis en reste
espaces fulgurants abysses violées³⁴*

et il dédie à Rubens, ce témoignage

*Nuages de mémoire
n'avons-nous donc rien vu³⁵*

Il écrit de ce combat le *Manifeste* :

*...l'alcool provocateur excite le phénomène
une journée de boisson est celle d'un prolétaire
le salaire est inclus dans l'exténuation³⁶*

34. Sans titre, dédié à Breton : « à André Breton », poème liminaire de *La Faim* (1954), *O.P.*, pp. 93-95.

35. « Le ciel dans la valise » « Pour un buvard et pour Pierre. Paul Rubens » in *Pertes et profits*, *O.P.*, p. 215.

36. « Manifeste » in *Des rictus et des rides*, *O.P.*, p. 314.

Avec ces drogues, où se lèvent les hallucinations

*Tout me crève la vue tout me crève l'espace*³⁷

lorsque

*une infinie douleur m'accompagne*³⁸

Tel est le lot du peintre, y vint-il par d'autres chemins ! Nicolas de Staël disait qu'on peint avec les coups qu'on a reçus. C'est dans un long poème intitulé précisément « Peintre » que Raine, tard dans sa vie, écrit :

*La lueur d'un regard allume presque une ombre
misère des héros spectacle divin
... Chirico rend le geste complètement inutile
Cézanne taille un ciel menaçant les maisons*³⁹...

Aussi le temps presse-t-il le créateur : « Il s'agit d'aller vite⁴⁰ », et c'est parce qu'elle est la mère de sa création que Raine, qui n'est en rien masochiste, ses chants d'amour heureux, ses plaintes, ses regrets le disent assez, peut écrire : « J'ai aimé l'infortune⁴¹ ».

« Vais-je mourir pour voir naître des images » écrit Jean Raine, pleinement conscient des abîmes qu'il côtoie pour créer. Louis Althusser a dit « Les hallucinations sont des faits », mais, bien loin d'y voir le produit d'un état pathologique qu'il laisse les psychiatres soigner comme le fait le philosophe, l'artiste qu'est Jean Raine en fait son matériau. Longtemps ses peintures sont le portrait de ses hallucinations ou, à des moments de rémission, du souvenir qu'il en garde. Au contraire du philosophe, l'artiste veut vivre éveillé ses rêves et leur donner forme, poétique ou plastique, mais, surtout pas « guérir » de cet état médiumnique où l'amène l'alcool. Le prix à payer est lourd.

En 1960 un coma éthylique d'un mois, dont le sauve in extremis Pierre Alechinsky qui le fait rapatrier en toute hâte vers un hôpital de Bruxelles, marque une phase décisive dans sa vie. Y rencontrant Sanky, il trouve l'amour fou

*Ô jamais
je n'oublierai
ce que tu fus
lors de ma vie*⁴²

37. « Au port de mes aventures » in *Pertes et profits*, O.P., p. 218.

38. « Pente », *ibid.*, p. 226.

39. « Peintre » in *Déficits du voyage*, O.P., pp. 303/304.

40. « Jogging » in *Tréponèmes* (1978-80), O.P., p. 289.

41. « Niewport », *ibid.*, p. 284.

42. « Grâce à tes yeux » in *Va-et-vient*, O.P., p. 140.

Le coma le prive de ce qui est si essentiel à un peintre, la couleur : il donne ses premiers grands chefs-d'œuvre en noir et blanc dans une série de magnifiques encres lorsqu'il en sort. Il n'y figure que des formes de cauchemar : oiseaux féroces, yeux hostiles omniprésents qui le resteront longtemps. Aux dédicaces à diverses dames, à Nadine, à Catherine, à Yvette, succède le seul si tendre « pour Sanky » qui symptomatiquement apparaît pour la première fois en exergue d'un poème titré « Réalité de l'oiseau⁴³ ». Ces oppressantes peintures sont d'un homme amoureux et heureux

*...dans l'amour qu'un amour promis à la survie
fut à quai tendrement dans le port de mes bras⁴⁴*

mais qui tire son œuvre peinte de l'Enfer dont il vient de sortir, avec les moyens qu'il lui a laissés, pas seulement le moyen du noir et du blanc, puisque le coma a englouti la couleur, mais sa substance même. Ces monstres menaçants, tout en yeux, en becs, en tentacules, sont les vestiges, les signes, les perles ramenées de l'abîme, les symptômes pour le psychiatre qui classera ses poèmes dans son dossier médical, ce que Raine ne lui pardonnera jamais.

Comment tout ne semblerait-il pas aller pour le mieux pour cet homme comblé à qui vient le succès ? L'art est *la* thérapie, pas la psychiatrie, et il travaille avec zèle avec la femme qu'il aime à sortir de tout lieu psychiatrique les malades mentaux. Devenu le plus sage des époux, il a cessé de boire et reçoit sa récompense : il retrouve la perception des couleurs au moment où il suit son épouse dans la nature éclatante de la Californie et troque la noire encre contre tous les tons de l'acrylique. Reconnu, exposé, acheté aux E.-U. Raine, contre l'avis de tous, sent certainement fuir son talent. Son œuvre californienne, qui n'est pas sans attrait, est étrangement répétitive : mêmes formats, même petite touche pressée en courts segments, lui qui avait toujours empli ses supports de son trait cursif et de ses touches extrêmement variées. On ne fait pas, non plus, de bonne peinture avec de bons sentiments et l'art n'est pas une thérapie. L'art ne sert à rien, sinon à être beau. Théophile Gautier l'avait déjà appris, par de bien moins âpres chemins. Et Raine se remet à boire et de plus en plus, dès lors dépendant de sa femme matériellement, la suit de nouveau, cette fois, bien contre son gré, dans cette banlieue de Lyon où il mourra.

Le constat, dans son évidence même, est amer : « Je retrouvai l'Europe dans le désespoir ». Plus que jamais Raine s'enfonce dans l'alcool. Plus même, dans un délabrement de tout son être physique et mental. Sa pensée s'épuise ou ne parvient plus à se formuler qu'en des platitudes qui la trahis-

43. « Réalité de l'oiseau » dernier poème du recueil *Pertes et profits*, O.P., p. 230.

44. « Dédicace » in *Poèmes à peine poèmes*, O.P., p. 76.



Pacte avec la vermoise, 1967
Coll. S. Raine

sent, des rodomontades qu'un auditeur de rencontre doit qualifier : « propos d'ivrogne ». Sa mise en scène, au sens péjoratif qu'a ce mot, si « théâtrale » de la déchéance ne donne le change à personne, ni à autrui, ni à lui-même. Il fait filmer complaisamment son affreux quotidien qui le montre, blême, squelettique, usant devant les comptoirs, qui certes ne manquent pas à Lyon et dans sa région (il l'a noté), le vide de ses journées, vaticinant des lieux communs pour des bistrotiers méprisants, souvent sa seule compagnie. Il tient même à nous faire savoir de quelle révoltante façon il traite son admirable et aimante épouse, si aimée et admirée, qui, intelligente, d'un caractère de fer et psychothérapeute de profession, ne se prête nullement à un jeu sado-masochiste.

Raine n'avait pas tort de rejeter pour lui les psychiatres. Le seul qui l'aidera aura bien posé qu'il n'a pas pour projet de le guérir et perçoit ses honoraires sous forme de tableaux. Raine perdra beaucoup avec sa mort. Les internements qui ponctuent sa terrible vie et qu'il subit avec fureur, sous la contrainte, ne lui sont d'aucune aide. « Malade intraitable » comme il se qualifie, il argumente son refus de tout traitement⁴⁵ : « On est en train de nous avoir. Il faut en finir avec les bouteilles vides. Nous allons fonder une ligue des alcooliques⁴⁶. »

45. *Contre une psychologie de l'inconscient : la névrose intellectuelle.*

« Spécifique à notre temps ; cause : divorce entre le monde de notre perception et la connaissance scientifique que nous avons de ce monde. Thérapeutique : plonger le malade dans un désarroi moral et intellectuel le plus complet et lui donner l'impression qu'il s'en sort par ses propres moyens. Plus la distance entre l'état de désarroi et le sentiment d'en être sorti sera grande, plus la "guérison" sera complète ». *Journal d'un delirium* avec une préface d'Ivan Aléchine, Paris, éd. de la Différence, 1984, p. 57.

46. *Ibid.*

Il le fait avec outrance, avec emphase, avec âpreté parfois⁴⁷, avec une détermination douloureuse : « quand je n'ai pas bu, je ne peux vivre. La vie m'effraie... Quand je suis ivre, je sais que je suis un autre, mais les autres alors ne me reconnaissent et ne me comprennent pas⁴⁸. » Raine fait vérifier la justesse de la remarque de Proust parlant de notre étonnement quand, connaissant et aimant une œuvre, on en rencontre l'auteur dont on doute qu'il puisse l'être. Mais plus que Gustave Moreau, qui n'oubliait jamais de prendre la pose — une pose noble, il eût mérité, s'il eût pu le connaître, que Proust dise de lui : « sa personne n'était presque plus que le lieu où s'accomplissait une œuvre ». Quelle œuvre et quel accomplissement qui peut-être ne sont pas sans lien avec la mort, dix ans avant la sienne, de sa mère dont il avait toujours regretté, avec elle, qu'elle n'ait pas accompli sa propre vocation, musicale. Oisif toute la semaine, usant le temps dans l'amertume et le dégoût (ses notes écrites le disent) à boire et à dormir, à rêver à des films dont il sait fort bien qu'il ne les réalisera jamais, Raine attend les deux seuls jours où sa femme échappe à ses obligations professionnelles (grâce à quoi vit leur famille) et ne le quitte pas. Présente et silencieuse dans l'atelier où elle a tout préparé⁴⁹, elle se tient auprès de lui, qui peint et ne fait rien d'autre. Il est alors au sommet de son art, qu'il a renouvelé et qu'il maîtrise comme jamais, dans les formats les plus grands dont il ait usé, aux dimensions de

47. Dans ce *Journal* Raine n'épargne pas son épouse à qui il doit tout et à qui il va devoir plus encore : ses plus grands chefs-d'œuvre, donnés à la fin de sa vie. C'est une façon de protester avec véhémence contre les internements que de maudire ce qu'il a de plus cher et de plus respecté.

48. *Ibid.*, p. 17.

49 Depuis presque toujours Raine peint sur papier, support idéal — il ne boit pas — pour l'acrylique qui est devenu son seul médium ce à quoi l'a encouragé, l'ayant expérimenté avant lui, Pierre Alechinsky. Il sert à la perfection le travail extrêmement rapide en même temps que complexe de sa dernière manière. L'acrylique séchant très vite permet tous les retours presque immédiats, les enchevêtrements, les superpositions. C'est dire l'importance de la technique et de la longue préparation qu'elle demande, que Raine aurait été incapable de mener à bien et que fait de bout en bout sa femme. Le papier qu'il a choisi une fois pour toutes comme son unique support est un papier de coupe, de petites dimensions. Sanky Raine en assemble les pièces aux dimensions de l'atelier et les punaise au vol. L'œuvre faite elle la marouflera, technique difficile qu'elle a apprise parfaitement. De même prépare-t-elle l'attirail compliqué, sophistiqué du peintre. Toute une gamme de pinceaux allant de ceux de la largeur d'un éventail à ceux, en soie, venus de Chine, d'une extrême ténuité allée à la plus docile souplesse pour la pose, au millimètre près, de très minces et circonscrites couches, ou simplement touches, picturales et pour avoir part au jeu graphique noir devenu si élaboré, qui organise les immenses dernières toiles et est tenu pour essentiel par Raine, plus que jamais. S'y ajoute toute une panoplie de bâtons, de boîtes métalliques percées dont Raine, qui connaît très bien pour y avoir vécu ce qui s'est fait en Amérique, sait parfaitement qu'il en reprend l'usage à Ernst, Masson, Pollock. N'oublions pas un emprunt capital à ce dernier : les chaussettes, qui permettent de marcher sur l'œuvre en cours et qui sont alors son seul vêtement de travail.



L'amour dans l'âme
encre sur papier marouflé
Coll. S. Raine

l'atelier où le subjectile recouvre complètement le sol⁵⁰. Raine, malade, souvent ivre, semblant parfois à peine conscient, maîtrise sa création avec une stupéfiante autorité, une maîtrise qu'il n'avait pas recherchée, préférant, auparavant comme il l'a dit lui-même « la gestuelle, la poétique du signe » qu'il louait chez les peintres de Cobra⁵¹, et qui maintenant ne correspond plus, ne suffit plus à son dessein. Car si on a pu écrire que sa création avait peu changé depuis ses premières grandes œuvres, vers 1960, la remarque n'a plus de sens pour cette ultime floraison, qui ne marque pas de solution de

50. Il serait fastidieux de détailler ces formats, toujours peu ou prou voisins des 12m² de l'atelier. Leur différence tient souvent aux retranchements qu'opère Raine sur les marges pour recentrer et densifier son travail, en éliminant ce qui est le moins recouvert, travaillé, pour la simple raison que le peintre bute contre les murs, travaillant, au sens littéral, sur son oeuvre.

51. Entretien avec André Parinaud, *op.cit.*, p. 19.

continuité avec le reste de son œuvre mais, peut-on dire, la transcende, et, d'une certaine manière, la sublime même.

L'immensité des formats permet ou engendre ou plutôt les deux à la fois (c'est Raine qui les a choisis tels — et au moment où il est physiquement épuisé) une foisonnante peinture multipolaire et par là très organisée. Elle l'est par un faire extrêmement rapide pourtant, très diversifié, qui a congédié la balafre de couleur pure au profit de la tache structurante, d'un lavis de traits aussi complexe qu'ils sont divers par la taille, la texture, la forme. Pareillement, la couleur auparavant si haute, en contraste avec les noirs, se conjugue avec eux, non point du tout éteinte mais renouvelée, diversifiée au sein d'une technique sophistiquée. Le coloriste est devenu aussi un admirable valoriste, épris de tons rares, les faisant chanter avec une infaillible justesse et sans que jamais ne menace la moindre afféterie. Cette maîtrise de toutes les composantes de la peinture a pour assise la « construction » essentielle pour Raine, il l'a dit et redit, qu'il obtient sur l'œuvre en procès en en changeant le sens, en marchant dessus pour travailler densément autour des divers pôles qui l'organisent, puis une fois la peinture faite en, souvent, la réduisant pour ne garder que l'essentiel.

Si nul plus que Raine ne semble illustrer le célébritissime aphorisme de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible. Il rend visible », à cette étape dernière il ne rend plus du tout directement dans une peinture totalement informelle le visible, que lui a vu, ses hallucinations. Il rend visible tout ce que connaît le peintre, sa douleur, sa déraison, son angoisse mais aussi sa force, et ses regrets de la douceur de vivre en dépit de tout (J'« adore être aimé »)⁵², de créer, s'arrachant aux « Jours scotomisés⁵³ » et, dans la perfection si subtile et si suave de sa palette, la beauté du monde.

Ayant exécuté une riche série d'œuvres parfaites, sans une faiblesse, sans un temps mort, Raine avec la même sûreté de jugement, ne la prolongeait pas. Ne prolongeait pas sa vie, sa création parachevée et puisqu'il était trop tard pour tout, même pour être aimé.

*Sur la pointe des pieds
elle est venue trop tard
elle est venue mourir
sur sa tombe scellée...
tout était trop parfait⁵⁴*

*Université Paris-I
Panthéon-Sorbonne*

52. « Flash » dernier poème, datable de 1983, soit trois ans avant sa mort. *O.P.*, p. 315.

53. *Ibid.*

54. « Sur la pointe des pieds » in *Tréponèmes*, *O.P.*, p. 287.

LA DÉFENSE DE L'INFINI : ROMAN SURREALISTE ET LABORATOIRE DU RÉEL

Maryse VASSEVIÈRE

Le couple surréalisme/réalisme, plus dialectique que faussement oxymorique comme on l'a longtemps cru, est une question particulièrement pertinente pour Aragon qui, s'il a bruyamment rompu avec le surréalisme, n'a pourtant jamais cessé — et l'a dit clairement à partir de l'aggiornamento opéré vers le milieu des années 50 — d'analyser son itinéraire d'écrivain, son passage du surréalisme au réalisme dans le prolongement des perspectives théoriques et philosophiques ouvertes avec ses amis surréalistes dans les années 20.

On examinera dans un préambule cet oxymore en le considérant comme un des aspects du lien théorie/fiction dans le surréalisme dont Jean Decottignies dit dans *L'Invention de la poésie* que c'est une caractéristique majeure du mouvement, en l'examinant à la lumière des oppositions génériques (poésie/roman) et en lui redonnant son dimension historique.

On s'attachera à la pratique textuelle d'Aragon romancier surréaliste à travers l'exemple de *La Défense de l'infini* et du *Paysan de Paris*, où l'on découvrira, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la référence à Brecht et la trace cachée de l'intertexte zolien. On découvrira alors, au-delà des ruptures apparentes — et des manières antinomiques de concevoir l'histoire littéraire, déjà dénoncées par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art* — la continuité d'Aragon du surréalisme au réalisme pourvu qu'on n'ait pas du réalisme aragonien, y compris celui dit réalisme socialiste, une vision étriquée : de la jeune Anne de *La Défense de l'infini*, à peine ébauchée, ou même d'Irène à la jeune Catherine des *Cloches de Bâle*, en révolte contre sa mère et sa famille bourgeoise, il y a plus d'un lien. Aragon ne serait-il pas le meilleur exemple de cette évolution qu'on ne peut plus alors considérer comme un simple reniement ?

PRÉAMBULE THÉORIQUE

Breton le premier dans le *Manifeste du surréalisme* a fixé le modèle canonique de l'antinomie radicale qui opposerait le surréalisme au réalisme, et le

premier il a, pour longtemps, fait peser la suspicion sur le roman en faisant le procès de l'attitude réaliste, à tel point que tous ceux parmi les surréalistes qui se sont avisés d'écrire des romans ont été excommuniés avec fracas.

Confronté à l'interdit bretonien, Aragon n'en a pas moins tenté par divers détours et de différentes manières de saisir « *la fugitive réalité* », aussi bien dans *Le Paysan de Paris* qui passe pour n'être pas un roman et échappe ainsi aux foudres de Breton que dans *La Défense de l'infini* qui en est un et à ciel ouvert mais qui de ce fait restera inachevé et même victime de l'autodafé sacrificiel et conjuratoire. Ce qui n'empêchera pas, plus d'un demi-siècle plus tard, l'œuvre de renaître de ses cendres. C'est qu'Aragon tenait à cette *Défense* secrète et matricielle qui va alimenter souterrainement toute l'œuvre romanesque à venir après la rupture avec le surréalisme et au moment où l'on croyait qu'il s'orientait vers le réalisme socialiste.

Pourtant il ne suffit pas d'en rester à ces oppositions tranchées, ni même à une quelconque négation de cette opposition. Il est évident que les romans du *Monde réel* qui vont naître de la rupture à partir de 1934 ne sont pas des romans surréalistes et même n'ont rien à voir avec l'écriture surréaliste malgré les traces de surréalisme probantes qu'a pu relever Jacqueline Bernard¹. Il ne faut cependant pas cesser de les considérer dans la continuité d'une écriture qui se cherche et qui essaie de réaliser les grands enjeux philosophiques et politiques ouverts par la révolution surréaliste. Car si Breton s'est moqué des prétentions réalistes des romanciers, la préoccupation réaliste au sens politique du terme n'en reste pas moins au cœur du surréalisme tout entier tendu vers l'ambitieux programme de changer le monde ; et si Aragon s'est précipité vers le communisme avec l'ardeur que l'on sait, c'est aussi parce que Breton lui avait d'abord montré le chemin et qu'il était déjà parvenu au sommet de la côte alors que les autres s'ébranlaient à peine.

C'est d'ailleurs la leçon qu'on peut tirer des propos d'Aragon dans le premier des *Entretiens avec Francis Crémieux* (Gallimard, 1964) dont le titre est précisément « Surréalisme et réalisme ». L'intervieweur, homme de radio communiste, avait lancé les entretiens sur le surréalisme dans l'idée de faire réagir Aragon de manière négative et de l'amener à mieux formuler la notion de réalisme, un des piliers du dogme jdanovien². Mais Aragon ne s'est pas laissé conduire sur ce chemin, et Benjamin Crémieux a renâclé comme il l'explique dans la Postface aux *Entretiens* : « Mon assemblage vola en éclats au premier choc. Je tentai bien de m'accrocher au surréalisme et aux surréalistes. La discussion dura deux heures. Jamais sur eux, contre eux, il

1. Jacqueline Bernard, *Aragon. La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Corti, 1984.

2. Voir Reynald Lahanque, « Aragon ou le réalisme au service de la révolution », *Autrement dire*, n° 1, Presses Universitaires de Nancy, 1984.

n'avait rien écrit. Il ne commencerait pas aujourd'hui. » (p. 171). L'essentiel de l'entretien pour Aragon aura été consacré à montrer que le surréalisme est doublement un réalisme : d'abord parce qu'il était « une exploration des domaines poétiques en voie de perdition » du fait qu'ils étaient oubliés de l'institution scolaire et littéraire (Lautréamont, Rimbaud, Germain Nouveau, etc. mais aussi les romantiques eux-mêmes qui n'étaient pas encore vraiment entrés dans les programmes à la fin du XIX^e siècle) et ensuite parce que pour les surréalistes « la réalité était partout ». Et lorsque l'intervieweur ironise sur cette réalité quotidienne qui ne lui paraît pas être la caractéristique majeure du surréalisme plutôt défini dans l'opinion commune par le rêve (« Et pourtant, justement, cette réalité quotidienne... il faut m'apporter vos preuves, maintenant. »), Aragon le bouscule un peu avec agacement : « Mais qu'est-ce que vous dites... de quelles preuves parlez-vous ? Les preuves, elles sont là. » Et il donne l'exemple des publicités du coiffeur pour dames, des machines neuves comme les pompes à essence aux premières pages du *Paysan*...

C'est pourquoi on ne sera pas étonnés de voir un de nos grands romanciers d'aujourd'hui, François Bon, rendre un hommage discret sur son site Web au *Paysan de Paris* pour l'exploration du réel qu'y conduit Aragon. Après avoir montré que *Le Paysan de Paris* « a foré l'idée et le tunnel » qui conduit au *Passagen werk* de Walter Benjamin, il remarque que dans ce livre sur le moderne « ne s'y écrit que l'ancien » puisque Aragon y utilise la technique d'illusion du grand roman balzacien mais il perçoit tout de même dans ce livre sur les signes de la ville, les signes cachés du grand traumatisme de la guerre de 14 comme cet insolite canon dans le parc des Buttes-Chaumont. Si François Bon, comme d'autres lecteurs, peut ainsi déchiffrer cette « infinie écriture du monde », c'est que derrière le coup de force d'aphorismes péremptaires et prétendument dialectiques sur le merveilleux du quotidien et les mythes modernes se cache le souci proprement philosophique d'embrasser tout le réel et de le fixer par les mots au moment où, de manière très emblématique, le passage de l'Opéra est promis à la ruine. Rendre compte du monde dans le temps.

Ce dont je me souviens de ma première lecture du Paysan de Paris, c'est cet enfoncement dans cet inventaire qui pourrait ne pas finir, tant le grouillement des choses se multiplie à leur approche réelle, jusqu'à ne plus être qu'une surface de mots. [...]. Le Tarif des consommations, le prix des places du Théâtre moderne, la réclame enfin de ce chien saluant un autre chien [...], c'était d'abord la preuve que ce qui m'était à moi accessible ici, à Civray, Vienne, station Antar sur la route de Poitiers, [...], tout cela prenait sens et poids comme notre univers d'un coup légitimé à hauteur même de celui des livres, et restant à conquérir par le plus noble des outils, la langue. Et que dans chaque mot s'était accumulé et fixé du temps, que le temps devenait lui aussi matière à saisir. C'est cela

que je dois spécifiquement, comme révélation fondamentale, à ma découverte cet été-là du Paysan de Paris. Révélation non pas séparée de ce grand avalement de la machine surréaliste en bloc, avec les rêves et les automatismes de Breton et la grande sensualité d'Eluard, mais révélation spécifique et grave, à explorer pour moi-même et non pas seulement comme cette excroissance mystérieuse et neuve de ce mot pour moi-même à lui seul fétiche, surréalisme, mais en continuité directe avec, par exemple, celui qui avait déjà donné sens à cette liaison de ma province et des livres, Balzac [...].

Et je retiens de cette manière de confession littéraire d'un de nos grands romanciers réalistes contemporains, lui aussi préoccupé comme Aragon de confronter le roman à la poésie³, que sa lecture du surréalisme se fait sans fétichisme et qu'elle associe « *la machine surréaliste* » de l'automatisme et du rêve (qui a longtemps tenu lieu de fétiche) à l'écriture romanesque de Balzac, volontiers vilipendé par les surréalistes et Aragon lui-même⁴ mais réhabilité par le dernier Aragon.

Comme le perçoit bien François Bon et comme le dira Aragon après sa rupture avec les surréalistes et de manière de plus en plus explicite dans les années 60, les oppositions génériques n'ont pas de sens pour cette écriture moderne qui s'inaugure avec le surréalisme. Aragon n'aura jamais fait sien l'anathème bretonien contre le roman, tout lui sera toujours également roman ou poésie, comme toute écriture lui aura toujours été à la fois théorie et pratique, philosophie et poésie. C'est pourquoi envisager d'étudier le lien entre surréalisme et réalisme ne devrait pas paraître incongru — pas plus que ne peut paraître incongrue la volonté délibérée de Brecht, sur lequel nous reviendrons pour ses rapports avec Aragon, d'unir philosophie et théâtre, réalisme et poésie — mais pourrait être considéré comme un des aspects du lien théorie/fiction dans le surréalisme.

ARAGON ROMANCIER SURRÉALISTE

Dans le paratexte tardif des préfaces de *L'Œuvre poétique*, au tome VII sur l'année 1936⁵, Aragon fait l'aveu du rôle de Bertolt Brecht dans sa conception de l'écriture non seulement après la rupture avec les surréalistes mais aussi avant et de l'origine brechtienne de la théorie du mentir-vrai qui vaut pour toute sa production romanesque. Cet aveu qui « a semblé nécessaire »

3. Il dit ainsi que *Le Paysan de Paris* aussi bien que *Le Roman inachevé* ou *Henri Matisse roman* « interroge d'abord la prose narrative dans sa tâche d'aujourd'hui, qui la confronte de l'intérieur à l'enjeu poétique. »

4. « Et voilà mon Balzac dans les choux » ... « Fragment Ô Byron » de *La Défense de l'infini*, édition de Lionel Follet, Gallimard, 1997.

5. *OP*, tome VII, Livre Club Diderot, 1977, pp. 93-113.

à Aragon renvoie à l'essai de Brecht « Cinq difficultés en écrivant la vérité » publié dans le n° 32 de la revue *Commune* en 1936 et repris dans *Sur le réalisme* (*L'Arche*, 1970, pour la traduction française). Brecht y explique :

Quiconque veut, de nos jours, combattre le mensonge et l'ignorance doit surmonter au moins cinq difficultés.

Il doit avoir le courage d'écrire la vérité, bien qu'elle soit partout étouffée, posséder la clairvoyance pour la reconnaître, bien qu'elle soit partout camouflée, connaître l'art d'en forger une arme et savoir choisir ceux entre les mains desquels elle peut devenir efficace ; il doit avoir aussi la ruse de leur transmettre la voix de la vérité. Ces difficultés sont énormes pour ceux qui écrivent sous le règne du fascisme, mais elles subsistent également pour ceux qui ont été chassés ou qui ont fui, ainsi que pour les écrivains des pays de libertés démocratiques.

Aragon reconnaît dans ces principes brechtiens ceux-là même qui agitaient les surréalistes une décennie auparavant et qu'il a essayé de mettre en pratique avec *La Défense de l'infini* d'abord et avec les romans du *Monde réel* ensuite. Il se souvient notamment de la fameuse conversation avec Breton dont il a déjà rendu compte pour la première fois dans l'article des *Lettres françaises*, « Lautréamont et nous » :

Moi, dans les trois dernières années, je m'étais mis à m'imaginer que le moyen de faire cela s'appelait le roman... c'était aussi, toujours, la suite de cette conversation en 1919 avec André Breton le long des grilles des Tuileries, côté Rivoli et sur nos pensées l'ombre des piques de fer noir passant comme un rideau qui hache le soleil... (n° 1185, juin 1967).

Car si le narrateur-descripteur du *Paysan de Paris* confesse : « Tu te crois, mon garçon, tenu à tout décrire. Illusoirement. Mais enfin à décrire. », c'est parce que déjà, selon cette fameuse conversation avec Breton, il ne veut pas que son écriture soit pure littérature, sans prise directe avec le réel et qu'on puisse l'accuser de cette trahison des clercs qui est pour tous les surréalistes la plus grande infamie. Ce qui importe déjà ce n'est pas de représenter le monde mais de le comprendre comme il va essayer de le faire avec *La Défense de l'infini*. C'est pourquoi le vieil écrivain auteur du paratexte de 1977 peut encore écrire mêlant les époques de son œuvre qui n'en font plus qu'une : « Je semble ici tout mêler, la poésie, le roman, le temps qui passe, les grands changements qui se font dans les masses comme dans les individus, mais ne comprenez-vous pas que c'est cela qu'il faut jeter en pleine lumière, pour qu'on comprenne l'histoire avec ou sans majuscule ? »

Peut-être alors peut-on essayer de lire, comme le signe d'une convergence profonde entre deux grands créateurs du XX^e siècle, avant même et au-delà de leur commun engagement communiste, le texte de *La Défense de*

l'infini et du *Paysan de Paris* comme la mise en œuvre des principes subversifs de Brecht. Le merveilleux surréaliste avec son soubassement réel pourrait alors être considéré comme une opposition violente à la morale bourgeoise par un mouvement de contestation commun à l'écriture et à la peinture surréalistes et dont l'expression théorique se trouvera admirablement développée dans *La Peinture au défi* (OP, tome V).

Le narrateur du *Paysan de Paris*, avant d'être l'amoureux fou de la fin du livre, est d'abord un narrateur contestataire qui adopte le point de vue des pétitionnaires contre la démolition du Passage de l'Opéra. Son inventaire des lieux promis à la destruction a aussi le sens d'une protestation contre les lois de l'urbanisme capitaliste et de la spéculation immobilière. Et en ce sens il prolonge la protestation de Zola qui démonte dans *La Curée* à travers le personnage de Saccard le mécanisme des grands travaux d'Hausmann. Mais la description des boutiques et des vitrines dépasse le projet naturaliste et annonce *La Défense de l'infini*. Avec la description de la boutique du coiffeur qui fait « les ondulations Marcel » — description réaliste qui vire à la description surréaliste et poétique de la chevelure féminine et s'achève en glorification de la femme — et avec la description-récit du bordel du Passage où se poursuit cet éloge de la femme, c'est toute une écriture de l'érotisme qui se met en place.

Et la double dimension poétique et critique de cette écriture érotique sera encore plus évidente dans *La Défense de l'infini*. Ce roman écrit en même temps que *Le Paysan* et promis à l'autodafé de Madrid en 1927 constitue la première ébauche de la volonté de roman dans un contexte d'interdit surréaliste. Le projet aragonien de « faire entrer l'infini » du désir dans le concret du monde trouve à s'exprimer à travers le chronotope du bordel.

Le bordel est à son tour doublement emblématique. C'est à la fois la liberté du désir, et en particulier celle du romancier libre de multiplier les histoires et gagné déjà par la tentation de la grande fresque de *La Comédie humaine* ou des *Rougon-Macquart* qu'il entreprendra sans entrave une décennie plus tard avec *Le Monde réel*. Mais c'est aussi l'horreur d'une société décadente qui n'offre de liberté que dans la vénalité et la perversité. Aragon est alors renvoyé au modèle proustien des bordels pour femmes et pour hommes, mais il ne veut pas mettre ses pas dans les pas de ce « snob laborieux » et ne peut pas réécrire *La Recherche*. C'est donc vers un autre romancier qu'il va chercher des modèles implicites et c'est vers la tradition récente du naturalisme critique mettant en accusation la société bourgeoise qu'il va se tourner sans en avoir l'air : on découvre alors les traces de Zola, avec un étonnement d'autant plus grand qu'Aragon surréaliste s'est abordé attaché à brouiller les pistes pour ensuite les éclairer dans les années 50.

L'INTERTEXTE ZOLIEN

La présence cachée du modèle zolien réside dans la référence cryptée et subversive à *Nana* dans *Le Paysan de Paris* et dans *La Défense de l'infini*. Mais il faudrait avoir le temps de donner un aperçu de la manière souterraine et pourtant massive dont cet intertexte canonique irrigue toute la production romanesque aragonienne, depuis *La Défense de l'infini* jusqu'aux *Communistes* et à *Blanche ou l'Oubli* par Flaubert interposé puisque aussi bien *Nana* peut se lire comme une réécriture de *L'Éducation sentimentale* pour une certaine partie de son intrigue (Nana-Rosanette et le jeune Georges Hugon qui vient faire son droit à Paris, le souper chez Nana, l'escapade aux Fondettes comme celle de Rosanette et Frédéric à Fontainebleau, etc.)

Nana elle-même apparaît comme son propre mythe dans les galeries du Passage de l'Opéra, dialogue avec le Paysan et dans *La Défense de l'infini* l'intertexte de *Nana* produit de manière presque générative l'invention romanesque si particulière du surréalisme que l'on croyait seulement liée à l'écriture automatique alors qu'elle était en réalité liée à un intertexte : Aragon en a compris la leçon dans l'écriture de Raymond Roussel expliquée par lui-même.

Cette démonstration de la tentative d'une écriture romanesque surréaliste par Aragon repose sur deux fragments de *La Défense de l'infini* : l'un rescapé de l'autodafé, « Moi l'abeille j'étais chevelure » publié dans la première édition de *La Défense* par Édouard Ruiz (Gallimard, 1986) et l'autre disparu, « Ce qui continue la chair », mais sauvé par Nancy Cunard, retrouvé par Lionel Follet à l'Université d'Austin et publié avec les autres « Fragments Nancy Cunard » dans sa nouvelle édition (Gallimard, 1997).

Je ne m'attarderai pas sur le premier fragment qui partage avec le second la présence d'un « géant de neige » parce que je l'ai déjà étudié⁶ en le mettant en relation avec « Mon grand-père qu'il était », traduction par Aragon d'un mythe indien sur le lien entre la sexualité et le blé à la demande d'Eyre de Lanux et intégrée dans le tome IV de *Œuvre poétique*. On y découvre que le récit qui semble tout droit sorti de « l'accroc ancien » d'une phrase d'incipit se déroule en réalité sous l'impulsion d'autres textes et accueille des figures narratives, des personnages comme ces deux géants de l'hiver dialoguant avec l'abeille⁷ qui trouvent leur origine dans cet intertexte du mythe nord-américain. Mais c'est à un autre intertexte romanesque, zolien, que renvoie aussi ce personnage mythique du géant de glace : au personnage du Comte Muffat dans *Nana*.

6. « Les derniers romans d'Aragon : une poétique de l'intertexte » in *Textuel*, n° 35, 1999.

7. Ces « gémeaux neigeux » ont inspiré aussi Masson dont Aragon donne le dessin dans le tome IV de *l'OP* pour illustrer « Mon grand-père qu'il était » : deux géants de neige phalliques marchant avec une petite fille entre eux, signe que ce dessin est bien lié au récit mythique nord-américain traduit par Aragon et/ou Eyre.

Et c'est la découverte du fragment rescapé qui permet de s'en assurer. Ce fragment au titre-incipit zolien « Ce qui continue la chair » pour désigner les talons hauts comme métonymie de la femme, s'ouvre sur le dialogue humoristique entre un talon cassé jeté dans un tiroir et le falun, nom poétique aragonien donné au contenu d'un tiroir de bureau (lettres, bouts de papier, messages, signes, photographies jaunies) comme emblème du temps. Puis le dialogue se déplace de manière énigmatique entre deux nouveaux protagonistes : la mouche (à virus) et le grand glacier qui discutent de la sexualité et de l'incompatibilité physique. Le géant de neige se lamente : « je suis le génie des corps qui ne se conviennent pas les uns les autres. Au milieu des plaisirs je me lève, je suis le froid spectre physique de l'incompatibilité dans le délire⁸. » Puis il invite la mouche à l'amour et le narrateur amusé se réjouit, à la manière de Maldoror, mais avec l'humour en plus : « Que je te contemple, idylle pathétique de la mouche infectieuse de la mélancolie et du géant de l'incompatibilité physique. Dans les paniers de celui-ci quel enfer de filles séduites, de garçons dévoyés, d'enfants maussades, de sanglots. Aux antennes de celle-là que de cœurs tombés en poussière. Voilà un couple bien assorti. » Où l'on voit que l'imaginaire romantique de la mélancolie qui était encore celui de Lautréamont se trouve perverti par un imaginaire plus cru, plus naturaliste où l'on aura reconnu l'empreinte de Zola. D'ailleurs comme dans *Nana*, où « la mouche d'or » repousse d'abord le Comte Muffat qu'elle n'aime pas pour mieux en faire son chien, ici « la mouche infectieuse de lamé noir et or dédaigne les avances de géant de l'incompatibilité physique. Des hannetons, des matelots, n'en a-t-elle pas plein ses poches. Elle porte vers d'autres régions le pollen sombre des chagrins. »

Ce court récit décalque en condensé le schéma affectif du roman de Zola. Il n'est insolite que parce qu'il met aux prises des êtres imaginaires, des métaphores au sens propre. Or on découvre que ce sont celles utilisées à l'envi dans le texte zolien pour désigner la femme et l'homme. Si on a vite reconnu dans la mouche le personnage de Nana, celle qui est désignée par le journaliste Fauchery comme « la mouche d'or » destinée à porter dans le corps de la bourgeoisie une pourriture qui finira par la gagner, il est plus difficile de reconnaître Muffat dans « le géant de neige ». Pourtant le retour précis à l'intertexte zolien nous réserve une surprise : la découverte que, là aussi, gît l'origine du géant de glace. Car la connotation du glacier environne toute la description du Comte avant sa rencontre avec Nana qui va le dégeler : il a « un air glacé », même la maison de cet « homme glacé » a « un grand air glacial », « une dignité froide » et il souffle sur son salon collet monté « un souffle froid » aussi froid que « la glace du baiser » de sa mère.

8. *La Défense de l'infini*, Gallimard, 1997, p. 208.

Sa femme, la Comtesse Muffat, avant sa transformation en « cocodette » (*Ébauche*), est aussi froide que lui, et l'incompatibilité physique comme l'absence de désir dans ce couple amènent inévitablement la métaphore du glaçon⁹. Si on ajoute à cela le thème de « l'odeur de femme », peut-être d'inspiration mozartienne, si récurrent dans le texte de Zola et qu'on retrouve aussi comme une obsession culturelle dans le texte d'Aragon, on ne pourra que conclure à la prégnance de *Nana* dans *La Défense de l'infini*, deux romans où circule la même métaphore du théâtre-bordel¹⁰.

Outre ce fragment rescapé sur la mouche et le glacier, c'est dans les autres fragments déchirés puis sauvés que se trouve l'histoire d'Amanda, personnage de cocotte fin de siècle, dont le lien avec *Nana* est évident. On voit ainsi se dessiner en filigrane, dans cette ébauche de roman qui ne verra jamais le jour du vivant de son auteur, une tentation de la réécriture de *Nana* à la fois comme condamnation de la société bourgeoise décadente — celle du Second Empire ou celle des années 20 : mêmes haines... — et comme « poème du cul¹¹ ». Mais dans cette tentation de la réécriture, il faut voir ce qui différencie le texte aragonien de l'intertexte zolien. *Nana* montre « l'inconnu du désir » comme *La Défense de l'infini*, mais du point de vue des hommes. Zola décrit les mâles en rut au moment de la représentation au Théâtre des Variétés où *Nana* apparaît presque nue, seulement vêtue de sa splendide chevelure blonde, et dans l'*Ébauche* il annonce son projet d'un « poème des désirs du mâle ». Mais si *Nana* est le roman de la force du désir masculin, *La Défense de l'infini* dit aussi la force et le désespoir du désir mais du point de vue de la femme : c'est l'infini du désir et du plaisir féminins que raconte-décrit *Le Con d'Irène*, ce récit détaché de *La Défense* pour être vendu comme texte érotique à un collectionneur bourgeois et qui en est à la fois le point d'incandescence et l'impossibilité absolue.

DU SURREALISME AU RÉALISME : UNE CONTINUITÉ

Henri Mitterand dans *L'Illusion réaliste* (PUF, 1994) qualifie les *Carnets* de Zola qu'il a édités d'« œuvres-matrices » et je serais tentée à mon tour de considérer *La Défense de l'infini* comme une « œuvre-matrice » qui, parce qu'elle aurait été inachevée, détruite en partie, en tout cas secrète, aurait pu jouer le même rôle que des ébauches et constituer un réservoir pour des romans ultérieurs. Et il est indéniable qu'Aragon romancier a puisé à ce

9. Pour tous ces relevés on renvoie à l'édition d'Henri Mitterand dans la Pléiade : *Nana*, tome II, Gallimard, 1961, pp. 1120, 1138, 1144, 1145, 1149, 1154, 1161, 1213, 1273, 1333.

10. C'est Bordenave, le directeur du Théâtre des Variétés qui désigne ainsi son théâtre : « Dites plutôt mon bordel. » lors de la représentation de *La Blonde Vénus* à la fin du premier chapitre de *Nana*.

11. C'est l'expression que Zola emploie dans les dossiers préparatoires de *Nana* présentés par Henri Mitterand : « Toute la société se ruant sur le cul. »

fonds gigantesque, à ce gisement souterrain de son propre terreau. C'est évident par exemple lorsqu'on examine les personnages féminins de *La Défense de l'infini* aux premiers romans du *Monde réel* : Anne et même Irène sont sœurs de la Catherine des *Cloches de Bâle* tout comme Diane de Nettencourt doit beaucoup au personnage d'Amanda.

Et ce caractère matriciel de *La Défense de l'infini* pourrait enfin expliquer en partie la théorie de l'écriture développée par Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire* ou *Les Incipit* (1969) et notamment cette formule qui pourrait paraître absconse, « Mes livres, je les ai lus » si on ne voyait pas que non seulement elle signale la part de la lecture impliquée dans la genèse du texte mais aussi la part de cette relecture d'un texte déjà là et secret qui fonctionne comme un avant-texte. On comprend alors que dans la préface au tome VII de *l'Œuvre poétique* déjà évoquée, Aragon puisse parler de ses œuvres narratives écrites entre 1920 et 1939 comme d'une continuité et les considérer comme les « témoins paradoxaux de cette volonté secrète » de suivre les préceptes brechtiens.

S'il est vrai que le concret métaphysique du *Paysan de Paris* fait place au vrai monde réel des hommes et des classes sociales, déjà *La Défense de l'infini* et *Les Cloches de Bâle*, ces romans situés de part et d'autre de la rupture d'Aragon avec Breton, comme sur les deux versants prétendument antinomiques du surréalisme et du réalisme, n'en manifestent pas moins la même volonté du romancier face au monde : non pas le représenter mais le comprendre pour éventuellement le transformer. Car pour le transformer se pose le problème du public (faire de cette « voix de la vérité » une arme et « savoir choisir entre les mains desquels elle peut devenir efficace » comme le dit encore le texte de Brecht). On voit là percer une intention militante pour la littérature, mais ce c'était pas une perspective incongrue pour le surréalisme lui-même, au contraire.

Les Cloches de Bâle, le premier des romans du *Monde réel* qui va s'écrire dans les doutes et la douleur, reprend le parti pris des femmes affiché dans *La Défense de l'infini* mais pour un public plus populaire et tel qu'il est dans les années 30, gagné à la Révolution mais encore puritain. C'est ainsi que la partie « Catherine » des *Cloches de Bâle*, avec l'itinéraire d'une jeune femme en révolte contre sa famille bourgeoise et la société et en quête de liberté, sexuelle, intellectuelle et sociale, peut être considérée sans trop de difficultés comme la suite d'Irène sous une forme susceptible d'être reçue par les masses et de remplacer un récit détaché de *La Défense de l'infini* comme publication érotique et qui de ce fait n'avait touché qu'un public bourgeois restreint. On y trouve en effet la même volonté de libérer le désir féminin en changeant les rapports de propriété entre l'homme et la femme, et si le discours de Clara Zetkin au Congrès Socialiste de Bâle de 1912 à la fin du roman formule cette volonté en termes marxistes canoniques inspirés des célèbres analyses icono-

clastes de Engels sur *L'Origine de la famille* qu'Aragn a lues aussi depuis, c'est la mme que celle qui s'exprimait en termes poétiques dans le passage du *Paysan de Paris* sur l'essence de la femme.

Si *La Défense de l'infini* peut être considéré comme un roman matriciel, comme réservoir de schémas narratifs et même de personnages, c'est aussi une réserve de formes : il est à remarquer que tout réaliste socialiste qu'il soit ou se veuille être, le premier roman du *Monde réel* s'écrit comme *La Défense de l'infini*, à partir de courts récits et selon une construction par morceaux et blocs qui ne satisfait pas toujours le romancier lui-même tant elle semble en rupture avec la grande coulée de la tradition narrative du réalisme français. Et c'est peut-être là encore que se fait le lien avec Brecht et le grand débat qu'il anime parmi les écrivains berlinois du début des années 30 sur « Roman oder Novelle », dans le prolongement des travaux des formalistes russes sur la narration¹².

Les Cloches de Bâle en effet s'ouvre sur le personnage de Diane de Nettencourt, cocotte fin de siècle et mère d'un bâtard, qui n'est pas sans rapport avec Nana. L'incipit célèbre du roman (*Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet papa*) — célèbre pour sa résonance avec l'histoire personnelle du romancier — peut en réalité être considéré comme la réécriture d'une scène de *Nana* qui en fournit la matrice inverse : « Cela fit rire tout le monde quand Louiset appela Fontan papa¹³ »... Puis la ligne romanesque se brise avec l'entrée en scène de Catherine et la structure complexe du roman, aussi éclatée qu'aurait été celle de *La Défense de l'infini*, intercale encore entre les deux figures féminines de Catherine et de Clara à l'épilogue celle de l'anarchiste Victor, dans une partie masculine où Catherine n'est pas absente.

Il est évident que cette « lecture libertaire, provocatrice, désinvolte » des *Cloches de Bâle* finement analysée par Henri Mitterand dans *L'Illusion réaliste* vient de *La Défense de l'infini* et du code hérité du surréalisme, de même que viennent de ce roman matriciel les interventions du narrateur et les apostrophes au lecteur qui saccagent l'illusion réaliste au moment même où elle semble faire son entrée.

S'il fallait revenir, pour finir, sur ces liens avec Brecht qu'Aragn avoue tardivement dans *L'Œuvre poétique*, je le ferais en renvoyant aux travaux de l'équipe de Michael Nerlich à l'Université de Berlin¹⁴.

12. Je renvoie à l'article de Renate Lance-Otterbein, « Jeanne, France, Harry et la guerre de 40. Dans les cahiers d'écoliers d'Aragn : proses romanesques connues, "petites formes" négligées et un INÉDIT oublié, souvenir de Brecht » dans *Aragn lisant*, Digraphe n° 82/83, 1997, pp. 160-190.

13. Zola, *Pléiade*, *op cité*, p. 1290.

14. Il s'agit notamment de l'article de Michael Nerlich « À l'assaut du réel : de Kant à D'Holbach dans l'œuvre d'Aragn » publié dans *La Pensée* n° 203 (février 1979) et de celui de Hans-Joachim Neyer « Aragn et Brecht » dans le n° 8/9 de la revue *Sillex*, 1978, consacré à *Aurélien*.

Leur approche sociologique offre une manière d'analyser autrement les romans du *Monde réel* en ne les séparant pas de la production romanesque surréaliste antérieure et en ne les considérant pas seulement comme des romans réalistes socialistes affublés de toutes les tares du roman à thèse, mais aussi comme une écriture réaliste au sens brechtien du terme, c'est-à-dire comme une écriture dialectique plus soucieuse de mentir-vrai que d'illusion réaliste. C'est ainsi que Hans-Joachim Neyer dans son article sur Aragon et Brecht, reprenant les analyses du surréalisme menées déjà en son temps par Walter Benjamin, exilé célèbre et ami de Brecht, peut porter un regard neuf et non spécifiquement français sur le surréalisme dans son rapport avec d'autres écrivains en Europe et dans son rapport avec la littérature ultérieure. Il conclut ainsi que le surréalisme a contribué à « désinfecter la politique de tout dilettantisme moralisateur » (Walter Benjamin) et à préparer « en ce qui concerne Aragon, une littérature argumentatrice telle que l'exigeait Brecht ».

Si Aragon et Brecht sont frères en réalisme, leur théorie de la mimesis n'a rien du reflet réaliste : pour dire le monde, il ne faut pas seulement imiter mais aussi construire comme on monte une expérience en laboratoire et utiliser le mentir-vrai. Et cela assez étonnamment nous renvoie encore du côté de Zola et de ses longues analyses du *Roman expérimental*, signe qui tendrait à prouver, si besoin était, à quel point les frontières sont poreuses entre des écritures que l'histoire littéraire, qui classe et répertorie, a longtemps séparées et considérées comme antinomiques.

Enfin ce parcours sans frontières aussi bien des romans surréalistes d'Aragon que des premiers romans du *Monde réel* aura montré à quel point Aragon romancier a toujours été intertextuel. Et on ne peut que constater pour finir le lien de la problématique de l'intertextualité avec celle du réalisme : Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* (Seuil, 1998), reconnaît le « souci du monde » que contient l'intertextualité et va même jusqu'à dire que « le réalisme est donc l'illusion produite par l'intertextualité » (p. 117).

*Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle*

VARIÉTÉ

ANDRÉ BRETON ET LA PSYCHOPATHOLOGIE DE SON TEMPS : DEUX EXEMPLES

Alain CHEVRIER

La psychiatrie, et en l'espèce la psychiatrie de guerre, avec ses protagonistes médecins et patients, ses théories et ses institutions, a joué un rôle majeur dans la formation du jeune André Breton, non moins que ses fréquentations littéraires et artistiques. Au début des années 20, les échanges entre ces deux domaines prendront un cours nouveau sous une bannière qu'il fera sienne : le « surréalisme ».

1. ANDRÉ BRETON ET LE « FOU QUI NE CROYAIT PAS A LA GUERRE ».

Nous étudierons ici un des protagonistes, un des malades mentaux qu'il a rencontrés, et dont il a parlé comme d'un cas exemplaire.

Tout jeune étudiant en médecine (il a passé son PCN en 1913), André Breton est mobilisé en février 1915. Il est versé comme « interne provisoire » en juillet à l'hôpital auxiliaire de Nantes. C'est là qu'il fera la rencontre d'un soldat blessé, Jacques Vaché, dandy et poète auquel il s'identifiera partiellement.

En juillet 1916, il est affecté comme interne provisoire au Centre neuro-psychiatrique de la II^{ème} armée de Saint-Dizier (Haute-Marne). Ce centre est dirigé par le D^r Raoul Leroy, qui a été médecin à l'asile d'Évreux puis à celui de Ville-Évrard. Breton y restera jusqu'à la mi-novembre 1916. Il se présentera plus tard comme ayant travaillé en qualité d'« assistant » du Docteur Leroy (*Entretiens*, p. 36).

Le D^r Leroy est souvent considéré comme une rencontre de peu d'importance, et son service comme un lieu de passage. Leur influence a pourtant été cruciale, à plus d'un titre. Elle a même été reconnue par Breton dans ses « entretiens » radiophoniques de 1952, très tardivement :

Le séjour que j'ai fait en ce lieu et l'attention soutenue que j'ai portée à ce qui s'y passait ont compté grandement dans ma vie et ont eu sans doute une influence décisive sur le déroulement de ma pensée. C'est là — bien que ce fût encore très loin d'avoir cours — que j'ai pu expérimenter sur les malades les procédés d'investigation de la psychanalyse, en particulier

l'enregistrement, aux fins d'interprétation, des rêves et des associations incontrôlées. On peut déjà observer en passant que ces rêves, ces catégories d'associations constitueront, au départ, presque tout le matériel surréaliste. [...] (Entretiens, p. 36-37).

Contrairement aux interprétations qui en ont été données après la pénétration de la psychanalyse en France (dans les années « folles »), nous devons rappeler que ces méthodes d'exploration n'étaient pas spécifiquement freudiennes, même si elles relevaient du même paradigme associationniste : il s'agit en effet des tests d'associations qui étaient une des voies les plus utilisées de la psychiatrie de l'époque, de Kraepelin à Bleuler et Jung. Édouard Toulouse, Édouard Claparède, ont contribué à ces études bien oubliées depuis.

De même, les études sur les rêves, si elles incluaient la *Traumdeutung* de Freud, ne s'y bornaient point (de Maury à Vaschide en passant par Hervey de Saint-Denys), et Breton s'en souviendra lors de sa visite à Freud.

Ces enquêtes sur les associations d'idées et sur les rêves faisaient partie de l'« interrogatoire » clinique et représentaient une technique diagnostique des plus pointues à l'époque. Le but était d'explorer la vision du monde du patient à travers ses « complexes » d'associations, de rechercher ses motivations, éventuellement de le coincer dans ses retranchements afin de dépister une simulation. Rien à voir avec l'attention flottante et avec les associations libres de la cure type...

C'est dans ce contexte de la clinique psychiatrique et de l'expertise médico-légale, qu'il lit — et probablement rédige — des observations médico-psychiatriques, dont il reparlera avec ironie :

Les rapports médico-légaux, belles rédactions du type scolaire, ces rapports de la conclusion desquels dépendent toutes les perspectives de vie d'un homme, m'ont laissé sur un sentiment extrêmement critique de la responsabilité (Entretiens, p. 37).

Le Dr Leroy était un des médecins les plus armés, c'est le cas de le dire, pour effectuer cette tâche : entre autres compétences, il était l'auteur d'un rapport qui avait fait autorité en médecine légale sur « La responsabilité des hystériques » (Rapport au Congrès de Lille, 1906), où il dépiste les mythomanies, les simulations, chez les hystériques des deux sexes .

Cet aliéniste participait au même moment aux interrogations cliniques et thérapeutiques provoquées par la nouvelle pathologie de guerre. Ainsi, dans une discussion à la séance des 6 et 7 avril 1916 de la Société de neurologie (*Revue neurologique*, 1916, 1, p. 596-597) sur les troubles mentaux en temps de guerre, en particulier les « confusions mentales », et les « onirismes hallucinatoires » (Régis) où le patient revit les horreurs du champ de bataille. En organiciste conséquent, il défendait l'idée selon laquelle les troubles men-

taux déterminés par la déflagration des obus sont dus au traumatisme physique et non au choc émotionnel.

C'est dans ce cadre qu'André Breton a fait la rencontre d'un patient dont les propos et l'attitude l'ont beaucoup frappé :

Il s'agit d'un homme jeune, cultivé qui, en premières lignes, s'était signalé à l'inquiétude de ses supérieurs hiérarchiques par une témérité portée à son comble : debout sur le parapet en plein bombardement, il dirigeait du doigt les obus qui passaient. Sa justification devant les médecins était des plus simples : contre toute vraisemblance et bien que de sa part ce manège ne fût pas nouveau, il n'avait jamais été blessé. Mais, par-dessous, s'articulaient des certitudes nettement hétérodoxes : la prétendue guerre n'était qu'un simulacre, les semblants d'obus ne pouvaient faire aucun mal, les apparentes blessures ne relevaient que du maquillage et, du reste, l'asepsie s'opposait à ce que, pour en avoir le cœur net, on défît ses pansements. Il soutenait aussi que les morts relevés dans les amphithéâtres étaient amenés et distribués de nuit sur les faux champs de bataille, etc. Naturellement, l'interrogatoire faisait tout pour amener cet homme à déclarer que les frais démesurés d'un tel spectacle ne pouvaient avoir pour objet que de l'éprouver personnellement mais il y tenait peu, me sembla-t-il. Son argumentation — des plus riches — et l'impossibilité de l'en faire démordre me firent grande impression. J'ai pensé, par la suite, au point extrême qui relie les spéculations d'un idéaliste comme Fichte à certains doutes radicaux de Pascal. Il est certain que pour moi une certaine tentation part de là, qui se fera jour quelques années plus tard dans mon Introduction au discours sur le peu de réalité (Entretiens, pp. 37-38).

Marguerite Bonnet va chercher une caution philosophique chez Gérard Legrand, mais le témoignage de ce dernier, disciple de l'autre après-guerre, ne vaut que comme indice de l'importance de l'épisode pour Breton. Il est revenu à deux reprises sur ce cas. Il a fait paraître, au cours même de la guerre, un texte intitulé « Sujet » dans *Nord-Sud* (n° 14, avril 1918). Reverdy, le directeur de la revue, en parle comme « votre poème ». Ce texte relève effectivement du genre de nouveau réactivé du « poème en prose ». Il s'orne d'une dédicace à Jean Paulhan (*OC*, I, p. 1104). Le début est ironique : « Puissé-je, avec l'aide de Dieu, m'aguerrir un jour », et rappelle *Le Guerrier appliqué* que ce dernier avait fait paraître chez Sansot en 1915. La fin nous paraît une transposition poétique du cas du fou qui ne croyait pas à la guerre :

[...] Ce 21 août, par un bombardement inouï, c'est à dessein que je me suis fait apercevoir en terrain découvert, dirigeant du doigt les obus qui passaient. Que les torpilles aussi étaient charmantes. Je les écartais bien; elles rafraîchissaient l'air jusqu'à vendre, un peu plus, ces jolies dames

qui accourent en les tenant : « *La Brise 1917* ». Étourdi par les tziganes, perdu entre les rampes, un valseur parfois tombait, portant la main à sa rose vermeille. À force d'art, on m'a maintenu tout ce temps sous l'empire du sublime. Sans que l'appareil de mort ait réussi à m'en imposer comme on a cru. J'ai enjambé, c'est vrai, des cadavres. On en pourvoit les salles de dissection. Encore un bon nombre d'entre eux pouvaient-ils être en cire. La plupart des " blessés " avaient l'air content. Quant à l'illusion de sang versé, elle a part jusqu'en province dans la fortune des pièces de Dumas. Le pansement ne parerait-il du reste à toute indiscretion ? Mon fourrier, porteur au visage d'une grande ecchymose, pouvait avoir reçu un coup de poing. Que coûte-t-il de faire disparaître peu à peu une compagnie ? (OC I, pp. 24-25).

Le jeu de mot sur la brise (nom de parfum), associée à l'expression sous-jacente « sentir passer le vent du boulet », entraîne le verbe briser. C'est moins le ton idyllique d'Apollinaire dans ses *Calligrammes* (« Ah Dieu ! que la guerre est jolie ») que l'*umour* des lettres de guerre de Jacques Vaché.

Selon Marguerite Bonnet, ce texte « ne saurait être de beaucoup antérieur à l'automne 1916 à Saint-Dizier ». C'est évident s'il se réfère à ce patient. On peut même supposer que la date du 21 août 1917 est le moment de la rédaction de ce texte.

Pour rendre compte du titre « Sujet », elle le rapproche d'une correspondance de Breton avec Valéry à propos des « détraqués » : ce dernier aurait écrit : « Regardez-bien vos sujets » (OC I, p. 1104-1105). Ce serait donc un sujet d'observation ou d'expérience.

À notre sens, « Sujet » peut être aussi un terme autoréférentiel : c'est un sujet de rédaction, comme il prendra « Titre » pour titre d'un sonnet.

Mais ce nous semble être surtout une allusion au Sujet qui seul existe et crée ses objets qu'il perçoit, celui du subjectivisme fondamental. Et c'est ce sujet qui prononce le discours qu'il surplombe.

Le lecteur pourra en outre faire un parallèle entre ce système délirant, effectivement très argumenté et persuasif, et un des systèmes philosophiques les plus audacieux qui soit jamais apparu dans le ciel des idées, celui de Berkeley. Le jeune Breton pouvait ne pas le faire, car il ne semblait pas encore l'avoir lu, à suivre ce qu'il en dit dans *Nadja* :

Mais Nadja, comme c'est étrange ! Où prends-tu justement cette image qui se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage que tu ne peux connaître et que je viens de lire ? (Et je suis amené à lui expliquer qu'elle fait l'objet d'une vignette, en tête du troisième des Dialogues entre Hylas et Philonous, de Berkeley, dans l'édition de 1750, où elle est accompagnée de la légende : « Urget aquas vis sursum eadem flectit que deorsum », qui prend à la fin du livre, au point de vue de la défense de l'attitude idéaliste, une signification capitale.) (OC I, p. 698).

Les *Œuvres choisies* de Berkeley, par G. Bonvalon et D. Parodi, venaient en effet de paraître chez Alcan en 1925 (cf. l'édition GF Flammarion, 1998).

Cette œuvre n'importait pas seulement à Breton pour des raisons numérolologiques, comme l'indique Marguerite Bonnet : l'ouvrage étant paru en 1713, date fétiche pour André Breton ! (OC II, n. 1, p. 1546).

De même, l'idéalisme absolu de Fichte, dont on retient l'opposition entre le Moi et le Non-Moi, est une référence philosophique encore plus tardive (cf. plus haut le texte de ses *Entretiens*).

Inutile de revenir sur la contradiction entre l'idéalisme premier et fondamental de Breton et le matérialisme révolutionnaire du marxisme, son contraire, à quoi il se ralliera plus tard.

Breton évoque également ce cas dans un texte, daté d'avril 1929, qui a paru comme « Préface » au catalogue de l'« Exposition Delbrouck et Defize », un couple de peintres liégeois, qui eut lieu galerie Van Leer, en avril 1929. Pour la reprise de ce texte dans *Point du jour* (1934), il censurera leurs noms : « Exposition X..., Y... », car ils avaient eu le tort de s'engager du côté du réalisme socialiste ! (OC II, p. 1465).

Sans croire à la folie, j'ai connu pendant la guerre un fou qui ne croyait pas à la guerre.

D'après lui, les prétendues hostilités n'étaient, à une échelle très vaste, que l'image d'un tourment à lui seul infligé, encore qu'il ne sût dire à quelles fins (mais nous étions beaucoup dans le même cas).

De la mise en scène d'alors, dont cependant aucun détail ne lui avait été épargné, revenant comme il le faisait des ouvrages de première ligne, rien ne lui en imposait suffisamment : on croit enjamber des cadavres, mais qui sait s'ils n'ont pas été déposés là avant le bombardement, à supposer même qu'ils ne soient pas en cire ; pourquoi faut-il que l'asepsie s'oppose à ce qu'on cherche la blessure, à ce qu'on vérifie l'existence de la blessure sous le pansement ?

J'ai repensé, devant les toiles de X..., à cet état d'incrédulité parfaite où nous devons être, puisqu'aussi bien, plus cela va, plus c'est notre puissance d'illusion qui est en cause ; je la reconnais à cette tête bandée (OC II, p. 299).

Selon Marguerite Bonnet, cette toile de Marcel Defize était dans l'exposition sous le nom de « Peinture », dans *Variétés* (juin 1929, hors série), et représentait « un personnage à tête bandée tenant un énorme diablo ».

Mais — et c'est là un élément nouveau — le « fou qui ne croyait pas à la guerre » a existé « dans la réalité », et son comportement et son discours ont frappé d'autres bons esprits. Il a en effet laissé une trace dans la littérature médicale du temps, que des sondages plus ou moins systématiques nous ont permis de retrouver.

Il s'agit d'une observation parue dans les *Annales médico-psychologiques*,

la revue psychiatrique la plus importante de l'époque, durant l'année qui a suivi l'armistice. C'est un compte-rendu de la séance de la Société médico-psychologique tenue le 26 mai 1919 (*Annales médico-psychologiques*, 1919, p. 397-400) :

Refus d'obéissance d'origine délirante. Conviction de l'irréalité de la guerre chez un combattant, par MM. G. Demay et J.P. Renaux.

Le soldat B..., qui considère comme fictive la guerre à laquelle il a pris part, est loin, certes, d'avoir combattu pendant toute la durée des hostilités : le refus d'obéissance dont il va être question date de juillet 1915. Pourtant B..., s'il n'a pas participé à des opérations importantes, est allé sur la ligne de feu ; non loin de lui ont éclaté des obus ; il a entendu le sifflement des balles ; il a vu des maisons détruites. Il n'en a pas moins cru à une comédie, à une « fantasmagorie », comme il dit, et, un jour, il a refusé de s'y prêter plus longtemps. Hâtons-nous d'ajouter que le caractère pathologique de cet acte d'indiscipline est apparu tout de suite et que B..., soumis à une expertise médico-légale, a été l'objet d'un non-lieu.

Suit une description de ses antécédents trois ans avant sa mobilisation et d'un délire d'interprétation ancien qui, le 6 juillet 1915, l'amènera à un refus d'obéissance et à son transfert à l'asile de Clermont pour une demande d'expertise psychiatrique.

Après six mois d'observation, il a pu être dirigé en 1916 vers Saint-Dizier.

Il ne s'agit donc pas d'une psychose traumatique comme il s'en rencontrait parmi les soldats envoyés au D' Leroy, mais d'un délire chronique systématisé ancien. Et l'expertise a abouti favorablement en confirmant la réalité de ses troubles — au lieu de démasquer une simulation, laquelle, il faut le rappeler, était passible du Conseil de guerre, et donc du peloton d'exécution :

Il adopte d'autant plus aisément cette hypothèse [d'une « suggestion » par des persécuteurs] que la guerre lui apparaît comme une « fantasmagorie ». Sa tante ne lui a-t-elle pas prédit qu'il assisterait à une guerre, mais que ce serait une guerre « d'expériences », une guerre d'essais ? De fait, tout ce qu'il a observé lui montre bien qu'il ne s'agit pas d'une guerre réelle. Jamais il n'a vu autour de lui de tués ni de blessés, ou plutôt il en a vu un, mais qui s'est blessé lui-même, en lançant une grenade. Un jour une balle s'est enfoncée dans la terre, tout près de lui : il a creusé le sol mais sans rien retrouver, ce qui est étrange. Plusieurs fois, aussi bien le jour que la nuit, il est monté sur le parapet de la tranchée sans être blessé, ce qui ne serait certainement pas arrivé si de véritables ennemis avaient été en face. Il entendait fréquemment parler d'attaques, de postes enlevés par surprise ; il a demandé de participer à une opération de ce genre, mais en vain. En fait de prisonniers, il a aperçu tout juste un individu coiffé d'un bonnet à bande rouge, qu'on lui a dit être un Boche, et ce

n'est pas une preuve bien convaincante. Dans ces conditions, la garde des tranchées devenait une comédie à laquelle il était inutile de prendre part. Nous avons observé B... pendant plus de six mois sans constater la moindre atténuation de sa conviction délirante. Quelle que soit l'objection qu'on lui oppose, il ne se tient pas pour battu, — c'est bien le cas d'employer cette expression. Lui demande-t-on, par exemple, s'il n'a pas vu de maisons, de villages détruits par les bombardements, il répond : « Si, à Ribécourt ; mais c'est une coutume, chaque année, de payer un certain nombre de municipalités pour des tirs réels exécutés sur leur territoire. C'est analogue à ce qui se passe dans la marine où des cuirassés servent de cibles à d'autres navires pour connaître la force de pénétration des obus et la résistance des plaques blindées. » À bien réfléchir, B... en vient à considérer son acte d'indiscipline comme le résultat d'une suggestion exercée par ses ennemis qui sont ainsi arrivés à le priver de sa liberté. Mais ceci n'entame en rien sa croyance en l'irréalité de la guerre.

Et les auteurs concluent :

On le voit, il s'agit d'un délire à base d'interprétations qui, comme il est fréquent, a évolué pendant plusieurs années silencieusement, sans autre manifestation extérieure que la tendance vagabonde du sujet. La guerre — et cela aussi est d'observation courante — a été le réactif qui a fait apparaître au grand jour le délire. Mais elle lui a imprimé une couleur inattendue et originale. Un pareil fait n'est toutefois pas unique. Gilbert Ballet a présenté en 1915, à la Société de Neurologie, un interpréteur qui avait déserté parce qu'il ne croyait pas à la guerre ; mais cet homme, mobilisé dans l'artillerie, n'avait pris part qu'à des manœuvres préliminaires et non à des opérations de guerre proprement dites. Le cas de notre malade, qui a été vraiment un combattant, est peut-être encore plus typique. Partant de son observation, le regretté professeur insistait sur la subordination du jugement à l'affectivité, idée qu'on ne saurait trop mettre en relief, et qui est d'ailleurs partagée, croyons-nous, par tous les aliénistes. Etc.

Les auteurs voient dans ce cas une confirmation plutôt de la « théorie idéo-affective » du délire d'interprétation. Ce dernier était une récente entité de la psychiatrie clinique française que venaient de défendre et d'illustrer Sérieux et Capgras dans leur somme *Les Folies raisonnantes. Le délire d'interprétation* (Félix Alcan, 1909).

C'est le seul cas clinique personnel de ses années de médecine militaire dont Breton ait directement parlé (le second, ultérieur, le « magicien du Val-de-Grâce », n'est pas évoqué pour ses troubles, mais pour le caractère merveilleux de son talent, et sa transgression : sortir de ses manches des drapeaux français et allemands, puis des colombes, nous semble prendre dans le contexte une signification pacifiste évidente...).

Nous avons tout lieu de penser que le jeune Breton a rédigé l'observation de ce patient, mais nous n'avons pu la localiser pour l'instant, malgré l'obligeance du P^r. Lafont, de l'hôpital du Val-de-Grâce, et du D^r Thomas, chef de la Section des Archives médicales et hospitalières des Armées de Limoges.

En attendant l'exhumation de cet hypothétique document, nous laissons au lecteur le soin et le plaisir de comparer cette observation — et la réalité sous-jacente qu'il peut en induire — avec le témoignage et l'esthétisation qu'en a donnés André Breton aux divers titres d'un sujet de poème, d'un exemple théorique, et d'un souvenir tardif.

Ce cas peut paraître effectivement exemplaire, non seulement pour le caractère extrême de son « escapisme », mais comme un moment dans un mouvement dialectique : réalité horrible de la guerre vécue par le jeune apprenti-médecin, discours d'un fou sur son peu de réalité, et surréalité comme moyen de s'en dégager...

2. ANDRÉ BRETON ET LES HALLUCINATIONS LILLIPUTIENNES

Un type particulier d'hallucination se trouve mentionné *expressis verbis* aux premières lignes d'un poème d'André Breton dans *L'Air de l'eau* (1934) :

*À ta place je me méfierais du chevalier de paille
Cette espèce de Roger délivrant Angélique
Leitmotiv ici des bouches de métro
Disposées en enfilade dans tes cheveux
C'est une charmante hallucination lilliputienne [...]*

Le caractère « charmant » de ce phénomène psychopathologique peut provenir de l'esthétisation de la folie et de la rhétorique de la provocation spécifiques de l'auteur, mais c'est aussi un caractère clinique de ce type d'hallucinations, à l'opposé du caractère pour le moins pénible de la plupart d'entre elles.

À notre grande surprise, nous avons découvert que le clinicien français qui a baptisé ce type d'hallucinations du nom d'« hallucinations lilliputiennes » n'est autre que le docteur Raoul Leroy. Celui-là même dont nous venons de parler ci-dessus.

Son article princeps sur ce thème s'intitule « Les hallucinations lilliputiennes », Société Médico-psychologique, séance du 26 juillet 1909, *Annales médico-psychologiques*, 1909, pp. 279-289, et concerne un paralytique général et une débile hallucinée. Dans la discussion, Clérambault mentionne une auto-observation d'« ivresse éthérique » d'un aliéniste, et des cas personnels d'intoxications par alcool, cocaïne, chloral. Leroy y est revenu notamment dans « Un cas d'hallucinations lilliputiennes (présentation de malade) » (*Bulletin de la Société Clinique et de Médecine Mentale*, 1910).

Les travaux se multiplient dans les années 20 : H. Flournoy (« Hallucinations lilliputiennes atypiques chez un vieillard atteint de cataracte », *Encéphale*, 1923), Salomon (« Les hallucinations lilliputiennes. Essai d'interprétation », *Annales médico-psychologiques*, 1922), Bouyer et Perret (« Un fond mental commun à la base des hallucinations lilliputiennes », *Annales médico-psychologiques*, 1922), et Leroy lui-même dans *Le Monde médical* (15 avril 1922), etc.

Dans un article écrit avec Rogues de Fursac, « Le syndrome des hallucinations lilliputiennes » (*Encéphale*, 1921), le docteur Leroy résume les caractères de cette variété d'hallucinations visuelles micropsiques :

C'est la vision de petits personnages, hommes ou femmes, de la hauteur d'un doigt, soit seuls soit accompagnés de petits objets ou de petits animaux gardant leurs proportions relatives, de sorte que le malade croit avoir sous les yeux le monde créé par Swift dans Gulliver. Ces hallucinations sont multiples, mobiles, fugaces, le plus souvent colorées. C'est une véritable vision lilliputienne, un théâtre de petites marionnettes qui apparaît aux yeux du malade surpris. Tout ce petit monde, habillé généralement de couleurs vives, marche, défile, court avec la sensation du relief et de la perspective. Les visions micropsiques ne sont pas plates comme projetées sur l'écran du cinéma ; elles donnent l'impression de la vie réelle. Elles se montrent tantôt seules, tantôt précédées ou suivies d'autres hallucinations visuelles.

Puis, après avoir insisté sur l'absence de toute micropsie concernant les objets qui environnent le sujet, il insiste sur les sentiments accompagnant ce trouble psychosensoriel :

Il est à noter que ces visions particulières s'accompagnent, en général, d'un état affectif agréable ou tout au moins indifférent, alors que la plupart des hallucinations visuelles toxiques produisent un caractère pénible. Le plus souvent, loin d'en être effrayé, le malade regarde avec amusement se dérouler sous ses yeux ce spectacle lilliputien. On voit même certains sujets rire aux larmes. C'est probablement parce que, d'une manière générale, les petits personnages ne font pas peur et donnent l'impression d'un divertissement ou d'un jouet.

L'article princeps de Leroy reproduit le cas d'un gentleman rapporté par Taine :

Dans l'été de 1832, un gentleman de Glasgow, d'habitudes dissipées [1. Macnish, Philosophy of sleep, 290], fut saisi du choléra, mais guérit. La guérison ne fut accompagnée de rien de particulier, excepté la présence de fantômes de trois pieds de haut environ, proprement habillés de jaquettes couleur de pois verts et de culottes de la même couleur. Cette personne, étant d'un esprit supérieur et connaissant la cause de ses illu-

sions, n'en prit aucune inquiétude, quoiqu'elle en fût souvent hantée. À mesure que ses forces revenaient, les fantômes apparaissaient moins fréquemment et diminuaient de grandeur; jusqu'à ce que, à la fin, ils ne furent pas plus grands que son doigt. Une nuit qu'il était assis seul, une multitude de ces Lilliputiens parurent sur la table et l'honorèrent d'une danse. Mais, comme il était occupé ailleurs et point d'humeur à jouir d'un tel amusement, il perdit patience, et, frappant rudement sur la table, il s'écria avec une violente colère : « Allez à vos affaires, impudents petits coquins ! Que diable faites-vous ici ? » Toute l'assemblée disparut à l'instant, et il n'en fut plus jamais incommodé .

Dans un autre article (« Le syndrome des hallucinations lilliputiennes », *L'Encéphale*, 1922, pp. 504-509), Le D^r Leroy confirme qu'il a emprunté le nom au livre de Swift (« qui a peut-être présenté de tels troubles psychosensoriels », suggère-t-il) et en rapproche non moins « positivement » les histoires de myrmidons et de farfadets de la littérature. Surtout, il reproduit une expérience vécue d'Alfred de Musset rapportée dans sa biographie par son frère Paul, ainsi qu'un passage du *Crime de Sylvestre Bonnard*, d'Anatole France, deux visions d'écrivains où de petits personnages voyagent parmi les livres...

Cet état d'onirisme transitoire s'observe dans les intoxications, volontaires ou non, et les états infectieux fébriles. Nous conjecturons qu'il était donc plus fréquent avant l'utilisation de l'acide salicylique et des antibiotiques (les « délires fébriles »). On le rencontre aussi dans les états hypnagogiques.

Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), Breton a donné une classification des images surréalistes. Le cinquième type est « d'ordre hallucinatoire », et il est illustré par la phrase de Desnos : « Dans le sommeil de Rose Selavy, il y a un nain sorti d'un puits qui vient manger son pain la nuit ». Même si elle est en fait issue d'une simple contrepèterie, Breton veut y voir une hallucination ou un rêve, autre forme d'hallucination.

Dans le même *Manifeste*, le passage inauguré par « Reste la folie, "la folie qu'on enferme" a-t-on si bien dit » (c'est une citation de Rimbaud, « Alchimie du verbe ») comporte une allusion aux hallucinations et illusions :

Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable. La sensualité la mieux ordonnée y trouve sa part et je sais que j'apprivoiserais bien des soirs cette jolie main qui, aux dernières pages de L'Intelligence [sic] de Taine, se livre à de curieux méfaits.

À l'encontre de l'hallucination du gentleman anglais, cette main qui passe dans *Les Pas perdus*, ou dans *Le Surréalisme et la peinture*, peut n'avoir pas été connue de Breton « de seconde main ». On la trouve à la fin du tome I de *De l'intelligence*, dans la note II, « Sur l'hallucination progressive avec intégrité de la raison ». (Marguerite Bonnet l'a reproduite au tome I des *Œuvres*

complètes de Breton). Cependant, si cette main fort réaliste est « petite », elle n'est pas lilliputienne.

À ceux qui négligent Taine parce qu'il incarne le positivisme en philosophie, une théorie dogmatique en esthétique, et l'esprit réactionnaire en politique, rappelons que son livre *De l'intelligence*, est une somme sur l'associationnisme et l'évolutionnisme, nourrie notamment d'observations médicales et psychiatriques puisées aux meilleurs sources (Charcot).

Breton a pu en faire son miel, par une lecture sélective, comme il l'a fait d'autres ouvrages fondamentaux de la littérature psychiatrique de son temps. Pour en rester au seul chapitre de l'hallucination, les références qu'il mentionne dans « Le Message automatique » (1933) proviennent de bons ouvrages : la thèse de Georges Petit, *Essai sur une variété de pseudo-hallucination. Les autoreprésentations aperceptives* (1913), et l'ouvrage en deux tomes de Pierre Quercy sur *L'Hallucination* (Alcan, 1930).

Le photomontage d'André Breton de 1938, *Autoportrait : l'écriture automatique* (Catalogue de Beaubourg, p. 17) nous semble, par son contenu, se rapporter à ce type de phénomène psychopathologique, tandis que son titre peut rappeler le contexte « scientifique » de la découverte de l'écriture automatique.

On y voit Breton prenant la pose en manipulant un microscope. Il s'agit d'une photographie du jeune Breton qui semble dater de l'époque de ses études de médecine. À l'arrière plan, une femme blonde, souriante, se tient derrière une porte-fenêtre. Surtout, au premier plan à droite, on voit s'échapper du microscope deux petits quadrupèdes du genre cheval. C'est à cette échappée que le titre peut renvoyer. Mais il s'agit bien là de la figuration d'hallucinations « microscopiques » (autre nom des hallucinations lilliputiennes), devenant « réalités ».

Ce genre de fantasme microscopique d'« un petit monde » et d'êtres en miniature est apparu avec le perfectionnement de cette nouvelle technologie d'exploration et de découverte du monde invisible. C'est un thème qu'a souvent exploité la littérature fantastique (avec au premier chef le conte de Fitz James O'Brien, *La Lentille de diamant*).

Le collage joue ici, comme dans une œuvre de Max Ernst ou de Magritte, sur l'équivoque entre l'imaginaire et le réel (mais au profit de l'imaginaire — et non du réel, comme le soutenait Aragon dans sa période réaliste-socialiste).

Il est significatif que la remarquable *Initiation à la Littérature d'aujourd'hui* d'Émile Bouvier (La Renaissance du Livre, 1927), ait cité comme exemple des « états morbides de la conscience » que la littérature moderne exaltait, un passage sur les mirages de la fièvre, extrait de *La Guérison sévère* de Jean Paulhan :

Les hommes et les femmes que je voyais sur la tapisserie, en face de moi, étaient fanés et vieillots. En outre ils s'obstinaient à porter sur la tête des

couronnes ou des fleurs passées, même quand cela n'allait pas à leur caractère (comme pour ce joueur de violon nègre, qui passa d'un côté de la chambre à l'autre.) Aussi la joie que j'avais prise à les découvrir se gâtait, et je les oubliais vite. [...]

Parmi tous les poèmes de Breton, il en est un, retenu dans son choix de *Poèmes 1935-40*, puis dans sa sélection de la Collection blanche, qui nous semble relever de cette thématique lilliputienne :

MONDE

*Dans le salon de Madame des Ricochets
Les miroirs sont en grains de rosée pressés
La console est faite d'un bras dans du lierre
Et le tapis se meurt comme les vagues
Dans le salon de Madame des Ricochets
Le thé de lune est servi dans des œufs d'engoulevent
Les rideaux amorcent la fonte des neiges
Et le piano en perspective perdue sombre d'un seul bloc dans la nacre
Dans le salon de Madame des Ricochets
Des lampes basses en dessous de feuilles de tremble
Lutinent la cheminée en écailles de pangolin
Quand Madame des Ricochets sonne
Les portes se fendent pour livrer passage aux servantes en escarpolette*

On ne peut que rappeler le passage fameux où Rimbaud commente rétrospectivement ses expériences de « voyant » dans *Une Saison en enfer* (« Délires II. Alchimie du verbe ») :

Je m'habituais à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac, [...].

S'il existe un salon au fond d'un lac, alors celle qui tient ce salon — une Dame du lac qui n'est ni la fée Viviane ni Ondine — peut s'appeler par métonymie, Madame des Ricochets. Et son nom ricoche sous forme de reprise anaphorique tout au long de ce court poème.

Le titre « Monde » nous paraît renvoyer à tout un monde microscopique, un microcosme, et peut-être en même temps au « Beau Monde », celui des mondanités.

Ce monde est composé à partir de matériaux minuscules. Les « grains de rosée pressés » semblent issus d'un jeu de mot sur grains de raisin pressés. Le tapis est comme les vagues qui meurent à nos pieds. Un bras s'enroule comme du lierre.

En ce qui concerne la dînette du thé servi dans des œufs, ou les lampes en dessous de feuille de tremble, le poème évoque aussi un autre texte

célèbre, celui sur la Reine Mab, dit par Mercutio dans *Roméo et Juliette* (scène IV) :

Oh ! je vois bien, la reine Mab vous a fait une visite. Elle est la fée accoucheuse et elle arrive, pas plus grande qu'une agate à l'index d'un alderman, traînée par un attelage de petits atomes à travers les nez des hommes qui gisent endormis. Les rayons de son char sont faits de longues pattes de faucheux; la capote, d'ailes de sauterelles; les rênes, de la plus fine toile d'araignée; les harnais, d'humides rayons de lune. Son fouet, fait d'un os de grillon, a pour corde un fil de la Vierge. Son cocher est un petit cousin en livrée grise, moins gros de moitié qu'un petite bête ronde tirée avec une épingle du doigt paresseux d'une servante. Son chariot est une noisette, vide, taillée par le menuisier écureuil ou par le vieux ciron, carrossier immémorial des fées. C'est dans cet appareil qu'elle galope de nuit en nuit à travers les cerveaux des amants alors qu'ils rêvent d'amour, [...].

Détail important : c'est la reine Mab qui apporte les rêves, comme le rapporte Mercutio plus loin :

En effet, je parle des rêves, ces enfants d'un cerveau en délire, que peut seule engendrer l'hallucination, aussi insubstantielle que l'air, et plus variable que le vent qui caresse en ce moment le sein glacé du nord [...].

La Reine Mab a donné lieu aussi à un livre pour enfants, et les histoires merveilleuses de lutins, ou de personnages en réduction (Tom Pouce) étaient légion lorsque l'esprit du petit André Breton se sensibilisait au merveilleux.

Le verbe *lutiner* évoque à la fois la petitesse des personnages merveilleux et le caractère ludique d'une activité. Un lutin apparaît d'ailleurs dans un passage de *Fata Morgana* (1940) :

*Je vois le lutin
Que d'un ongle tu mets en liberté
En ouvrant un paquet de cigarettes
Le hérault-mouche qui jette le sel de la mode
Si zélé à faire croire que tout ne doit pas être de toujours
Celui qui exulte à faire dire Allo je n'entends plus
Comme c'est joli qu'est ce que ça rappelle
Le hérault-mouche semble construit sur le modèle de l'oiseau-mouche.*

Mais, dans le poème « Monde », avec le pangolin et ses écailles, le bestiaire surréaliste vient apporter comme une touche incongrue d'exotisme à un tableau du XVIII^e siècle, marqué par l'escarpolette et l'érotisme furtif qui s'y attache...

La mignonne miniature sur Madame des Ricochets donne à penser que Breton, bien plus qu'Éluard, aurait mérité d'être cité parmi les « poètes

contemporains » retenus dans l'anthologie de René Bray (*Anthologie de la poésie précieuse. De Thibaut de Champagne à Giraudoux*. Nizet, 1957). Le surréalisme a été une résurgence du Baroque, mais aussi du Précieux, et notamment chez son fondateur.

Enfin, après guerre, dans un texte qui se présente comme une « Rêverie », « Alouette au parloir », de *Farouche à quatre feuilles* (1954), Breton a évoqué un des rarissimes souvenirs d'enfance qu'il ait consenti à faire partager :

Et je me souviens, tout enfant, d'avoir assisté, bien éveillé, à un duel en miniature extrêmement animé et riche en couleurs, qui abondait en feintes savantes sur le tapis, là, au pied de mon lit.

L'emploi du déictique « là » contribue à faire revivre cette expérience...

Ce livre en collaboration reprenait une émission de radio, « Dormeurs éveillés ». Il écrivait alors sur l'onirisme, sur le « "pont" entre l'extérieur et l'intérieur », en s'appuyant sur un mythe scientifique évolutionniste déjà éculé, mais repris par toutes les avant-gardes artistiques exaltant la spontanéité : l'analogie entre le primitif et l'enfant.

Cette expérience personnelle, il ne nous la donne essentiellement qu'à titre d'exemple. Mais elle indique que Breton avait pu entrer au moins une fois dans le monde de la folie qui le fascinera tant, et sans recourir à des techniques adjuvantes. C'était un spectacle agréable, et comme vu par le gros bout de la lorgnette.

Rouen

LE MÉTRO FANTÔME : SCÉNARIO INÉDIT DE JACQUES PRÉVERT

Carole AUROUET

Jacques Prévert, casquette scénariste... Cette évocation éveille dans tous les esprits un fatras de titres de films et de bribes de dialogues célèbres. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, une grande partie de la filmographie de Jacques Prévert sombre dans l'oubli. En effet, son travail scénaristique ne se limite pas à quelques grands succès tels que *Le Crime de M. Lange*, *Le Quai des brumes*, *Les Visiteurs du soir* ou encore *Les Enfants du paradis*. Pour Prévert, le cinéma est un art populiste, anticonformiste et provocateur. Il est un art de vivre. Il est la liberté. Mais le scénariste se heurte aux conditions extérieures à la création. Tout d'abord à la censure explicite qu'est l'esprit d'une époque, mais aussi et surtout à une censure multiforme et officieuse : les volontés des producteurs, les coups bas de la rivalité, le droit de veto ou les caprices des vedettes soucieuses de leur image.

Jacques Prévert réagit sans concession. Jamais il ne fera acte de complaisance ou de souplesse pour être porté à l'écran, si bien que son œuvre repose sur un cimetière d'entreprises non abouties. On trouve des projets restés sur papier ainsi que des projets détournés, c'est-à-dire des scénarios qu'il a écrits mais qui ont été tournés de manière différente, voire très différente, si bien que Prévert, ne se reconnaissant pas dans le matériau final, en a refusé la paternité.

Le Métro Fantôme appartient à cette longue liste de scénarios qui sommeillent sur le papier. Après une mise au point historique inédite, il sera intéressant d'aborder ce scénario inconnu sous un angle particulier en s'interrogeant sur les manifestations et articulations de deux notions qui lui sont inhérentes, le réel et le surréal.

En 1937, le producteur Pierre Braunberger soumet au réalisateur Georges Lacombe et à Jacques-Bernard Brunius, puis à Jacques Prévert, le projet d'une sorte de *remake*, nouvelle version du *Fantôme du Moulin-Rouge* de René Clair, film de 1924.

Selon Brunius, le scénario était semble-t-il destiné à Alberto Cavalcanti, cinéaste d'avant-garde brésilien qui a surtout travaillé en Grande-Bretagne

et en France. Il se trouve que Prévert et Cavalcanti collaboraient à la même époque au journal *CINÉMATographe* fondé par Georges Franju, Georges Méliès, Henri Langlois et Paul-Auguste Harlé. Journal qui publia d'ailleurs en deux parties, dans ses deux premiers numéros de mars et mai 1937, *Branle-bas de combat*¹, texte que l'on retrouvera en 1951 dans *Spectacle*.

Les interprètes prévus sont Jean-Pierre Aumont, Jean-Louis Barrault, Sylvia Bataille, René Genin, Louis Jouvet, Marguerite Moreno et Michel Simon. Acteurs qui figureront dans leur grande majorité² la même année dans *Drôle de drame* de Marcel Carné.

Un des fondateurs de *CINÉMATographe*, en l'occurrence Méliès, va se trouver impliqué dans ce projet. Dans une lettre datée du 2 octobre 1937³ dans laquelle Méliès répond à Franju, on apprend que ce dernier, ainsi que Langlois, lui avait demandé d'être le décorateur du *Métro Fantôme*. Le moins que l'on puisse dire, c'est que le scénario ne l'emballa pas mais il semble tout de même disposé à y apporter sa touche personnelle. Par ses décors, il souhaite égayer d'une pointe de fantaisie cette œuvre qu'il qualifie de « bien pompes funèbres ».

Une interview de Franju par Marie-Madeleine Brumagne⁴ nous apprend même que fin 1937, Méliès avait commencé les dessins des décors. Puis il eut de plus en plus de problèmes de santé et mourut le 21 janvier 1938.

Après maintes recherches infructueuses, j'ai fini par découvrir deux dessins qui pourraient bien être ceux destinés au *Métro Fantôme*.

Pour le premier⁵, il n'y a même aucun doute puisque est écrit au dos, au crayon à papier : « maquette d'une reconstitution des farces du spiritisme au théâtre Robert Houdin obtenue par Mrs H. Langlois et G. Franju pour le film de Jacques Prévert ». Plusieurs personnages y sont représentés sur une scène: une femme ailée dans un cube transparent, un fantôme avec une tête de mort sortant d'une boîte, tenue par un homme moustachu élégamment vêtu qui semble faire un numéro de prestidigitateur. Une table, ainsi que trois

1. La première partie est sous-titrée « Scénario pour Marcel L'Herbier ». Après l'échec de son adaptation de *L'Argent* d'Émile Zola, L'Herbier s'était dirigé vers un cinéma plus commercial avec des œuvres telles que *Veille d'armes* en 1935 ou *Forfaiture* en 1937. C'est cette orientation commerciale et ses manifestations au sein notamment de scènes de concubinage que Prévert parodie.

La deuxième partie est sous-titrée « Scénario pour Raymond Bernard ». Ce sont les films comme *Marthe Richard*, avec Edwige Feuillère en espionne sacrifiant sa vertu pour sa patrie, qui sont ici visés.

2. Excepté Sylvia Bataille et Marguerite Moreno.

3 *Positif*, décembre 1977/janvier 1908, N° 200/202, pages 58 à 60.

4 Marie-Madeleine Brumagne, *Georges Franju : Impressions et aveux*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1977, 136 pages, page 27.

5. Iconothèque de la Bibliothèque de l'image et du film (B.I.F.I.)

bulles enfermant chacune une tête différente, sont en apesanteur. Ce dessin est signé Georges Méliès.

La deuxième maquette de décors⁶ représente le cimetière du Père-Lachaise, lieu dans lequel se situe l'essentiel du scénario de Jacques Prévert. Au milieu du dessin se trouve une bouche de métropolitain, second lieu récurrent du *Métro Fantôme*. Outre les tombes, l'endroit se caractérise aussi par la présence d'un panneau publicitaire, d'une petite annonce, de tonneaux de vin empilés et de la tête de Christophe Colomb représentée comme un œuf dans un coquetier. Cette maquette n'est pas signée. Jacques Malthête-Méliès se demande si ce dessin n'est pas un dessin d'un décorateur « d'après Méliès »...

Le scénario de Jacques Prévert se trouve dans la Collection Jaune de la B.I.F.I. Il s'agit en fait d'un traitement de quarante-huit pages dactylographiées comportant quelques dialogues. Il n'est pas daté.

M. Calisson est le chef de gare de la station de métro « Place Blanche ». Il s'oppose à l'amour de sa fille Sylvia pour Laurent, un chômeur qu'il qualifie de vaurien. Il fait tout pour nuire à cette union. Sylvia se révolte et fuit avec Laurent.

M. Calisson alors seul et désemparé, pousse sur les rails un voyageur qui l'excède. Ce dernier est sain et sauf. Suite à cet événement, il prend la fuite et erre comme une âme en peine, seul et triste. Sur ces entrefaites arrive le professeur Barnabé qui lui parle de son cinéspectrographe. Il a en effet inventé un appareil pour faire disparaître les gens. Par un « fusillage » intensif (1825763 photographies au quart de quart de seconde !), il enlève au sujet toute possibilité d'être photographié et donc d'être vu. Celui-ci devient alors un fantôme. Le professeur propose à Calisson, qui accepte, de le faire disparaître. L'expérience fonctionne à merveille et le chef de gare se retrouve dans le monde des morts, les fantômes. Cette transformation le rend plus indulgent et lui permet de « mieux comprendre la vie ». Ainsi, apprenant que Sylvia et Laurent sont accusés pour un meurtre qu'ils n'ont pas commis, il décide de reprendre sa forme humaine et de retourner dans le monde des vivants pour les sauver. Il y parvient. Les trois personnages se réconcilient. La fin est heureuse.

Ce traitement hérite très clairement de *Fantômes*. Cette courte pièce de Jacques Prévert fut rédigée, selon Suzanne Montel, à la fin 1933 pour le groupe Octobre. Elle fut créée le 9 juillet pour l'inauguration du groupe scolaire Karl-Marx à Villejuif, dont le maire était Paul Vaillant-Couturier⁷.

6. Succession Georges Méliès.

7. Les informations concernant la genèse de cette pièce sont extraites du Tome II des *Œuvres complètes* de Jacques Prévert, édition présentée, établie et annotée par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Paris, Gallimard, 1996, 1553 pages, page 1367.

Il existe une grande parenté entre ce texte et un passage du *Métro Fantôme*. Certains dialogues sont même identiques⁸.

Le scénario ne sera jamais tourné.

Cependant, le 5 novembre 1951 sera diffusée sur la R.T.F. une adaptation radiophonique du *Métro Fantôme* effectuée par Georges Ribemont-Dessaignes. Relativement fidèle au traitement de Prévert, elle fut réalisée par Jean-Jacques Vierne. La musique est signée Joseph Kosma. L'interprétation est la suivante :

| | |
|------------------|-------------------------|
| Roger Blin | Le professeur |
| Marcel Dalio | M. Plumier |
| Jean-Pierre | GrenierMaxime le Barois |
| Olivier Hussenot | M. Calisson |
| Marcel Mouloudji | Laurent |
| Annie Noël | Sylvia |
| Roger Pigot | Le récitant |

On y entend aussi les voix de Raymond Bussières, Étienne Decroix, Suzanne Flon, Jacques Hilling, Jane Marken, Fernand Rauzena et Maurice Schultz.

Avec le traitement on trouve également une version en allemand, ainsi qu'une feuille manuscrite et non signée datée du 18 novembre 1950, un an presque jour pour jour avant la diffusion radiophonique. Ce document fait état d'un devis provisoire avant découpage technique. Il prévoit environ dix semaines de tournage et un budget de soixante-dix millions de francs. Une note indique également la possibilité d'une version anglaise, aussi bien pour les États-Unis que pour l'Angleterre.

Dans *Le Métro Fantôme* coexistent deux univers omniprésents, un monde réel et un monde situé au-delà de ce réel, dans les méandres du surréel.

Écrire un scénario original est par essence un pur acte de création. Ainsi, par le terme de « réel », j'entends donc une certaine forme de réel, c'est-à-dire un réel transposé, tronqué, repensé, bref, un réel fabriqué.

Il se revendique d'ailleurs comme tel et, en ce sens, il est un réel fictionnel beaucoup moins menteur et illusoire qu'un réel de documentaire dans la mesure où le lecteur et l'auteur savent qu'il est fiction.

Dans le scénario du *Métro Fantôme* le réel se manifeste essentiellement sous un aspect géographique et sous un aspect social.

L'histoire est située très précisément dans le nord de Paris, dans des lieux identifiables. Elle se déroule sous terre, dans le métropolitain, en particulier à la station Place Blanche mais aussi Porte de la Chapelle et elle fait surface à la péniche de l'Armée du salut, au musée de figures de cire, à la Place Blanche et au cimetière du Père-Lachaise.

8. Cf. *Œuvres complètes* de Jacques Prévert, t. II, page 681/ Traitement B.I.F.I. page 23.

Le Métro Fantôme est également ancré dans une réalité sociale. Chaque personnage est défini par rapport à la fonction qu'il occupe dans la société grâce à son emploi. Calisson est chef de gare. Sa fille, Sylvia, travaille au portillon, et appartient donc au personnel du métropolitain. Laurent, lui, est chômeur. Passent aussi des personnages secondaires, figures définies uniquement par leur fonction: un commissaire, une marchande de journaux, des clochards... L'index est clairement pointé sur la place occupée par l'individu en société à travers son activité salariale, une de ses seules raisons d'exister.

Ces deux types d'ancrage s'accompagnent d'éléments divers, constitutifs eux aussi d'une part de réel. On voit s'articuler, sous forme d'instantanés, tous les horribles mécanismes de la réalité. Ceux qui font obstacle à l'amour, l'amour des « enfants qui s'aiment », celui de Sylvia et Laurent. Ceux qui rejettent les gens qui n'entrent pas dans le moule et qui décident de partir définitivement en se suicidant comme Maxime Le Barois. Ceux qui se fient aux apparences, trompeuses bien sûr, comme celles qui condamnent Laurent pour assassinat car on l'a vu, la veille du suicide de Maxime, se battre avec lui. Les faits sont établis : il est le meurtrier, Sylvia est sa complice.

Ce réel est marqué par le sceau inimitable de Jacques Prévert. Il est sombre, parfois manichéen mais teinté incontestablement de poésie, d'une poésie de la réalité journalière. Il est emprunt d'un espoir qui se manifeste par un désir d'ailleurs, où l'amour magnifie les choses, où les marginaux, les déclassés, les victimes, deviennent les porte-parole d'une société inacceptable. C'est un réel du quotidien, bouleversé par l'expression des tendances refoulées de l'individu. C'est un réel poétique.

À ce monde de choses vraies va venir s'ajouter un monde qui prône l'in vraisemblable, un univers qui se situe au-delà du réel. Sa première manifestation a lieu dans la sphère du réel qu'il vient perturber.

M. Calisson, désœuvré, rencontre un « professeur » dont les expériences consistent à faire disparaître les choses. Il prétend avoir rendu invisible un des trois chameaux du jardin zoologique. Devant l'incrédulité de Calisson, il remplit d'eau un gobelet qui se vide d'un coup, avec le bruit d'une bête qui lape...

Puis, après cette première intrusion dans le réel, le surréel va parallèlement s'insérer dans le scénario en formant un monde à part mais cohérent.

Le « professeur » explique à Calisson que son rêve est de réaliser de véritables fantômes d'homme. Il le persuade qu'être fantôme, c'est la « belle vie ». Il l'emmène dans son atelier, à Montmartre, dans lequel se trouve l'appareil de cinéspectrographie qu'il a inventé. Il ressemble à un appareil de prises de vues cinématographiques. Devant celui-ci sont dirigés, vers une plate-forme ronde et pivotante, plusieurs projecteurs. L'expérience commence. Le « professeur » photographie les souvenirs, parfois compromettants, de Calisson. Sa vie défile alors sous nos yeux. Calisson devient un fantôme, et sans être mort.

Le voyage dans le surréel commence vraiment. C'est un monde quasi-clos et qui curieusement fonctionne selon une organisation assez stricte, basée sur des règles souvent identiques à celle du réel.

Les lieux sont semblables. Cependant, ils ne peuvent être fréquentés qu'à des horaires très précis. La nuit, par exemple, le métropolitain appartient aux fantômes. Ils arrivent par le dernier train et s'en vont avant le premier. Il en est de même pour le cimetière du Père-Lachaise. Un fantôme sévère fait l'appel des fantômes à leur retour : le Père Lachaise.

Dans cet autre monde, il existe une même hiérarchie sociale. Il y a des fantômes de première classe, ceux qui habitent dans de superbes mausolées, des fantômes de seconde classe, qui logent dans des tombes plus simples, et enfin des fantômes de troisième classe habitant dans la fosse commune. On retrouve aussi les grands du monde réel, qui demeurent grands dans ce monde surréel, « par la force de l'habitude ». C'est le cas de personnages comme Henri IV, M. Thiers, Christophe Colomb et son œuf⁹.

Ces deux mondes évoluent parallèlement mais le surréel peut venir parasiter le réel. Un fantôme, la Dame Blanche, est chargée de hanter la station Place Blanche. Elle fait disparaître les tablettes de chocolat du distributeur et met de la poussière sur le banc de la station.

Mais si le surréel peut intervenir dans le réel il n'y a aucune correspondance, aucun échange entre eux.

Par l'intermédiaire du personnage de Calisson, le mouvement général du *Métro fantôme* est le suivant : il part du réel, s'engouffre dans un surréel parallèle pour retourner finalement dans le réel, dans lequel il n'avait pas eu au départ l'intention de revenir. Ce retour imprévu est motivé par le désir d'innocenter Laurent et Sylvia, accusés pour un meurtre qu'ils n'ont pas commis. Calisson retourne chez le « professeur », redevient réel, prouve l'innocence des deux jeunes gens, se réconcilie avec eux. Le scénario se termine sur de longues embrassades.

Ce passage dans le surréel, dans un surréel qui fonctionne comme nous l'avons vu précédemment selon quelques schémas propres au réel, permet de dénoncer les travers de la société contemporaine. Il permet de décoder les significations cachées, d'arracher les voiles des apparences de la réalité. Il implique le réveil d'une révolte. Il démystifie les figures célèbres tel M. Thiers, qui réprima impitoyablement la Commune et qui le rend donc tout particulièrement odieux aux yeux de Jacques Prévert¹⁰. Il permet de dénoncer une

9. D'ailleurs dessiné sur la maquette de Georges Méliès que nous supposons être destinée au *Métro fantôme*.

10. Adolphe Thiers (1797-1877) sera d'ailleurs associé à cet événement dans « Intempéries » (*La Pluie et le Beau temps*, 1955) et sera désigné comme une « tête à claques » dans « L'effort humain » (*Paroles*, 1946).

société fondée sur la fonction sociale de l'individu et non sur les valeurs humaines. Il permet d'aller plus loin dans la lucidité et la vérité. Il montre la toute puissance du surréel pour révéler le vrai visage de la vie.

Mais l'apport le plus considérable de ce voyage dans le surréel est le parcours de Calisson, parcours que l'on pourrait qualifier d'initiatique. Le surréel devient libérateur si bien que ce personnage évolue psychologiquement. Initialement jaloux, intolérant, machiste, disciplinaire, le comportement de Calisson va totalement se modifier. Il va « comprendre la vie » et toucher son vrai visage. Il va prendre conscience que les vraies valeurs d'un homme ne sont pas fondées sur la considération que l'on lui porte, ni sur sa situation sociale mais sur ses sentiments, sur son cœur, sur l'Amour.

Grâce à cette prise de conscience, acquise par son voyage dans le surréel, Calisson parvient à atteindre une réalité absolue, « une surréalité » comme la désignait André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*.

Cette étude a permis de mettre en lumière un scénario de Jacques Prévert qui sommeillait depuis une soixantaine d'années, couché sur des feuilles de papier blanc qui jaunissent lentement.

Le centenaire de la naissance de Prévert fut l'opportunité de sortir de l'ombre une œuvre qui y avait été injustement plongée et par conséquent d'ajouter une pièce à un puzzle scénaristique prévertien malheureusement encore très incomplet.

Scénario riche et surprenant, *Le Métro Fantôme* est donc articulé autour de deux univers, réel et surréel qui coexistent parallèlement certes, mais dont l'un, situé au-delà du réel, permet de comprendre réellement l'autre.

Par l'intermédiaire d'un cinéspectrographe qui plonge le protagoniste dans le surréel, le réel affiche un visage dégagé de ses voiles, symbolique d'un cinéma qui serait comme le définissait Philippe Soupault dans ses *Poèmes cinématographiques*, « l'œil surhumain, beaucoup plus riche que la peu fidèle de l'œil humain ».

Ainsi, *Le Métro Fantôme* ne présente pas de dualité entre le réel et le surréel. Il ne peut y avoir de véritable réalisme que si l'on fait sa part au surréalisme, que si l'on comprend que le surréel est dans le réel et que nous voyons le vrai réel par lui.

Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle

ANDRÉ BRETON ET LA VALEUR MARCHANDE DES ŒUVRES PLASTIQUES

Mohamed Aziz DAKI

*La poésie [...]. Le temps vienne où elle décrète la fin de l'argent et rompt
seule le pain du ciel pour la terre !*

André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924).

André Breton a toujours manifesté une opposition très vive à la valeur marchande des œuvres plastiques. Vilipender l'argent inhérent à la circulation des tableaux et des sculptures est l'une des tâches auxquelles il va s'atteler, durant toute sa vie, avec le plus d'opiniâtreté. Sans qu'il ait consacré un texte autonome à cette question, on retrouve les marques patentes de l'hostilité du chef de file du mouvement surréaliste au commerce des œuvres plastiques dans plusieurs de ses écrits. Cette hostilité est au demeurant durable. Breton l'a exprimée dans ses premiers articles sur la peinture, et on la retrouve intacte jusque dans ses textes de l'après-guerre. Ce qui impose la question de la valeur marchande des peintures comme une préoccupation majeure dans l'œuvre de cet écrivain.

À PROPOS D'«UNE BÊTE GROTESQUE ET PUANTE » :

Dès les premières livraisons du « Le surréalisme et la peinture », André Breton a clarifié la position de son mouvement vis-à-vis du prix des tableaux :

« Que les paris aillent leur train au-delà du sort ! Il y a, je ne crains pas de le dire, au moins aujourd'hui, sur la route des peintres, de ceux qui ont commencé par se tenir le mieux, une bête grotesque et puante qui s'appelle l'argent. Après des années d'effort désintéressé et de conquête, il se peut que tout à coup ils en subissent les assauts. Je ne parle pas de ceux qui s'offrent à elle. Mais sous forme de cet abominable succès venant à qui sait attendre, elle se jette littéralement sur ceux qui n'en veulent pas. Si les poètes, de temps presque immémorial, sont préservés de cette ren-

contre, les peintres savent à quoi, un jour ou l'autre, ils ne peuvent manquer d'avoir affaire¹.»

La mise en garde de Breton dans ce passage — extrait de la livraison qui clôt les articles qu'il a consacrés à la peinture dans *La Révolution surréaliste* — ne laisse subsister le moindre doute quant au sort des peintres qui succomberaient à une tentation jugée abjecte. Pourtant, il n'a pas seulement visé ceux qui peignent dans un but lucratif, mais les autres également qu'il a jugé utile de prévenir contre une rencontre inévitable. On peut légitimement s'étonner de la virulence du propos de Breton, ainsi que de cette image avilissante qu'il a employée pour désigner l'argent. Il convient toutefois de signaler que sa critique contre la valeur marchande des tableaux ne répond pas à un mouvement d'humeur.

En effet, dans « Distances », un texte de 1923 qui a été repris dans *Les Pas perdus*, Breton a imputé la responsabilité du « péril » qui menace l'art au commerce dont font l'objet les œuvres plastiques. Il a particulièrement déploré le rôle stérile de la critique d'art qui « n'apparaît plus que comme l'agent louche de ces combinaisons qui n'ont rien à faire avec l'art et n'en menacent pas moins de le déconsidérer² ». Il en conclut que « l'art est actuellement sous la coupe des marchands [...] et ceci est à la grande honte des artistes³ ».

« Distances » est le premier texte où Breton a exprimé ouvertement sa réprobation contre la valeur marchande des œuvres plastiques. Il est intéressant d'observer que l'hostilité de l'écrivain vient de ce qu'il craint de voir la critique devenir complètement subordonnée aux milieux qui font intervenir l'argent dans leurs appréciations des œuvres d'art. D'une part, il a fustigé le mercantilisme croissant des œuvres plastiques, et d'autre part, il a constaté amèrement l'impuissance de la critique quant à la détermination de la valeur d'un ouvrage. Cette corrélation entre le rôle prééminent de l'argent et l'autre, déficient, de la critique est si étroite lorsque sont apparues les premières indications de la résistance de Breton à la valeur marchande des peintures qu'il est difficile de croire qu'elle a été fortuitement établie par cet écrivain.

Ce qui l'a inquiété, selon toute apparence, c'est soit que les critiques passent en quelque sorte la main aux marchands et aux spéculateurs quant à la fixation de la valeur esthétique des tableaux et des sculptures, soit qu'ils deviennent de simples auxiliaires des milieux où l'affairisme prévaut. Breton n'a pas été tendre vis-à-vis de cette seconde catégorie de critiques d'art. Ceux comme Louis Vauxcelles et Maurice Raynal, qui acceptent, selon lui,

1. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 20.

2. André Breton, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979, p. 144.

3. *Ibid.*

de composer avec les marchands, seront désignés dans la deuxième livraison du *Le surréalisme et la Peinture* par cette appellation dédaigneuse : « messieurs les employés de l'Épicerie⁴ ».

Avec son sens admirable de la formule vissée à bloc, Breton écrit : « La critique sera amour ou ne sera pas⁵ ». On comprend alors que cette activité, dénuée à ses yeux d'une quelconque considération matérielle, ne peut en aucun cas s'apprêter à des combinaisons financières.

Si André Breton a commencé par présenter la conversion de l'art en marchandise comme une situation consternante pour les artistes et les critiques, il va clairement s'en prendre, par la suite, aux peintres qui s'enrichissent grâce à la vente de leurs tableaux. Celui dont la cupidité semble le plus l'avoir excédé est sans doute Salvador Dali. Il a composé une anagramme célèbre à partir du nom de ce peintre : « Avida Dollars ». Cette appellation apparaît pour la première fois en 1942 dans *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. Et le curieux c'est que Breton n'a même pas pris la peine de présenter celui qu'il nomme ainsi, comme s'il allait de soi que personne ne pouvait méconnaître « l'imposture, du genre picaresque, du néo-phalangiste — table de nuit Avida Dollars⁶ ».

Signalons que Breton n'a pas été le seul écrivain irrité par l'attrait que l'argent exerçait sur Dali⁷. En effet, dans un texte pamphlétaire, paru à l'occasion de la grande rétrospective Dali (hiver 1979) au Musée d'Art moderne du Centre Pompidou, Philippe Soupault a violemment critiqué la cupidité du peintre catalan de même que le sens des affaires de sa compagne Gala qui faisait office, selon l'expression du poète, de « tiroir-caisse⁸ ».

« Car Salvador Dali aime, davantage même, adore l'argent. André Breton qui le connaissait bien, avait choisi pour dénoncer cette passion pour le fric de le nommer par cette anagramme : " Avida Dollars"⁹. »

D'un autre côté, l'aisance financière d'un peintre peut porter préjudice à son œuvre, quand bien même celle-ci serait hautement appréciée. Le peintre révélateur de cette situation est Pablo Picasso. Celui-ci apparaît dans les premières livraisons du *Le Surréalisme et la Peinture* comme l'artiste en qui se

4. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, op., cit., p. 9.

5. André Breton, *Yves Tanguy*, New York, Pierre Matisse, 1941, p. 9. (Ce texte n'a pas été repris dans *Le Surréalisme et la Peinture*).

6. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 162.

7. D'ailleurs Dali ne s'en cache pas, il a reconnu à diverses reprises, dans *Journal d'un génie*, son attirance pour l'argent. Il a même attribué à l'anagramme de Breton des vertus magiques : « l'anagramme "Avida Dollars" fut un talisman pour moi. Elle rendit fluide, douce et monotone la pluie des dollars ». Salvador Dali, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, pp. 38-39.

8. Philippe Soupault, *Écrits sur la peinture*, Paris, éd. Lachenal & Ritter, 1980, p. 301.

9. *Ibid.*, p. 300.

concrétisent les vœux de la peinture surréaliste. Pourtant, l'auteur de *Nadja* mitigera par la suite son admiration pour Picasso. Non que son art ait décliné, comme ce fut le cas, par exemple, de la peinture de Giorgio de Chirico que Breton a scindé en deux périodes : la première magnifique et la seconde décadente, mais simplement parce que la conduite de Picasso, répréhensible aux yeux de Breton, a déteint sur ses ouvrages. L'écrivain s'est longuement expliqué dans un texte de 1961 sur les raisons de la modération de son enthousiasme pour Picasso, à un moment où ce peintre apparaît comme une figure de proue lorsqu'on parle de l'art du XX^e siècle et qu'il est très difficile de nier la valeur artistique de son œuvre constamment renouvelée. Parmi les raisons formulées par Breton pour se justifier, il en existe une très importante : Picasso est devenu un peintre très coté.

Pour ne pas déborder de ce qui s'apparente bien à un parti pris contre les peintres qui font fortune, Breton a eu recours à cette stratégie incisive : distinguer l'homme du créateur. C'est ainsi qu'il a écrit : « l'attitude du surréalisme envers Picasso a toujours été, *sur le plan artistique*, de grande déférence¹⁰ », (c'est nous qui soulignons). Et il poursuit :

« Picasso, un "passant considérable", sans doute ? Je le voudrais. Rien pourtant ne peut faire, aujourd'hui moins que jamais, qu'une œuvre de cette envergure, dans le jugement final à porter sur elle, n'ait pas à pâtir du comportement de son auteur surtout porté au faite du pouvoir par l'accumulation des biens matériels, lorsque ce comportement entre en contradiction flagrante avec la leçon qui se dégage de l'œuvre considérée¹¹ ».

Pour des raisons à peu près similaires à celles justifiant les réserves qu'il a émises à propos de Picasso, Breton va tempérer son admiration pour Matta : « la perle est gâtée à mes yeux par sa valeur marchande¹² ».

Leur valeur marchande peut donc déprécier, aux yeux de Breton, des œuvres dont il ne remet pas en cause la qualité artistique. Cherchons à préciser quelques-unes des raisons qui justifient l'acharnement du chef de file du mouvement surréaliste contre l'argent des œuvres plastiques.

« QUEL SIÈCLE À MAINS ! »

Il est difficile d'expliquer la résistance d'André Breton à la valeur marchande des peintures sans en appeler à la poésie. C'est par rapport à celle-ci que semble se justifier sa désapprobation du commerce des arts plastiques. On se rappelle que lorsqu'il a prévenu les peintres contre la rencontre avec

10. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 116.

11. *Ibid.*, p. 118.

12. *Ibid.*, p. 183.

l'argent, Breton leur avait présentés la poésie comme un modèle de pureté. On sait aussi qu'il voulait opérer la fusion de la démarche poétique et plastique. C'est en considération de certaines activités relevant du domaine de l'esprit, comme le rêve et l'imagination, qu'il a pu établir le joint justifiant le destin commun de ces deux pratiques. D'ailleurs n'a-t-il pas attribué, dans un texte où il s'est largement instruit de l'*Esthétique* de Hegel, comme fin aussi bien à l'un que l'autre de ces deux modes d'expression « de révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelles¹³ » ? Dès lors, comment accepter que les différences entre la poésie et la peinture soient rendues criantes en raison de la valeur marchande propre aux oeuvres plastiques ? Comment ne pas s'irriter également contre ce que Baudelaire a appelé « le scandaleux favoritisme¹⁴ » dont font l'objet les peintres au grand dam des écrivains ? Pour expliquer cette inégalité de fortune, André Breton a imputé la faute au premier peintre qui a réclamé la propriété exclusive de son œuvre. Parodiant un passage du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de J. J. Rousseau, il écrivit :

« Il y aurait lieu de rechercher à quoi tient cette différence de traitement [entre l'argent qui conditionne la peinture et non pas la poésie]. À quelle dégradation de l'esprit, européen au moins, peut bien répondre l'établissement de la valeur marchande accordée aux œuvres plastiques ? [...]. Sans doute, ici encore, faut-il admettre que la faute en est au premier qui, ayant enclos un paysage ou une figure dans les limites d'une toile, s'avisa de dire : "Ceci est à moi" (ou de moi), et trouva des gens assez simples, ou assez corrompus, pour le lui passer¹⁵. »

« "Ceci est à moi" (ou de moi) », comme on est loin de cet impératif ducassien : « la poésie doit être faite par tous. Non par un¹⁶ », auquel Breton et les siens ont accordé tant de crédit. Aragon a même clairement formulé, dans *Les Collages*, le souhait de voir la proposition de Lautréamont transposée à la peinture. Il n'y a pas lieu de réclamer la propriété exclusive d'une œuvre, car, écrit Aragon, « l'art a véritablement cessé d'être individuel, même quand l'artiste est un irréductible individualiste¹⁷ ».

D'un autre côté, l'unicité d'une œuvre picturale justifie, en grande partie, sa valeur marchande. Alors que le livre est reproductible, un tableau, par exemple, ne l'est pas. Cette différence radicale entre le livre et le tableau

13. André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, éd. Denoël / Gonthier, coll. « Médiations », 1972, p. 131.

14. Charles Baudelaire, *Salon de 1859 in Écrits esthétiques*, préface de J.-C. Bailly, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1986, p. 282.

15. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, op., cit., p. 20.

16. Lautréamont, *Poésies II in Les Chants de Maldoror*, texte établi par M. Saillet, Paris, Le Livre de poche, 1963, p. 374.

17. Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1980, p. 57.

constitue pour Breton une charge supplémentaire contre la peinture. En des termes particulièrement virulents, il va accuser : « C'est la main la grande coupable, comment accepter d'être l'esclave de sa propre main ? *Il est inadmissible que le dessin, la peinture en soient encore aujourd'hui où en était l'écriture avant Gutenberg*¹⁸ ». Ce qui excède Breton dans la non-reproductibilité du dessin et de la peinture, ce n'est pas seulement le fait que ce soit justement là l'élément déterminant de leur valeur marchande, mais également parce qu'il juge la valorisation du geste de la main qu'entraîne l'unicité d'une œuvre d'art comme préjudiciable à l'autorité de l'esprit. On comprend en effet son indignation si l'on considère que les éléments qu'il incrimine dans la non-reproductibilité d'une peinture ou d'un dessin, c'est-à-dire l'œuvre originale, la trace de la main, la signature etc., se situent aux antipodes de l'intention poétique d'où tire sa valeur toute œuvre qui vaille. C'est la toute puissance de l'esprit qui importe à Breton dans la peinture et dans le dessin. Les artistes devraient donc assigner à leurs œuvres plastiques des buts poétiques. Il semble craindre que le triomphe de la main n'entraîne la domestication de l'esprit.

C'est dans ce sens qu'il convient peut-être d'interpréter sa dépréciation des natures mortes de Cézanne : « ce monsieur, Cézanne, comme vous l'appellez, a un cerveau de fruitier¹⁹ ». Breton n'est que très partiellement sensible à la picturalité des « pommes » du peintre aixois, et l'argument que c'est « très bien peint²⁰ » ne le convainc guère. Les révélations intéressantes qu'il attend d'un peintre logent dans la pensée ; en revanche, il ne se préoccupe aucunement de ce qui ressort à la facture et à la matérialité d'une peinture. Ce qui l'intéresse, pour reprendre le titre d'un texte de Max Ernst, c'est l'« au-delà de la peinture ». Dans cet au-delà, l'esprit transcende le geste de la main, et par l'entremise de l'imagination, il participe à créer un monde de représentations nouvelles.

Et même lorsqu'il est revenu plus tard sur son jugement défavorable à Cézanne, son préjugé contre les pommes subsiste. « Je pense que Cézanne n'est pas avant tout un peintre de pommes, mais bien le peintre de « "La Maison du pendu"²¹ », écrit-il dans *L'Amour fou*. Il est vrai que les fenêtres d'une maison de pendu s'ouvrent toutes grandes à l'imagination.

André Breton a cherché des solutions pour suppléer à la sujétion à la main qu'entraîne l'œuvre unique. Il a bien entendu recommandé aux peintres d'assigner des buts poétiques à leurs tableaux, mais on retrouve aussi dans ses écrits la marque d'une admiration pour les procédés permettant de mul-

18. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, op., cit., p. 90.

19 André Breton, *Les Pas perdus*, op., cit., p. 134.

20 *Ibid.*

21. André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1970, p. 119.

tiplier une œuvre plastique. Les gravures, par exemple, le portaient à l'extrême de la satisfaction. Participe de cet esprit ce passage à propos des eaux-fortes de Picasso qu'il aimait tant « feuilleter » :

« Je feuilletais il y a quelques jours, chez Picasso, la longue série des admirables eaux-fortes, d'exécution récente, qui paraissent avoir correspondu pour lui à la nécessité de rendre compte, comme heure par heure, de ce qui constitue à proprement parler le sens de sa dernière démarche. Cette démarche, strictement intellectuelle, est là commentée délibérément dans la vie²² ».

Toutefois ce qui peut se déployer aux yeux de Breton comme l'une des tentatives les plus sérieuses pour trouver une issue à l'unicité de la peinture et son corollaire : sa valcur marchand, c'est sans doute l'œuvre graphique de Max Ernst et précisément ses romans-collages. On feuillette un roman-collage de Max Ernst et, à l'instar de n'importe quel autre livre, il peut faire l'objet d'une réédition. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si Breton a répété trois fois, dans un texte au titre bien significatif²³, l'expression « on attendait un livre » pour témoigner toute son admiration au premier des romans-collages de Max Ernst.

AU NOM DE LA MORALE SURRÉALISTE :

« La question morale me préoccupe²⁴ » a écrit Breton dans « La confession dédaigneuse ». Cette préoccupation ne le quittera pas. C'est elle qui légitime le jugement critique qu'il portera sur l'action des membres de son groupe. Le surréalisme change, comme on dit communément, la façon d'être et d'agir de ceux qui partagent ses idées. Il n'existe pas dans ce mouvement, comme on le sait, un plan de la vie et un plan de l'art. Ceux qui y adhèrent savent que Breton n'opère pas une distinction entre la personne réelle et l'auteur d'un livre ou d'un tableau. La fusion doit être totale entre la conduite dans la vie et l'art : l'attitude surréaliste consiste justement à rompre l'isolant entre la vie courante et la vie artistique. C'est ainsi que l'œuvre du poète et du peintre surréalistes ne sera pas appréciée au sein du mouvement indépendamment de la vie de l'homme qui l'a créée. La conformité entre les principes du mouvement surréaliste et la conduite de ses membres ne devrait pas présenter de hiatus. Et c'est ce qui explique, par exemple, les exclusions de certains poètes et peintres surréalistes qui ont failli à cette règle d'or. La morale surréaliste est en vérité très rigoureuse. Elle s'apparente quelquefois

22. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, op., cit., pp. 112-113.

23. André Breton, « avis au lecteur pour "La Femme 100 têtes" de Max Ernst » in *Point du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970, pp. 59-66.

24. André Breton, *Les Pas perdus*, op., cit., p. 23.

à une discipline. Cette morale ne peut pas s'accommoder des concessions auxquelles sont acculés quelquefois peintres et les poètes surréalistes pour gagner de l'argent. Leur chef de file considère l'argent comme une souillure. Il a en effet déploré que « la souillure de l'argent [ait] tout recouvert²⁵ ». Et il veillera à ce qu'elle n'entache pas la pensée surréaliste. Le surréalisme ne peut pas composer avec l'argent. André Breton ne permettra à aucun membre de son groupe de déroger à cet impératif de l'éthique surréaliste, en se prêtant à des combinaisons financières.

« Je suis très indulgent. Pourvu qu'une œuvre ou qu'une vie ne tourne pas à la confusion générale, pourvu que des considérations de la sorte la plus mesquine et la plus basse ne finissent pas par l'emporter sur tout ce qui pourrait me rendre cette vie ou cette œuvre véritablement significative et exemplaire, je ne demande qu'à respecter et à louer. Plus grande est l'épreuve à laquelle un homme est soumis, plus aussi je lui sais gré d'en sortir vainqueur, et c'est trop juste. Il faut croire que mon temps ne tire pas assez profit de ces vieilles vérités. Les peintres, qui dans la société actuelle, subissent à cet égard les plus grandes tentations, me paraissent être, intellectuellement, les sujets auxquels cette critique morale fondamentale peut le mieux s'appliquer²⁶. »

Quatre ans plus tard, il hausse le ton, dans le *Second manifeste du surréalisme*, pour mettre en garde les peintres contre le péril que représente la tentation de l'argent :

« Il importe de réitérer et de maintenir ici le "Maranatha" des alchimistes, placé au seuil de l'œuvre pour arrêter les profanes. C'est même là ce qu'il me paraît le plus urgent de faire comprendre à quelques-uns de nos amis qui me paraissent un peu trop préoccupés de la vente et du placement de leurs tableaux, par exemple²⁷. »

Ce passage montre, si besoin est, jusqu'à quel point la question de l'argent est une préoccupation majeure pour Breton. Il va jusqu'à faire de la résistance à la tentation d'y céder une épreuve à surmonter pour que la qualité de surréaliste soit conférée. Si les peintres ont été plus ouvertement visés que les poètes, dans les deux passages cités ci-dessus, c'est parce que la peinture est matériellement plus conditionnée que la poésie. Mais il n'en demeure pas moins que lorsqu'un écrivain se compromet dans une affaire d'argent, Breton ne l'épargne pas. C'est ce qui explique, par exemple, ses griefs, dans le *Second manifeste du surréalisme*, contre Antonin Artaud. Celui-ci aurait « dans un but de lucre et de gloriole²⁸ », accepté, selon

25. André Breton, *Position politique du surréalisme*, op., cit., p. 23.

26. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, op., cit., p. 12.

27. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op., cit., pp. 138-139.

28. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op., cit., p. 84.

Breton, de mettre en scène une pièce de Strindberg « ayant ouï dire que l'ambassade de Suède *paierait*²⁹ ». Cette action lui semble en contradiction flagrante avec ce qu'il avait écrit jusqu'alors. La même objection se retrouve trente ans plus tard, en 1961, dans le texte qu'il a consacré à Picasso. Ce qui prouve la continuité de l'action d'André Breton dans sa lutte contre ce qu'il considère comme une souillure.

Au reste, c'est au nom de la morale surréaliste que Breton et Aragon ont vigoureusement protesté dans un tract de 1926 contre la participation de Max Ernst et Joan Miró à un spectacle des ballets russes. « Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent³⁰ », ont-ils écrit. Ils ont affirmé à cor et à cri que la participation des deux peintres à ce spectacle s'oppose aux principes du surréalisme, et que leur initiative à caractère individuel « ne saurait impliquer avec le leur le déclassement de l'idée *surréaliste*³¹ ».

Il apparaît donc que l'art et la morale surréalistes sont imbriqués l'un dans l'autre, et qu'il n'est pas possible de les démêler sans que les fondements du surréalisme n'en pâtissent. Le vrai visage du mouvement surréaliste doit être préservé de l'action de certains de ses membres qui peuvent le défigurer. Et André Breton ne consentira à aucun compromis à ce propos.

La morale surréaliste repose sur un total désintéret, voire un mépris des considérations matérielles. À vrai dire, il semble que le parti pris de Breton contre la valeur marchande des œuvres plastiques participe de sa lutte plus générale contre la souveraineté de l'argent, et ce qui en découle comme compromis et concessions. Dans *L'Amour fou*, il l'a considéré comme sordide et ennemi de deux activités qu'il considère parmi les plus importantes dans la vie de l'homme. En effet, la question de « la nécessité matérielle » ne devrait pas s'imposer, selon lui, comme une préoccupation car elle nuit à l'amour et à la poésie. Et c'est ce qu'il n'a pas manqué d'observer, sur un ton consterné, chez certains de ses amis :

« La considération de la nécessité matérielle, telle que sur un plan très général elle fait échec à l'amour aussi bien qu'à la poésie en concentrant sur le problème de la subsistance toute l'attention humaine qui devrait être disponible, cette considération, qui s'est révélée, chemin faisant, assez accablante pour ne plus laisser place à aucune autre dans l'esprit de certains de mes amis [...] »³²

29. *Ibid.*, p. 85.

30. Louis Aragon et André Breton, « Protestation », repris par Maurice Nadeau in *Histoire du surréalisme Documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1948, p. 55.

31. *Ibid.*

32. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 90.

La préoccupation de l'argent fait échec à la poésie. La représentation plus poignante que caricaturale de cette vérité serait peut-être Rimbaud alourdi par les huit kilos d'or qu'il portait nuit et jour à sa ceinture, lorsqu'il était dans « cet exécration Harar³³ », pour citer une expression bien significative de Breton. « Pas de Harar pour moi ! Trahison le Harar³⁴ », a lancé le chef de file du mouvement surréaliste. Le Rimbaud trafiquant d'armes n'est pas celui de Breton. Mais ce même Rimbaud ne donne-t-il pas raison à cette assertion d'André Breton : la poésie ne peut pas composer avec l'argent ? L'homme d'affaires qu'il est devenu n'a plus écrit de poésies.

Université de Rabat

33. André Breton, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 130.

34. Cité par Alain Borer, « Ni Jésus, ni Allah, ni Marx » in *Le Nouvel observateur* (spécial Rimbaud), n° 1378, du 4 au 10 avril 1991, p. 20.

LA FORÊT DANS L'ŒUVRE DE MAX ERNST

Nadia SABRI

Max Ernst fait de la moindre observation réelle le point de départ de métamorphoses déconcertantes qui mettent en relief la critique de la connaissance et la grande interrogation de l'existence.

Werner Spies « Entre agressivité et élévation » Max Ernst (1991).

Entre 1925 et 1930, Max Ernst réalise une série de tableaux dont le motif principal est la forêt : *Forêt* (1927-S/M - 1145-1146-1148-1150,...)¹ ; *Forêt pétrifiée* (1927-S/M 1153-1160) ; *Forêt champignons* (1926-S/M 1067) ; *Forêt verte* ou *Époque des forêts* (1926-S/M 1069) ; *Forêt grise* (1927-S/M 1167) ; *Forêt et soleil* (1927-S/M 1172-1174-1176) ; *Forêt-lune* (1927-S/M 1193), etc. La forêt, personnage central de ces œuvres, est représentée vue de l'extérieur. Elle forme un ensemble de lignes verticales — avec parfois des lignes qui s'inclinent en diagonale — au-dessus desquelles plane le disque solaire ou lunaire. Les couleurs sombres qui caractérisent ces œuvres (gris-brun), de même que la lumière qui se dégage de l'astre renforcent l'atmosphère menaçante d'une forêt silencieuse ; d'où cette impression de solitude et d'étrangeté qui s'en dégage. En effet, la forêt pétrifiée, représentée sous forme de tubes sans feuillage comme le confirme ce titre de 1928 : *Forêt tubulaires* (S/M 1257), est une image apocalyptique de la nature : la forêt est représentée, non pas comme un espace réel, mais comme un espace façonné par l'imaginaire et les visions de l'artiste. On relève l'aspect surréel de l'astre, des arbres, de la lumière et de tous les éléments figurés dans les œuvres : *Forêt sombre et oiseau* (1927 - S/M 1165) ; *La Grande Forêt* (1927-S/M 1173) ; *Forêt* (1927-S/M 1171) ; *La Forêt* (1927-S/M 1255) ; *Forêt pétrifiée* (1927-S/M 1153), etc.

1. Les références que nous donnons ici pour chaque œuvre de Max Ernst sont tirées du catalogue raisonné du peintre : *Max Ernst Œuvre Katalog*, établi par Werner Spies, Sigrid et Günter Metken, Menil Foundation, Houston, Texas et Du Mont Buchverlag, et Cologne. Chaque titre est suivi de la date d'exécution de l'œuvre en question, et de son numéro de référence dans le catalogue raisonné. Les lettres S/M renvoient aux noms des auteurs du catalogue (Spies et Metken).

« QU'EST-CE QU'UNE FORÊT ? » L'INTERROGATION DE MAX ERNST

Les œuvres que nous venons de citer présentent dans l'ensemble une caractéristique commune : la forêt y est toujours représentée vue de l'extérieur. Le peintre instaure plutôt une distance spatiale entre lui et son modèle, donnant à voir au spectateur la forêt entière, ensemble mural qui se dresse dans l'espace comme une cathédrale ou une cité détruite : *La Grande Forêt* (1927-S/M 1173). Cette distanciation entre le peintre et la forêt est manifeste, notamment, dans l'œuvre *Max Ernst montrant à une jeune fille la tête de son père* (1927-S/M 1169) où l'artiste se représente au premier plan du tableau, à l'extérieur de la forêt qui occupe l'arrière plan. La forêt est donc un lieu que le peintre ne pénètre pas, mais qu'il interroge à distance.

L'une des raisons que nous pouvons avancer pour expliquer cette distanciation est la perception qu'a le peintre de cet espace. La forêt est d'abord chez Max Ernst un lieu d'interrogation. Ainsi, dans ses écrits, il pose à plusieurs reprises la question : « Qu'est-ce qu'une forêt ? ». Espace mystérieux, nous relevons que la forêt est à la fois aimée et appréhendée par le peintre, comme l'expriment les titres suivants : *La Forêt est fermée* (1927-S/M 1183) ; *Les Mystères de la forêt* (1929-S/M 1391) ; *Forêt pétrifiée* (1927-S/M 1160). Les couleurs, la lumière, les titres, tous les éléments de ces œuvres présentent une forêt qui suscite un sentiment d'effroi, car elle semble frappée d'un sort maléfique qui la transforme en pierre. La forêt pétrifiée se dresse comme une cathédrale sombre et sans vie, provoquant chez le spectateur un sentiment d'épouvante et de menace, rappelant en cela l'atmosphère qu'évoque Charles Baudelaire dans son poème *Obsession* :

*Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales ;
Vous hurlez comme l'orgue ; et dans nos coeurs maudits²*

Néanmoins, comme nous l'avons vu plus haut, la forêt est un espace à la fois aimé et appréhendé. C'est la forêt piège, mais également la forêt pétrifiée, victime de la guerre³ et du barbarisme de l'homme. Notons que Max Ernst est mobilisé lors de la guerre où il assiste au spectacle de la nature dévastée et détruite par le progrès humain. Plus tard, en 1940-42, Ernst peint *L'Europe après la pluie*, où il représente l'image d'une nature cristalline et saccagée. En réalité, les forêts des années vingt sont également des forêts détruites par la guerre. Les couleurs sombres, la lumière surréelle qui se dégage de l'astre évoquent effectivement la forêt sous les obus. Dans son

2. Charles Baudelaire, « Obsession », in *Les Fleurs du mal*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 96.

3. Le 15 Janvier 1915, Max Ernst appelé dès le 24 août 1914 dans le 23^{ème} régiment d'artillerie de Coblenz est envoyé au front. In, *Max Ernst* ; textes de Ludger Derenthal et Jürgen Pech, Casterman, 1992, p. 27.

roman *Voyage au bout de la nuit*, Céline décrit les horreurs de la guerre et la destruction de la nature qu'elle entraîne :

La forêt n'attend que leur signal pour se mettre à trembler, siffler, mugir de toutes ses profondeurs. Une énorme gare amoureuse et sans lumière, pleine à craquer. Des arbres entiers bouffis de gueuletons vivants, d'érections mutilées, d'horreur⁴.

En fait, les œuvres des années vingt de Max Ernst, évoquent une forêt, non pas sous les obus de la guerre, mais la forêt calme et silencieuse, quelques instants à peine après les bombardements. C'est la forêt que décrit Erich Maria Remarque dans son livre *À l'ouest rien de nouveau* :

On ne sait plus d'où cela vient, au milieu de ce paysage couleur d'argent, qui est maintenant si calme ; la chose est invisible, spectrale⁵.

Cette phrase pourrait parfaitement illustrer *La Grande Forêt* (1927-S/M 1173). La forêt-proie de la violence de l'homme, ou la forêt-piège ? Il s'agit là de deux composantes à la fois complémentaires et contradictoires. L'interrogation que nous nous posons avec Max Ernst : « Qu'est-ce qu'une forêt ? » est plutôt prétexte à connaître cet espace qui ne se livre jamais entièrement dans l'œuvre ernstienne. En effet, la forêt de Max Ernst possède une multitude de facettes que l'on se propose d'appeler ici « l'identité multiple » de la forêt ernstienne.

« L'identité sera convulsive ou ne sera pas⁶ »

La forêt est donc présente dans l'œuvre ernstienne comme un lieu à plusieurs natures. Espace accueillant et hostile à la fois, elle dépasse les normes de sa réalité première (espace « objectivement » perceptible) pour devenir un lieu d'interrogations, et de révélations multiples. Ainsi, elle est en même temps la forêt pétrifiée, victime de l'homme, et la forêt piège, la forêt monstre végétal prêt à fermer ses filets sur sa proie. D'où cette impression de suspension du temps que dégagent ces œuvres : la forêt y semble comme un piège tendu : *Cage, forêt et soleil noir* (1927-S/M 1178) ; *Forêt sombre et oiseau* (1927-S/M 1165) ; *La forêt est fermée* (1927-S/M 1183) ; *Oiseau au cœur de la forêt* (1927-S/M 1225). À travers ces titres où la forêt devient un piège à oiseaux, nous pouvons associer les lignes verticales des troncs d'arbres aux barres d'une cage-prison ou aux filets d'un piège tendu. Aussi, l'allusion est-elle plus manifeste dans les œuvres où le peintre figure des cages d'oiseaux au cœur de la forêt ; les titres sont également significatifs : *Éloge de la liberté*, ou : *Oiseau prisonnier de la forêt* (1926-S/M 1068) ;

4. Louis Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, 1952, p. 168.

5. Erich Maria Remarque, *À l'ouest rien de nouveau*, Stock, 1985, p. 64.

6. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », in *Écritures*, Gallimard, 1970, p. 269.

L'attente (1926-S/M 1070), *Forêt et colombe* (1927-S/M 1195) ; *Forêt oiseau* (1927-S/M 1187).

En fait, dans toutes ces œuvres, la forêt symbolise la nature ernstienne, une nature qui dévore tout ce qui la pénètre. Ainsi, la forêt est souvent représentée dans l'œuvre ernstienne comme un espace hostile à l'homme, et le lieu par excellence du crime et de la menace ; comme dans *Forêt* (1925-S/M 671), *Forêt* (1925-S/M 926) où nous relevons la forme pointue et tranchante des arbres. Par ailleurs, d'autres tableaux révèlent par leur titres un monde de crime et d'angoisse : *L'âge de l'angoisse* (1925-S/M 851) ; *Jardin gobavions* (1935-S/M 2176-2178-2181-2182-2183-2185-2186-2187-2188-2189-2190). La nature carnivore s'attaque à l'homme et aux objets du progrès technologique, devenant ainsi un lieu hostile qui envahit même l'espace citadin comme dans *La Ville entière* (1935-S/M 2215) ; (1935-36-S/M 2220) ; (1936-37-S/M 2261). D'autres œuvres représentent une nature-espace de crimes contre l'homme : *Le Déjeuner sur l'herbe* (1936-S/M 2254) ; *L'œil du silence* (1943-S/M 2453) ; *Profanation of spring* (1945-S/M 2478) ; *La tentation de Saint-Antoine* (1945-S/M 2487) ; *La Nature à l'aurore* (1938-S/M 2296) ; ou encore ce titre ironique qui souligne avec humour le danger de la nature : *La Joie de vivre* (1936-S/M 2263).

Espace hostile, la forêt représente ainsi une nature menaçante et dangereuse. Néanmoins, la forêt est un espace à plusieurs « natures ». D'autres identités s'ajoutent ainsi à celle de la forêt menaçante comme celle de la forêt-énigme, secrète et mystérieuse, que le peintre assimile, par ailleurs, à la femme. Nous constatons en effet une personnification et une érotisation de la forêt au niveau des écrits et des titres de Max Ernst : *La Forêt blonde* (1925-S/M 670) ; *Très jolie forêt allongée* (1925-S/M 928) ; *La Forêt s'envole* (1928-S/M 1301). Par ailleurs, dans *Les Mystères de la forêt*, texte qu'il écrit en 1934⁷, Max Ernst décrit une forêt-femme, une forêt érotique. Il évoque ainsi les forêts d'Océanie :

Elles sont, paraît-il, sauvages et impénétrables, noires et rousses, extravagantes, séculaires, fourmilières, diamétrales, négligentes, féroces, ferventes et aimables, sans hier ni lendemain. D'une île à l'autre, par-dessus les volcans, elles jouent aux cartes avec des jeux dépareillés. Nues, elle ne se parent que de leur majesté et de leur mystère.

Être de contradictions, « féroce », « aimable », « fervente », la forêt érotique est une créature énigmatique aux couleurs et aux tempéraments différents : *La Forêt blonde* (1925-S/M 670) ; *Forêt verte* (1926-S/M 1069) ; *Forêt sombre et oiseau* (1927-S/M 1165) ; *Forêt grise* (1927-S/M 1167) ;

7. Max Ernst « Les mystères de la forêt », *ibid.*, pp. 221-223, initialement paru dans *Minotaure*, n°5, 1934.

Soleil rouge à la Forêt noire (1934-S/M 2163), *Forêt rouge* (1970), ainsi que les forêts rousses et noires d'Océanie. De manière générale, la nature est souvent associée dans l'œuvre ernstienne à la femme et aux zones érotiques du corps féminin que le peintre représente comme un des éléments de la nature : *Figure, mythological woman* (1939/40-S/M 2336) ; *Alice in 1939* (1939-S/M 2338) ; *Femme se changeant en oiseau* (1939-S/M 2339) ; *Mother and child*, groupe mythologique (1940-41-S/M 2377) ; *Alice in 1941* (1941-S/M 2380) ; ou enfin *Convolvulus ! Convolvulus !* (1941-S/M 2384) où il peint une nature dense et épineuse d'où surgissent des seins, un nombril et une cuisse de femme (en bas, à droite de l'image).

Assimilée à la femme, la forêt sensuelle acquiert une dimension de féminité et de rêve : la forme des arbres dans l'œuvre intitulée *Forêt* (1925-S/M 925). À l'image de la femme, la forêt est l'espace par excellence du rêve. Ainsi, Ernst parle dans son texte *Les Mystères de la forêt* de la belle saison des forêts ; époque favorable car : « L'homme et le rossignol se trouvaient dans la position la plus favorable pour imaginer : ils avaient, dans la forêt, un parfait conducteur du rêve⁸. » Associée à la femme et au rêve, la forêt acquiert une dimension surréelle. Ainsi, apparaît dans le numéro douze de la *Révolution Surréaliste*⁹ un montage entourant l'œuvre *La Femme cachée* de René Magritte, de photographies d'artistes surréalistes (Breton, Eluard, Ernst, Dalí...). L'image représente une femme nue, avec deux inscriptions, texte et image se combinant pour donner la signification : « Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt ». Les artistes surréalistes sont photographiés les yeux fermés, ou en état de rêve. Ce montage surréaliste établit une association entre le rêve, la femme et la forêt qui deviennent les voies d'accès au surréel. Le rêve est l'expression du monde intérieur de l'homme, la forêt est la réalité énigmatique, la femme étant l'érotisme et le mystère.

Espace paradoxal, monstrueuse et victime, accueillante et hostile, lieu énigmatique, conducteur de rêve, sensuelle et érotique, les identités de la forêt sont multiples dans l'œuvre ernstienne. Cette multiplicité traduit en fait la propre conception de l'identité chez Max Ernst. Dans *Au-delà de la peinture* (1936), il déclare : « l'identité sera convulsive ou ne sera pas » dans un texte intitulé « identité instantanée ». Transposant la pensée d'André Breton sur la beauté¹⁰, Ernst voit dans l'identité une réalité indéfinissable en perpétuelle effervescence. Il la compare par ailleurs au collage : le rapprochement

8. *Ibid.*, p. 221.

9. *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 Décembre 1929. (Il s'agit d'un montage de René Magritte).

10. Dans les dernières pages de *Nadja*, A. Breton définit ainsi la beauté : « Nullement statique, c'est-à-dire enfermée dans son "rêve de pierre" [...], à peine moins dynamique, c'est-à-dire soumise à ce galop effréné après lequel n'a plus qu'à commencer effréné un autre galop, [...] : ni dynamique ni statique, la beauté je la vois comme je t'ai vue. » Gallimard, Folio, 1964, p. 189.

de deux éléments différents sur un plan qui ne leur convient pas provoque un échange d'énergie¹¹ :

Cet échange, qu'il se fasse comme un courant calme et continu ou d'un seul coup, avec éclairs et tonnerre, je suis tenté de le considérer comme l'équivalent de ce que, dans la philosophie classique, on appelait l'identité. Je conclus en transposant la pensée d'André Breton, que L'IDENTITÉ SERA CONVULSIVE OU NE SERA PAS.

L'identité, comme la technique du collage, est donc un perpétuel échange entre des composantes contradictoires. Autrement dit, elle est instantanée, fruit de l'instant même. D'où la multiplicité de la forêt dans l'œuvre ernstienne¹². Ayant à chaque fois une nature nouvelle, la forêt ne présente pas une identité définissable. Par ailleurs, outre le concept de l'identité chez Max Ernst, la multiplicité de la forêt traduit également la perception et la conception de cet espace important qui tout au long de la vie et de l'œuvre du peintre suscite des interrogations. En effet, la forêt multiple, la forêt « convulsive » exerce une fascination sur l'esprit et l'imaginaire de Max Ernst.

« Dehors et dedans, tout à la fois. Libre et prisonnier. » Le sentiment de la forêt chez Max Ernst

Tout au long de son œuvre, Max Ernst s'interroge sur la véritable identité de la forêt. En 1934, le texte *Les Mystères de la forêt* commence ainsi par la question suivante : « Qu'est-ce qu'une forêt¹³ ? » Commentant son premier contact avec cet espace mystérieux, Max Ernst écrira par ailleurs dans ses Notes pour une biographie : « Presque un demi siècle plus tard, il se pose à nouveau la question : Qu'est-ce qu'une forêt ?¹⁴ ». S'il s'interroge constamment à propos de l'identité de la forêt, c'est parce que celle-ci marque profondément l'imaginaire ; elle est en même temps un espace façonné par les sentiments et les expériences subjectives de ce dernier. Ainsi, Max Ernst raconte son premier souvenir de la forêt dans *Notes pour une biographie*¹⁵. Parlant de lui à la troisième personne, il écrit :

Qu'est-ce qu'une forêt ?

11. Max Ernst, « Au-delà de la peinture » (identité instantanée), in *Écritures*, pp. 268-269.

12. Max Ernst déclare, par ailleurs, dans un entretien avec Robert Lebel (1969) : « Chacun sait que la notion d'identité implique dans chaque être, dans chaque objet, dans chaque idée la présence simultanée ou successive d'une infinité de contradictions. », in *Écritures, ibid.*, p. 425.

13. Max Ernst, « Les mystères de la forêt », *ibid.*, p. 221.

14. Max Ernst, « Notes pour une biographie », in *Écritures*, p. 15. Une version allemande de ces notes est écrite par le peintre en 1962 à l'occasion de la rétrospective de son œuvre au Wallraf-Richartz Museum de Cologne.

15. *Ibid.*, p. 15, c'est nous qui soulignons.

Sentiments mitigés *lorsque, pour la première fois, il pénètre dans la forêt : ravissement, oppression. Et aussi ce que les romantiques ont baptisé « sentiment de la nature ». Le merveilleux plaisir de respirer à l'aise dans le vaste espace ; aussi la sensation angoissante d'être captif dans la prison que font les arbres autour de lui. Dehors et dedans, tout à la fois. Libre et prisonnier. Qui va résoudre l'énigme ? »*

Max Ernst insère cet épisode de son enfance sous la datation 1891-1897. Notons qu'Ernst est né en 1891, l'événement en question se situe donc dans les six premières années de son enfance (période cruciale, nous diront les psychanalystes¹⁶). La nature de cette première rencontre avec la forêt marque l'imaginaire du petit Max et suscite en lui des sentiments contradictoires (ravisement et oppression), ceci développera plus tard son intérêt pour cet espace qui devient à la fois refuge enchanteur tel que l'ont mythifié les peintres et les poètes romantiques, mais également prison et piège relevant d'une nature menaçante. « Dehors et dedans, tout à la fois », le peintre est en même temps absorbé et exclu de ce lieu qu'il considérera toujours comme une énigme, et qui fera naître toujours en lui des sentiments contradictoires. Placée dans les *Notes pour une biographie* parmi les premiers souvenirs gravés dans son imaginaire, la forêt devient donc un élément principal de l'inconscient de Max Ernst. La forêt (le monde des réalités) est toujours un espace troublant, inqualifiable qui revient en tant que tel dans l'œuvre du peintre. C'est la réalité opaque qui suscite des sentiments mitigés chez le petit Max.

Néanmoins, pour le surréaliste qu'était Max Ernst à partir des années vingt la forêt présentait un double intérêt : elle est d'abord un héritage du romantisme allemand et notamment de l'œuvre de Caspar David Friedrich (1774-1840) ; mais aussi le symbole du monde inconscient (intérieur) de l'homme que le surréalisme cherchait à explorer. De là, nous concluons que la forêt de Max Ernst ne peut être un simple calque artistique des souvenirs infantiles du peintre, elle est l'emblème¹⁷ du monde inconscient et du rêve par rapport auquel le peintre se place « dehors et dedans, tout à la fois ». Dehors, car le travail d'observation et d'analyse nécessite cette distanciation entre l'intellect du peintre et ses souvenirs infantiles ; dedans, car c'est de l'intérieur que se fait cette exploration. Max Ernst résume donc parfaitement

16. En 1967, lors d'un entretien avec Édouard Roditi, Max Ernst revient sur cette importance de la forêt dans son enfance : « Les arbres et les forêts ont aussi joué, dans mes rêves ou rêveries, un très grand rôle. Dans les bois de la région de Brühl, j'allais d'ailleurs me cacher, dès mon enfance, quand je voulais échapper à ma famille. » In Édouard Roditi, *Propos sur l'art, Miró, Max Ernst, Chagall*, Sedimo, 1967, p.81.

17. Sous la datation 1928 de ses *Notes pour une biographie*, Max Ernst évoque l'esprit emblématique de son œuvre et soulève les « subtilités linguistiques » qui différencient les mots « emblème » et « symbole », *ibid.*, p.55.

cette situation lorsqu'il écrit, commentant son premier contact avec la forêt : « Dehors et dedans, tout à la fois. Libre et prisonnier. Qui va résoudre l'énigme¹⁸ ? »

En fait, Max Ernst cherche moins à résoudre cette énigme qu'à élaborer une méthode d'approche et une conceptualisation de cette énigme. Ceci apparaît lorsqu'on étudie la série des forêts que Max Ernst exécute dans la seconde moitié des années vingt, et notamment l'aspect technique de ces œuvres. Dans les *Notes pour une biographie*, et plus précisément dans le passage consacré à l'année 1927, Max Ernst explique le procédé du grattage (qu'il a exploité dans les forêts) :

[...] nouvelle technique apparentée au frottage. Elle consiste à faire apparaître sur une toile préparée d'avance de couleurs claires et posée sur une surface inégale (un bout de ficelle par exemple), au moyen d'une spatule de maçon enduite de couleurs plus foncées, des lignes en transparence. La simplicité même ! Encore faut-il savoir dans ce jeu optique trouver des signes aboutissant à des interprétations imprévues¹⁹.

La technique du grattage permet donc de créer des images (ou des formes) qui résultent du hasard même de l'exécution. Pareille en cela au frottage, cette technique est un stimulus des formes et des lignes que le peintre, dans un second temps, interprète et contrôle. Sa méthode a donc la particularité d'engendrer un contexte que l'artiste façonne et interprète. L'exploitation du monde inconscient provoqué par les lois du hasard et par les possibilités qu'offre la matière, est ainsi possible grâce même à la méthode d'approche de la réalité (la forêt), que le peintre établit.

Finalement, peut-on parler de sentiment de la forêt chez Max Ernst ? Certainement, sauf que s'y ajoute le travail de l'intellect qui observe et exploite ce sentiment. Cette « alchimie » suppose une exaltation de la conquête du monde intérieur, un travail d'élaboration, et un certain « cynisme » vis-à-vis de la réalité. D'où le paradoxe d'une telle approche : l'exaltation du rêve et la froideur de l'analyse.

La forêt, dans l'œuvre ernstienne, est une énigme, c'est l'énigme du monde. Max Ernst a recours à ses « sentiments mitigés » envers cet espace, ainsi qu'à ses souvenirs infantiles pour établir une méthode de questionnement de cette réalité. L'art devient, non pas la possibilité d'apporter des réponses, mais de formuler des questionnements et des moyens d'approche de cette réalité.

18. *Ibid.*, p. 15.

19. *Ibid.*, p. 54.

PEINDRE, À L'ORIGINE UN ARBUSTE

Dans ses *Notes pour une biographie*, l'auteur raconte un épisode de son enfance qui intéresse de près notre étude, car il s'agit de la rencontre entre Max Ernst, la forêt, et l'Art. L'épisode en question s'insère également sous la période 1891-1897 :

« *Le moine de Heisterbach*

Papa Philippe en plein travail : une aquarelle. Une forêt paisible, pourtant inquiétante. Dans la forêt, l'ermite. Les feuilles de hêtre peintes, toutes, avec une application méticuleuse (presque) démoniaque, chacune enfermée dans sa singularité (propre), et soumise pourtant à une communauté hêtre-forêt. Plongé dans son livre : le moine. Si profondément que c'est à peine s'il est encore là, pour ainsi dire. Ne reste que le livre, ce qu'il contient, un secret, un rien. Le petit Max est bouleversé²⁰.

Dans une étude consacrée aux rapports de l'œuvre ernstienne avec le romantisme²¹, Karin von Maur note que Philippe Ernst peint l'aquarelle en question : *Le moine de Heisterbach* (ou solitude) en 1894 ; Max Ernst est alors âgé de trois ans . L'origine de ce tableau, nous apprend-elle, est une lithographie de Eugen Krüger (1832-1876), intitulée *Solitude en forêt*. La rencontre que fait le petit Max avec la forêt (la nature) passe donc par le biais de l'Art ; et plus précisément d'une peinture romantique telle qu'on peut le voir à travers la thématique de l'homme recueilli au sein de la nature ; ainsi que du sentiment religieux qu'éprouve l'homme à être dans la forêt. Par ailleurs, la solitude du moine qui lit invite à la pensée, au recueillement et à la fusion avec les éléments de la nature. Max Ernst commente l'attitude du moine : « Plongé dans son livre : le moine. Si profondément que c'est à peine s'il est encore là, pour ainsi dire ». L'homme entrant en communion avec les éléments de la nature est en effet un concept romantique que nous retrouvons également en littérature comme à travers ce passage de Heinrich von Ofterdingen de Novalis. Heinrich perçoit une silhouette humaine qui s'unit au paysage :

Il crut voir, sur le versant de la montagne, un moine agenouillé au pied d'un vieux chêne. [...] Le moine paraissait grandir et se déformer à mesure qu'il s'approchait de lui. Il s'aperçut de son erreur : c'était un rocher isolé au-dessus duquel l'arbre s'inclinait²².

20. Max Ernst, *ibid.*, p. 15. C'est nous qui soulignons.

21. Karin von Maur, « Max Ernst et le romantisme. Entre la représentation idyllique et la vision d'épouvante », in *Max Ernst rétrospective*, Centre Georges Pompidou / Prestel, 1991. pp. 341-350.

22. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in *Romantiques allemands*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 503.

Le sentiment religieux envers la nature qui livre ses secrets entraîne la fusion entre l'homme et la nature. Nous relevons, parallèlement, une contiguïté de l'homme et de la nature dans l'œuvre ernstienne. Ainsi, *Es lebe die Liebe oder Pays charmant* (1923-S/M 616) représente un arbre qui enveloppe un couple humain. Par ailleurs, Max Ernst illustre *Les Chants du Maldoror* de Lautréamont, et notamment le quatrième chant : « C'est un homme, ou une pierre, ou un arbre... ». Néanmoins, et malgré cette contiguïté, la forêt reste dans l'imaginaire du petit Max un espace menaçant qui engloutit l'homme : « c'est à peine s'il est encore là », écrit le peintre à propos du moine ; elle provoque chez l'enfant un sentiment d'épouvante et de menace : « Le petit Max est bouleversé ». En effet, la forêt-énigme est un espace inquiétant : « une forêt paisible, pourtant inquiétante ».

Ce premier contact avec la forêt, nous pouvons le qualifier d'artificiel puisque la représentation artistique est l'intermédiaire qui réalise cette rencontre. Il sera suivi par un deuxième, cette fois-ci réel. Les sentiments contradictoires que ressent le petit Max devant l'aquarelle du père sont semblables à ceux qu'il ressentira lorsque, quelques jours plus tard, il visitera la forêt. Max Ernst écrit :

Max n'oublia jamais le ravissement et le frisson qui s'emparèrent de lui lorsque son père, quelques jours plus tard, l'emmena en forêt²³.

Une relation s'établit donc dans l'esprit de Max Ernst enfant entre la représentation artificielle de la forêt (le tableau du père), et la forêt elle-même, puisqu'il ressent les mêmes sentiments dans les deux situations. L'Art et la forêt sont les deux facettes d'une même réalité. La forêt-énigme suscite l'interrogation et la recherche de réponses ; l'Art est le moyen de proposer et de construire des moyens d'approche, c'est ainsi que dans l'esprit du petit Max, la peinture devient le moyen d'approcher les mystères de la forêt, autrement dit l'énigme du monde. Et il est primordial de souligner ici que la forêt est un « alibi » pour peindre. En effet, elle ne se limite pas, dans l'œuvre ernstienne, à un simple exercice de genre, ni même à la reprise d'un héritage romantique, ou d'un thème de la culture germanique (présent dans la littérature et dans la peinture comme dans les contes de fées). La forêt est surtout le prétexte de l'acte de peindre, ce qui lui confère sa légitimité. Max Ernst écrit, toujours à propos de sa première rencontre effective avec la forêt, « Qu'est-ce qu'une forêt ? » :

[...] Dehors et dedans, tout à la fois. Libre et prisonnier. Qui va résoudre l'énigme ? Philippe, le père ? Le moine de Heisterbach ? ou bien, lui, le

23. Cité par Karin von Maur, *op. cit.*, p. 343, d'après « La jeunesse de Max Ernst, par lui-même », in *Max Ernst, Gemälde und Graphik 1920-1950*, Brühl, Scloss, Augustsburg, 1951, pp. 90-92.

petit Max ? Et comment ? Peindre ? Devenir Peintre ? Presque un demi-siècle plus tard, il se pose à nouveau la question : Qu'est-ce qu'une forêt²⁴ ?

La peinture devient donc pour le petit Max le moyen d'élucider l'énigme de la forêt, et du monde. Néanmoins, un autre problème se pose : quelle position adopter face à la forêt ? Ernst se trouve face à deux attitudes différentes. Celle du moine de Heisterbach se caractérise par la fusion au sein de la nature. La deuxième attitude, celle du père Philippe est différente. Max Ernst l'évoque dans un texte intitulé « Petite musique nocturne » qu'il insère également comme les deux textes précédents « Le moine de Heisterbach » et « Qu'est-ce qu'une forêt ? » sous la datation 1891-1897 de ses *Notes pour une biographie* :

Petite musique nocturne

un arbre compromet la composition d'un paysage que Philippe, le père, a commencé à peindre (d'après nature) dans le jardin. Si ton arbre t'agace, arrache-le et jette-le. Philippe se décide à éliminer l'arbre du tableau. Mais non content de supprimer l'image de ce détail dans son tableau, il se précipite au jardin pour y arracher et détruire l'innocent arbuste qui a offensé son sens de la probité dans l'art. Un tableau qui n'est pas la reproduction véridique du modèle commet un péché véniel : il ment. Max se rappelle qu'à ce moment il a eu le pressentiment que quelque chose n'allait pas dans les relations réciproques entre le peintre et le modèle. Ô petit Max ! Pourras-tu jamais, avec tes modestes moyens, contribuer à mettre fin à un tel scandale²⁵ ?

Contrairement à l'attitude du moine de Heisterbach, qui est de fondre dans la nature souveraine, la position du père Philippe est de dominer la nature par la raison et les règles créées par l'homme. Il contraint la nature (son modèle) à se plier à la logique de sa composition, par un acte de violence qu'il commet contre un arbuste. Le père Philippe, peintre amateur, peint un paysage d'après nature. Son tableau achevé, c'est la nature qui est « créée » d'après l'œuvre de l'homme. La raison, la probité dans l'art obligent la nature à correspondre à l'image « ordonnée » que se fait l'homme du monde : « Un tableau qui n'est pas la reproduction véridique du modèle commet un péché véniel : il ment », commente Max Ernst. Or, « la reproduction véridique du monde » n'est finalement que la réalisation d'une perception et d'une conception que se fait l'homme de ce monde. Une conception déterminée, chez le père Philippe, par la quête d'un ordre académique (une raison) et d'une morale (une probité) à la nature et au monde.

24. Max Ernst, « Notes pour une biographie », *op. cit.* p. 15. C'est nous qui soulignons.

25 . Max Ernst, *ibid.*, p. 16. C'est nous qui soulignons.

L'attitude qu'adopte Max Ernst face à la forêt (et à la Nature en général) ne se limite pas au ravissement et au recueillement, ni même aux sentiments d'angoisse et d'oppression qu'il a ressentis dans son premier contact avec cet espace énigmatique. La situation du peintre dépasse ces sentiments initiaux pour prendre la forme d'une démarche élaborée. C'est dans ce sens que les « anecdotes » de l'enfance de Max Ernst sont à considérer comme une « allégorie » de la situation artistique qui s'offrait au peintre, ainsi que des choix esthétiques qu'il fait. Il faudrait donc voir dans les *Notes pour une biographie* (et dans le choix que fait le peintre d'événements précis de sa vie) une double signification : d'abord l'aspect anecdotique (l'enfance du peintre par exemple), et ensuite, et surtout, l'aspect d'une volonté de la part de Max Ernst de retracer, par le biais de la narration, les étapes de sa carrière de peintre, ainsi que ses propres choix esthétiques.

Le texte « Qu'est-ce qu'une forêt ? » est ainsi pour nous doublement intéressant : d'une part il nous permet de connaître l'importance de la forêt dans l'imaginaire du peintre ; d'autre part, il pose les grandes lignes d'une problématique plus large, à savoir le rapport du peintre au monde des réalités : comment percevoir la forêt ? Quels liens établir avec cette réalité ? Quelle peut être la position du peintre par rapport à la forêt et à la Nature en général ? Toutes ces questions se résument dans l'interrogation que se pose Max Ernst : « Qui va résoudre l'énigme²⁶ ? »

D'où le lien logique qui s'établit, dans *Notes pour une biographie*, entre les trois textes qui se succèdent dans l'ordre suivant : « Le moine de Heisterbach » ; « Qu'est-ce qu'une forêt ? » ; « Petite musique nocturne ». Max Ernst y relate comme nous l'avons vu ses premières rencontres (artificielle et effective) avec la forêt, ainsi que les deux principales attitudes face à la Nature (l'attitude intuitive et soumise du moine, et l'attitude dominante et destructrice du père). Ainsi, partant d'anecdotes de son enfance, et en passant par une auto-analyse (une interprétation psychanalytique est tout à fait pertinente de ces anecdotes où l'image du père castrateur apparaît à travers l'histoire de l'arbuste²⁷), Max Ernst situe sa démarche artistique dans un contexte précis de l'histoire de l'Art et annonce les choix esthétiques qu'il va faire. Il écrit donc à la fin du texte « Petite musique nocturne » en commentant l'acte destructeur du père qui arrache l'arbuste :

*Relatant, bien plus tard, cet événement, il dira :
À mes yeux, il s'agissait là d'un véritable crime contre l'imagination,*

26. Max Ernst, « Qu'est-ce qu'une forêt ? » in *Notes pour une biographie*, p. 15.

27. Notons que les connaissances qu'avait Max Ernst de la psychanalyse, et particulièrement des textes de Freud, sont suffisantes pour qu'il ait soulevé la question de l'œdipe dans l'histoire du père et de l'arbuste arraché.

commis au nom de principes autoritaires [...]. Ma révolte prit la forme d'une foi profonde en toutes les forces de la sédition, de l'instinct, de l'inspiration et même d'un désordre anarchique mais créateur que toute société établie cherche à contraindre, à réprimer, ou à ignorer. Tout ce que nous « imaginons », y compris nos chimères et nos hallucinations, atteint, grâce au principe de l'équivalence généralisée, le même degré de réalité que possédait ce malheureux arbre dans le jardin de mon père qui, hélas, a succombé à la probité fanatique²⁸.

CHÈRE MADAME LA NATURE : CYPRÈS, SI LOIN !²⁹

Les premiers contacts de Max Ernst avec la nature et le monde passent donc par le biais de la forêt. La forêt est l'énigme du monde. C'est également une réalité qui se mêle d'emblée, dans l'esprit du peintre, à la peinture et à l'Art. Ainsi, si la forêt est l'emblème de l'énigme du monde, elle est surtout et d'abord le catalyseur qui pousse le petit Max vers l'Art comme moyen d'accéder et d'agir sur ce monde. Par ailleurs, c'est par le contact avec l'espace de la forêt que des questions esthétiques se posent à lui, comme la réalité et le rapport du peintre avec le monde. Toutes ces questions sont soulevées par Max Ernst dans le texte « Petite musique nocturne » à travers l'épisode de l'arbuste arraché par le peintre Philippe Ernst. La question devient donc plus complexe lorsque nous savons que c'est à travers une représentation artistique (une peinture) que Max Ernst découvre la forêt (et donc le monde). Ce premier contact fera naître chez le petit Max des sentiments contradictoires de ravissement et d'oppression.

Nous avons pu constater, par ailleurs, que Max Ernst dans ses forêts, élabore une technique picturale qui lui permet d'exploiter ses sentiments contradictoires ainsi que le monde inconscient. La technique du grattage que le peintre utilise dans les années vingt lui permet de réaliser une méthode inédite pour découvrir une forêt perçue par le monde inconscient et interprétée par l'intelligence du peintre.

En réalité, ce qui caractérise la démarche esthétique de Max Ernst, c'est qu'elle exploite cette multitude de sentiments et les possibilités qu'offre la technique picturale pour élaborer une méthode d'approche de la forêt (et du monde en général). Comme nous l'avons souligné plus haut, la résolution de l'énigme du monde (ou l'accès à une quelconque vérité) compte moins que de procéder à la recherche et à la découverte. D'où l'attitude complexe de Max Ernst face à la forêt et à la Nature. Ce n'est ni la soumission, ni le désir d'emprise sur la nature. Vouloir fusionner avec la Nature implique dans l'es-

28. Max Ernst, « Notes pour une biographie », *ibid.*, p. 16.

29. Max Ernst, « La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe », *in Écritures*, pp.339-340.

thétique romantique un certain idéalisme, à savoir la quête d'une vérité absolue qui serait au sein de la Nature. L'attitude académique (que représente le père Philippe) est par contre une tentative de soumettre la Nature à des règles élaborées par l'homme. Si les deux attitudes s'opposent manifestement, elles partagent néanmoins la même quête, et le même idéal, à savoir qu'en réduisant les distances entre l'homme et la Nature, l'homme accéderait à un savoir absolu de cette dernière. Dominée ou dominante, la Nature deviendrait ainsi compréhensible pour l'homme.

La position qu'adopte Max Ernst face à la forêt et à la Nature prend comme appui le principe de l'identité convulsive. L'identité étant en perpétuel mouvement, la recherche d'une vérité de la Nature s'avère une quête vaine. Ernst opte pour une double position (contradictoire) vis-à-vis de la forêt. Il est à la fois dominé par la forêt merveilleuse et menaçante ; et dominant de cet espace : la forêt support matériel pour la réalisation de ses œuvres. C'est dans ce sens que dans certains frottages, la forêt se transforme littéralement en outil de travail du peintre. Max Ernst note ainsi dans *Les Mystères de la forêt* (1934) : « Qu'est-ce qu'une forêt ? un insecte merveilleux. Une planche à dessin³⁰. » La forêt appartient au monde merveilleux mais elle est en même temps un matériau de travail qu'exploire et exploite le peintre dans la technique du frottage. Max Ernst réalise en effet des frottages avec comme support l'écorce ou le bois des arbres. De ce fait, Ernst titre en 1925 l'un de ses frottages : *La Forêt est une planche* (1925-S/M850).

En adoptant une telle attitude « contradictoire », Max Ernst établit un système de liens complexes entre lui et la Nature (et la forêt). De cette contradiction, qui implique un changement perpétuel, naît à chaque fois un lien nouveau (une identité nouvelle). Il s'agit effectivement, comme le note Max Ernst lui-même, d'une position où il est « dedans et dehors, tout à la fois », « libre et prisonnier ». Par ailleurs, en 1959, Ernst écrit en s'adressant à la Nature « Chère madame la Nature : Cyprès, si loin³¹ ! » En usant du jeu de mots, il souligne sa double attitude vis-à-vis de la Nature en général : fusion et distanciation. Parlant de lui à la troisième personne, il écrit ainsi en 1936 dans *Au-delà de la peinture* :

Envers la « nature » par exemple, on peut observer chez lui deux attitudes en apparence inconciliables : celle du dieu Pan et de l'homme Papou qui en possèdent tous les mystères et réalisent en se jouant l'union avec elle [...] et celle d'un Prométhée conscient et organisé, voleur de feu, qui, guidé par la pensée, la poursuit d'une haine implacable et lui adresse des injures grossières³².

30. Max Ernst, « Les mystères de la forêt », in *Écritures*, p. 221. C'est nous qui soulignons.

31. Max Ernst, « La nudité de la femme est plus sage que l'enseignement du philosophe », in *Écritures*, pp. 339-340.

32. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *ibid.*, p. 268.

L'envie de fusionner avec la Nature, et le désir de la maîtriser forment la double attitude de Max Ernst. Aimer et haïr la forêt (la Nature) sont des sentiments contradictoires qui peuvent nous interloquer ; néanmoins ce qui retient notre intérêt c'est le désir du peintre de surprendre et de forcer à chaque fois la Nature par des techniques picturales et des méthodes d'approches dont l'exploitation de sentiments personnels, d'images obsessionnelles, et d'un héritage artistique collectif. En fait, ce système élaboré traduit chez le peintre une certaine re-création du monde, un désir de déité, une envie de marquer la Nature de son empreinte, d'accéder et d'agir sur le monde. De surcroît, Max Ernst en est conscient puisqu'en 1959, dans *La Nudité de la femme* est plus sage que l'enseignement du philosophe, il exprime cette position vis-à-vis de la nature. Adressant un message à cette dernière, Max Ernst exprime sa double attitude d'amour, de fusion et de révolte : « Veuillez croire, chère madame la Nature, à l'expression de mes sentiments mélangés³³. »

Ces sentiments mitigés sont ceux-là mêmes qu'a ressentis le petit Max Ernst dans son premier contact avec la forêt. Par la suite, cet espace dépasse sa réalité première et devient au sein de l'œuvre ernstienne l'emblème de l'énigmatique. C'est le catalyseur du rêve, de la création, et du questionnement à propos du monde et de l'existence.

Université de Rabat

33. *Id.*, *ibid.*, p. 340. C'est nous qui soulignons.

« CHANGER LA VUE¹ » : AU SUJET DE L'ESPACE DANS LE « RÉCIT » SURREALISTE

Cyril BAGROS

La question des lieux surréalistes est aujourd'hui bien explorée par la critique, mais il reste à approfondir celle de l'espace, c'est-à-dire de l'éventuel effet de sens produit par l'articulation d'unités figuratives, indifférenciées a priori, en ensembles topologiques possédant leurs frontières, leurs lois et leurs « distinctions » propres². Peut-on parler d'une telle « construction » dans le surréalisme ? Quels sont alors ses critères de surréalité ? Sont-ils reconnaissables dans des univers figuratifs aussi différents que ceux de *Nadja* et d'*Aurora* ? Avec l'espoir de faire collaborer dans un projet d'ensemble les différentes approches conduites jusqu'à présent, nous aborderons ces questions en examinant les textes de forme narrative qui, des *Champs magnétiques* (1920) à *Arcane 17 enté d'ajours* (1947), se sont proposés en réaction au modèle représentatif homologué par le roman du XIX^e siècle³.

Conformément à l'anathème prononcé par Breton en 1924, le texte surréaliste tend à bouleverser le système démarcatif et l'organisation hiérarchique interne de la description réaliste⁴, au profit de glissements et de déformations topologiques propres aux « décors mobiles des rêves⁵ ». Loin d'organiser pédagogiquement sa représentation à l'attention d'un énonciataire, l'énonciateur incline en outre à donner de l'espace une vision lacunaire et disparate, à changer inopinément de cadre générique, à mêler les plans lit-

1. L'expression, de Breton, ouvre la déclaration du 22 avril 1938 à l'exposition Gutierrez de Mexico, p. 1260, dans : *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1992, La Pléiade.

2. Sur cette notion d'espace, cf. : Hamon, *Expositions*, Paris, Corti, 1989, p. 36, et Greimas, « Pour une sémiotique topologique », p. 11-43, dans : *Sémiotique de l'espace* : colloque, Paris, mai 1972.

3. Cet article propose les principaux résultats d'une thèse sur *La représentation de l'espace dans la prose narrative surréaliste*, Paris III, 2000, portant sur cinquante « récits » surréalistes et surréalisants.

4. Telle que l'analyse Ph. Hamon dans : *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, pp. 127-204.

5. Desnos, *La Liberté ou l'amour* suivi de *Deuil pour deuil*, Paris, Gallimard, 1990, p. 62.

téral et métaphorique, ou à multiplier les points de vue indépendants, attribuant par exemple une dénomination inédite à un référent qui semble avoir déjà paru. Autrement dit, la procédure réaliste de « référenciation » (qui désigne les référents spatiaux et engendre un effet figuratif) est maintenue, mais celle de « référencialisation » (censée articuler entre eux les référents désignés et produire un effet d'« icônisation ») est sabotée⁶.

Mais curieusement ces bouleversements n'empêchent pas l'écriture surréaliste de drainer bon nombre de stéréotypes spatiaux : des prisons, des refuges, des auberges bonnes et mauvaises, des îles noires auxquelles font pendant les îles vertes des fées les meilleures. De même, la « mise en récit » de l'espace s'effectue sur le canevas traditionnel de l'initiation : un protagoniste part de son domicile (le « réel »), pour s'aventurer dans le vaste monde de l'imaginaire, où périls et merveilles l'éloigneront ou le rapprocheront d'un but plus ou moins clairement pressenti. Quant aux glissements et déformations topologiques qui remplacent les cadres descriptifs réalistes, ils obéissent à des processus d'inversion (un espace engendre son contraire), de déformation analogique (par « versions » successives d'un modèle figuratif premier), ou de bifurcations synecdochiques (par provignement de la partie vers le tout et inversement). Or ces procédés, qui ressortissent aux modèles rhétoriques de l'antithèse, de la métaphore et de la synecdoque, perpétuent les trois « réalismes » canoniques qui apparaissaient, au XIX^e siècle, comme autant de modèles d'interprétation et de représentation du monde⁷. En ce qui concerne l'esthétique de la représentation, enfin, les « distractions » du narrateur n'empêchent pas de nombreux signaux d'inciter le lecteur à intégrer fonctionnellement les éléments figuratifs dans un « paysage » cohésif⁸ : soit dans une perspective objective (on peut reconstituer le plan de la galerie de l'Opéra à partir du *Paysan de Paris*, retracer les itinéraires de Corsaire Sanglot dans la capitale, ou reconnaître, jusque dans les textes les plus automatiques, des éléments du paysage « réel », comme la tour Eiffel au début de *Deuil pour deuil*), soit sur un mode subjectif (dans *Nadja*, par exemple, où l'expérience émotionnelle de l'espace invite à élucider une cohésion intime entre des fragments objectivement sans lien).

Faut-il interpréter cette rémanence des codes réalistes de la représentation spatiale comme une fatalité contre laquelle l'écriture surréaliste essaierait vainement de se débattre ? Telle est la conclusion vers laquelle tend l'« analyse textuelle » de Riffaterre, qui insiste sur le statut avant tout verbal de

6. Cf. D. Bertrand, *L'Espace et le sens*, Paris, Hadès ; Amsterdam, Benjamins, 1985, p. 33.

7. Cf. Hamon, *Expositions*, *op. cit.*, pp. 30-31.

8. « La conscience doit avoir, au-delà des éléments, un nouvel ensemble, une nouvelle unité, non liés aux significations particulières des premiers ni composés de leur somme mécanique, pour que commence le paysage. » (G. Simmel, « Philosophie du paysage », dans *La Tragédie de la culture*, Marseille ; Paris, Rivages, 1988, p. 231.)

l'espace littéraire : la figuration spatiale surréaliste, loin d'exprimer quelque réalité humaine « profonde », serait avant tout le résultat de phénomènes d'autotélisme et d'intertextualité, obéissant dans une large mesure à des codes et des réflexes culturels, à des modèles littéraires préexistants⁹. Une telle approche, convaincante dans ses résultats, paraît de surcroît cautionnée par de nombreuses déclarations surréalistes sur la toute-puissance du langage. Mais, outre qu'elle semble spécialement applicable à l'écriture automatique — dont Breton déplorait en 1933 l'« infortune continue » —, elle postule l'échec d'une intention fondamentale du mouvement, qui était, tout en se servant de la littérature, d'échapper à la littérarité¹⁰. Eu égard à ce projet, il faudrait donc, au contraire, aborder les textes surréalistes comme des « documents humains »¹¹, susceptibles d'actualiser, indépendamment de leur construction stylistique et de leur existence comme textes, des « actes de pensée », détectables à un niveau imaginal « profond ».

Pour échapper à la polémique entre ces deux approches et tenter plutôt de les allier, nous voudrions poser l'hypothèse d'une « sur-littérarité » de l'espace surréaliste. Loin de chercher à s'écarter des principes traditionnels de la représentation, il semble en effet que ce soit justement en s'y abandonnant, en les exhibant, que l'imaginaire retrouve et ressuscite, « sous » les formes dans lesquelles les conventions littéraires les expriment habituellement, les « grands schèmes imaginatifs [...] moteurs¹² » qui organisent toute représentation spatiale, et caractérisent le « fonctionnement réel de la pensée ». En ce sens, le surréalisme n'invente rien : il redécouvre.

La première de ses « redécouvertes » est le corps. Il est, en tant que notre lieu premier, le « schéma de représentation » qui nous sert le plus immédiatement à interpréter l'espace. Or dans le surréalisme, les catégories rationnelles du haut et du bas, de la droite et de la gauche, du confortable et de l'inconfortable, s'affaiblissent, tandis que sont survalorisés des schèmes

9. Cf. « Intertextualité surréaliste », *Mélu­sine*, n° 1, 1979, ou : « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », dans *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979. Dans le même sens, voir aussi L. Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973.

10. Voir les critiques du *Manifeste* de 1924 contre le roman. Aragon parle de « petites machines à crétiniser longtemps » (*Traité du style*, Paris, Gallimard, 1980, p. 36). Le refus des cadres du roman n'exclut cependant pas l'usage de l'écriture narrative : « Nous n'avons rien à voir avec la littérature, mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde. » Tract du 27 janvier 1925, dans J. Pierre, *Tracts surréalistes... 1922-1939*, Paris, Le Terrain vague, 1982, p. 34.

11. La formule est de Breton (*Le Message automatique*, dans *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 378).

12. « Je crois que les grands thèmes imaginatifs sont avant tout moteurs, sont des mouvements simples, presque des gestes d'acceptation, de refus, de possession, d'évasion — les mêmes mouvements instinctifs au fond qui ordonnent la ligne de notre vie. » Gracq, *Préférences*, Paris, Corti, 1992, pp. 62-63.

plus instinctifs de contention, de protection, de conjonction ou de disjonction, de prospection ou d'introspection, largement à l'œuvre dans les topoi de la littérature d'imagination évoqués plus haut¹³. En effet, le « schéma de représentation » fondamental de l'espace surréaliste n'est pas le corps euclidien de l'épistémè réaliste — ce corps déjà culturel et « construit » —, mais un corps plus « ancien », lui-même fantasmé, dont le prototype pourrait être ce que Didier Anzieu, poursuivant les travaux de Freud sur la topographie du moi, nomme le « Moi-peau », désignant par ce terme une « enveloppe psychique », dont « l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques¹⁴ ». Cette « enveloppe », élaborée sur le modèle origininaire de la peau, remplit, comme elle, plusieurs fonctions, avec lesquelles l'espace surréaliste présente des homologies frappantes. Diverses membranes concentriques — la peau, le vêtement, la ville, et autres avatars du « réel » — « contiennent » ici leur habitant, comme le sac de peau retient et contient les organes. Des périmètres défensifs — cuirasses, arsenaux et remparts — le protègent quant à eux contre les intrusions du dehors. Cafés, auberges, clubs privés, isolats où « la pensée poétique se charge », jouent le rôle de « poches de régénération », qui lui permettent encore de se ressourcer, à la façon dont le Moi-peau assure le « maintien de la tension énergétique interne » par la « recharge libidinale du fonctionnement psychique ». Dans la « forêt d'indices », des guides et des signaux orientent le flâneur, tout comme le Moi-peau remplit une fonction de « maintenance du psychisme, en fournissant à ce dernier un objet-support qui lui sert de « centre de gravité », et le maintient dans un état « d'unité et de solidité ». Des « caisses de résonance » — cavités bruissantes, postes de guet et autres « zones ultrasensibles » — constituent des sphères d'érotisation et de réceptivité « épidermique » aux stimuli du merveilleux. Enfin de multiples enveloppes — de la peau au globe terrestre — marquent une sensibilité extrême aux « correspondances » synesthésiques entre des points distincts de leur surface, reliant et réunissant ainsi des sensations de nature et de provenance différente, à la façon dont le Moi-peau sert de surface psychique sur laquelle les perceptions se connectent et s'unifient dans un « sens commun ».

En pensant et en se représentant l'espace comme un analogon sensible de ses propres structures psychiques, le moi surréaliste reproduit en somme des gestes élémentaires de l'homme dans son rapport à l'espace qu'il habite : la délimitation et la protection d'un territoire propre, la circonscription d'espaces de repos, la maintenance et l'orientation, la captation d'informations venues du dehors, la symbiose écologique.

13. Cf. Jean Roudaut, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990.

14. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 39 ; et, sur les fonctions du Moi-peau, pp. 97-108.

L'étude des fonctions narratives de l'espace — dans son rapport, cette fois, avec le temps de l'intrigue — atteste de la même démarche ontologique, l'imaginaire exhumant, « derrière » les formes traditionnelles de sémiotisation narrative, les gestes archaïques de l'initiation rituelle : après une phase initiale d'isolement du héros, qui correspond à la « séparation des profanes¹⁵ », ses déplacements sont ponctués par une série d'abandons de toute volonté propre et de reprise en main de son destin, en une suite de « morts » et de « renaissances » qui fonctionnent comme des « rites de passage », liés au rythme des saisons et aux étapes de la vie humaine.

Les processus transformationnels qui, au niveau descriptif, entraînent le « glissement » d'une figuration vers une autre, rejoignent les phénomènes de déplacement et de condensation propres au rêve¹⁶ : soit qu'ils transfigurent radicalement un modèle initial par des « dérives », soit, inversement, qu'ils ramènent obsessionnellement, par induction analogique, diverses représentations au même étymon commun, selon deux processus que nous détaillerons plus loin.

Enfin, le regard surréaliste, en mêlant un point de vue froidement « cérébral » à une expérience émotionnelle de l'espace, retrouve les mécanismes fondateurs de l'élaboration du jugement, qui reposent en effet, selon les hypothèses récentes de la neurobiologie, sur l'interaction paradoxale entre les systèmes neuraux qui commandent la faculté de raisonnement, et ceux qui sous-tendent la perception des émotions¹⁷.

Remonter ainsi aux « sources de la création poétique¹⁸ », exhiber les ressorts élémentaires de toute représentation spatiale, c'est leur conférer un immense pouvoir de « happement » des images. N'importe quel matériau figuratif — fût-il puisé dans une imagerie de prédilection¹⁹ — semble pouvoir, indifféremment, être employé à la figuration d'un schème anthropocentrique, remplir un rôle actanciel, se muer en un autre par déformation topologique, ou s'intégrer dans quelque configuration esthétique inédite : « Paysages, vous n'êtes que du carton-pâte et des portants de décor », lit-on

15. Première étape des rites d'initiation, « toujours attestée » selon S. Vierné. (*Rite, roman, initiation*, [Saint-Martin d'Hères], Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 14.) Van Gennep signale également, au début de toute initiation, des « rites de séparation du monde antérieur » (*Les Rites de passage*, Paris, Picard, 1981, p. 27.)

16. Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F, 1967, pp. 242-267.

17. Sur cette cohabitation du regard « rationnel » et du regard « subjectif » interaction, dont nous détaillerons plus bas les modalités dans le surréalisme, cf. A. R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, Paris, O. Jacob, 1995.

18. Breton, *Manifestes*, Paris, Pauvert, 1971, p. 37.

19. Pascaline Mourier-Casile a montré comment l'imaginaire du mouvement s'articulait avec l'imagerie « fin de siècle » pour l'organiser en système de signification (*De la chimère à la merveille*, Lausanne, L'Age d'homme, 1986.)

dans *La Liberté ou l'amour*²⁰! Tout en obéissant à une « syntaxe » profondément familière, cet espace *hétérotopique* présente donc l'originalité d'en remplir les « cases » avec un paradigme figuratif libre, comme l'analysait déjà L. Jenny, mais au sujet de la syntaxe narrative, dans son étude d'un fragment de *Poisson soluble*²¹. Dans l'écriture automatique, cette liberté d'application joue à plein. En revanche, dans l'écriture plus concertée d'un auteur « surréalisant » comme Gracq, la règle de vraisemblance (l'adaptation du signifiant spatial à son signifié) n'est qu'inquiétée. Encore est-elle de plus en plus respectée après *Au Château d'Argol* et *Un Beau Ténébreux*.

Un second critère de « surréalité » concerne la coordination entre les quatre « niveaux » auxquels nous venons d'envisager l'espace. Rappelons en effet que ce dernier est une « construction », résultant « d'une production de sens travaillant par paliers hiérarchisés » (Hamon). Au niveau le plus « immédiat » et « intime », comme construction « anthropocentrique », il est pensé et représenté en fonction du corps propre. Mis en texte dans un récit, il devient une construction « narrative », qui, corrélée avec le temps de l'intrigue, a affaire aux structures actanciennes qui règlent la « logique du récit ». A un palier plus verbal encore, il ressortit aux règles canoniques qui régissent la « description » littéraire. Au niveau stylistique enfin, il est élaboré et reçu par le lecteur comme le fruit d'un « point de vue » esthétique, interprétable en fonction d'une situation de communication, définie par des critères de genre et d'époque. Entre ces différents paliers, du plus « somatique » au plus « sémiotique », la poétique réaliste assure la solidarité, en les faisant coïncider et se renforcer mutuellement²². Mais dans la production surréaliste, les « syntaxes » qui règlent chaque « niveau » de la construction spatiale s'avèrent relativement indépendantes. Deux éléments figuratifs pourront par exemple présenter la même fonction anthropocentrique (contenir), mais différer par leur détermination actancielle, s'intégrant chacun, à ce deuxième niveau, à une « famille » topologique propre. De même pourront-ils subir des traitements transformationnels différents encore, et s'inscrire dans des « paysages » esthétiques distincts. Ce phénomène d'*allotropie* rend l'espace surréaliste comparable à quelque jeu de construction soigneusement vicié, consistant à associer des pièces dont jamais deux ne se correspondent ni ne diffèrent par la totalité de leurs caractéristiques. Aux relations d'identité ou de différence qui fondent la poétique réaliste de l'espace — et

20. *La Liberté ou l'amour !*, *op. cit.*, p. 91. Cette liberté de la forme est également revendiquée aux pages 63-64. Pour Crevel, les images ne sont de même qu'« objets-prétexes » et « carton-pâte » (« Réponse à une enquête sur le rêve », p. 243, dans *Mon corps et moi*, Paris : Pauvert, Sagittaire, 1974.)

21. Jenny, *op. cit.* p. 517.

22. D. Bertrand montre par exemple que narration et description se référentialisent réciproquement dans *Germinal* (*op. cit.*, p. 102).

sur lesquels repose l'élaboration du sens —, se substituent dès lors des rapports de semblance ou de dissemblance, qui empêchent la parfaite cohérence de la construction spatiale pour le lecteur, tout en l'incitant, dérouté mais interpellé par une possible analogie, à chercher un accord possible entre ses différents « niveaux ».

Si l'hétérotopie et l'allotropie caractérisent l'ensemble de la production surréaliste, et, à un degré moindre, surréalisante, il reste à expliquer, à l'intérieur de l'ensemble ainsi délimité, les différences qui demeurent d'un auteur ou d'un récit à l'autre.

Le surréalisme, écrivait André Breton en 1934, entend mettre, en toute occasion, « la réalité intérieure et la réalité extérieure [...] en présence ». Le but visé est de résoudre leur « contradiction ». Mais si cette contradiction est « la cause même du malheur de l'homme », elle est « aussi la source de son mouvement²³ ». Cette ambivalence nous semble fonder deux grands versants du surréalisme. Le premier, « oppositionnel », bien illustré par Leiris, privilégie ce que Gilbert Durand nomme le « régime diurne de l'imaginaire²⁴ » : il met « tragiquement » l'accent sur l'incompatibilité entre le dedans et le dehors, entre le moi et le monde, soulignant la frontière qui les sépare avec autant de force qu'il la stigmatise. Un surréalisme « synthétique » et conciliateur, obéissant en revanche au « régime nocturne de l'imaginaire », tend à dissoudre la frontière entre ces deux réalités : soit en les fondant, toute durée abolie en une sorte d'« espace retrouvé » — à la façon de Breton —, soit, à la manière d'Aragon, en oscillant ludiquement entre le « dedans » et le « dehors », ne posant la frontière entre ces deux pôles que pour mieux la diluer par de continus « passages ».

Ces tendances générales, en négociant, chacune à leur manière, les rapports entre un sujet, un objet, et les structures susceptibles de permettre ou d'empêcher leur réunion, relèvent au fond d'une problématique inhérente à toute construction spatiale : il n'y a pas d'espace sans sujet, pas de sujet sans espace. Mais le propre du surréalisme, ici encore, est d'exacerber les scénarios liés à cette problématique de la frontière.

Au niveau « anthropocentrique », la tendance « oppositionnelle » produit ainsi des scénarios extrêmes, analogues à ceux qu'engendrent, sur le plan psychique, les pathologies observées par Anzieu dans le fonctionnement du Moi-peau. La fonction « contenante » de l'enveloppe spatiale, suractivée, engendre par exemple la représentation de gangues étouffantes, matérialisant le « cachot logique » : le corps devient une cage, la ville une

23. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* dans *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 231.

24. Le mot « régime » désigne ici un « groupement de structures voisines » qui fonctionnent comme des « protocoles normatifs des représentations imaginaires ». (G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Paris, Dunod, 1997, pp. 65, 66.)

prison. Il s'agit, en réaction, d'en libérer les contenus pulsionnels vitaux par de glorieux jaillissement de sang, des éruptions volcaniques, des explosions d'architectures carcérales. Inversement cette même enveloppe, pensée non plus comme la mienne, mais comme celle de l'autre, devient poreuse, inapte à retenir ses contenus. Ils « fuient », sous forme de « feu-follets » insaisissables, ne laissant derrière eux qu'une « écorce », stimulante mais vide : chrysalides, dépouilles, vêtements qui n'ont su conserver que l'odeur de leur contenu enfui, villes désertes au parfum d'Histoire évanouie que le chercheur parcourt en quête d'un trésor disparu²⁵.

De même la fonction protectrice est-elle projetée dans l'espace figuratif sous la forme superlative de refuges édeniques et autres « paradis intra-utérin²⁶ ». Autour du corps fragile, des chambres douillettement closes, un copieux arsenal défensif, des enceintes concentriques sont appelées en masse contre les forces agressives du dehors. *Mutatis mutandis*, l'espace protecteur, pensé comme l'enveloppe de l'« autre », devient un *territoire défendu*, opiniâtrement gardé par des tabous anatomiques, des portes closes, des dragons ou des charmes, qui contreviennent au désir transgressif de pénétrer la « zone interdite ».

Cette prépondérance du « dehors » sur le « dedans », ou vice-versa, se reproduit au niveau de la mise en récit surréaliste de l'espace, fondée sur la suractivation de deux « chronotopes » inverses²⁷. Le premier, privilégiant l'espace (la dimension externe) sur le temps (la dimension intime), met en scène un héros voyageur, évoluant dans un espace prospectif, jalonné de lieux d'épreuve, et partagé en zones fastes ou néfastes. C'est le modèle de ce qu'Edwin Muir, puis Henri Mitterand, ont appelé le récit « dramatique²⁸ ». Sur le canevas des contes, un protagoniste effectue des « départs » loin des « continents de sagesse » et des « traditions de mesure²⁹ ». Il s'engage dans un espace « fléché » vers un ailleurs rimbaldien, souvent représenté comme le lieu de l'union avec une « princesse » : l'« insaisissable déesse » dont parle un article de Desnos, la flamboyante « Dame de la mer » que doit épouser

25. Cf. le corps-écorce des fakirs d'*Êtes-vous fous ?* et de *La Nuit du Rose-Hôtel*, les vêtements que sème Louise Lame dans son strip-tease ambulante, la tunique du texte 22 de *Poisson soluble*, Aigues-Mortes ou le temple abandonné que découvre le vagabond d'Aurora, etc.

26. Dont P. Mourier-Casile a étudié les avatars (*op. cit.*, pp. 249-276).

27. M. Bakhtine désigne par ce terme la « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237). H. Mitterand parle dans ce sens de la « narrativité du lieu » et de la logique des liaisons entre espace et intrigue (« Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac », dans *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1986, p. 194.)

28. E. Muir, *The Structure of the novel*, Londres, 1967, repris par Mitterand dans *Le Roman à l'œuvre*, Paris, P.U.F., 1998, p. 117.

29. Cf. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 50 ; et pour les citations : *Babylone*, Paris, Pauvert, 1975, p. 15, et *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972, p. 22.

Vagualame à Berlin, la « déesse imaginaire » que poursuit le héros de *L'Enfant polaire*, ou l'insaisissable Georgette des *Dernières Nuits de Paris*. En chemin, il rencontre aussi des épreuves, des « rites de passage ». Enfin, des espaces fastes ou néfastes, en fonction de « dégradateur » ou d'« améliorateur » de son sort, polarisent le paysage en proposant des alternatives, conformément à la « logique du récit³⁰ » : chute et ascension, ténèbres et lumière, grouillement thériomorphe et glaive viril s'affrontent continuellement dans *Hebdomeros* ou *Aurora*, comme les visages hostiles du temps et les symboles « de la victoire sur le destin et sur la mort », opposés par le régime diurne de l'imaginaire³¹.

Mais dans le remploi surréaliste de ce chronotope, le privilège de l'espace sur le temps s'emballe. Les départs loin du « réel » s'accompagnent d'un si complet désancrage avec la mémoire et l'héritage culturel — c'est-à-dire avec la continuité temporelle —, que l'espace éclate en « instantanés » qu'aucune durée ne vient relier entre eux. Dans cet espace sans mémoire, nulle perspective d'avenir ne vient plus orienter le cheminement vers quelque point d'arrivée. Femme insaisissable, « ombre perpétuellement fuyante » (Fourré), le but poursuivi est avant tout prétexte à maintenir chercheurs, chasseurs, détectives et autres « curieux » (Aragon) dans une « quête pour la quête », une « chasse éternelle » (Leiris) qui méprise toute idée d'aboutissement à venir : «Le but ? Mais c'est le vent même », écrit Desnos. Quant aux « rites de passage » un temps répétitif les réduit à des « rythmes » circulaires, le héros repassant par les mêmes points sans progression manifeste, en une alternance invariable de « plongées » et de « remontées », de nuits et de jours, de morts et de renaissances, où le narrateur « ironise constamment sur la possibilité de tirer un enseignement de quelque expérience que ce soit³² ». Enfin, la logique de l'alternative entre les espaces fastes et néfastes cède la place à l'impasse de la contradiction : monstres et merveilles s'affrontent en un combat sans origine ni terme, qui les grossit hyperboliquement. Dans l'exacerbation surréaliste de ce chronotope du récit « dramatique », on pourrait parler d'une « ultra-dynamisation » des fonctions actanciennes de l'espace, qui « bloque » toute durée narrative.

Hérité du roman « de caractère », un second chronotope privilégie inversement le temps sur l'espace. Sédentaire et désœuvré, un protagoniste se tient dans un espace introspectif, orienté vers un but vaguement pressenti, un « déjà-là » qu'il s'agit d'élucider. Les « épreuves » et les distinctions axiologiques s'estompent. Mais le surréalisme, ici encore, hypertrophie

30. Cf. Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, pp. 282-294.

31. Durand, *op. cit.*, p. 135.

32. E. Tonnet-Lacroix, au sujet de « Deux "romans d'apprentissage" présurréalistes : *Anicet* et *Les Aventures de Télémaque* », *Mélusine*, n° 8, 1986, p. 59.

la prépondérance du temps sur l'espace. Dans un temps de l'attente, monstrueusement ralenti, villes et forêts se pétrifient, et des bâtiments éternels, comme fixés par une mémoire qui « n'enregistre pas la durée » (Bachelard), se figent dans une immobilité réticente à toute péripétie narrative. Les déplacements du protagoniste prennent la forme d'errances tendant asymptotiquement à cerner un but intérieur indéfiniment pressenti mais jamais atteint. Au « rythme » scandé par les « épreuves », se substitue la complète absence de péripéties. Les distinctions, enfin, ne sont plus seulement atténuées, mais s'abolissent dans cette « indifférence » à laquelle Breton demandait en 1937 « de lui faire obtenir du génie de la beauté qu'il soit tout à fait le même avec ses ailes claires ou ses ailes sombres³³ ». L'emballage de ce chronotope aboutit finalement à une neutralisation des fonctions actancielles de l'espace, au profit d'un temps vide d'événements, et indéfiniment étirable.

Les glissements et déformations topologiques dont nous avons suggéré l'existence au niveau descriptif exploitent de même, jusqu'à l'absurde, deux tendances inhérentes à la description « réaliste ». Rappelons que cette dernière est envisageable, d'une part, comme « un ensemble de "lignes", de paradigmes lexicaux en dérive associative centrifuge », entraînant une propension du texte « à la digression, à l'expansion », et, d'autre part, comme un ensemble de « "nœuds", termes privilégiés, lieux de recentrement, lieux centripètes où se recompose l'information³⁴ ».

En s'abandonnant sans frein au régime « centrifuge » de l'imaginaire, l'écriture surréaliste radicalise le décalage entre le modèle et sa représentation, exhibant cette qualité qu'a l'image d'être « essentiellement inadéquate³⁵ ». La transformation par inversion, qui édite, à partir d'un espace initial, la représentation d'un « anti-espace », se durcit ainsi en paradoxe, les deux tendant à se chercher une isotopie impossible, en des apories dont l'incipit de *Nouvelles Hébrides* offre un bon exemple, et dont la « descente d'escarpolette dans un jardin où il n'y a pas d'escarpolette » pourrait être la formule emblématique³⁶. La transformation par *parallélisme* produit, par reduplications métaphoriques, des simulacres de plus en plus excentriques et méconnaissables d'un modèle initial : *Aurora* et *La Liberté ou l'amour* peuvent ainsi se lire comme des rêveries déformantes sur un thème spatial originel, transfiguré de chapitre en chapitre. Quant au processus de provignement par *changement d'échelle*, il conduit à engendrer un espace nouveau à partir du détail du précédent, en un provignement fréquent chez Aragon, qui est aussi « fugue » loin du modèle d'ancrage.

33. *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1976, p. 129.

34. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, pp. 90-155.

35. J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 33.

36. *Arcane 17*, [Paris], Pauvert, 1971, p. 61.

En régime « centripète », le simulacre tend au contraire à rappeler obsessionnellement le modèle. *L'inversion* intervertit les caractéristiques d'un espace, en une représentation qui n'est plus son contraire, mais son « contre-type ». L'apparition d'une « beauté blonde, nue jusqu'à la ceinture », et aux yeux d'un bleu profond, déclenche quelques lignes plus bas le surgissement au même endroit de la même femme « en négatif » : « une beauté brune aux yeux clairs, [...] nue et les seins bandés³⁷ ». Quant au parallélisme, il multiplie et superpose les représentations les plus disparates *a priori*, pour tendre à dégager, par « démasquages » et identifications progressives, l'« étymon » que leur structure commune dessinait en filigrane. Enfin, le *changement d'échelle*, s'effectuant cette fois de la partie vers le tout en une sorte de « zoom arrière », dévoile l'appartenance au même espace de plusieurs objets présentés précédemment comme autonomes.

En ce qui concerne l'esthétique du « point de vue », les principes des visions « objective » et « subjective » s'emballent également.

Par leur objectivité presque maniaque, les compte-rendus du *Paysan de Paris* tendent ainsi à une « désensibilisation » du lieu, rendu à la stricte extériorité de sa forme, à sa pure « socialité³⁸ ». Faute d'être interprété et mis en perspective par un regard qui l'investisse d'une signification, réduit à sa pure *évidence*, il est « écrit » plus que « décrit », comme on recopierait minutieusement un manuscrit sans en comprendre le sens³⁹. En l'absence d'un cadre sémantique, cette pure « objectalité » conduit le scripteur à la tâche illimitée de « tout décrire⁴⁰ ». Une telle dépersonnalisation du lieu s'exprime chez Leiris par une tendance à l'épuration géométrique, en un minimalisme avant la lettre qui réduit les objets, pour reprendre une formule de Didi-Huberman, à la « seule formalité de leur forme⁴¹ ». Sur un mode différent, dans *Êtes-vous fous ?*, les référents spatiaux (la ville « tatouée à la monnaie du pape » qui est aussi « monnaie de singe », Camille qui maquille son identité, Rachel la charlatane et son théâtre, les invertis grimés), demeurent désincarnés, sans chaleur, comme si l'énonciateur restait conscient qu'ils ne sont que des représentations verbales, extérieures au moi : « la Nature, aussi majus-

37. Desnos, *Deuil pour Deuil*, *op. cit.*, pp. 128-130.

38. Sur cette notion de « socialité » de l'espace, cf. H. Lefebvre, « L'espace social », pp. 83-195, dans *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974. L'espace, lorsque nous nous y référons, est toujours déjà socialement construit, selon les codes et les valeurs d'une société et d'une époque.

39. S. Grossman a montré, en ce sens, comment la « description est confondue avec la vision », selon le principe de « l'idée regardante ». (« La transcription d'une aventure visuelle : *Le Paysan de Paris* », *Mélusine* n° 12, 1991, p. 173.)

40. « Tu te crois, mon garçon, tenu à tout décrire. Illusoirement. Mais enfin à décrire. Tu es loin du compte. » (*Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 221.)

41. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 31.

cule que tu la voudras, tu sais bien qu'elle n'est, flore et faune, qu'un dictionnaire [...]»⁴² »

Inversement, le régime « subjectif » de la représentation s'emballer jusqu'à faire interpréter une continuité impérieuse dans des fragments d'espace objectivement disparates. Sur le modèle de *Nadja*, diverses « données extérieures » seront ici consignées, selon le principe de l'enquête, comme autant de témoignages à partir desquels il s'agira de découvrir le mystérieux centre focal qui les organise. À l'extrême, le processus amène l'énonciateur à « désocialiser » systématiquement les objets du monde extérieur pour les faire entrer dans un espace fantasmé qui n'a de réalité que pour lui seul. On voit ainsi les séquences de *Deuil pour deuil* s'emparer de référents extérieurs (la tour Eiffel, un verre, une cigarette...) pour les intégrer dans des fictions où, transfigurés par l'imagination, ils s'intègrent au même espace obsédant, où luttent l'amour et la mort, dans l'attrance pour un être à la fois désirable et perdu, que l'on aime et dont il faut néanmoins faire son deuil. Chez Leiris, ce centrage égocentrique de l'espace est poussé jusqu'à l'affirmation solipsiste : « Je marche et ce n'est pas moi qui change d'espace mais l'espace lui-même qui se modifie, modelé au gré de mes yeux [...] afin que sans faute il périsse sitôt mes yeux passés [...] »⁴³ »

Entre l'« ultra-objectivité » et l'« ultra-subjectivité », le clivage est nettement mis en évidence, chez Péret, par la « distance » ironique entre une « topique » homologuée, stylistiquement et sémantiquement homogène, prétendant servir de « grille » rationnelle à l'interprétation et à la représentation de l'espace, et des éléments intrusifs d'origine pulsionnelle, impropres à entrer dans les « cases » de ce discours préconstruit, et créant un effet déceptif burlesque. L'incompatibilité des deux points de vue est soulignée, sur le plan thématique, par la superposition d'un espace mécaniquement réglé (appareils et machines, figures géométriques, mouvements machinaux), et d'un espace organique dominé par l'arbitraire (ménagerie mal domestiquée, objets informes, gestes et déplacements imprévisibles).

De l'une à l'autre de ces deux esthétiques, *Le Paysan de Paris* ou *Aurora* favorisent plutôt l'alternance, faisant osciller la représentation en un jeu analogue à celui du « fort/ da ». Entre le plan « ultra-objectif » d'un parc et le parc lui-même dans sa confuse intimité, entre la socialité des façades et l'intimité des intérieurs de la galerie de l'Opéra (dont divers clapets, souterrains et escaliers dérobés matérialisent la continuité secrète), entre le monde « pour les autres » et le monde « pour moi », est éprouvée la « conscience exquise d'un passage », cependant que s'affirme, chez Leiris, une alternance plus

42. Crevel, *Êtes-vous fous ?*, Paris, Gallimard, p. 106.

43. *Aurora*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 39-40.

compulsive, sous le signe d'un équilibre impossible à trouver, entre l'angoisse de la dépossession et les mirages d'une pan-subjectivité qui enferme le moi dans son cercle d'illusions.

Soulignée tragiquement chez Leiris ou Crevel, incessamment franchie chez Aragon ou Leiris, la frontière entre le dedans et le dehors se voit enfin dissoute par la tendance « synthétique » de l'imaginaire, bien illustrée par Breton. L'enveloppe spatiale « anthropocentrique » se mue en un paradoxal « dehors-dedans ». Dans sa fonction « contenante », elle se matérialise sous la forme de corps-alambics, de lieux-chaudrons, qui conservent la chaleur interne des contenus vitaux, tout en s'ajourant de « pores » (orifices corporels, balcons, fenêtres) permettant leur « respiration », sous forme de « chevelures » flamboyantes et autres « échappées » : le corps, écrit Leiris, est « un alambic dont la vapeur est une chevelure et au centre duquel brûle la *Salamandre blanche*⁴⁴. » Dans sa fonction protectrice, l'enveloppe spatiale devient une sorte de refuge-éperon, qui permet à son habitant de pénétrer les « territoires interdits » sans risquer d'y laisser sa peau : derrière le corps puissant du félin, se dissimulent griffes et crocs aptes à percer les mystères de la forêt vierge, et le regard peut, pareillement, « saillir » depuis des lieux d'observation protégés par la nuit, ou percer impunément le mystère des abîmes dangereux à travers le mâchicoulis de forteresses mobiles.

Au niveau narratif, les deux chronotopes contraires que nous avons défini plus haut se fondent paradoxalement, rendant les déplacements du héros pareils à ceux un rêveur qui parcourrait le monde en imagination tout en ayant obscurément conscience qu'il ne quitte pas sa chambre. En arrière-plan des voyages de Corsaire Sanglot, transparait ainsi çà et là la présence d'un double statique, sorte de conscience narrative centrale et tourmentée : « Un homme guette à sa fenêtre. Il attend. » « Je l'attends. Viendra-t-elle ?⁴⁵ » Dans ces « voyages immobiles », les parcours prennent la forme d'une spirale, où progression et récession se présupposent réciproquement : c'est en touchant le fond du malheur que la vie reprend ses droits, « réussissant à se poursuivre après avoir accompli le tour complet sur elle-même » (*Arcane 17*). Zones fastes et néfastes, enfin, s'interpolent et se confondent, « entre haut et bas », « dans la zone où se heurtent le blanc et le noir⁴⁶ ». Ainsi voit-on, dans plusieurs textes de *Poisson soluble*, se mêler, dans une atmosphère à la fois nostalgique et radieuse, la fatalité du destin et la lumière d'un au-delà du temps, en des pages qui disent les souffrances de la brisure amoureuse et du lien perdu avec la Mère, mais aussi la douceur du concret, le plaisir des jours

44. *Aurora*, op. cit. p. 122.

45. *La Liberté ou l'amour !*, op. cit., pp 25, 41.

46. La première expression apparaît dans *Poisson soluble*, Paris, Gallimard, 1996, p. 70, et *Au 125 du boulevard Saint-Germain*, dans *Œuvres complètes III*, Paris, Losfeld, 1979, p. 22. La seconde est dans *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 15. Cf., aussi *ibid.*, pp. 135-136.

où jouir du poli d'un bijou, de la joliesse d'un duvet de cygne. Féerie et désespoir se conjuguent pareillement dans certains récits de Limbour.

Au niveau descriptif, les phénomènes de dérives centrifuges ou de conglutination centripète tendent de même à se combiner. Le modèle et sa transposition analogique, à la fois identiques et différents, manifestent l'ambiguïté du « “est” métaphorique », qui « signifie à la fois “n'est pas” et “est comme”⁴⁷ ». La première phrase d'*Arcane 17* donne le ton : « Dans le rêve d'Élisa, cette vieille gitane qui voulait m'embrasser et que je fuyais, mais c'était l'île Bonaventure, un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde. » Le « mais » qui sert d'opérateur de transition entre l'espace du rêve d'Élisa et celui de l'île a un sens exclamatif qui les associe (« mais bien sûr ! »), mais l'absence de point d'exclamation en fin de proposition conserve à la conjonction une valeur adversative qui les disassocie, rendant l'interprétation incertaine à première lecture.

Par une synthèse troublante, les esthétiques « objective » et « subjective » entrent enfin dans un rapport de complémentarité et de relance réciproque, voisin de celui qu'analyse Marguerite Bonnet entre le texte et la photographie dans les livres de Breton⁴⁸. Plusieurs fragments de *Poisson soluble* ressemblent ainsi à des « saynettes » au cours desquelles le scripteur adopterait simultanément les points de vue d'énonciateur et énonciataire de sa propre représentation, appréciant à de brefs intervalles les productions de son inconscient, comme un peintre se reculeraient pour voir l'évolution de son tableau. En une suite de décalages, de négociations et d'accommodations, ces deux postures mentales tendent à se subsumer, au fil du texte, en un « je » unifié, retrouvant, au fond, la faculté d'un enfant à être simultanément l'orchestrateur, l'acteur principal, et le spectateur de la scène qu'il se joue — dispositif énonciatif qui est celui de *L'Enfant polaire*, de Limbour⁴⁹.

Si l'on veut tenter un classement, la tendance « oppositionnelle » du surréalisme, caractéristique du régime « diurne » de l'imaginaire, s'observe fréquemment chez Lciris, Crevel, Chirico et Soupault. Du côté du régime « nocturne », la tendance « alternative » — celle qui ne pose la

47. Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 11.

48. M. Bonnet, « Le regard et l'écriture », pp. 32-47, dans *André Breton, la beauté convulsive* : [Exposition], Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 25 avr.-26 août 1991, Paris, Centre G. Pompidou, 1991.

49. « [...] la perception et la représentation — qui semblent à l'adulte ordinaire s'opposer d'une manière si radicale — ne sont à tenir que pour les produits de dissociation d'une faculté unique, originelle, dont l'image éidétique rend compte et dont on retrouve trace chez le primitif et chez l'enfant. » (Breton, *Le Message automatique*, dans *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 391.)

frontière entre le moi et le monde que pour mieux la franchir et la replacer ailleurs —est plus caractéristique d'Aragon, de Desnos et de Péret, cependant que le geste « conciliateur » s'illustre largement chez Breton, et se retrouve chez Limbour, Gracq, Fourré ou Carrington. Mais au-delà de ces distinctions, l'une des richesses du surréalisme est de toujours lier fonctionnellement les différents régimes de l'imaginaire. Ainsi voit-on, dans l'espace « tragique » de Leiris, surgir en plus d'un endroit le rêve compensatoire d'une conciliation du moi et du monde, aussi bien que des tendances à l'oscillation entre les contraires. De même, chez Breton, l'espace ambivalent de *Poisson soluble* fait pendant à des mouvements dissociatifs dans *Nadja*, et la conciliation des espaces séparés s'accomplit, dans *Arcane 17*, par de continus mouvements giratoires entre un « dedans » et un « dehors ». Loin de se limiter au rêve de l'unification des opposés, ou à la violence iconoclaste d'une révolte contre le « réel », l'espace ouvert par le surréalisme est un champ d'interférence, peuplé de tensions et de négociations, qui, entre l'imaginal et l'imaginé, entre l'étendue et l'espace, la présence brute et la représentation, ne cesse de demander avec insistance « comment vivre ici ».

*Université de Paris-III
Sorbonne-Nouvelle*

ENCORE SUR L'APPORT DU SURREALISME À LA SCHIZO-ANALYSE (SUITE ET FIN)

Paolo SCOPELLITI

Je me propose de restituer ici les temps et les modes de la formulation en milieu surréaliste d'une sorte de « proto-schizoanalyse », ainsi que ceux de la transmission de celle-ci à Deleuze et Guattari, les théoriciens de la schizoanalyse proprement dite. Deux éléments, que partagent ces doctrines, pourront suffire à les caractériser *en gros* : sur le plan expérimental, l'intérêt porté aux mécanismes psychotiques de la pensée, notamment à ceux relevant de la schizophrénie; et, au niveau de la réflexion théorique qui s'ensuit, la démythification de la notion freudienne de « complexe œdipien ». La formulation achevée de cette « proto-schizoanalyse » surréaliste ne se rencontre qu'à la fin des années quarante : dans les ouvrages de Trost se trouvera alors consigné le refus de la *Traumdeutung*, et le *Manifeste non-œdipien* de Luca¹ se chargera de la liquidation du plus fameux des « complexes » freudiens.

1. — Les toutes premières expériences surréalistes sur les modalités « dissociatives » du langage, datant de la seconde moitié des années vingt, restèrent d'abord occultées par la vogue des pratiques de simulation paranoïaque, celle-ci ayant entraîné, dès le début des années trente, un renouveau d'intérêt pour les modalités « associatives » de l'écriture automatique². En plus, l'arrière-plan post-reichien des expériences surréalistes en direction de ce qui deviendra un jour la schizo-analyse commençait à peine à se former au

1. La veuve de Luca, Mme Catty, me faisait remarquer, lors d'un entretien qu'elle eut la bonté de m'accorder à Paris, la nuance sémantique différenciant le *Non-Œdipe* conçu par feu son mari et l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari. Je pencherais pour voir dans la formulation de Luca un développement cohérent de l'idée marxiste de « négation de la négation », cf., mon article « Sur la contribution du surréalisme à la schizo-analyse », *Mélusine*, XVI, 1997, pp. 134-135.

2. Voir à ce sujet mon article « Une contribution surréaliste à la psychanalyse: L'Immaculée Conception d'Éluard et Breton », *Mélusine*, XIII, 1992, pp. 37-38 et 40-41.

3. Wilhelm Reich affirmera que « [le] principe de l'adaptation du matériel au besoin [...] s'applique à la vie sociale tout entière : les institutions économiques devraient être adaptées aux

début des années trente³. Un passage de Politzer témoigne de contacts — à sujet freudo-marxiste et antérieurs à 1934, date de parution de l'édition française de la *Crise sexuelle* — entre les surréalistes et Jean Bernier⁴. Celui-ci, tout en mettant en valeur le sens *non-œdipien* des expériences de Véra Schmidt au Jardin d'enfants de Moscou⁵, soulignait en même temps que la froideur des réactions de l'Association Psychanalytique Internationale au compte-rendu présenté par les Schmidt en 1923 ne montrait que trop bien la voie régressive dans laquelle la psychanalyse s'engageait. Or, dans la *Crise sexuelle*, Reich cautionnera justement de cette fin-de-non-recevoir opposée aux expériences des Schmidt sa dénonciation de l'impasse de la psychanalyse « officielle ». À ce renseignement il est peut-être bon d'en ajouter un

besoins. [...] Une éducation selon l'économie sexuelle est absolument impossible tant que les éducateurs ne se sont pas libérés d'attitudes inconscientes ou n'ont pas au moins appris à les connaître et à les contrôler « La révolution sexuelle. (*Pour une autonomie caractérielle de l'homme*), Paris 1934, rééd., 1968. Cet ouvrage traduisait la première partie de Wilhelm Reich, *Die Sexualität im Kulturkampf. Zur sozialistischen Umstrukturierung des Menschen*, Copenhague 1936. Le principe de l'adaptation du matériel humain au besoin révolutionnaire pousse Reich à poursuivre en affirmant qu'« une éducation selon l'économie sexuelle [...] est irréalisable dans la famille, et n'est possible que dans la *collectivité d'enfants* » (p. 346, je souligne). Cependant, l'évolution ultérieure de sa pensée ne s'accordera plus avec celle des surréalistes : pour lui, la libération des attitudes inconscientes des révolutionnaires ne saurait se réaliser à l'intérieur d'une société traditionnelle (famille), mais seulement au sein d'une société déjà révolutionnée (*collectivité*); Luca et Trost pencheront, au contraire, pour une *pré-formation* révolutionnaire des inconscients.

4. Georges Politzer, « Un faux contre-révolutionnaire : le freudo-marxisme », *Commune*, n° 3, 1933.

5. Véra Schmidt et Annie Reich, *Psychoanalytische Erziehung in Sowjetrußland (Bericht über das Kinderheim-Laboratorium in Moskau)*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Wien u. Zürich 1924; Véra Schmidt, « Die Bedeutung des Brustsaugens und Fingerlutschens für die psychische Entwicklung des Kindes » (*Imago*, XII, 1926), « Die Entwicklung des Wißtriebes bei einem Kinde » (*Imago*, XVI, 1930) et « Onanismus bei den kleinen Kindern » (s. l., s. d., *Bibliothek für Marxismus und Psychoanalyse*, I, aux soins de « Marx-, Reich- u. Freudgruppe », Fribourg-en-Brisgau 1977), tr. fr. Jean-Marie Brohm, *Pulsions sexuelles et éducation du corps*, U.G.É., 10/18, Paris, 1979. Au témoignage d'Anna Freud (*L'Enfant dans la psychanalyse*, tr. fr. Gallimard, 1976), « les données recueillies [par les Schmidt] concernaient surtout le domaine nouvellement découvert de la sexualité infantile, le complexe d'Edipe et celui de castration » p. 43 ; Freud, Rank et Abraham en furent amenés à se poser « [...] la question [...] de la psychanalyse [c'est-à-dire celle du] destin du complexe d'Edipe dans les conditions de l'éducation collectif » (Wilhelm Reich, *cit. in* Jean Marti, « La psychanalyse en Russie (1909-1930) », *Critique*, n° 346, mars 1976, p. 215). On pourrait également rappeler ici la tournure prise par les recherches de Melanie Klein : « L'école kleinienne déplace le point central de l'hystérie de l'Edipe à la relation pré-œdipienne (et exclusive) avec la mère et à la crainte pour la perte de l'objet » (Coccanari et De Angelis, « Rivisitazione della psicogenesi dell'isteria dopo Freud : dall'Edipo alla centralità del ruolo materno negli isterici di entrambi i sessi », *Armonia di qualità diverse*, Atti del 1° Convegno Nazionale su « Inabilità infantili, aspetti medici e psicosociali » (Terni, 4 juin 1988), aux soins de Custo, Muti et De Angelis, Galileo, Terni 1988, [69-75] 71, je traduis).

autre, donné par Jean-Marie Brohm qui, retraçant brièvement l'histoire de ce qu'il appelle « la "légende" freudo-marxiste », fait état d'un intérêt porté au travail de Vera Schmidt par Marie Bonaparte dès 1924⁶. À signaler, enfin, que la revue *Sous la bannière du marxisme* publia, en octobre 1929, trois importants articles, dans lesquels Reich, Sapir et Fromm, faisant suite aux travaux de Malinowski, s'accordaient aussi bien sur l'identification d'un rapport de cause à effet entre l'organisation de la société et la structuration de l'appareil psychique et pulsionnel que sur la nécessité, qui en découlait, de la fondation d'une *sociologie de l'inconscient*⁷.

Le débat se centrait, comme on le voit, aussi bien sur le statut de la notion de « complexe œdipien » que sur la crise dans laquelle la remise en question de cette notion, centrale s'il en est pour la psychanalyse, entraînait la doctrine freudienne. La réflexion ultérieure des surréalistes se penchera justement sur ces thèmes : en décembre 1931, la quatrième livraison du *S.A.S.D.L.R.* rapproche elle aussi, et d'une manière tout aussi significative, trois articles, soit une note de Crevel sur « Le patriotisme de l'inconscient », les « Réserves quant à la signification historique des investigations sur le rêve », extraites des *Vases communicants* de Breton, et l'« Essai sur la situation de la poésie » de Tzara. Cette rencontre semble rien moins que fortuite : Crevel abordait dans sa note la question d'une supposée variabilité des inconscients suivant les races — et, par là, celle d'un psychisme *biologiquement* fondé —, pour conclure, d'après un couplage original Freud-Marx, à un inconscient fonction des rapports sociaux⁸ ; dans ses extraits, « Breton reproch[ait] aux théoriciens marxistes [...] de n'avoir pas porté leur attention sur les phénomènes oniriques, tandis que [...] Freud [était] accusé de dualisme, dans la mesure où il oppos[ait] la "réalité psychique" et la "réalité matérielle"⁹ » ; finalement Tzara, dans son essai, mettait en avant les questions de l'origine *socio-économique* de la structuration actuelle du psychisme et de sa *modification* au sein d'une société communiste à venir¹⁰.

On aura remarqué que Breton ne critiquait pas, ici, que le seul Freud.

6. Jean-Marie Brohm, Présentation de *Vera Schmidt et Annie Reich, Pulsions sexuelles et éducation du corps*, cit., p. 11. Il est regrettable que Brohm ne donne aucune autre précision quant à cette possible source d'informations pour les surréalistes sur les vues de Reich.

7. Cf., Henri Béhar, « Le freudo-marxisme des surréalistes », *Méhusine*, XIII, 1992, pp. 175-80.

8. « [...] au nom de la psychanalyse (contre elle, en vérité) [on] insinue que, dans la pensée de son auteur, les conflits pourraient bien se trouver à l'entière discrétion d'un inconscient variable de race à race, [sans] plus [...] tenir compte du monde extérieur » (René Crevel, « Le patriotisme de l'inconscient », *L.S.A.S.D.L.R.*, n° 4, décembre 1931, p. 4, repris dans René Crevel, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Paris, Pauvert, 1986, p. 141).

9. Henri Béhar, « Le freudo-marxisme des surréalistes », cit., p. 185.

10. « [...] la prise de conscience du penser dirigé [...] est provoquée par de nouveaux rapports économiques [mais] un nouveau mode de penser [...] naîtra de [la] négation de la négation » (Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *L.S.A.S.D.L.R.*, n° 4, décembre 1931,

Brohm souligne que la fermeture du Jardin d'Enfants de Véra Schmidt, en automne 1923, était contemporaine du grand débat qui s'engagea à la mort de Lénine entre les trotskistes et les staliniens. Il remarque que,

si l'on tente [...] de faire un bilan [...], on ne peut manquer d'être frappé par la concordance des préoccupations de V. Schmidt et de celles de Trotski d'abord, de Reich ensuite. [...] L. Trotski, beaucoup plus encore que Lénine, se préoccupa des questions du « militantisme culturel », de l'édification d'une nouvelle culture et d'un nouvel art de vivre dans la quotidienneté¹¹.

Tzara avait lui aussi mis en garde contre

[...] cette soi-disant santé morale, qui n'a trait qu'au refoulement des désirs, requise par les révolutionnaires de nos jours [...] un des plus maussades héritages des principes de puritanisme et d'hypocrisie qui animent l'éthique bourgeoise. [...] il serait [...] vain et dangereux qu'au lieu de combattre la société actuelle tout en préparant la culture à venir sur le solide terrain de l'économie psychique, l'on s'attaque à un système général de choses en ignorant cette misère morale [...] trop profondément ancrée en l'homme [...]¹².

Il précisera ultérieurement :

[...] l'on envisage la révolution elle-même comme l'aboutissant du régime capitaliste, et les individus qui la préparent, en contradiction avec lui, mais néanmoins non encore débarrassés des caractères psychiques dus à son ambiance¹³.

p. 15). Reich (*La Révolution sexuelle, cit.*) dénoncera à son tour « les contradictions radicales de la théorie psychanalytique de la culture [comme] la cause de la dégénérescence du travail scientifique en une métaphysique » (p. 38). Il en tenait pour responsable « [la] contradiction entre le savant et le philosophe bourgeois de la culture chez Freud » (p. 42) : Freud ayant déplacé le problème « du domaine sociologique au domaine biologique » (46), il avait également renoncé à poursuivre la « critique de la culture au sens d'une révolution sexuelle » (39), qu'il avait pourtant esquissée en 1908 dans *Die « kulturelle » Sexualmoral und die moderne Nervosität*. Pour retracer ce changement de parcours, qui n'est pas immédiatement sensible, il convient justement de suivre la lente gestation de la théorie d'un « complexe » soi-disant œdipien chez Freud (v. p. ex. Paolo Fabozzi, *Freud e l'Edipo. (1897-1919: dalla realtà alla fantasia)*, Bulzoni, Rome 1989) ; Reich, en soutenant « qu'un mouvement social réussiss[ant] [...] à remplacer la négation [...] par une affirmation [réalisera] un changement de structure psychique des masses » (p. 37-8), se rangeait implicitement à une position anti-œdipienne.

11. Jean-Marie Brohm, *Présentation, cit.*, p. 36-7.

12. Tristan Tzara, « Note VII - Les écluses humaines », *Œuvres complètes*, Flammarion, t. III, pp. 144-5.

13. Tristan Tzara, « Note VI - Pour en sortir par la lutte », *OC, ibid.*, p. 138 (je souligne).

En 1935, Crevel mettra les résultats obtenus par Véra Schmidt en relation explicite avec le renversement interprétatif du complexe œdipien et avec la critique du stalinisme :

Dans la niaiserie d'un obscurantisme trop prompt à castrer l'enfant, à exiler l'œdipe impubère dans les glaces de l'insexué, je vois l'effet de la haine, chez le Laïus de père, contre son futur rival, et l'effet de la terreur d'un amour qui se sent coupable chez toute Jocaste de mère, hantée par les aveuglantes images de l'inceste. [...] Avant de résoudre, avant même de songer à poser le problème sexuel, il importe de briser le cercle de la famille [...] que s'obstine à perpétuer la bourgeoisie du XX^e siècle. [...] Il n'y a ni thérapeutique, ni solution éducative individuelle. [...] Ce que l'U.R.S.S. [...] réussit avec tous les enfants prouve que [...] la libération, même dans ce qu'elle a de plus particulier, dépend de l'économie générale d'un monde. Que les enfants soient avec les enfants, les petits garçons et les petites filles réunis dans les mêmes travaux, les mêmes jeux, les mêmes curiosités. [...] il importe de ne plus permettre aux parents et aux éducateurs de contaminer les enfants de leurs préjugés. Donc, [...] attention [...] à un puritanisme d'extrême-gauche¹⁴.

Il semble donc judicieux d'apprécier sous un même angle aussi bien les attaques contre l'attitude mécaniste et l'inculture philosophique de Freud portées par les surréalistes, ou leurs critiques de *Totem et tabou*, que l'option trotskiste caractérisant un moment précis dans l'évolution du groupe parisien : on y trouvera peut-être la clé du sort que fait à Politzer le *Second Manifeste*, ou celle de l'éloignement dans lequel les surréalistes semblent avoir tenu Rank durant son séjour parisien¹⁵. Quant aux pratiques d'écriture dissociative — qui précèdent, comme on l'a vu, la critique de l'Œdipe et la préoccupation quant à la nécessité d'une préformation des inconscients des révolutionnaires —, elles resteront, dans le groupe parisien, disjointes de celles-ci ; la liaison se fera à Bucarest.

2. — Au début de la Seconde Guerre mondiale, les surréalistes roumains regagnent leur pays pour y former un groupe en exil. En Roumanie, la vul-

14. René Crevel, « Trois réponses à un questionnaire sur la sexualité infantine », 2^{ème} réponse, 1934, *Le Roman cassé et derniers écrits surréalistes*, Pauvert, 1989, pp. 85-86 (je souligne).

15. On ne trouve aucune trace de rencontre entre les surréalistes et Rank. Anaïs Nin — qui fut très proche de Rank, le mentionnant pour la première fois dans son *Journal* en décembre 1932 (*Journal*, Stock, Paris 1967, p. 231) — n'en signale aucune. Rank avait pourtant partagé son temps entre les États-Unis et Paris dès 1926, et résidé de façon suivie dans la capitale française à l'époque où la polémique sur le freudo-marxisme touchait à son faite, de 1931 à 1934. L'option « biologisante » de sa version de la psychanalyse n'aurait su, à l'évidence, mieux convenir aux surréalistes que l'hostilité affichée par Politzer à l'égard du freudo-marxisme.

garisation du freudisme s'était faite d'abord d'une façon en tous points rapprochée de celle qu'on connaît pour la France : George Brătescu en a restitué la filière, dans laquelle on ne s'étonnera pas de rencontrer des médecins militaires et des philosophes à côté des jeunes poètes de la revue *Unu*¹⁶. La place faite à Freud par le monde cultivé roumain n'en demeurera pas moins marginale jusqu'à la fin des années trente, lorsque la parution de deux ouvrages importants, *Psihanaliza*¹⁷ et *Psycho-physiologie sexuelle*¹⁸, imposera une présentation de la psychanalyse se ressentant des thèses reichiennes¹⁹ et encadrée dans le grand débat sur les rapports entre la psychanalyse et le marxisme qui avait commencé à se développer aux débuts des années trente « dans toute l'Europe centrale et orientale, toucha[nt] fort peu la France [...] en dehors du mouvement surréaliste²⁰ ». En Roumanie comme en France, d'ailleurs, la critique marxiste de la psychanalyse avait été pour l'essentiel empreinte de trotskisme²¹. On peut donc affirmer que

16. G. Brătescu, *Freud si psihanaliza în România*, Humanitas, Bucarest 1994.

17. La thèse de doctorat de Ioan Popescu-Sibiu, ancien médecin militaire, parue en 1936 à Sibiu chez Editura III.

18. Léon Strominger, qui professait à la Faculté de Médecine de Bucarest, rédigea en français son ouvrage, qui parut en 1938 à Paris, chez Doin.

19. G. Brătescu note à ce sujet que « l'expression la plus cohérente du freudo-marxisme, en tant que forme d'utilisation marxisto-communiste de la psychanalyse », était à l'époque la théorie de la libération sexuelle élaborée par Wilhelm Reich, théorie qu'un commentateur roumain [I. Popescu-Sibiu] définit à l'époque comme l'un « des moyens les plus dangereux pour secouer une société, dans la mesure où elle s'attaque au substrat le plus subtil, au fond affectif, à la structure neuro-émotionnelle des unités sociales fondamentales », et qui ne saurait mener qu'à un « ANARCHISME BIOLOGIQUE » (151, je traduis). Brătescu rappelle également « [l'] essai de psychiatrie élaboré par un psychiatre [...] Psycho-physiologie sexuelle, publiée en 1938 à Paris par Léon Strominger [...] commente favorablement beaucoup de thèses freudiennes, ainsi que [...] quelques-unes des vues émises sur la sexualité par Wilhelm Reich dans sa *Crise sexuelle* » (p. 159, je traduis). Les passages auxquels fait référence ici G. Brătescu sont : I. Popescu-Sibiu, *cit.*, pp. 263-6; L. Strominger, *cit.*, p. 22 et p. 138.

20. Boris Fraenkel, *Présentation de Freudo-marxisme et sociologie de l'aliénation*, U.G.É., 10/18, Paris 1974, pp. 7-8 (je souligne).

21. « Ilia Kostantinovski ("Freudismul : discernăminte marxiste", *Cuvintul liber*, III, 43, 29 août 1936, 7) [...] n'a pas manqué de souligner [...] que Trotski manifeste son appréciation du freudisme dans son ouvrage *Littérature et révolution*. La psychanalyse se présentait comme une simple variante de la psychologie subjective. En fait, [...] l'"inconscient" est un concept inventé par les freudistes dans le seul but d'occulter la réalité primordiale des déterminantes socio-économiques du psychisme humain. Aussi Ilia Kostantinovski s'assure-t-il de la disparition des psychonévroses [...] en Union Soviétique en conséquence de la disparition de la petite bourgeoisie "(Brătescu, op. cit., p. 208)" [...] Gheorghe Dinu (qui signait ses poèmes du pseudonyme de Stephan Roll) [...] a rappelé dans l'hebdomadaire *Azi* ("Cu prilejul mortii lui Sigmund Freud", *Azi*, VII, 31, 8 octobre 1939, 7) [que] le freudisme se présentait [...] comme une sorte "d'opium des peuples" d'un nouveau type, capable [...] d'"éloigner d'elle-même" la personnalité humaine et d'endormir les élans révolutionnaires » (Brătescu, *ibid.*, p. 205 et 209).

l'ambiance de Bucarest était à tous égards favorable pour que s'y développe le travail surréaliste, si malheureusement interrompu à Paris, de critique de la psychanalyse ; et il s'y développera, en fait — de 1939 à 1945 —, jusqu'au rejet explicite de l'Œdipe consigné dans le *Premier manifeste non-œdipien* de Luca²².

D'après Luca, notre civilisation aurait ses fondements dans les déséquilibres qu'entraîne avec soi la formation de ce complexe²³ ; les révolutionnaires devraient les assumer et les transformer en vue de la formation de nouveaux équilibres possibles, mouvants et toujours à réinventer²⁴. Luca faisait suivre sa thèse d'un commentaire éclairant, dont il convient de rapporter ici l'essentiel :

L'échec apparent de mon activité non-œdipienne tendait à me jeter vivant dans les griffes d'une erreur de pensée très répandue parmi les révolu-

22. *Le Manifeste* — qui se trouve mentionné dans la liste des livres à paraître aux Éditions de l'Oubli (Bucarest 1945) ajoutée à la fin du *Vampire passif* de Luca, et dont la *Revista Fundatiilor Regale* de septembre 1945 (C. E. Gr., « Notabilă activitate a supraréalistilor », XII, 1, 224-5) annonçait la publication imminente — est à tel point devenu introuvable qu'on doute même qu'il ait réellement paru. La veuve de Luca, Mme Micheline Catty, affirme qu'il n'a pas été publié, alors que Gellu Naum soutient le contraire. Le manuscrit du *Manifeste* pourrait se trouver encore en Roumanie, dans une collection particulière. Toutefois, un autre texte en français de Luca, *L'Inventeur de l'amour*, qui aurait dû précéder le *Manifeste*, peut, de ce fait, lui servir d'Ersatz. Ce texte — qui, suivi des étonnantes simulations de *Moartea moartă*, parut finalement en roumain comme *Inventatorul iubirii* (Negatia negatiei, Bucarest 1945) — sera cité par la suite d'après la réédition française de l'originel (*L'Inventeur de l'amour*, suivi de *La Mort morte* et d'un *Appendice*, Corti, Paris 1994).

23. « Depuis quelques milliers d'années | on propage | comme une épidémie obscurantiste | l'homme axiomatique: Œdipe || l'homme du complexe de castration | et du traumatisme natal | sur lequel s'appuient les amours | les professions | les cravates et les sacs à main | le progrès, les arts | les églises || [...] || C'est parce que je ne me suis pas encore | détaché du ventre maternel | et de ses sublimes horizons | que je parais ivre, somnolent | et toujours ailleurs || [...] || la vie me semble une fixation arbitraire | à un moment de notre enfance | ou de l'enfance de l'humanité » (Gherasim Luca, *L'inventeur de l'amour*, suivi de *La mort morte*, *op. cit.*, 13-5 et 17).

24. « Comme le funambule | suspendu à son ombrelle || je m'accroche | à mon propre déséquilibre || [...] || Mes mouvements | n'ont pas la grâce axiomatique | du poisson dans l'eau || [...] || Je suis obligé d'inventer | une façon de me déplacer | de respirer | [...] || car vouloir passer d'une vie aquatique | à une vie terrestre | sans changer la destination | de son appareil respiratoire | c'est la mort || [...] || De cette position non-œdipienne | devant l'existence | [...] | je touche d'une main insensible | artificielle, inventée | la cuisse de cette femme | dont je ne retiens ni le parfum | ni le velours [...] | [...] mais l'étincelle | électrique, les étoiles filantes de son corps | allumées et éteintes *une seule fois* | au cours de l'éternité | le fluide et le magnétisme de cette cuisse | ses radiations [...] » (Gherasim Luca, *L'Inventeur de l'amour*, *op. cit.*, 9-10 et 16, je souligne). Assurément, l'intérêt que Păun, malgré son opposition à la théorie non-œdipienne, portait aux « corps hautement expansifs des hystériques » (*La Conspiration du silence*, Infra-noir, Bucarest 1947) relève lui aussi de celui pour les formes non-figées d'équilibre, propres aux mécanismes schizo-phréniques : v. mon article « Sur la contribution du surréalisme à la schizo-analyse », *op. cit.*, p. 145.

tionnaires les plus authentiques qui en supportent mécaniquement la tyrannie ou les évasions subliminales : « DANS LA SOCIÉTÉ DE CLASSES L'AMOUR EST IRRÉALISABLE » [...] C'est en aggravant le pessimisme historique devant l'obstacle jusqu'à sa dynamique paranoïaque, [...] que mon activité non-œdipienne d'aujourd'hui [...] atteint [...] des couches de réalité que non-œdipe même n'osait rêver [...] et implicitement la dénonciation d'un monde symétrique mécanique, positif, formel régressif [...] sur lequel s'appuient la biologie, la société et l'univers de mes contemporains²⁵.

Comme première conséquence de l'outrance de cette théorie, une fracture se dessina à l'intérieur du groupe²⁶ ; il importe toutefois de rappeler que la théorisation du *Non-Œdipe* n'était pas le résultat d'une construction plus ou moins arbitraire dans le domaine de la métapsychologie, mais l'aboutissement inévitable d'un effort d'expérimentation collective portant sur la *dislocation* de l'associationnisme inhérent à la fonction communicative du langage. Qu'Œdipe se rencontre au bout de toute chaîne associative *parce qu'on l'y a mis*²⁷, soit ; mais c'est donc qu'on aurait pu y mettre autre chose : d'où il ressort qu'Œdipe importe moins que la chaîne menant jusqu'à lui. Or, ce que Luca esquissait, c'était surtout la conception « géographique » d'un inconscient qui, mué en *surface*, devenu terrain d'agencements on ne peut plus instables et provisoires, se soustrayait désormais au jeu freudien des associations et des interprétations²⁸.

25. Gherasim Luca, *Appendice à L'Inventeur de l'amour op. cit.*, pp. 106-10.

26. « En 1945, [...] un groupe formé de Gellu Naum, Paul Păun et Virgil Teodorescu prit position contre l'essai que faisait Gherasim Luca d'exploiter "les souvenirs révolutionnaires [en vue] de l'apparition, sur un arrière-plan surréaliste, du Non-Œdipe mystique" (Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica mizeriei*, Bucarest 1945, 7). [...] L'aspiration à "inventer" [...] des désirs [...] déracinés des réalités individuelles et collectives, des désirs jamais *r-appelés* (au pied de la lettre !) auparavant, marque, en fait, un éloignement du freudisme, dans la mesure où cette aspiration implique que le désir, s'il est déterminé par l'instinct, ne se trouve pas moins "institutionnalisé" par l'histoire, et qu'il se laisse plus ou moins prévoir et répertorier à la trace : or, la possibilité et l'obligation d'innovation permanente, que préconisent G. Luca et D. Trost en matière de désir, contredit le déterminisme strict des processus psychiques toujours affirmé par Freud » (Brătescu, *op. cit.*, 242-3, je traduis).

27. Comme « les complexes œdipiens sont dus à l'uniformité de l'interprétation » (Trost, *Le Profil navigable* (négligence concrète de la peinture), éditions de l'Oubli, Bucarest 1945, 10), l'existence du complexe d'Œdipe peut toujours être affirmée (*cf. ibi*, 33).

28. Cette conception — opposée à celle, « historique », de l'inconscient freudien, qui est d'abord profondeur — s'est affirmée petit à petit : encore en 1945, Luca (*Le Vampire passif*, éditions de l'Oubli, Bucarest, s. d.) affirme qu'il ne croira « [...] jamais [...] que les sondages exécutés par les ingénieurs sous l'écorce terrestre sont plus profonds que ceux de Hegel, Engels, Freud et Breton dans l'homme » (46). Le freudisme traversant désormais la langue, remarquons également que, dans le passage cité plus haut, la réalité s'est, bien qu'atteinte par Non-Œdipe lui-même, disposée en *couches* !

Si le *bricolage* du sauvage primait ici sur l'assurance répétitive du savant, c'était que les surréalistes s'en étaient pris d'abord au rêve pour détruire Œdipe. Ils estimaient que la symbolisation (*Traumarbeit*) n'existe qu'à cause d'un refoulement intrinsèque au conscient²⁹, et qu'une approche du désir sans intermédiaire deviendrait immédiatement possible si l'analyse se chargeait de supprimer la différenciation entre le contenu manifeste et le contenu latent³⁰. Or, c'est exactement le contraire qui allait se produire : les interprétations structurant la *Traumdeutung* aggravèrent encore, parce qu'elles ramènent le langage de la fonction *poétique* du rêve à celle *communicative* de la veille, les déformations que la censure a déjà imposées au rêve, empêchant à jamais le désir de sévir sur la réalité. Si cela entraînait assurément la nécessité d'historiciser l'*interprétation* du rêve, les sources scientifiques entrant toujours plus ou moins dans notre façon de l'interpréter, le rêve n'en existait pas moins, « toute interprétation mise à part », comme un *fait* irréductible, qui non seulement en déformant les restes diurnes, *interprète*, lui, la veille, mais dont, « après l'inondation des souvenirs récents, apparaît par purification [un] sens caché³¹ » si bien *donné*, qu'il n'est besoin d'en appeler à nulle herméneutique pour l'appréhender : « par là, [...] vers la fin, il s'interprète lui-même. [...] Le dénouement en est la signification nocturne³² ». Les surréalistes, par la connotation « nocturne » qu'ils prêtent au rêve, entendent que celui-ci mettra le rêveur en mesure d'atteindre sa propre condition pré-sociale, biologique et proche de celle du schizophrène, les symboles ayant également disparu de l'une comme de l'autre³³ : « la schizophrénie, écrit Trost, est à même de se nier, en reprenant *plus haut* son circuit vital³⁴ », et recommande le recours à « [une] sur-folie pour atteindre au vrai délire, que déforme la paranoïa³⁵ ». La manifestation des résultats de ce « vrai

29. Dolfi Trost, *Le Même du même*, éditions de l'Oubli, Bucarest 1947, *passim*.

30. « Désir caché ou apparent, c'est toujours le donné. Désir et Pensée, le déjà-là [...]. Volonté et Action font éclater Pensée et Désir dans leur Signe. Mais Signe est depuis longtemps vidé de son Plein. [...] Oublier l'oubli, tripler le double, vider le vide, c'est inventer le plein dans son mouvement [...] » Luca, *Le Secret du vide et du plein*, éditions de l'Oubli, Bucarest, 1947.

31. Dolfi Trost, *Visible et invisible*, *op. cit.*, pp. 47-48.

32. *Id.*, *ibidem*. Quant à la « signification intrinsèque du rêve », impossible à atteindre parce qu'elle est en-deçà de tout symbolisme social, Trost (*ivi*, 45, note *) a recours à la périphrase d'un « dialogue schizophrénique » pour l'indiquer : « — Il y a quelque chose. — Mais dis donc ce qu'il y a. — Je ne sais pas, mais il y a quelque chose ».

33. Cf. Dolfi Trost, *Visible et invisible*, *op. cit.*, p. 51 et 48. L'expérience de cette condition est également promise aux phénomènes de hasard objectif réalisant le dépaysement : « On aimerait, poursuivait-il, donner la définition de l'étrange inquiétude comme la rencontre fortuite d'un objet familier avec la charge cosmique qu'il reflète » (53), cosmique devant s'entendre ici au sens de « pré-sociale ».

34. Dolfi Trost, *Visible et invisible*, *cit.*, p. 14.

35. *Id.*, *ibid.*, p. 15.

délire » se conformant à la « loi ternaire du choc additionnel³⁶ », elle produira chez l'homme post-schizophrénique, « par-dessus toute différence de classe ou autre, une *mutation psychique* caractérisée [...] par le retournement de la pensée sur elle-même³⁷ », au-delà de la paranoïa³⁸. Trost s'autorise du postulat surréaliste de *la continuité de la pensée durant le rêve* pour soutenir que celui-ci, en conséquence de l'affaiblissement du *Sur-moi* propre à la condition onirique, *réalise* sans déguisements symboliques le désir : le *Sur-moi* n'interviendrait qu'après-coup, dévaluant la pensée du rêve selon des coordonnées sociales refoulantes. Le rêve pourrait donc atteindre à un inconscient non psychique, mais organique, dont ne saurait s'accommoder la psychanalyse,

[qui] hérite [...] dans ce secteur de la thèse de la dégradation de la vie mentale pendant le sommeil, et traite le rêve comme un émonctoire. [Puisque] la condensation et le déplacement sont des formes de symbolisme personnel, [...] il faut considérer la censure dans le rêve comme incorporée dans la pensée qui la contemple et non comme une instance qui changerait la nature des images³⁹.

Ce « renversement du suicide schizophrénique en vie dans la vie⁴⁰ » ouvre sur la recherche des origines *historiques* de la structuration actuelle du psychisme, plus particulièrement de celles de l'Œdipe⁴¹:

chez les hommes préhistoriques probablement la pensée n'est qu'une fonction vitale, orientée à résoudre les divers problèmes soulevés par le milieu géographique ou social. Mais à l'instant où la pensée n'est plus un moyen exclusif pour résoudre des rapports vitaux avec le milieu et la conscience de penser apparaît, toute la structure psychique s'imbibe de mélancolie. [...] seul le primitif peut vivre sans le problème posé par l'autodestruction [...]. Ainsi, la mélancolie ou l'ennui ne doivent être vus que comme des formes de pensée de la pensée⁴².

36. *Id.*, *ibid.*, p. 17.

37. *Id.*, *ibid.*, p. 21 (je souligne).

38. « On aura soin de ne pas confondre toute forme paranoïaque avec le phénomène authentique du retournement de la pensée sur elle-même » (*Id.*, *ibid.*, p. 17).

39. *Id.*, *ibid.*, pp. 60-61 et 65-67 (je souligne).

40. *Id.*, *ibid.*, p. 25.

41. « En se libérant de ses ligatures historiques, il suffit que les entraves sociales-vitales soient repoussées, pour que les aspects profonds du songe rentrent dans la pensée éveillée » (*Id.*, *ibid.*, p. 51).

42. *Id.*, *ibid.*, p. 50. C'est l'existence d'une pensée de la pensée celle qui autorise le recours à la simulation conçue comme une technique découlante d'une évolution sociale : « Agis comme si » (51, note *).

Dès lors le rêve, qui serait précisément un reste de cette structuration archaïque, « où l'on n'a pas la *conscience* de penser⁴³ », doit « entrer à l'avenir dans la conscience révolutionnaire⁴⁴ ». Le passage des expériences de simulation hystérique à celles conduites par le biais de la paranoïa d'abord, et par celui de la schizophrénie ensuite, découlerait donc de l'effort surréaliste d'approcher du *concret*, de ce que Trost appelle une *sur-conscience* par le biais de « l'épanchement du songe dans la vie⁴⁵ » : d'où la nécessité d'une réformation — celle-ci devant bien sûr s'accorder aux buts de la poésie, « qui a ôté au rêve sa fonction bornée, utilitaire et thérapeutique, [et qui] peut trouver de nouveaux moyens d'investigation⁴⁶ » — aussi bien des fins que se proposeront désormais les psychanalystes que des méthodes auxquelles ils auront dorénavant recours.

Dès que le fonctionnement métaphorique de la méthode associative et de l'herméneutique freudienne se trouve dénoncé, en tant que facteur de contrôle et de récupération sociale, comme régressif, l'idée se fait jour en milieu surréaliste de dégager la pensée « de ses limites naturelles et sociales régressives⁴⁷ » par l'application du principe de la non-métaphore à l'interprétation des rêves : l'idée de la possibilité de diriger les rêves, admise en droit par Freud dès la première édition de sa *Traumdeutung*, et qui avait pris chez Breton une allure « révolutionnaire⁴⁸ », aboutira finalement chez Trost à une sorte de « censure révolutionnaire », opposant à l'*interprétation* des rêves une *transcription* scientifique de ceux-ci, censée pousser le désir jusqu'au paroxysme de sa réalisation dans l'absolutisation érotique d'une centralité atteinte. Une interprétation « mythomane » faisant suite à la transcription des seuls « rêves sociaux régressifs » devrait ultérieurement purifier ceux-ci de leurs « éléments [...] réactionnaires » de dérivation aussi bien sociale (« réalité sociale et œdipienne ») que *naturelle*⁴⁹, puisque la « division

43. *Id.*, *ibid.*, p. 51.

44. *Id.*, *ibid.*, p. 53.

45. *Id.*, *ibid.*, p. 55.

46. *Id.*, *ibid.*, pp. 59-60.

47. *Id.*, *ibid.*, p. 41.

48. « Je ne me laisserai pas d'opposer à l'impérieuse nécessité actuelle, qui est de changer les bases sociales [...] du vieux monde, cette autre nécessité non moins impérieuse, qui est de ne pas voir dans la Révolution à venir une fin, qui de toute évidence serait en même temps celle de l'histoire », A. Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, (1932) rééd. 1955, p. 161 ; « Avec quelque ingéniosité il n'est pas impossible qu'on parvienne à provoquer certains rêves chez un autre être, pour peu qu'à son insu l'on s'applique à le faire tomber dans un système assez remarquable de coïncidences. Il ne serait nullement utopique de prétendre, par là, agir à distance, gravement, sur la vie. Le fait réel, qui est une résultante, gagnerait en solidité, à ce que l'une de ses principales composantes fût ainsi, dans la plus large mesure, déterminée a priori et donnée », A. Breton, *ibid.*, p. 165.

49. Dolfi Trost, *Vision dans le cristal* (oniromancie obsessionnelle et neuf graphomanies entoptiques), éditions de l'Oubli, Bucarest 1945, pp. 41 et 48.

de la société en classes » et les « limites imposées par la nature » sont seules responsables de la « distinction artificielle de [...] deux modalités [de pensée] » s'opposant au réveil, mais promises à une réconciliation dialectique⁵⁰. L'association de rêves — « le rêve dans le rêve » —, loin d'être un moyen de censure, pourrait représenter la formation la plus éloignée du cauchemar social et la plus proche du songe : il est donc envisageable de « remettre l'opposition théorique rêve-réalité dans l'intérieur même de l'activité onirique » et de remonter vers celle-ci en parcourant à rebours le rêve, ce refus de la symbolique sociale « permet[tant] au rêve manifeste de garder [...] ses caractères *concrets*⁵¹ ».

La nouvelle méthode prévue à cet effet, à laquelle Paul Păun assignait le nom suggestif de « sur-automatisme⁵² », combinait le hasard à l'ancien automatisme pour résoudre une contradiction intérieure à celui-ci, que Trost synthétisait ainsi :

L'automatisme écrit se servait [...] d'éléments fondamentalement pré-existants. Tout texte automatique emploie les mots (qui ont le rôle de l'image toute faite), [...] étant donc obligé de manier des concepts intelligibles⁵³.

Trost ramenait à une censure sociale aussi bien la condensation et le déplacement travaillant le rêve que les interruptions de l'écriture automatique⁵⁴ ; mais la nouvelle méthode surréaliste imposait aux matériaux pris en compte, qu'ils aient été verbaux ou iconiques, la même *dislocation* et dépossession des contenus que le rêve aux restes diurnes, les transformant *dialectiquement*⁵⁵. La condition du révolutionnaire aurait été, de même, dialectisée

50. Dolfi Trost, *ibid.*, p. 50-51.

51. *Id.*, *ibid.*, pp. 35-48, *passim*. Selon Trost, le fétiche ne saurait être que particulier, sans centralité : ceci assignerait un caractère fétichiste à l'interprétation freudienne, concurrençant la transcription surréaliste centralisante. « Il va de soi, ajoutait-il, que les [...] rêves dont nous avons reproduit le contenu manifeste auraient pu être interprétés à l'aide de la méthode d'interprétation freudienne » (p. 33).

52. Paul Păun, *Conspiration du silence*, éditions de l'Oubli, Bucarest 1947.

53. Dolfi Trost, *Visible et invisible*, Paris, Arcanes, 1953, p. 30 (je souligne). Trost, reprenant ici les théories qu'il avait déjà développées en Roumanie, identifie également avec les traces mnésiques — induites par association et véhiculant une pensée réactionnaire, c'est-à-dire socialement homologuée — les « phrases toutes faites », les « associations d'idées » et les « interventions conscientes mécaniques [qui] interrompent parfois le développement du fonctionnement réel de la pensée » (p. 31).

54. « Certaines associations d'idées, parvenues peut-être du préconscient ou du conscient, interrompent par des détails déplaisants le cours de l'écriture [...] lorsque nous écrivons à l'aide de la méthode automatique telle qu'elle a été définie dans le premier *Manifeste du Surréalisme* », Dolfi Trost, *Visible et invisible*, p. 37.

55. « [...] sur un symptôme unique doivent s'exprimer deux séries antagonistes », Dolfi Trost, *ibid.*, p. 65.

par les *symboles nouveaux* d'un surréalisme qui s'était depuis toujours refusé aux tentations d'un utopisme édénique :

*Il y a une forte différence entre le temps de l'enfance ou du primitif et le temps de l'inconscient poétique : [...] l'enfant et le primitif sont avant le temps, et non après lui [...]. Objets de rêve, portiques et mannequins [...] nous conduisent aux abords d'un temps nouveau. [...] comme il n'y a pas de désirs abstraits, il n'y a pas de symboles fixes auxquels ils puissent être toujours ramenés. L'aspect général, mythique ou archaïque, du symbole ne correspond que très peu au symbolisme onirique*⁵⁶.

Les remarques faites en 1924 par Morise au sujet des *récits de rêve et de la peinture surréalistes*⁵⁷, se trouvaient donc reprises et dépassées par Trost, qui s'en prenait à la racine même du problème : « de nombreux rêves [...] sont gâtés par des symboles régressifs d'origine sociale. [...] Seule une série de symboles neufs pourrait nous donner des rêves acceptables⁵⁸. »

La *transcription scientifique de rêves* que proposait Trost n'était, son importante systématisation théorique mise à part, que le dernier avatar des récits de rêves, qui avaient, sans qu'aucune interprétation les suive non plus, envahi les revues surréalistes de 1922 à 1929. Il est remarquable que leur disparition pendant les années trente ait parfaitement coïncidé avec la relance d'une forme d'écriture automatique — celle par associations induites — fonctionnelle à l'appréhension du mécanisme de la *paranoïa*. Ce silence n'aura été interrompu que par *Les Vases communicants*, en 1932, et par *Trajectoire du rêve*, en 1938, Breton oscillant dans ces textes entre des *interprétations de rêves* empreintes de *marxisme* et une *absence totale d'interprétation*, contre laquelle s'éleva Freud⁵⁹ : la liaison ultérieurement établie, sur un arrière-plan *marxiste*, entre la *schizophrénie* du rêve transcrit et la *paranoïa* de l'interprétation mythomaniacale se voulait donc la suite naturelle des expériences essayées à Paris immédiatement avant le départ des surréalistes roumains.

56. Dolfi Trost, *ibid.*, pp. 64 et 66 (je souligne).

57. « 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 pas », Max Morise, « Les yeux enchantés », *L.R.S.*, n° 1, 1924, p. 26-27 (je souligne).

58. Dolfi Trost, *Visible et invisible, op. cit.*, p. 66. L'analyse de « l'image rêvée [...] en tant que tableau » expliquerait de façon indirecte le principe paranoïaque de l'image double : « beaucoup de rêves, écrit Trost, ne sont que la *transformation d'un même objet* qui garde à travers tous les changements un foyer à haute concentration » (p. 68, je souligne).

59. Breton fit reproduire en appendice à *Trajectoire du rêve (Cahiers G.L.M., Paris 1938)* la lettre par laquelle Freud refusait sa contribution à l'ouvrage : « Un recueil de rêves *sans associations jointes*, s'était justifié Freud, ne me dit rien » (je souligne).

3.— Le 31 août 1944, l'Armée Rouge entrait à Bucarest ; deux ans plus tard, la dictature pro-stalinienne était définitivement installée. En juillet 1946, le total des ouvrages interdits approchait déjà deux mille ; au printemps de 1948, *Publicatiile interzise* — un volume de 522 pages ! — en condamnait quatre fois autant. Ce climat poussa de nombreux surréalistes à quitter leur pays ; Luca ira à Paris, et y restera jusqu'à sa mort ; Trost émigrera aux États-Unis et mourra à Chicago⁶⁰.

Guattari rencontra Luca en 1961 à New York, à l'occasion d'un festival de poésie sonore auquel Jean-Jacques Lebel avait accompagné le surréaliste⁶¹. Il se peut que Guattari y ait fait également la connaissance de Trost, que Luca avait justement retrouvé à New York. Quant à Deleuze, il sera présenté à Luca à Paris. Lebel, qui organisa également cette rencontre, rappelle l'existence du petit groupe de poètes qui publiait aux éditions du Soleil Noir et qui gravitait autour de la revue anti-stalinienne *Arguments*. Ce groupe avait l'habitude de se réunir une fois par semaine au siège parisien des éditions de Minuit. En 1968, donc bien avant son séminaire vincennois et sa rencontre avec Guattari, « le timide professeur de Lyon⁶² » se rendit à l'une de ces rencontres, et s'y lia tout de suite d'amitié avec Lebel. Lorsque Lebel, qui à l'époque était en train de traduire les poètes de la *beat generation*, lui eut donné à lire les poèmes d'Allen Ginsberg, Deleuze, déjà très curieux de poésie, eut une sorte de révélation. Lebel lui donna alors ceux de Gherasim Luca, et Deleuze demanda tout de suite à le rencontrer.

Remarquons que Deleuze et Guattari rencontrèrent le surréalisme avant de se connaître. Deleuze — qui était passé par une approche « poétique » des textes, par une adhésion travaillée au lacanisme, par l'adoption d'une

60. Nous ne suivrons dorénavant que la trace des seuls Luca et Trost, la théorie non-œdipienne n'ayant été prônée, au sein du groupe roumain, que par eux. Il n'existe malheureusement aucune biographie exhaustive de ces deux poètes : les renseignements qui seront donnés par la suite nous viennent de conversations tenues avec Gellu Naum, à Bucarest, et avec Jean-Jacques Lebel et Mme Micheline Catty, veuve de Luca, à Paris. Nous tenons d'ailleurs à les remercier ici pour l'amabilité dont ils ont fait la preuve à notre égard.

61. Au sujet de ces Journées du Domaine Poétique, B. Gysin (« Rub out the words », *Revue d'esthétique*, n° 3-4, 1975, p. 184-204) note : « Par *Poetry Machine*, j'ai voulu désigner toutes les manifestations poétiques [...] qui se servaient des machines poétiques. Le Centre Américain avait accueilli pendant une semaine tous les poètes [de cette tendance]. Il y avait là, entre autres, [...] Gherasim Luca » (p. 199). Luca, sans parler un mot d'anglais, lut ses poèmes « francophones » à un public qui n'entendait pas le français. Sa lecture eut vite fait de tourner à la séance de chamanisme, et ce fut un triomphe : la vie de Luca — qui, n'ayant l'habitude que de quelques lecteurs intimes de sa poésie, se plaignait sans arrêt de l'inutilité de celle-ci — en fut du coup changée.

62. Deleuze avait été chargé d'enseignement à la faculté de Lyon en 1957. En 1969 il rencontra Guattari et fut nommé professeur à l'Université de Paris-VIII, dont le siège se trouvait encore à Vincennes (cf. Alberto Gualandi, *Deleuze*, Les Belles Lettres, 1998, pp. 7-8).

position phénoménologique critique envers le structuralisme — aurait trouvé avec Guattari « une cohérence qui visiblement manquait⁶³ ». Cependant, « quelque chose » en commun aurait, sans se situer encore au niveau de la remise en question de l'Œdipe, existé avant leur rencontre : l'idée de *bricolage*, empruntée à Marx. Je crois que c'est le partage de cette idée qui a favorisé leur approche des théories surréalistes ; nous venons de voir, d'ailleurs, le rôle central que joue le *bricolage* dans la conception surréaliste du psychisme. Deleuze dirigera lui aussi cette notion contre la métapsychologie freudienne, par le biais d'« une vision ectodermique de la phénoménologie [...] où l'embryologie prime sur la physiologie⁶⁴ » : c'est justement sur cette *ectodermie* que s'enchaînera, avec un caractère original, le thème d'un *inconscient-surface* dans la conception de l'organisation du psychisme. Les bases se trouvaient ainsi posées pour que soit détruite l'intelligibilité du processus névrotique, la répétition qui développe le transfert — celle dont s'autorisait Lacan pour postuler, avec le caractère symbolique de l'objet perdu, un symbolisme à la fois systématisé et, la « béance » qui marque l'absence d'un tel objet étant *originale*, intemporel — devenant impossible à concevoir en l'absence de tout *originel*. Deleuze soutiendra que

*nos amours ne renvoient pas à la mère. [Celle-ci] occupe dans la série constitutive de notre présent une certaine place par rapport à l'objet virtuel, qui est nécessairement remplie par un autre personnage dans la série qui constitue le présent d'une autre subjectivité [...]. Les personnages parentaux ne sont pas les termes ultimes d'un sujet, mais [...] les formes de communication [...] d'une série à une autre pour des sujets différents [...]*⁶⁵.

Or, Trost avait remarqué bien avant que

*la peinture et la sculpture finissent parce que l'objet disparaît après avoir été dévoilé par l'œil et parce que, à sa suite, apparaît non la série infinie à laquelle on s'attendait, mais le mur qui l'entoure*⁶⁶.

63. J.-P. Chartier, « Une lecture de Gilles Deleuze avant L'Anti-Œdipe », *L'Évolution psychiatrique*, n° 2, 1979, p. 247.

64. *Id. ibid.*, p. 257. Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Politique et Psychanalyse*, Alençon, éditions des Mots Perdus, 1977.

65. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, P.U.F., 1968, p. 139-40 (je souligne). En particulier, Deleuze articulera sa « logique du sens » selon des coordonnées qui, pour être celles du mécanisme schizophrénique, n'avaient pas moins été actualisées par les surréalistes : que l'on songe au « jeu de l'un dans l'autre » de Breton et à leur équivalent pictural, les « images doubles » de Dali.

66. Dolfi Trost, *Visible et invisible*, *op. cit.*, 82-3 (je souligne). Ajoutons que cette clôture serait élevée par la société, puisque Trost poursuivait en affirmant qu'à cet échec « [...] on peut se rendre compte que l'on n'a pas évité les couloirs historiques » (*ibidem*, je souligne).

C'est autour de tels concepts de base que la rencontre intellectuelle dut se produire, qui donna naissance à la schizo-analyse. Dans le domaine strictement *clinique*, il apparaît comme « fort probable » que Guattari ait eu recours à une interprétation « surréaliste » des rêves inspirée des idées de Trost⁶⁷ ; dans celui théorique, souvenons-nous de la connaissance approfondie, manifestée par Deleuze et Guattari, d'ouvrages surréalistes de critique de la psychanalyse, tels que *Le Vampire passif* de Luca et *Vision dans le cristal, Visible et invisible* et *Librement mécanique* de Trost⁶⁸. Les mêmes concepts (bricolage, inconscient-surface, négation des structures au profit des séries) aboutissant au même résultat (réfutation de l'Œdipe) aussi bien chez Luca et Trost que chez Deleuze et Guattari, il est légitime de penser que ceux-ci les ont justement puisés dans leur fréquentation du surréalisme. Si le travail de recherche en cette direction doit certes être poursuivi⁶⁹, il semble néanmoins irréfutable que seule la présence d'un « troisième élément [...] intervenant auprès des deux autres comme facteur d'unité⁷⁰ » a, comme dans la meilleure tradition surréaliste, permis l'écriture à deux de *L'Anti-Œdipe* ; et cet « élément de jonction » — se manifesta en la personne de Gherasim Luca.

Université de Rome
La Sapienza

67. La maladie et la mort du Dr Guattari m'ont empêché de vérifier directement chez lui cette hypothèse émise par M. Lebel.

68. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Bilan-programme pour machines désirantes », *Minuit*, n° 2, janvier 1973, appendice à Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, nouvelle édition revue et augmentée, Minuit, 1973, pp. 474-478.

69. Notamment du côté d'Artaud : celui-ci aurait partagé avec Darwin, Nietzsche et Valéry d'avoir inspiré à Deleuze le noyau même de son cours de philosophie de l'année 1966-7, à savoir la recherche d'une singularité non-personnelle et pré-individuelle (*cf.*, J.-P. Chartier, « Une lecture de Gilles Deleuze avant *L'Anti-Œdipe* », *cit.*, 248; v. également mon article « Sur la contribution du surréalisme à la schizo-analyse », *cit.*, *passim*).

70. André Breton, « Lettre à A. R. de Renéville », *N.R.F.*, février 1932, in *Point du jour* (1934), *OC* t. II, Pléiade, Gallimard, 1992, p. 330.

DOCUMENTS

AUTOUR D'UN INÉDIT « MOSCOVITE » DE TRISTAN TZARA

Eléna GALTSOVA

Le Surréalisme et la crise littéraire (1946) tel est le titre du tapuscrit (premier exemplaire de dactylogramme, avec très peu de corrections, concernant surtout des coquilles) de Tristan Tzara qui repose depuis plus d'un demi-siècle à Moscou dans des Archives de la Commission Étrangère de l'Union des Écrivains soviétiques (Archives de la Littérature et des Arts de Russie « RGALI »). Parfaitement répertorié, il fait partie du dossier spécial N 631-14-932, pages 1-16, où l'on trouve aussi deux documents d'accompagnement : une lettre de Vienne, provenant d'un certain A.N. [Alexandre Novogroudsky], page 18, prétendant que Tzara a exprimé le désir de le faire publier en U.R.S.S. et comportant le visa catégorique de l'Union des Écrivains soviétiques « Ne convient pas » ; et un compte rendu de Boris Pessis, page 17, considérant l'écrit de Tzara comme quelque chose de très léger, non publiable, mais utilisable pour d'autres publications.

Le texte de Tzara a dû servir au moins à deux conférences différentes car à la première page de la version initiale où le début est barré, est ajoutée une demi-page comportant une autre adresse au public¹. La première conférence a été prononcée en Suisse, ce qui ressort à l'évidence du texte même où Tzara dit : « Tel fut, il y a trente ans, lorsque "Dada" naquit sur votre sol hospitalier... » Ce qui est confirmé par la chronologie d'Henri Béhar qui avait puisé à d'autres sources sans jamais avoir vu ce texte — année 1946, « en février, conférence en Suisse : "Le Surréalisme et la crise littéraire"² ». On peut supposer que l'autre conférence était destinée au public viennois : ce qui ressort du dossier soviétique et en particulier de la lettre de Novogroudsky. Mais on ne peut en être absolument sûr car cette première

1. Nous avons mis les deux débuts du texte de Tzara en italiques. Conformément à la pagination des Archives russes, la première adresse, qui figure sur la première page, est postérieure à la deuxième, barrée, qui appartient au texte initial.

2. Tristan Tzara, *Grains et Issues*, Garnier-Flammarion, 1981. Chronologie, introduction, bibliographie, dossier, notes par Henri Béhar, p. 15.

moitié de 1946 fut une période assez complexe et obscure de la vie de Tristan Tzara. Il nous paraît intéressant de décrire au moins brièvement le contexte soviétique où s'est retrouvé cet inédit de Tzara. Fervent communiste à cette époque, sa pensée restait irrecevable pour la politique culturelle de l'U.R.S.S.

Écrit en 1946, le texte du *Surréalisme et la crise littéraire* servira de base pour d'autres textes, par exemple celui sur Dada, conservé au Fonds Doucet³, et, ce qui est plus important, pour sa célèbre conférence *Le Surréalisme et l'après-guerre*⁴, prononcée à la Sorbonne le 17 mars 1947 et publiée en 1948 chez Nagel. *Le Surréalisme et la crise littéraire* peut-il être considéré comme une œuvre à part ou s'agit-il seulement d'un « état préparatoire » ? Nous essaierons de répondre à cette question en traçant une analyse comparative à la fin de cet article.

TZARA FACE A LA POLITIQUE CULTURELLE DE L'U.R.S.S. DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Dans quelle mesure la culture soviétique de l'époque était-elle prête à recevoir ce texte de Tzara ? D'une part, Tzara poète, dramaturge, écrivain, est presque inconnu en U.R.S.S., ce qui fut peut-être sa chance, car il courait le risque d'être accusé de tous les vices possibles, notamment de ce qu'on appelait à l'époque le « formalisme ». Au contraire, Tzara politique aurait eu toutes raisons d'être connu du large public soviétique, mais son sujet, le surréalisme, même critiqué par lui, était trop complexe et surtout ambigu aux yeux des fonctionnaires littéraires de l'U.R.S.S. Et ce n'est pas en 1946 que cette histoire a commencé !

Les Russes apprennent le nom de Tristan Tzara à partir de la publication du choix de textes dadaïstes et du grand article d'Abram Efros « Dada et dadaïsme » en 1923, dans le numéro 3 de la revue *Sovremenny Zapad* (*L'Occident Contemporain*, Saint-Petersbourg-Moscou), mais c'est Francis Picabia, avec son *Manifeste cannibale* qui est mis en vedette. Lorsqu'en 1930 paraît le volume 20 de la première *Grande Encyclopédie soviétique* avec les articles « Dadaïsme », « Dadaïstes », écrits par le même Efros, Tzara occupe la première place dans la liste des dadas, mais il n'y a pas de renvoi à un article spécialement sur lui (et par conséquent, il n'y aura jamais d'entrée « Tzara »), ce qui n'est pas le cas d'un Breton, qui lui, a son entrée dans le volume 7 (1927), où il est traité plutôt en dadaïste qu'en surréaliste.

3. Voir les dactylogrammes de Tzara initialement répertoriés au Fonds Jacques Doucet comme « Préface à Dada non identifiée », TZR. 535; TZR. 535 bis. D'après certains changements subis par ce texte, de grandes affinités avec le texte définitif du *Surréalisme et l'après-guerre*, on voit clairement qu'il est postérieur au *Surréalisme et la crise littéraire*.

4. Pour la genèse du *Surréalisme et l'après-guerre*, voir les commentaires détaillés d'H. Béhar dans le vol. V des *Œuvres complètes* de Tristan Tzara (Flammarion, 1982).

Le même esprit règne dans la première *Encyclopédie Littéraire* (1930-1939) dont l'article de N. Rikova concernant les surréalistes sera classé par ces derniers comme « répression du surréalisme ».

En effet, à cette époque les Russes apprécient de plus en plus la valeur iconoclaste du dadaïsme, y trouvant même parfois « un certain sens positif⁵ », qui leur apparaît de plus en plus évident face au surréalisme à la fois freudisant et marxisant. Le groupe surréaliste est considéré comme « réactionnaire » et on préfère en général ne pas le présenter, à l'exception d'une éphémère mais importante publication, due au rapprochement de Breton avec le groupe Clarté : un jeune journaliste, Boris Pessis (qui deviendra dans les années 40 un des consultants officiels de la Commission Étrangère de l'Union des écrivains soviétiques et un des auteurs permanents du journal *Litératournaïa Gazéta*) publie en 1926 un choix de textes surréalistes et son article « De dada au surréalisme » dans un almanach *Zapad et Vostok (Orient et Occident)*, où le dadaïsme n'est pourtant jamais oublié.

Mais il apparaît que cette préférence pour dada ne joue pas du tout en faveur de Tzara. Si le dadaïsme est plus ou moins « bon » pour les Russes, l'œuvre de Tzara ne les attire pas trop : par exemple, en 1924 René Crevel annonce la mise en scène soviétique de *Mouchoir de nuages*, par Alexandre Taïroff, fondateur du théâtre Kamerny de Moscou et homme de théâtre soviétique assez officiel et puissant à l'époque, mais, hélas, l'échec ne va pas tarder — la censure théâtrale soviétique interdit le projet même.

La situation ne s'améliore guère dans les années 30. Le dadaïsme est plus ou moins oublié; quand au surréalisme (auquel Tzara est allié maintenant) il connaîtra un certain essor en 1934, avec la publication de l'anthologie composée et traduite par un poète russe, ancien futuriste, Bénédicte Livchits, *Des Romantiques aux Surréalistes* (Léningrad). Prête pour la publication au moins trois ans plus tôt et sans aucune trace du mot « surréalistes » dans le titre⁶, elle sera complétée par deux œuvres d'un ancien surréaliste, Aragon, devenu poète « révolutionnaire » (un extrait de *Front Rouge* et *Ballade des vingt-sept suppliciés* de Nadiejdinsk) et paraîtra pour le Congrès International des Écrivains pour la défense de la culture. Tristan Tzara n'y figure pas, mais il appartient à ce surréalisme que les Russes essaient de s'appropriier avant le Congrès. Pourtant, ce Congrès déterminera la rupture des surréalistes avec l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires. À partir de ce moment les Soviétiques abandonnent pour toujours

5. Abram Efros, « Dadaïstes », *Grande Encyclopédie Soviétique*, Moscou, 1930, v. 20, p. 171.

6. Dans la première version de cette anthologie prête et corrigée par Alexandre Lounatcharsky en 1931, initialement intitulée *Anthologie des poètes français des XIX^e et XX^e siècles*, il n'y a qu'un seul surréaliste, Paul Eluard, avec « Ta bouche aux lèvres d'or » et « L'égalité des sexes ».

leurs tentatives pour mettre la main sur le surréalisme français. Et c'est également ce Congrès qui éveillera un intérêt pour Tristan Tzara de la part de l'Union des Écrivains soviétiques : l'année suivante on publiera le texte de son intervention « Initiés et précurseurs » dans la traduction très fidèle d'Elsa Triolet⁷.

C'est à partir de 1935 que Tzara devient l'« ami de l'U.R.S.S. », et les services de renseignements de l'Union des Écrivains commenceront à suivre attentivement sa vie et son œuvre d'après les publications de la presse française. Dans ses rapports concernant « la vie littéraire en France » une fonctionnaire de la Commission Étrangère⁸, Natalia Kamionskia, signalera plusieurs activités de Tzara écrivain et surtout homme politique durant les années 30. Énumérons-en quelques-unes : signature de l'appel contre les guerres d'Espagne et d'Abyssinie en 1935, nécrologie de Gorki, participation à la revue *Inquisitions*, en 1936 ; discours à la réunion de la société des écrivains allemands, nombreuses interventions concernant l'Espagne, conférences à la Maison de la Culture, deux discours prononcés au Deuxième Congrès International des écrivains pour la défense de la culture, direction du comité pour la défense de la culture espagnole, en 1937 ; protestation contre les abus de la presse mexicaine, participation à la Lettre des écrivains français publiée dans une revue cubaine, et de nouveau plusieurs textes sur l'Espagne, en 1938 ; contribution à l'aide aux réfugiés espagnols dans le cadre de l'Association pour la défense de la culture, parution de son livre *Midis gagnés*, en 1939. La guerre a mis fin à cette attentive surveillance jusqu'en 1947-1948 où le nom de Tzara resurgit dans des comptes rendus de la Commission Étrangère, avec une définition ambiguë « poète-surréaliste, communiste » (« poète », c'est bon pour les Russes, « surréaliste » = très mauvais, « communiste » = très bon⁹).

Il ne faut pas oublier non plus que le cosmopolite Tzara a toujours eu des amis russes, émigrés ou soviétiques. Pendant sa période dada, il pratique son activité poétique, théâtrale et artistique avec Ilya Zdanévitch, Serge Romoff, Serge Charchoune, Sonia Delaunay, etc. Il connaît Valentin Parnak, El Lissitzky, Alexandre Archipenko, Jean Pougny, Sergueï Soudeïkine, Igor Stravinsky etc. En 1923, il rencontre à Paris le grand metteur en scène soviétique Alexandre Taïroff qui y a présenté son théâtre Kamerny, éblouissant les uns et choquant les autres. Il a sûrement rencontré Ilya Ehrenbourg en 1935 au Congrès des Écrivains pour la défense de la culture, mais il aurait pu le

7. *Mejdounarodnyi kongress pisatelej v zaschitu kultury*, Moskva, 1936. (réd. en chef I. L. Luppol, traduction d'E. Triolet). Ce texte a été publié en français dans *Commune*, n° 23, juillet 1935, pp. 1230-1234, et il est repris dans les *Œuvres complètes* de Tzara, t. V, pp. 32-37.

8. La Commission Étrangère de l'Union des Écrivains soviétiques a succédé à la commission romane de l'Union internationale des écrivains révolutionnaires.

9. Compte rendu de novembre 1948. RGALI, 631-14-853, p. 147.

connaître auparavant. Dans des archives russes, il y a des traces de sa correspondance de la fin des années 30 et des années 40 avec le célèbre dramaturge soviétique Vsévolod Vichnevsky qu'il a connu depuis 1937 en Espagne. Il est assez familier avec les Russes et les Soviétiques, et avec plusieurs représentants de l'Union des écrivains soviétiques. Rien de surprenant donc à l'aisance avec laquelle en 1946 il donne le premier exemplaire de son manuscrit *Le Surréalisme et la crise littéraire* au fonctionnaire et cinéaste Alexandre Novogroudsky, qui a travaillé dans la section de dramaturgie à l'Union des Écrivains soviétiques durant les années 30 et qui a été envoyé dans la zone soviétique de Vienne après la guerre en tant que journaliste.

En 1946, la proximité entre Tzara et l'U.R.S.S. est grande. Mais cela a-t-il pu contribuer à une compréhension réciproque ? Voici la lettre de Pessis appartenant au dossier du *Surréalisme et la crise littéraire* :

À mon avis, le sens de cette conférence est le suivant (si l'on essaie de l'explicitier) : le surréalisme a été une étape révolutionnaire nécessaire et utile des recherches progressistes, car il a été justifié par le déroulement de l'histoire après la Première Guerre mondiale et même par la Résistance avec laquelle il s'est rallié, au moins en ce qui concerne sa lignée progressiste (Aragon et d'autres). Il existe une autre lignée (celle de Breton) à laquelle Tzara a renoncé. Tout en considérant le surréalisme comme dépassé, mais efficace pour certaines choses, Tzara passe pour ainsi dire le relais du surréalisme au « nouvel humanisme », qui en France est prêché par certains en tant que nouvelle idéologie convenant à l'époque de l'après-guerre. Il est remarquable que Tzara qui rencontre à l'époque « héroïque » du surréalisme, où celui-ci proclamait prendre le parti de la révolution et du marxisme, souligne qu'en ce moment aussi la force du surréalisme est dans son opposition à la poésie apolitique pure. C'est probablement cela qui lui aura inspiré l'idée que sa conférence pourrait nous intéresser. Tout cela est exposé d'une manière assez primitive et même infantile, ce qui d'ailleurs est inhérent à la philosophie surréaliste. On peut l'utiliser comme matériel, parmi d'autres choses, pour un article critique, dans la rubrique des recommandations amicales.

Ce texte écrit en un mélange de discours critique et de langue de bois soviétique suscite une condamnation du *Surréalisme et la crise littéraire* de la part du Président de la Commission Etrangère Michaïl Alpétine, qui est en même temps responsable des publications concernant l'étranger à *Litératournaïa Gazéta*. Au bas d'un autre document, la lettre d'accompagnement de Novogroudsky, figure cette seule remarque : « Ne convient pas. 5/X 46, M.A. »

ÉCHOS DISPERSÉS DES VOYAGES DE TZARA EN HIVER ET AU PRINTEMPS 1946.

Le texte de Tzara arrive à Moscou accompagné d'une lettre de Novogroudsky, déjà mentionnée, comportant des éléments historiques assez curieux :

Je vous envoie le texte d'une conférence extrêmement intéressante d'un illustre poète français, ancien chef de l'école dadaïste et surréaliste, Tristan Tzara, concernant certains mouvements littéraires actuels en France.

Cette conférence a produit ici une très grande impression. Elle est incontestablement un signe très intéressant de notre temps. Tzara a exprimé son désir de faire publier ce matériel, en tant qu'article, à Moscou, soit en entier, soit en abrégé. Il m'a demandé également de transmettre ses salutations aux amis moscovites, et notamment à Ehrenbourg.

Si l'article ne vous convient pas, ne pourriez-vous pas l'envoyer chez I.L.¹⁰ Quand vous l'aurez publié (ou qu'on l'aura publié), il faut envoyer la copie à l'adresse suivante :

16, rue de Condé, Paris 6, Tzara.

Je vous prie de saluer de ma part tous les camarade de la rédaction. Je lis avec plaisir votre journal.

Cordiales salutations

Signature

P.S. Je ne peux pas vous décrire à quel point me manquent les matériaux concernant l'histoire de la peinture russe que j'ai laissés à Moscou. B. Joudine doit aller bientôt à Moscou, j'espère qu'il viendra vous voir, aidez-le, s'il vous plaît, à les retrouver.

Votre A.N.

Vienne, 8.III.

Se pose évidemment la question de l'authenticité de ce que raconte l'auteur du message. Le fait que sa signature ne soit pas très lisible, mais quand même facilement déchiffrable pour ceux qui connaissent l'Union des Écrivains, peut signifier (ou également ne pas signifier) que son auteur avait voulu rester incognito. Mais il y a une trace visible de la censure : l'adresse de la lettre est coupée. Est-ce que quelqu'un avait peur d'être compromis, ou

10. *Internazionalnaïa litératura* (Littérature internationale), revue suspendue pendant la guerre et n'a repris ses activités qu'en 1955 sous le nom de *Inostrannaïa Litératura* (Littérature étrangère). Le journal dont Novogroudsky parle quelques lignes plus bas ne peut être que *Litératournaïa gazéta*, à laquelle il collabore et où travaillent aussi tous les figurants du dossier : Pessis et Aplétine.

est-ce, au contraire, trucage de la part de la censure pour que de futurs lecteurs croient à l'authenticité des documents ? La dernière hypothèse pourrait être pertinente s'il s'agissait d'une figure-clé pour l'Union des Écrivains, mais Tzara ne l'était pas, comme nous l'avons montré plus haut. On peut supposer que cette lettre a dû être adressée à un membre de l'Union des Écrivains : soit à Boris Pessis, soit à Michail Aplétine qui signera quelques mois plus tard l'interdiction de la publication du texte de Tzara, soit à Alexei Sourkov, écrivain lauréat du Prix Staline et rédacteur en chef de la *Litératournaïa Gazéta*.

En tous cas nous disposons des informations qui permettent de supposer que Tzara a visité Vienne et y a fait une conférence. H. Béhar nous a aimablement communiqué la copie de l'Autorisation ministérielle (N 6341) pour le voyage en Autriche de Tristan Tzara. Ce document est daté du 26 janvier 1946. Objectif du voyage : « Conférences ». Cela confirme l'hypothèse selon laquelle Tzara aurait pu prononcer sa conférence à Vienne avant le 8 mars, ou le 8 mars même, date, rappelons-le, de la lettre de Novogroudsky. Mais au Fonds Doucet il y a un document qui semble infirmer cette hypothèse : c'est une lettre du Commandement en chef Français en Autriche datée du 9 mars 1946 annonçant à Tzara que les autorités françaises, « n'ayant pas malheureusement été avisées » de son arrivée en tant que « Délégué du Comité National des Écrivains », ne peuvent organiser « une conférence de cette importance¹¹ », par manque de temps pour distribuer des invitations. Pourtant cela n'exclut pas que Tzara ait pu la prononcer avant et ailleurs, à Vienne.

On peut également supposer que cette visite à Vienne a été un des points de l'itinéraire assez complexe des voyages de Tzara à travers toute l'Europe. Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, il est sûrement passé par la Suisse. Une lettre du ministre de l'Information de la République tchécoslovaque adressée à Tzara le 1^{er} février 1946 témoigne de son projet de s'arrêter à Prague en se dirigeant vers la Roumanie¹². Si l'on ne se réfère qu'aux textes publiés, ce sont seulement les échos de sa visite à Prague qui parviennent au lecteur. Sur son séjour à Prague il publiera dans *Les Lettres Françaises* un article « Entre la Vltava et le Hrâdschin » et un poème « Pour Robert Desnos » daté « mars 1946 ». Ainsi se souvient-il de Prague le 1^{er} juin 1946 dans une lettre, écrite plus tard à Juan Miró : « Je ne sais pas si je vous ai dit que j'avais fait récemment quelques voyages : à Londres, en Yougoslavie et Macédoine, Roumanie, Hongrie, Slovaquie et Prague. De partout on regarde encore Paris comme le seul centre où il se passe quelque

11. Fonds Jacques Doucet, TZR.C.4369.

12. Fonds Jacques Doucet, TZR.C.4368.

chose¹³. » Cette lettre, ainsi que tous les documents cités, ne contiennent que des informations partielles sur la vie et l'activité de Tzara durant cette période, mais, considérés ensemble, ils servent quand même à éclaircir un peu les aventures du dactylogramme de Tzara arrivé au printemps 1946 à Moscou. En effet, un vif intérêt pour Tzara se révélera plutôt vers l'automne 1946, après la parution massive de ses livres. Et c'est un autre voyage à travers l'Europe, et plus précisément, à travers les Balkans (du 28 octobre 1946 au 10 janvier 1947) qui semble éclipser ses aventures de la première moitié de 1946.

Mais le texte du *Surréalisme et la crise littéraire* lui-même en dit long sur l'époque où il a été écrit : premier tiers de 1946, pas avant, et pas beaucoup plus tard. À une distance considérable de sa conférence de la Sorbonne de mars 1947. Nous ne signalerons ici que les différences les plus frappantes qui situent le texte du *Surréalisme et la crise littéraire* dans son temps.

EN 1946 TZARA PROCLAME L'IMPORTANCE DU SURRÉALISME

La divergence principale entre *Le Surréalisme et la crise littéraire* et *Le Surréalisme et l'après-guerre*¹⁴ est dans l'appréciation du surréalisme. En 1946, « rien pourtant ne pourrait se faire sans le surréalisme » dit Tzara pour conclure sa « causerie ». Dans l'édition de 1948 cette phrase n'existe plus. Rappelons qu'au début 1946 plusieurs membres du groupe de Breton sont encore en exil et apprécient le tact de Tzara, membre du Comité National des Écrivains, qui s'interdit de blâmer le surréalisme, chose plus que facile et habituelle dans les milieux littéraires de l'époque. Tout cela sur le fond encore palpitant des souvenirs frais du Maquis et de la Résistance, que Tzara évoque dans les premiers paragraphes du *Surréalisme et la crise littéraire*, plein d'optimisme et de foi en l'avenir de l'homme. Et, même, en l'avenir du surréalisme... Tout en plongeant dans le vif du débat sur la compatibilité du surréalisme et de la poésie de circonstance, Tzara essaye d'adopter une position en dehors du scandale provoqué par Péret, qui lui-même y est présenté par un euphémisme parmi « les tenants de la poésie pure ». Et si Tzara rappelle que plusieurs poètes « de circonstance » ont été autrefois membres du groupe surréaliste, ce n'est pas pour condamner le surréalisme, mais au contraire, c'est plutôt pour faire espérer à son développement dialectique : « Lui aussi, il faudra qu'il se transforme », encore une phrase, bannie du texte du *Surréalisme et l'après-guerre*. N'en est pas moins significatif encore un détail évoqué, lorsque Tzara décrit le congrès de Kharkov : d'après la ver-

13. Fonds Jacques Doucet, TZR.C.4041.

14. Pour la genèse du texte du *Surréalisme et l'après-guerre* voir les commentaires détaillés d'H. Béhar dans le tome V des *Œuvres complètes* de Tzara. Dans notre analyse nous touchons à un aspect de cette genèse, celui concernant ses liens et ses divergences avec *Le Surréalisme et la crise littéraire*.

sion de 1946 Aragon y a été « délégué par les surréalistes » ; en 1947 Tzara n'en parle plus.

Mais voilà André Breton revenu de l'émigration fin mai 1946, et Tzara ne cache pas ses réserves. « Vu Breton, de loin. Il a bonne mine, il me semble. Comme je n'ai pas grand-chose à lui dire ni à apprendre de lui, j'ai trouvé inutile de lui parler », écrit-il à Georges Ribemont-Dessaignes le 27 juin 1946¹⁵. Sa conférence *Le Surréalisme et l'après-guerre*, donnée en mars 1947, sera beaucoup plus impitoyable pour le surréalisme. Là, en 1947, Tzara appelle les choses par leur nom, au lieu de s'exprimer par euphémismes. Il blâme ouvertement le livre de Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, et ne cache plus que le surréalisme a été « absent de cette guerre¹⁶ », expression incompatible avec l'esprit œcuméniste de sa « causerie » de 1946. C'est pour mieux fonder sa critique du surréalisme qu'en 1947 Tzara présente de longs développements sur la culture dans ses rapports avec le « mouvement révolutionnaire » (Nagel, pp. 25-33) et, plus loin, un parcours du surréalisme et de ses idées, se précipitant surtout sur ses tentatives de réconcilier le marxisme et le freudisme (Nagel, pp. 25-33), tout cela pour dire que « l'histoire a dépassé le surréalisme » (Nagel, p. 27). Ces ajouts au *Surréalisme et la crise littéraire*, aussi bien que les modifications dont nous avons énuméré les plus frappantes, changent, d'une manière capitale, le sens du texte.

Regardons encore les dernières pages du *Surréalisme et la crise littéraire*. Là où Tzara évoque en 1947 toute l'actualité culturelle de l'époque (Congrès des Écrivains yougoslaves, discours de François Mauriac pour la réception de Claudel à l'Académie Française, etc.), il parle en ce début de 1946 des *Bouches inutiles* de Simone de Beauvoir et de *Numance* de Cervantès comme illustration du « nouvel humanisme » qui est la notion centrale de tout son texte. Le critique soviétique Pessis, que nous avons cité, a eu tout à fait raison de comprendre la conférence de Tzara en ce sens. En effet, cet humanisme est, pour Tzara, une nécessité face au fascisme même vaincu, face à « l'emprise des choses », ou des « notions sclérosées », face aussi au recensement de valeurs, inévitable après une guerre qui a laissé non seulement des souvenirs héroïques, mais aussi « de honte, d'obscurité, de désespoir », comme il le dit au début de sa « causerie » de 1946. L'idée du « nouvel humanisme » s'allie dans ce discours avec l'existentialisme de Beauvoir et de Sartre, qui est mentionné un peu plus haut (p. 316 du texte ci-après), même si le mot d'existentialisme n'est pas prononcé. Et, consciemment ou

15. Fonds Jacques Doucet, Ms. 24342.

16. Je cite d'après l'édition originale de Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, parue chez Nagel en 1948. Dans le texte et dans les notes elle sera mentionnée comme Nagel. Ici Nagel, p. 36. Dans l'édition des *Œuvres complètes* voir t. V, pp. 59-108.

non, elle est associée d'une manière indirecte au surréalisme par le souvenir de *Numance* (d'après Cervantès), spectacle de Jean-Louis Barrault de 1937, dont l'extraordinaire décor d'André Masson produit une réaction presque unanime dans la presse : ce spectacle fut considéré comme « surréaliste », et souleva une grande admiration. Ce surgissement indirect de l'esprit surréaliste dans le discours sur la pensée humaniste, dont l'existentialisme n'est pas encore exclu par Tzara, est une autre preuve de son désir de réactualiser le surréalisme.

Toutes ces associations sont bannies de sa conférence de 1947. On n'y entend ni le nom de Sartre, ni celui de Beauvoir, ni de Cervantès : finie l'époque où l'annonce du titre de Sartre *L'Existentialisme est un humanisme* ornait les pages des *Lettres Françaises*¹⁷. Le livre de Sartre a paru, avec succès et scandale, définissant l'incompatibilité (au moins pour ce moment) de l'existentialisme et du communisme. Les références à l'existentialisme deviennent plus euphémiques, plus critiques aussi, dans le texte de Tzara qui les oppose à la « poésie humaniste » de Jean Cassou. La part des réflexions sur « l'humanisme littéraire », ou le « nouvel humanisme » diminue considérablement. « Le nouvel humanisme » cède aux notions plus « engagées », du point de vue idéologique, sans y retomber complètement, grâce à ce flou poétique qui atténue la rage militante de Tzara.

Autre particularité du texte publié ici, son titre même, signe de l'époque. Tzara parle de « crise littéraire ». N'est-ce pas un écho de la crise économique, financière et ministérielle, dont parlent tous les journaux de janvier 1946 ? À cette date le mot « crise » est facilement applicable non seulement à l'économie et à la politique, mais aussi à la culture, comme par exemple l'a fait François Tabard en intitulant en février 1946 un article « Dénouement d'une crise artistique et économique¹⁸ ».

Après la crise de 1946 survient « la grisaille de cette après-guerre¹⁹ », et aussi la grisaille du discours idéologique de son discours à la Sorbonne et sa publication chez Nagel. Et même Dada, si cher au cœur de Tzara, de « phénomène politique » (p. 311 du texte publié ici) devient tout simplement « un facteur poétique » (Nagel, p. 20), même si l'image de dada est plus « positive » ici que celle du surréalisme. Le mot « poétique », au lieu d'atténuer le discours idéologique (comme nous l'avons suggéré plus haut dans le cas de « poésie humaniste »), renvoie plutôt à l'incertitude de la langue de bois communiste. C'est dans le même sens que Tzara procède à quelques omissions mineures : il élimine l'antisoviétique Gide (pp. 21 et 22 de Nagel, voir pp. 311 du texte), la mention de la pratique des stupéfiants chez Daumal et Gilbert-Lecomte (Nagel, p.24 et p.312 du texte publié ici) et celle du suicide

17. Comme ce fut le cas au mois de mars 1946.

18. *Le Point*, mars 1946, pp. 36-40.

19. Nagel, p. 7.

de Crevel et de Rigaut (p. 33 de Nagel et p. 314 du texte publié ici), épisodes qui auraient toutes les chances de déplaire au parti communiste. Signalons aussi le cas curieux de la censure du nom d'Antoine Meillet (1866-1936), linguiste français très influencé par la sociologie de Durkheim, disciple, entre autre, de M. Bréal et de F. de Saussure, dont les théories ont beaucoup influencé les surréalistes, et auteur, entre autre, du grand ouvrage *Le Slave commun* (1924). Est-ce encore un effet de la censure idéologique ?

Le texte de 1947-1948 est plus « idéologisé », mais plus dense et riche en réflexions sur l'époque et la culture, et plus lié à la pensée théorique du poète Tristan Tzara (voir à ce sujet de pertinents commentaires d'H. Béhar dans les *Œuvres complètes*²⁰). Au lieu de chercher les « progressions » et les « régressions » de Tzara, essayons de considérer les deux textes, *Le Surréalisme et la crise littéraires* et *Le Surréalisme et l'après-guerre* comme deux œuvres à part, appartenant à deux époques différentes. Quant à Moscou, les bibliothèques y ont immédiatement acheté le livre édité chez Nagel, mais personne ne l'a traduit jusqu'à maintenant, et personne n'avait osé le citer publiquement, à l'époque...

*Institut de Littérature mondiale
Académie des sciences de Russie*

20. Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. V, pp. 637-655.

21. Je remercie vivement le Professeur Henri Béhar qui m'a encouragée à publier ce texte de Tzara, et m'a aidée très aimablement et patiemment dans mes recherches sur la biographie de Tzara. Je remercie Monsieur Christophe Tzara qui m'a permis de consulter les manuscrits de son père et les conservateurs du Fonds Doucet m'ayant facilité le travail sur ces documents. Cet article a été écrit en automne 1999 dans le cadre du programme Diderot de la Maison des Sciences de l'Homme, à laquelle j'exprime ma profonde gratitude.

LE SURRÉALISME ET LA CRISE LITTÉRAIRE

Tristan TZARA

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Avant de commencer cette causerie, je tiens à exprimer ma joie de me trouver parmi vous et à vous remercier de l'accueil que vous avez bien voulu me réserver, accueil qui, à travers ma personne, doit surtout atteindre les écrivains français, la culture française toujours vivace dans votre pays, sa tradition révolutionnaire et son esprit de liberté. Solidaires pour tout ce qui est la destinée de l'homme, comme pour les causes qui ont provoqué l'inextricable drame dont il s'agit maintenant de trouver la solution, nous portons tous, à des degrés différents, de lourdes responsabilités. Au nom de cette solidarité humaine, qu'il me soit permis d'évoquer le souvenir des années de honte, d'obscurité, de désespoir et d'héroïsme qui, chez les intellectuels français ont suscité un mouvement presque unanime de réveil patriotique, cette Résistance qui comptera dans l'histoire de France comme un titre de gloire ineffaçable. Ces années

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Comment commencer cette causerie sans exprimer ma joie de me retrouver parmi vous, et mon émotion au souvenir de ces années de honte, d'obscurité, de désespoir et d'héroïsme qui ont suscité chez vous un écho de sympathie auquel nous avons été si attentivement sensibles. Elles ont caractérisé cette époque de rupture dans l'histoire du monde dont à peine nous soupçonnons l'importance quand notre fantaisie nous projette dans un avenir d'où le pire comme le meilleur peuvent résulter. Et pour situer dès à présent ma position je vous dirai que ma conviction intime, totale, me mène à envisager l'éventualité du meilleur non seulement comme un résultat de froid raisonnement et d'une nécessité historique mais aussi comme une croyance absolue qui engage ma personne entière, certain de trouver sur le même chemin une foule d'amis résolus, comme au temps glorieux du Maquis et de la Résistance, à se battre si telle était la nécessité du moment. Est-il possible de croire que malgré tant de beauté détruite, de sang versé et

de larmes répandues, le monde puisse à nouveau plonger dans la stupide hébétude de la désolation. Personne ne le permettrait. Ceux qui, avec une froideur cynique qui veut se faire passer pour de l'intelligence, vous font croire que les blocs s'affrontent en vue d'un nouveau carnage, mentent. Ils ne sont pas des êtres vivants de la vie des hommes, mais des instruments au service de la mort, vidés de toute substance spirituelle, ils poussent le destin de l'humanité sur l'échiquier des contingences, munis seulement de leur conscience de boue et de leur diabolique imagination.

Au risque de me présenter devant vous comme un optimiste impertinent, je me permettrai de vous faire part de mon sentiment profond, celui de la foi que j'ai en l'avenir de l'homme. Dans son immense diversité, la vie est encore belle et à travers la richesse de ses possibilités, la souffrance elle-même est un bien, car acquis aux dépens du désert de la platitude, elle contient des graines de la fertilité : la vie s'y cache sous les aspects variés de son espoir infini. Il ne s'agit pas là d'un optimisme béat, et je ne vous dirai pas que tout est pour le mieux en ce monde, aujourd'hui où tant d'inquiétude déforme encore l'image que nous nous faisons de cet après guerre tant attendu. Nous avons su le prix dont il faut payer la liberté. Et nous savons ce que celle-ci signifie. Après avoir pendant quatre longues, trop longues années, tourné en rond comme dans une souricière, nous savons que regarder couler la Seine ou flâner sans crainte ni arrière pensée était aussi, parmi les biens terrestres, ce qu'il pouvait y avoir de plus précieux. Cette liberté, entre autres, avec d'autres que nous allons encore conquérir, nous la garderons. Nous sommes décidés à la sauvegarder. Mais nous ne maudissons pas notre vie d'alors. Car elle fut riche d'une exaltation qui, à la limite de la mort, nous a fait naître à la conscience, à la conscience d'homme.

Quand je dis « nous », je pense surtout à cette génération qui, pendant la guerre de 1914-1918, a souffert dans la chair de son adolescence pure et ouverte à la vie, de voir autour d'elle la vérité bafouée, habillée des oripeaux de la vanité ou de la bassesse des intérêts de classes. Cette guerre ne fut pas la nôtre ; nous l'avons subie à travers la fausseté des sentiments et la médiocrité de ses excuses. Tel fut, il y a trente ans, lorsque Dada naquit sur votre sol hospitalier, où les idées pouvaient s'exprimer librement et prendre consistance, l'état d'esprit qui caractérisait la jeunesse à ce moment. Dada naquit d'une exigence morale, d'une volonté implacable d'atteindre à un absolu moral, du sentiment profond que l'homme au centre de toutes les créations de l'esprit, affirmait sa prééminence sur les notions vidées de la substance humaine, sur les choses mortes et les biens mal acquis. Il naquit d'une révolte qui était commune à toutes les adolescences, qui exigeait une adhésion complète de l'individu aux nécessités profondes de sa nature, sans égard pour l'histoire, la logique, la morale ambiantes.

Honneur, Patrie, Famille, Art, Religion, Liberté, Fraternité, que sais-je, autant de notions répondant à des nécessités humaines, dont il ne restait plus que de squelettiques conventions, car elles étaient vidées de leur contenu initial. La phrase de Descartes « Je ne veux même pas savoir qu'il y a eu des hommes avant moi », nous l'avions mise en exergue à une de nos publications. Elle signifiait que nous voulions regarder le monde avec des yeux nouveaux, que nous voulions reconsidérer à même leur base, et en éprouver la justesse, les notions imposées par nos aînés. En cela, sur un plan qui n'avait rien de systématique, nous nous trouvions d'accord avec ceux des hommes de science qui, vers la même époque, avec une rigueur minutieuse, reprenaient les expériences les plus communes à la physique, en constatant les déficiences et construisaient à partir de là cet édifice monumental qu'est aujourd'hui la physique moderne. Toutes proportions gardées, nos tentatives de renouvellement se plaçaient sur le plan moral des recherches poétiques ou artistiques, dans leur connexion étroite avec l'ordre du social et du comportement quotidien. Notre horreur du bourgeois et des formes dont il habillait sa sécurité idéologique dans un monde qu'il voulait figé, immuable et définitif, n'était pas à proprement parler une invention de Dada.

Baudelaire l'avait déjà exprimée avec un génie dont le rayonnement jusqu'à nos jours nous emplit d'une satisfaction sans borne. Gérard de Nerval avait construit aux antipodes de la bourgeoisie son monde particulier, dans lequel il sombra après avoir atteint aux limites mêmes de la connaissance la plus universelle. Rimbaud, libre comme un élément de la nature, comme le vent et le feu, fit du bourgeois son constant mépris, Verlaine, Jarry, Saint Pol Roux-le-Magnifique, Apollinaire, toute une lignée de grands poètes nous avait montré la voie. Mais notre impertinence alla peut-être encore plus loin. Nous proclamions notre dégoût, nous faisons de la spontanéité notre règle de vie, nous ne voulions pas la distinction entre la vie et la poésie, notre poésie était une manière de vivre. Dada se dressait contre tout ce qui était littérature. Mais pour en détruire les fondements, nous employions les méthodes les plus insidieuses, les éléments mêmes de cet art, de cette littérature décriés. Pourquoi, nourris comme nous l'étions de l'œuvre de quelques poètes qui étaient nos maîtres, nous dressions-nous contre la littérature? Il nous semblait que le monde se perdait dans de vains radotages, que la littérature et l'art étaient devenus des institutions qui, en marge de la vie, au lieu de servir l'homme, s'étaient faites les instruments d'une société dépassée. Ils servaient la guerre et, tout en exprimant de bons sentiments, ils couvraient de leur prestige une atroce inégalité, une misère sentimentale, l'injustice et les bas instincts. Mais ces idées qui, aujourd'hui nous paraissent simples (car ne sont-elles pas en conformité avec pas mal de volontés ?) étaient, à l'époque dont je parle, empreintes d'un tel esprit subversif qu'il

nous a fallu scandaliser le monde au point de passer devant lui, soit pour des malfaiteurs, soit pour des imbéciles. Nous ne prêchions pas nos idées, mais nous les vivions nous-mêmes, intérieurement, à la manière d'Héraclite dont la dialectique impliquait qu'il fit lui-même partie de sa démonstration comme objet et sujet à la fois de sa conception du monde. Celle-ci était mouvement continu, perpétuel changement, fuite du temps. Ainsi fûmes-nous amenés à prendre comme objet de nos attaques les fondements même de la société, le langage en tant qu'agent de communication entre les individus et la logique qui en était le ciment. C'était là la suite de nos conceptions de la spontanéité, de ce principe que « la pensée se faisant dans la bouche » qui nous amène à répudier la logique primant les phénomènes de la vie. Je ne m'attarderai pas à vous parler de tout le côté scandaleux de Dada, côté qui lui-même était envisagé comme un phénomène politique. Mais je me souviens qu'un instantané pris par je ne sais plus quel journal au cours de la manifestation qui eut lieu à la salle Gaveau à Paris en 1921, instantané pris de la scène représentant le public debout, les bras en l'air, en train de vociférer. Le spectacle était dans la salle, nous étions réunis sur la scène en train de regarder le public déchaîné parmi lequel, je vous prie de croire, se trouvait à ce moment ce qu'il y avait à Paris de plus représentatif. Une pièce de théâtre de Paul Eluard figurait au programme. Deux personnages avançaient l'un à la rencontre de l'autre. Le premier dit : « Le bureau de poste est en face ». Le second répondit : « Que voulez-vous que ça me fasse ». Rideau. La pièce était terminée. D'une autre petite pièce de Breton et Soupault intitulée « S'il vous plaît », le premier acte seul fut joué. Au second acte, selon le texte publié depuis, les auteurs devaient venir sur la scène et se suicider. Le programme annonçait aussi que les « dadaïstes » se feraient couper leurs cheveux sur la scène. Ribemont-Dessaignes exécuta une danse, le haut de son corps muni d'un immense entonnoir en carton et, innovation mémorable on jeta sur la scène non seulement des tomates que l'entonnoir put recueillir, mais aussi, pour la première fois au monde des beefsteaks. Nombreuses furent les inventions qui eurent le don d'exaspérer le public. Celui-ci se partageait en plusieurs clans. Les uns croyaient que nous étions d'habiles mystificateurs, les autres, de réels imbéciles; peu nombreux en tous cas furent ceux qui nous accordèrent un peu de crédit. Et parmi ces derniers il faut compter Valéry, Gide et Jacques Rivière. Il y avait de quoi être déconcerté, car, tandis que nous nous abaissions volontairement jusqu'à devenir des objets d'insulte et de mépris, les écrits d'Aragon, de Breton, d'Éluard ou d'autres témoignaient d'une clarté et d'une rigueur propres à dérouter les adversaires les plus convaincus. Ce mouvement, en quoi on s'est plu à ne trouver que le côté destructif, était-il nécessaire ? Ce n'est pas à moi de répondre à cela. Mais il est certain que « la table rase » dont nous faisons le principe directeur n'avait de valeur que dans la mesure où autre chose

devait y succéder. Il s'agissait de changer un état considéré comme nuisible et informe. Ce désordre nécessaire, dont Rimbaud déjà parlait, impliquait la nostalgie d'un ordre perdu ou d'un autre à venir.

Arp, Breton, Soupault, Aragon, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Picabia, Crevel, Rigaut, Benjamin Péret, Max Ernst, moi-même et quelques autres, étions les « dadaïstes » de tous les pays du monde, avions notre groupe dadaïste et notre journal. Ce fut Valéry qui donna le titre de « Littérature » à la revue, par antithèse, par allusion à la célèbre phrase de Verlaine « Et tout le reste n'est que littérature ». Il y collabora d'ailleurs pour la première fois après une abstention de près de vingt ans. Et voici cette chaîne merveilleuse qui prolonge, depuis que la poésie française existe, la lignée ininterrompue des écoles et des poètes. Dada, à travers Valéry ou Gide, se trouve relié à Mallarmé, à Rimbaud, à Lautréamont, plus loin encore, à Baudelaire et à Victor Hugo, et marque la continuité de l'esprit de révolte dans la poésie française, de cette poésie qui se place sur le terrain de la vie concrète, au centre même des préoccupations qui, plus elles sont localisées, prennent un sens d'universalité.

Dada fut une courte explosion dans l'histoire de la littérature, mais puissante et à lointaines répercussions. C'était dans sa nature même de mettre un terme à son existence. Dada fut une de ces aventures de l'esprit au cours de laquelle tout fut remis en question. Il procéda à une sérieuse révision des valeurs, il mit tous ses participants devant leurs propres responsabilités. Il nous apprit que l'homme d'action ou le poète devait s'engager au respect de ses principes jusqu'à la limite même de son existence, sans compromis aucun, avec totale abnégation. Car Dada, école littéraire, fut avant tout un mouvement moral. Dada était individualiste, anarchique à certains égards et exprimait la turbulence de l'adolescence de tous les temps. L'activité de Dada finit en 1922. Je ne veux pas entrer dans l'histoire de ces soubresauts, de ces querelles qui sous des aspects personnels cachaient les pétitions de principes et des procès de tendance. Elles furent dans un certain sens décisives, car elles répondaient à la diversité de méthodes idéologiques qui animaient l'époque. Ainsi naquit le surréalisme des cendres de Dada qui avait fini de jouer son rôle. Le surréalisme procéda, après l'époque apparemment négative de Dada, à une certaine reconstruction. Il demandait la reconnaissance des droits de l'imagination. Des droits illimités dans ce domaine. Le dilemme « action » et « rêve », nous avons essayé de le réduire. En d'autres mots, l'action révolutionnaire, une commune mesure, une unique racine, je parle d'action sur le terrain aussi bien pratique qu'idéologique — et la poésie, devaient avoir un seul aboutissant : la liberté de l'homme. Nous sommes loin d'avoir réussi à concilier ces termes opposés, mais néanmoins le problème fut posé dans toute son ampleur avec le sérieux et la gravité que l'on se plaît à reconnaître aux surréalistes d'alors.

Le problème du fonctionnement des facultés imaginatives fut posé sous

l'angle réel qui mena certains d'entre nous jusqu'à la simulation des maladies mentales. Et par pur souci d'expérimentation, quelques surréalistes, et non les moindres, Daumal, Gilbert-Lecomte, etc., prirent sur eux le risque de s'adonner à la pratique dangereuse des stupéfiants. C'est dans le domaine de la création artistique que les surréalistes ont peut-être apporté une contribution de la plus haute valeur. Mais n'oublions pas qu'à aucun moment ces réalisations n'ont été étrangères aux préoccupations révolutionnaires et politiques issues du marxisme, ni à leur volonté de s'y intégrer.

Poursuivant les indications contenues dans la « Lettre du Voyant » de Rimbaud, le Surréalisme a exploré des régions qui, jusqu'alors, jusqu'à l'humanisation de la poésie déjà commencée par Dada, n'étaient réservées qu'à une caste d'initiés. Et là nous trouvons le sens de l'enseignement prophétique de Lautréamont « La poésie doit être faite par tous, non par un ». En effet, la poésie est partout, elle est, à l'état latent, répandue sur la surface des choses et des êtres. Elle se trouve dans le roman, dans la peinture, dans la rue, dans l'amour des cartes postales, dans l'amour tout court et les affaires, chez l'enfant et l'aliéné. La poésie est avant tout, avant de devenir poème, un sentiment, une qualité des choses, une condition de l'existence. Elle préside à la formation du langage, des langages, langages des métiers, des clans, des argots, des confusions de sens, des glissements et des assonances qui s'incrument dans le langage car le langage est un élément vivant, constamment en état de changement, en constant état de création : un fait social, comme nous l'apprend Meillet. Mais il existe en dehors de la poésie latente, une poésie manifeste, celle qui est écrite, qui a ses limites propres, sa tradition et son évolution. C'est pour ainsi dire la poésie dirigée, dans la mesure où la poésie latente est non dirigée.

La tendance de cette poésie dirigée est d'atteindre le stade de la poésie non dirigée. Il y a ici une dialectique subtile, mais le temps me manque pour en démontrer le fonctionnement.

Dès 1928, les surréalistes ont vu dans le mouvement ouvrier et surtout celui pour qui le marxisme léniniste était la ligne de conduite, l'aboutissement historique vers lequel tendait le monde. La première A.E.A.R. (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) fut fondée par un des hommes très remarquable de notre temps, Vaillant-Couturier. Tous ceux qui, soit pour des raisons morales, soit menés par des exigences idéologiques, étaient d'accord pour que le monde change, étaient appelés au sein de cette Association. Sa répercussion fut grande dans tous les milieux intellectuels. Vaillant-Couturier proclamait, pour la nouvelle classe montante, celle des ouvriers, la nécessité de sauvegarder l'héritage culturel de l'humanité, toutes les valeurs progressives créées par la civilisation bourgeoise, le sens national qui était étroitement lié à celui des revendications sociales. Ainsi l'élite du prolétariat se trouvant à l'avant-garde de la nation entraînant

celle-ci dans sa démarche vers la libération tant liée à l'élite intellectuelles du pays. Les débats approfondis eurent lieu, des dissensions aussi. Les surréalistes voulaient à cette époque, expliquer leur volonté d'impliquer à leur mouvement les méthodes mêmes du marxisme et là on se heurta à des difficultés insurmontables. En 1931, Aragon, qui avait été délégué par les surréalistes au Congrès des Écrivains à Kharkov, suivi de Sadoul et Unik, quitta ses compagnons. Il fonda la Maison de la Culture, à laquelle, en 1934, vinrent s'adjoindre René Crevel et moi-même. Éluard quitta le surréalisme à la veille de cette guerre. C'est un raccourci bien simplifié que je donne ici d'une lutte acharnée, d'une suite de polémiques que les milieux intellectuels suivaient avec passion.

Je n'insisterai pas sur le développement de la lutte sociale entreprise par les intellectuels français avant cette guerre : en 1934, la création du Comité de Vigilance des Intellectuels, en réponse aux premières manifestations fascistes de février en France, en 1935 le Congrès International des Écrivains pour la défense de la culture en 1936, l'Action pour l'Espagne Républicaine, en 1937, le Congrès des Écrivains à Valence et dans Madrid assiégée, et le prolongement de tout ceci pendant l'époque de l'occupation.

Et nous voilà arrivés dans le vif du débat : il s'agit de savoir, à la lumière de l'importance que prend pour nous le surréalisme, dans quelle mesure la poésie de l'événement, ou la poésie de circonstance, est conciliable avec les acquisitions du surréalisme. La poésie engagée est un terme général qui exprime l'idée que le poète doit s'engager dans la lutte des nécessités politiques. Qu'il ne lui est pas permis de rester à l'écart de ce qui se trouve autour de lui. Qu'il est donc responsable devant l'histoire de son attitude ou même de son abstention. Ces idées se sont fait jour depuis déjà pas mal de temps et ont reçu en 1935, au Congrès des Écrivains pour la Défense de la Culture, une formulation plus précise en rapport avec le danger des infiltrations nazistes. Mais pendant l'occupation, la poésie était devenue une arme de combat. Cette poésie, on l'a appelée poésie de l'événement ou poésie de circonstances. L'efficacité de cette arme fut grande car elle a représenté un moment de la conscience nationale. Aujourd'hui, les tenants de la poésie pure prétendent que toute poésie au service d'une idée doit forcément devenir poésie de propagande et perd sa qualité spécifiquement poétique. Telles sont les données du problème. Les partisans de cette pureté se réclament du surréalisme orthodoxe, il s'agit de montrer que cet engagement du poète est contenu dans le surréalisme, du temps où celui-ci se mettait au service de la Révolution, et que c'est en conformité avec ses principes que l'évolution de la poésie a pu, à un moment historique déterminé, revêtir la forme militante de la lutte pour la libération.

Disons d'abord que les noms cités au début de cette causerie se trouvent tous au centre de l'activité surréaliste. Crevel et Rigaut sont morts, dans de

tragiques circonstances, victimes du sérieux même des problèmes soulevés par leur identification totale à la vie, à la poésie. Ils n'ont pas pu résoudre les contradictions entre le rêve et la réalité.

La guerre, les nécessités de la vie clandestine, nous ont retrouvés dans le même camp et pour ne citer que les « dadaïstes » de la première heure d'il y a trente ans Eluard, Aragon, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Leiris, Queneau, moi-même, nous fûmes du même côté de la barricade. Pendant ces sombres années, nous avons continué à penser, à écrire. Pouvions-nous penser d'une façon et écrire d'une autre ? Pouvions-nous, fidèles à Dada et au surréalisme qui avaient identifié l'homme, dans une unique volonté d'expression, à la pratique révolutionnaire et à celle de la poésie, pouvions-nous séparer en deux notre être, pensant et agissant d'un côté pour la libération du pays, pensant et écrivant de l'autre côté selon un absolu désincarné ? Toute poésie n'avait-elle à sa base comme nourriture la vie concrète des images vues, conçues par nos sens dans leur brute matérialité ? Le problème de la poésie de l'événement ne pouvait se poser pour nous. Mais un autre problème, celui d'authenticité de cette poésie. Dans quelle mesure la poésie, fût-elle valable, a-t-elle été vécue ? Dans quelle mesure répondait-elle à une expérience vécue ? L'image poétique n'a-t-elle pas son origine dans le monde qui nous entoure, qui nous impressionne, que nous choisissons ? Et ici, il faut dire que toute poésie est transposition. Transposition d'un plan sur un autre. La poésie n'a pas à exprimer une réalité. Elle est elle-même la réalité. Elle s'exprime elle-même. Elle est une création subjective du poète, un monde spécifique, un univers particulier que le poète anime, selon un mode de pensée qui, pour être souvent obscur, n'en est pas moins organique.

On entend souvent dire qu'une photo est plus ressemblante qu'une peinture. Rien de plus faux : mettez dans la main d'un sauvage une photo ; il la tournera de tous côtés, ne comprendra pas à quoi elle sert, le problème de la ressemblance ne se posera pas pour lui. Nous avons créé la convention de la photo. Elle implique notre assentiment à l'abstraction de l'espace, de la perspective, de la couleur, du relief, du mouvement. Cette réalité est un objet ayant pour but de transposer sur un plan donné, une réalité qui est durée, une forme qui n'existe qu'en raison de certains rapports.

D'une manière un peu semblable, la poésie est la transposition sur un plan donné de la réalité du langage.

La transposition de la réalité concrète du monde extérieur sur le plan poétique est donc un non-sens. L'engagement du poète n'est pas une action qui a trait à sa littérature, mais à la vie, dans ses manifestations diverses. Je n'aurai pas la prétention de vous faire croire que nous avons trouvé la formule magique par laquelle l'homme, en unissant le rêve à l'action, s'est réconcilié avec lui-même. Je sais que cela sera possible, dans un monde nouveau, dans un monde construit sur des bases raisonnablement, humainement

valables. D'autres problèmes surgiront peut-être à ce moment. Je ne crois pas en un paradis terrestre car à chaque étape de l'évolution humaine, tout est objet de conquête. L'individu ne s'affirme que dans la lutte par la lutte. Il faut passer par le bas pour atteindre une certaine hauteur. Il faut avoir risqué la mort, l'avoir côtoyée pour atteindre à la conscience. Avoir joué le tout pour le tout dans cette lutte pour la vie qu'est l'affirmation de soi. Et jamais d'arrêt, jamais de paix définitive de l'âme, sinon tout s'endort autour de soi et la vie s'écroule, elle devient matière misérable, elle se mange elle-même et s'annule.

Nous qui, pendant les années d'occupation, avons connu une forme très particulière de la lutte, dans une fraternité de sentiments avec des gens de tous les bords, de toutes les origines, de toutes croyances, pouvions-nous pendant cette lutte nous poser le dilemme de l'action et du rêve ? Nous avons résolu dans l'existant, comme dirait Sartre, ce problème épuisant, cette torture de l'esprit humain, cette dualité angoissante. Nous avons trouvé notre unicité. Nous savons maintenant que ce problème n'est pas insoluble. Nous savons aussi que sa solution n'est pas d'ordre théorique, mais que c'est dans le domaine de l'action, sur le terrain de la lutte qu'il trouve sa forme où le problème cesse de se poser, car il se résorbe dans le comportement.

Et puisque depuis la fin de l'autre guerre, par un raccourci un peu sommaire, peut-être, nous arrivons à la fin de celle-ci, il est normal que l'on se pose la question : que donc nous réserve en littérature cette guerre, quel est le mouvement nouveau, non conformiste, auquel elle donnera naissance ?

J'aimerais vous rappeler ce que fut la fin de l'autre guerre : d'un jour à l'autre, le monde avait changé. C'était la paix avec ses libertés, la reprise de l'avant-guerre. L'armistice était d'un bloc, d'un coup, la fin d'une chose exécutable et le commencement d'une ère nouvelle. Les soldats rentraient chez eux. Leur monde familier les attendait. Une fois le compte des pertes et des victimes établi — et Dieu sait qu'il était atroce — le monde continuait.

Mais aujourd'hui ? Les problèmes qui ont suscité cette guerre ont-ils trouvé une solution ? Où est-elle la fin de cette guerre, cette fin effritée qui se prolonge dans chaque individu, avec ses nouveaux problèmes et les solutions provisoires et les replâtrages nécessaires et la masse de douleurs qui pèse et les destructions et la gravité des blessures encore à vif ? Il n'y a plus de guerre, mais il n'y a pas encore d'après-guerre.

Je ne vois pour l'instant qu'une sorte de nouvel humanisme qui se dessine à l'horizon de la littérature française. Un humanisme qui prend l'homme pour le centre de toutes ses activités, des activités qui sont destinées à le servir. Il devra affirmer la prééminence de l'homme sur toute autre notion abstraite dont le contenu ne serait pas humain.

La prééminence de l'homme sur les choses signifie que les problèmes comme ceux qui se sont posés dans *Les bouches inutiles* de Simone de

Beauvoir, ne puissent plus venir à l'esprit de l'homme. Pour sauvegarder la pérennité de la cité investie, manquant de vivres tout en attendant le secours promis, peut-on envisager la suppression volontaire des femmes, des vieillards et des enfants ? Hitler n'aurait pas hésité. Simone de Beauvoir après s'être posé la question affirme que la ville n'existe que par son contenu, tous ceux qui lui donnent une âme, ses habitants, et que par leur sacrifice — même si cela devait entraîner leur mort — la ville continuera d'exister. Cervantès dans *Numance* à un problème semblable répond d'instinct par le suicide de toute la population. Numance continue à exister, malgré la suppression physique de ceux qui la composent. Il a fallu, de Cervantès à Simone de Beauvoir, que les choses mortes prennent une rude importance en face de l'homme vivant, pour que l'idée de l'assassinat en masse fasse l'objet d'un débat froidement envisagé. N'a-t-on pas vu les gens déportés, écrasés, annihilés par la brute nazie, pour ne pas avoir voulu quitter leurs meubles, leur situation sociale ou leur raison d'être dans un milieu devenu tyrannique, maître de leur destinée ? C'est-à-dire qu'ils ont affronté la mort plutôt que de subir le risque d'une vie nouvelle, inconnue. N'ont-ils pas, en une certaine mesure, cédé à l'emprise des choses ou des notions sclérosées plutôt que d'affirmer la souveraineté de leur personne ? Et encore, aujourd'hui, les institutions, les instruments ou les machines, au lieu de servir l'homme, ne le maintiennent-ils pas en esclavage ? Est-il possible que des principes érigés par l'homme écrasent ce dernier sous le poids de leur action aveugle ?

Des hommes se sont trouvés pour enfourner par masses compactes d'autres hommes dans des chambres à gaz et des fours à charbon. Nous connaissons maintenant le prix de l'homme. Après avoir été des plus bas, nous jouons à la hausse. Et cette hausse va très loin, car rien ne devra nous paraître plus sacré que le respect de la vie humaine, de sa liberté d'expression, et sa préservation au cours des âges.

Mais des germes destructeurs peuvent s'introduire dans la vie sociale sous des masques divers, à peine reconnaissables au sens commun. Le fascisme peut renaître sous des formes insoupçonnées. L'attention de l'écrivain doit être en éveil.

L'humanisme littéraire aura pour fondement l'optimisme dont je parlais plus haut. Il a une foi en l'avenir de l'homme et lui fera confiance pour la construction d'un monde plus juste, plus équilibré. Les acquisitions du surréalisme resteront valables, mais celui-ci n'agira corrosivement qu'au fur et à mesure qu'il se sera débarrassé de son désespoir inhérent. Issu de ce désespoir qui, en tout état de cause, est déterminé par la société actuelle, le nouvel humanisme littéraire devra ouvrir la voie à toutes les possibilités de réaliser sur terre le rêve concret qui nous habite tous. Dans la mesure où la société actuelle porte en elle les germes de sa propre destruction, le surréa-

lisme devra se reconnaître pour sa fidèle expression. Lui aussi, il faudra qu'il se transforme. Les contradictions dont il est le champ n'arrivent plus à nous satisfaire. Ceux qui ont dépassé le surréalisme et, tout en maintenant certaines de ses méthodes d'investigation, l'ont actualisé, peuvent parler le langage de l'espérance. Rien pourtant ne pourrait se faire sans le surréalisme. Dépassant la littérature noire qui s'enferme dans sa propre limite, la poésie humaniste, comme l'appelle Cassou, est celle qui depuis Dada n'a cessé de considérer que si les formes de la société sont mortelles et qu'il faut les transgresser pour les mettre en conformité avec les nécessités de l'homme, l'homme, lui, n'a jamais cessé d'être pour, à travers et par lui-même, un objet de constante souveraineté, au service de ses besoins, de ses désirs, tel qu'il est et qu'en lui-même il se change.

RÉFLEXIONS CRITIQUES

Joseph FAHEY

Le surréalisme est-il soluble dans la sociologie ? Est-il compatible avec l'analyse des conditions sociologiques de sa propre existence, ou bien risque-t-il de se voir dissoudre devant l'exposé de cette réalité ? Le statut social des surréalistes a été utilisé pour discréditer le surréalisme, le premier exemple datant de la célèbre résolution du Congrès de Kharkov : « Ce mouvement constitue une réaction des jeunes générations d'intellectuels de l'élite petite-bourgeoise, provoquée par les contradictions du capitalisme dans la troisième phase de son développement. » Considérer le surréalisme dans sa dimension sociale, est-ce fatalement contester la validité du mouvement en réduisant ses prétentions extra-littéraires — la valeur expérimentale et quasi scientifique attribuée à l'écriture automatique et au rêve, par exemple — ainsi que ses prises de position politiques à la réaction à une situation socio-économique ? Malgré les intentions révolutionnaires du groupe surréaliste, le social constituerait aussi l'*impensé* du surréalisme dès lors qu'il s'agit de la position sociale des acteurs surréalistes eux-mêmes. En refusant de n'être « que littérature » et en cherchant à redéfinir la nature de la réalité en général, jouer sur tous les tableaux, psychanalytique et politique — et donc social —, le surréalisme s'expose sans cesse à une critique de sa propre réalité sociale qu'il n'a, il est vrai, jamais envisagé d'assumer.

Les rapports entre sociologie et surréalisme sont de ce fait complexes et problématiques. Cependant, depuis quelques années, un certain nombre de travaux ont montré que la sociologie du surréalisme n'en est pas fatalement la contradiction et que celle-ci peut nous fournir des éléments importants dans notre compréhension de celui-là, à condition de bien manier l'instrument d'analyse qu'est la sociologie. La parution du livre de Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme, 1924-1929*¹, fournit l'occasion de considérer les enjeux de l'approche sociologique du surréalisme.

1. Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme, 1924-1929*, La Dispute, 1999.

SOCIOLOGIE ET LITTÉRATURE

Faire une sociologie de la littérature pose d'emblée d'importantes questions de méthode. Quel lien existe entre une société et les textes qu'elle produit et qu'elle consacre en tant que textes littéraires ? Ceux qui, depuis les années quatre-vingt ont abordé le surréalisme par le biais de la sociologie s'inscrivent dans une sociologie du capital symbolique ou du capital culturel, notions issues des travaux de Pierre Bourdieu. Cette perspective considère les producteurs d'œuvres d'abord dans leur relation non pas à la société au sens le plus large mais aux autres producteurs et aux autres participants du monde littéraire, que l'on appelle, selon les tendances, l'*institution littéraire* ou le *champ littéraire*.

Cette approche diffère sensiblement de celles qui considèrent l'œuvre comme révélateur de la réalité sociale d'une époque. C'est le cas de la sociologie du roman de Lucien Goldmann ou de la sociocritique : « Tout texte, écrit par exemple Roger Fayolle, porte en lui les marques des conditions socio-historiques qui ont présidé à sa production et à ses lectures. La sociocritique cherche scrupuleusement à déchiffrer ces marques et à lire notamment dans les textes littéraires, les luttes idéologiques à différents moments de la lutte des classes². » Le défaut de cette approche est cependant de ne pas pouvoir décrire avec précision la relation de cause à effet qui projette la lutte des classes à l'intérieur de l'œuvre. En posant l'existence d'un champ littéraire, où a cours une « économie » spécifique et plus ou moins autonome, selon les époques, vis-à-vis des forces économiques externes, la sociologie arrive à beaucoup mieux cerner les influences sociales qui s'exercent sur la production littéraire et artistique.

Même ceux qui pratiquent l'approche institutionnelle n'évitent pas toujours les conclusions un peu rapides où un certain type de production est attribué à l'appartenance de classe de leur producteur. Dans le premier article sur le sujet, « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) » par Jean-Pierre Bertrand, Claude Dubois et Pascal Durand, la « fluidité » et l'« aisance » du style d'Eluard sont malgré tout attribuées, en partie certes, à l'« absence d'obstacles » d'une situation économique privilégiée³. Une telle conclusion n'est pas plus scientifique que d'expliquer sa prédilection pour l'octosyllabe par ses difficultés pulmonaires : il est en effet impossible d'expliciter le lien entre une absence d'obstacles économiques et un style supposé sans heurts, sauf à supposer une sorte d'osmose entre telle situation

2. « Quelle sociocritique pour quelle littérature ? » dans Claude Duchet, Bernard Merigot, A. P. Van Teslaar, *Sociocritique*, colloque organisé par l'Université de Paris-VIII et New York University, Nathan, 1979, p. 215.

3. Bertrand, Dubois, Durand, « Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924) », *Pratiques*, n° 38, juin 1983, p. 38.

sociale et telle écriture. D'ailleurs, après avoir proposé cette interprétation, Bertrand, Dubois et Durand reconnaissent que « les déterminismes sociaux n'agissent pas directement, sous le mode d'une simple reproduction, mais sont *médiatisés* par la structure du champ⁴ ».

L'avantage de la notion de champ littéraire ou d'institution littéraire, c'est, justement, d'éviter ce genre d'analyse en supposant qu'un écrivain subit beaucoup plus l'effet de la concurrence, voire de « l'exécrable rivalité poétique » comme le disait André Breton, à l'intérieur du monde littéraire. C'est ce monde, où il est difficile d'entrer pour les jeunes écrivains, et d'y maintenir son influence, qui oblige chaque producteur à prendre position face aux autres, et à se définir par cette prise de position. D'où une méthode d'analyse qui cherche à déterminer les *stratégies* des écrivains qui cherchent à « entrer en littérature », stratégies qui visent non pas à répondre à une réalité sociale quelconque, mais à se créer une place dans l'institution littéraire, dans le champ littéraire.

L'APPROCHE « INSTITUTIONNELLE »

Toutes les études sociologiques du surréalisme tentent de définir la « stratégie » des surréalistes dans leur concurrence avec les autres acteurs de la scène littéraire des années vingt. De ce point de vue, l'approche sociologique constitue une nouvelle façon de faire le récit des débuts du surréalisme, qui n'est plus celui d'une évolution esthétique ou poétique — découverte de l'automatisme avec les *Champs magnétiques*, fascination et puis déception pour Dada, définition du surréalisme avec le premier *Manifeste* — mais celui de l'« émergence » d'un groupe sur la scène littéraire et de la série de manœuvres qui ont permis au surréalisme de devenir le plus important mouvement de l'avant-garde littéraire de l'entre deux guerres.

Cette perspective permet de revoir certaines interprétations des moments les plus importants de cette histoire. L'un de ces moments est la création de la revue *Littérature* et la progressive indépendance prise par les futurs surréalistes à l'égard des écrivains consacrés de la génération précédente, ceux qui publient dans la *Nouvelle revue française*, *SIC* et *Nord-Sud* : Gide, Valéry, Paulhan, Reverdy, Jacob... Dans « Littérature (1919-1924) et l'institution littéraire : une double stratégie d'émergence⁵ », Jean-Pierre Bertrand montre bien l'ambiguïté de la position d'Aragon, Breton et Soupault. À travers les premiers numéros de *Littérature*, ceux-ci cherchent à affirmer leur originalité tout en préservant leur lien avec les « anciens ». La stratégie

4. Bertrand, Dubois, Durand, *art. cit.*, p. 38.

5. Bertrand, Jean-Pierre, « Littérature (1919-1924) et l'institution littéraire : une double stratégie d'émergence », *Mélusine* VIII, 1986, pp. 155-176.

adoptée par Breton et ses amis est celle d'une « *adhésion-différenciation-rupture*⁶ » et servira également pour décrire les rapports du surréalisme avec Dada. Ainsi, *Littérature* se lance avec le soutien des écrivains de la NRF : pour le choix du nom de la revue, les futurs surréalistes consultent leurs amis parmi les écrivains consacrés et retiennent la suggestion de Valéry, ce qui est déjà la « marque d'un profond ancrage institutionnel⁷ ». Le travail de « différenciation » se fait à travers la référence à des tiers, à savoir à Ducasse, Vaché et Tzara qui annoncent une nouveauté littéraire — et donc une rupture avec les pratiques des anciens — dont les Trois Mousquetaires ne sont pas encore prêts à assumer le risque.

Par comparaison avec les autres versions de cette phase du mouvement, cette approche considère les choix des directeurs de *Littérature* dans leurs rapports immédiats aux autres acteurs de la scène littéraire et non pas comme l'évolution interne d'une conception de l'art et de la poésie. En tant que débutants dans l'institution littéraire et détenteurs d'un maigre capital symbolique, Aragon, Breton et Soupault ne peuvent pas se permettre, d'emblée, une esthétique en rupture avec celle des prédécesseurs ; la référence ouverte à Reverdy, Valéry et Gide assure la reconnaissance immédiate de la revue. Ce n'est que plus tard, lorsque *Littérature* aura acquis un capital symbolique propre, notamment grâce à l'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? », que ses directeurs pourront prendre le risque d'une différenciation vis-à-vis des anciens, puis d'une rupture, facilitée par l'arrivée à Paris de Dada et de Tristan Tzara.

La définition des prises de position de la revue permet à Bertrand d'analyser certains aspects de son contenu littéraire en fonction des relations avec le reste du champ littéraire. C'est là l'un des aspects les plus intéressants de « l'approche institutionnelle » : élucider la « stratégie d'émergence » des surréalistes permet de réinterpréter leurs textes en termes de cette stratégie. Là où la sociocritique devait chercher des parallélismes entre données sociales et données textuelles, l'approche institutionnelle permet d'isoler dans un texte l'influence quasi directe d'une structure sociale, de l'« institution littéraire », sur des choix très précis d'écriture. Une fois que la stratégie est rendue explicite, il est possible de lire presque n'importe quel texte des surréalistes en se demandant en quoi il répond à un enjeu stratégique.

C'est la méthode adoptée par Pascal Durand dans « Pour une lecture institutionnelle du *Manifeste du surréalisme*⁸ ». Il y a deux enjeux immédiats auxquels Breton doit faire face en 1924 : à l'intérieur de l'avant-garde, il faut

6. Bertrand, *art. cit.*, p. 156.

7. Bertrand, *art. cit.*, p. 160.

8. Durand, Pascal, « Pour une lecture institutionnelle du Manifeste du surréalisme », *Mélusine* VIII, 1986, p. 177-195.

neutraliser les plus proches concurrents (surtout Dada) et s'appropriier définitivement le « label » surréaliste, malgré les velléités de Goll et Dermée ; à l'extérieur de l'avant-garde, il s'agit de prendre à nouveau position face aux écrivains de la NRF. De ces deux buts, le premier est le plus facile et n'occupe que quelques lignes du *Manifeste*⁹ : Dada est déjà faible et Goll et Dermée ne sont pas des adversaires de taille. Pour ce qui est de l'opposition à la NRF, il s'agit moins de s'en prendre aux individus que de montrer comment le surréalisme se définit comme l'inversion de l'idéologie de la NRF, et par extension, de l'ensemble de l'institution littéraire : « le projet de pouvoir implicite au *Manifeste* impose la subversion, que la *doxa* soit infléchie en *anti-doxa*, que le programme NRF soit inversé en programme surréaliste qui le contesterait¹⁰. » L'attaque contre le roman — genre de prédilection à la fois des écrivains de la NRF et de l'ensemble de l'institution littéraire —, la référence à la psychanalyse freudienne, encore scandaleuse en France dans les années vingt, et la définition de l'écriture automatique — qui signifie « l'abolition de la valeur-travail, fortement célébrée et réglée par le code institutionnel¹¹ » —, contribuent toutes à proclamer la nouveauté radicale du surréalisme.

Cette approche a le mérite de permettre la lecture d'un texte comme le *Manifeste* dans le contexte des rapports de forces qui présidaient à son écriture et donc de mieux apercevoir les liens entre un texte et l'histoire la plus immédiate, à savoir celle de la concurrence littéraire. Cependant, l'approche institutionnelle présente aussi un danger : s'il est possible rétrospectivement d'identifier une stratégie surréaliste, l'efficacité de cette stratégie — que l'on constate aujourd'hui — ne suffit pas à attribuer à ceux qui l'ont mise en place une conscience aussi nette des enjeux. Chez ceux qui pratiquent l'approche institutionnelle, il y a une tendance — ou est-ce une tentation ? — à traduire l'analyse des prises de position des surréalistes en termes plus ou moins moraux, en insistant par exemple sur l'ambition et la mauvaise foi d'André Breton. Pascal Durand souligne la « duplicité » de tout manifeste littéraire ; Jean-Pierre Bertrand qualifie les directeurs de *Littérature* de « jeunes loups surgissant sur la scène littéraire dans les remous de la crise des valeurs symbolistes¹² » et juge de l'authenticité des intentions et des positions de futurs surréalistes : il remarque l'absence « d'une prise de position authentique¹³ » dans le premier numéro de la revue, ou estime que le projet surréaliste pêche « par une certaine inauthenticité esthétique¹⁴ ». Et dans « Approche institu-

9. Durand, *art. cit.*, p. 182.

10. Durand, *art. cit.*, p. 184.

11. Durand, *art. cit.*, p. 186.

12. Bertrand, *art. cit.*, p. 175.

13. Bertrand, *art. cit.*, p. 160.

14. Bertrand, *art. cit.*, p. 166.

tionnelle du premier surréalisme », Bertrand, Dubois et Durand sont extrêmement sévères avec Breton, qui pour eux « fait la preuve de ses talents de polémiste, sinon de théoricien, de son arrivisme aussi¹⁵». L'interprétation institutionnelle semble se traduire trop facilement en interprétation psychologique : à propos du trio formé par Tzara, Breton et Picabia, les auteurs affirment que « seule les unit leur ambition, qui est grande¹⁶ ». Nier l'importance de l'ambition dans le parcours de Breton et des surréalistes serait bien sûr faire preuve de naïveté. Il n'est pas certain pour autant que la sociologie permette d'en conclure aussi rapidement à une attitude cynique de la part des acteurs. Certes l'ambition constitue une motivation importante, mais elle fait partie d'un ensemble très complexe de motivations dont beaucoup échappent au champ d'étude sociologique.

Une méthodologie qui n'étudie que les rapports de force à l'intérieur de l'institution littéraire doit faire abstraction des motivations plus « purement » esthétiques, ou ayant trait à des aspects de la personnalité des acteurs qui ne sont pas directement conditionnés par la situation sociale. Mais ce faisant, elle doit se garder de laisser ses conclusions déborder leur cadre initial. La concurrence à l'intérieur de l'institution littéraire ne peut sans doute se dessiner qu'en termes du désir de gain symbolique qui motive les écrivains et cette limitation méthodologique ne doit pas être oubliée : la nature des conclusions auxquelles on aboutit dépend évidemment de la nature de la question qui est initialement posée. Raisonner en termes de gain symbolique ne peut que produire des conclusions qui se posent dans ces mêmes termes. Dès lors, il n'est guère étonnant de voir apparaître des écrivains avides de gloire et de reconnaissance. Ce serait commettre une faute méthodologique que d'y voir une représentation valable telle quelle sur le plan psychologique.

LE « CHAMP LITTÉRAIRE »

Tout en adoptant une approche théorique similaire, les travaux de Norbert Bandier évitent en grande partie de faire le procès des motivations des surréalistes alors qu'ils mettent en évidence dans toute leur complexité les divers liens entre le groupe surréaliste et la société. Là où Bertrand, Dubois et Durand raisonnent en termes d'« institution littéraire », Bandier se réfère au « champ littéraire ». Cette différence de terminologie n'est pas négligeable et mérite explication. La théorie de l'institution littéraire suppose l'autonomie permanente du domaine littéraire, autonomie acquise en France pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle et dont les plus pures manifesta-

15 . Bertrand, Dubois, Durand, *art. cit.*, p. 45.

16. Bertrand, Dubois, Durand, *art. cit.*, p. 40.

tions étaient le Parnasse et le symbolisme¹⁷. L'autonomisation de l'institution littéraire aboutit à un système de valeurs fondé sur celle de l'art lui-même, situation qui favorise les esthétiques de l'art pour l'art. Dans sa définition du champ littéraire, Pierre Bourdieu conteste la nature fixe qu'implique le terme d'*institution* :

On ne gagne rien à remplacer la notion de champ littéraire par celle d'« institution » : outre qu'elle risque de suggérer, par ses connotations durkheimiennes, une image consensuelle d'un univers très conflictuel, cette notion fait disparaître une des propriétés les plus significatives du champ littéraire, à savoir son faible degré d'institutionnalisation¹⁸.

Et non seulement le champ littéraire subit un mouvement constant de redéfinition interne de ses valeurs et du rôle de ses acteurs, mais ses rapports externes avec le reste de la société sont également en mouvement et donc font partie de l'objet de l'analyse sociologique.

L'un des grands mérites du travail de Bandier, c'est de reconstituer le statut social de l'ensemble du champ littéraire français des années vingt, en montrant, par exemple, les effets de la guerre de 1914-18 sur le monde de l'édition et son public, l'essor du marché des livres de collection, la réforme de l'enseignement secondaire de 1902, ou encore les rapports entre le climat politique et le statut de l'intellectuel. Le succès du surréalisme s'explique au moins en partie par les transformations qui se sont opérées dans le public de lecteurs : augmentation du nombre d'étudiants en littérature, plus grande ouverture de l'enseignement secondaire et universitaire. Les conséquences de la création en 1902 des filières « modernes » ou scientifiques sur le surréalisme vont au-delà de l'impact qu'elles ont pu avoir sur un André Breton privé de latin et de grec. Les étudiants issus de ces filières constituent un public d'un niveau intellectuel élevé mais privé d'un enseignement traditionnel de la poésie, puisque le baccalauréat moderne ne donne accès qu'à la faculté des sciences : « on peut penser, écrit Bandier, qu'un recrutement croissant à partir des sections modernes des lycées détermine chez ces étudiants des attentes de lecture très différentes de celles qui prévalent dans les sections classiques pour les lettrés ou pour les étudiants en lettres¹⁹. » De

17. Jacques Dubois écrit, dans *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie* : « Le romantisme déclenche le mouvement, le Parnasse et le symbolisme vont mettre au point le système. [...] La logique du champ veut que le meilleur critère distinctif interne soit le critère de la valeur esthétique et, par conséquent, elle met en avant les théories de l'art pour l'art » (Fernand Nathan, Éditions Labor, Bruxelles, 1978, p. 43).

18. Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 19.

19. Bandier, *op. cit.*, p. 69.

telles analyses montrent bien que la relation entre le champ littéraire et la société, pendant les années suivant la guerre, subit des transformations profondes, et que le surréalisme doit être compris, du moins en partie, comme une réponse à cette nouvelle donne sociologique. Bandier écrit :

Un projet créateur fondé sur une nouvelle forme de poésie ne peut véritablement construire son aire sociale de réception qu'à l'intérieur des générations nouvelles de lecteurs. Si seule une écriture « désintéressée », fondée sur la recherche de « l'essence » poétique, peut prétendre incarner, par sa forme et ses traits stylistiques ou thématiques, un renouvellement des catégories d'appréciation esthétique dans le domaine de la littérature légitime, ses chances de remplacer les anciens modèles reposent sur sa capacité de correspondre à la sensibilité d'un public nouveau et jeune²⁰.

L'intérêt et la nouveauté (pour ce qui concerne le surréalisme) de cette approche résident dans la possibilité de concrétiser, souvent à l'aide de statistiques démographiques ou financières, des tendances sociales que la critique et l'histoire littéraire ont souvent identifiées sans pouvoir préciser leur importance et leur échelle, ni les incorporer à une représentation globale et cohérente de la société. À la différence des approches « institutionnelles », celle de Bandier permet de dessiner une « stratégie » surréaliste qui ne considère pas le surréalisme sous le seul angle des rapports internes du champ littéraire.

L'analyse des rapports externes est d'autant plus pertinente que la stratégie surréaliste consiste en un débordement systématique de la seule sphère littéraire. Si le surréalisme doit à Dada ses premières sorties du littéraire, cette attitude se concrétisera par le développement d'un discours expérimental et quasi scientifique aboutissant à la création du Bureau de recherches surréalistes : « le surréalisme se présente [...] comme un mouvement étranger à la littérature ou à l'art par la constitution d'un rapport singulier avec le public²¹ » qui est appelé à participer aux « expériences » et qui n'est plus seulement un « pôle de réception ». Une telle entreprise est envisageable du fait de l'existence d'un jeune public « scientifique » issu des classes « modernes ». La mise en page de la *Révolution surréaliste*, qui ressemble à celle d'une revue scientifique, a une fonction similaire. Pour Bandier, la prise de position « extralittéraire » se transforme par la suite en engagement éthique et politique, et puis pictural, avec le développement d'un « label » de peinture surréaliste.

20 . Bandier, *op. cit.*, p. 75.

21. Bandier, *op. cit.*, p. 123.

En 1925, écrit-il, le surréalisme parvient à occuper une position d'une nouvelle nature car elle se construit de façon originale à l'intersection du champ littéraire, du champ politique et du champ pictural [...]. Les surréalistes tracent donc à leur manière les contours d'une stratégie dans le champ intellectuel, qui sera utilisée efficacement plus tard par Jean-Paul Sartre à partir d'un autre champ²².

La « stratégie surréaliste » ne peut se comprendre pleinement qu'en prenant en compte ses rapports au public, ainsi que ses rapports à des « champs » avoisinants, comme la peinture, le cinéma²³, et surtout la politique²⁴.

La notion de stratégie est encore à l'ordre du jour, chez Bandier comme chez Bertrand, Dubois et Durand. La description par Bandier de la « stratégie » surréaliste n'est pas fondée sur l'affrontement entre les prétentions surréalistes au « désintéressement » ou à la « pureté » poétiques et leurs ambitions littéraires. Tout en supposant que les surréalistes cherchent à réussir des carrières en littérature, l'élaboration d'une stratégie revient à décrire le comportement qui a assuré cette réussite. Loin d'être un simple calcul, la stratégie surréaliste est un objet à multiples facettes : Bandier analyse aussi bien la stratégie du groupe, que les stratégies individuelles de ses membres pour qui — et c'est surtout le cas des nouveaux arrivants — l'adhésion au surréalisme est un moment décisif dans leur parcours. Le recours à la biographie des membres du groupe surréaliste permet de déterminer ce que l'adhésion signifie pour chacun d'eux en termes de carrière, d'apprécier la diversité sociale du groupe et d'élucider la perception du surréalisme par ces acteurs.

Bandier revient nécessairement sur des textes et des épisodes déjà traités par Bertrand, Dubois et Durand, car, tout en prenant en considération davantage de facteurs externes, il doit également développer les rapports de force existant à l'intérieur du champ littéraire. Sur ce plan précis, la comparaison des résultats des deux approches montre surtout que, malgré une démarche scientifique, une théorisation complexe et l'apport de nombreuses données

22. Bandier, *op. cit.*, p. 270.

23. Voir l'article de Bandier : « Man Ray, les surréalistes et le cinéma des années vingt », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88, juin 1991, pp. 48-60. En tant que mouvement d'avant-garde, le surréalisme se montre hostile aux tentatives de constitution d'un cinéma d'avant-garde et privilégie ainsi le cinéma populaire.

24. Dans « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la "littérature prolétarienne" (1925-1935) » (*Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, pp. 47-65), Jean-Michel Péru décrit la position des surréalistes à une période de bouleversement du domaine littéraire. Si l'analyse concerne surtout les différentes positions des producteurs du champ littéraire, il est clair qu'une question comme celle de la littérature prolétarienne peut provoquer une mise en cause des définitions fondamentales de la littérature et des fonctions réservées aux écrivains-intellectuels.

historiques, la sociologie est avant tout une grille interprétative qui tente d'expliquer les rapports de causalité entre écriture et faits sociaux. Pour ne citer qu'un exemple, prenons les différentes interprétations de la rupture avec Dada. Pour les tenants de l'approche institutionnelle, il s'agit avant tout, comme nous l'avons déjà vu, de rivalité poétique et du refus de Breton de se soumettre à Tzara. Pour Bandier en revanche, les surréalistes « lâchent » Dada parce que sa négativité et son refus total de la littérature ne permettent pas d'inscrire une production poétique dans la durée :

Ainsi Dada représentait une aporie pour la constitution du capital symbolique attaché à la carrière d'un écrivain, car, d'une part, les animateurs de la revue Littérature n'étaient pas à l'origine du mouvement, importé à Paris par Tristan Tzara, et, d'autre part, la voie empruntée par le radicalisme dadaïste, c'est-à-dire le déplacement de son projet esthétique à l'extérieur du champ artistique et littéraire et son refus simultané du projet éthique, interdisait toute poursuite de carrière dans une activité qui se déroulait non seulement « hors jeu » mais surtout « hors champ²⁵ ».

Certes, rien n'oblige à choisir entre ces deux versions des mêmes événements. Leur contraste souligne néanmoins l'inévitable difficulté à attribuer, dans une perspective sociologique, des motivations précises à des productions littéraires individuelles. Mais cette difficulté ne devrait en aucun cas disqualifier l'approche sociologique, qui, que ce soit en termes d'« institution » ou de « champ » littéraire, prouve sa capacité à fournir une description — une interprétation — cohérente du monde social dans lequel le surréalisme évolue. Plus que de simplement servir de toile de fond historique, la sociologie nous donne en même temps certains des outils conceptuels nécessaires pour comprendre la place occupée par le surréalisme, et, à travers la notion de stratégie, l'interaction de la production et les actes des surréalistes avec leur contexte social.

Faire un bon usage de la sociologie implique tout d'abord de garder à l'esprit le fait qu'il s'agit toujours d'une interprétation, d'une manière de décrire les rapports de cause à effet entre la société et l'écriture. Elle peut ainsi accompagner d'autres manières, traditionnelles ou non, d'expliquer ces mêmes faits. Le bon usage de la sociologie suppose également de prendre la notion de stratégie non pas pour la preuve définitive d'un calcul conscient de la part des surréalistes, mais pour une manière de décrire l'interaction entre des producteurs d'œuvres et une situation sociale complexe, comme en biologie, où la stratégie d'adaptation d'une espèce à son environnement n'implique pas un calcul de chacun de ses membres²⁶. Décider ce qui relève de

25. Bandier, *op. cit.*, p. 80.

26. Pour Pierre Bourdieu, le champ littéraire ne peut fonctionner que si les acteurs ignorent au moins partiellement les règles du jeu pour rester dans ce qu'il appelle l'illusio. (Bourdieu, *art. cit.*, p. 46.)

motivations « purement » esthétiques et ce qui relève d'une stratégie consciente, calculée et ambitieuse est sans doute impossible dans la plupart des cas, et de toute façon, n'est pas du ressort de la seule sociologie.

Le surréalisme ne se « dissout » pas dans la sociologie : celle-ci sert non à démystifier son projet poétique et en dénonçant ses contradictions, mais au contraire à mieux décrire la manière dont un mouvement d'avant-garde est partie intégrante du « bain social » dans lequel il naît. Le surréalisme a existé dans un contexte social que la recherche ne saurait ignorer ; l'étude du surréalisme ne peut que s'enrichir d'une perspective qui propose de rendre explicites ses rapports avec ce contexte. L'approche sociologique ne peut se substituer ni à d'autres approches historiques ou biographiques, ni, bien sûr, à l'étude des œuvres et des prises de position elles-mêmes, qui, malgré l'influence du social, malgré leur place au sein d'un champ littéraire, répondent encore à des questions véritablement esthétiques, poétiques et artistiques.

*Université Paris-III
Sorbonne-Nouvelle*

SCANDALEUSEMENT D'ELLES

Annie RICHARD

Scandaleusement d'elles est une anthologie sélective de la production littéraire et/ou artistique de 34 femmes liées de près ou de loin au mouvement surréaliste d'André Breton. Des notices bio-bibliographiques détaillées assorties d'une photo présentent des textes souvent épuisés ou peu connus et des œuvres plastiques. Sa parution, en novembre 1999, accompagnée d'une exposition de tableaux, photos et collages a été immédiatement saluée par les critiques et le public¹. L'ouvrage répond à une attente dont l'analyse révèle la spécificité et la nécessité de ce travail.

UN TRAVAIL D'INVENTEUR

La préface de Georgiana Colvile² le replace dans l'historique des recherches sur les artistes femmes apparentées au surréalisme, depuis le fameux numéro spécial d'*Obliques*, dont le titre seul dit le chemin parcouru : « La Femme surréaliste » (n° 14-15, 4^e trimestre 1977). Ce catalogue riche et précis qui met en lumière la production artistique de chaque femme, n'échappe pas complètement à l'a priori de l'entité bien connue, qui a donné lieu à des gloses célèbres, « la femme », familièrement déclinée dans l'entourage d'André Breton en femme-enfant, sorcière, etc.

Georgiana Colvile fait un bilan des principaux jalons de la redécouverte de l'apport des femmes artistes. Il s'agit d'essais qui se démarquent de la tendance à privilégier leur représentation au sein de l'imaginaire surréaliste, comme c'est encore le cas de *Surréalisme et Sexualité*³, au détriment de leur capacité créatrice : notamment le n° 18 de la revue *Surrealism and Women*

1. La Galerie, 9 rue Guénégaud, « Les femmes dans le surréalisme », 17 nov-14 dec. 1999.
2. Georgiana Colvile est professeur à l'Université de Tours et a longtemps enseigné aux U.S.A. Elle est l'auteur de nombreux ouvrages et articles sur la littérature, le cinéma, la peinture en France, au Canada et aux USA, notamment sur les femmes surréalistes. Elle est responsable de plusieurs volumes critiques.
3. Xavière Gauthier, Gallimard 1971.

de 1990⁴, le n° 17 de *Pleine Marge* de 1993⁵ ainsi que les nombreuses contributions de Georgiana Colvile⁶.

Scandaleusement d'elles s'inscrit donc dans une mouvance critique qui ne serait rien sans l'effort parallèle de donner accès aux œuvres par des rééditions et des expositions qui suivent la même pente ascendante, surtout depuis les années 80⁷.

Un musée imaginaire s'est ainsi constitué à partir de catalogues d'exposition ou de livres, notamment *L'Autre Moitié de l'Avant-garde*, de Lea Vergine (1980-1982), et *La Femme et le Surréalisme*, exposition des Beaux-Arts de Lausanne (1987) *Women Artists and the Surrealist Movement* de Whitney Chadwick (1985)⁸.

Mais le pendant d'une chrestomathie rigoureuse faisait défaut. Une anthologie récente, parue en anglais, *Surrealist Women an International Anthology* de Penelope Rosemont⁹, a l'intérêt de mettre l'accent sur le caractère porteur du surréalisme pour la création féminine mais, sans problématique nette du concept d'influence organisateur du corpus, elle retient un grand nombre de femmes qui n'ont aucun lien historique avec le groupe de Breton. L'ouvrage de Georgiana Colvile comble ce manque et permet de corriger une connaissance parfois insuffisante de l'écriture des femmes surréalistes.

Il est le premier à réunir des textes représentatifs (dépassant de loin la formule des petits extraits, dont se composent tant d'anthologies) de 24 femmes autour du surréalisme de 1920 à nos jours, illustrés d'œuvres plastiques de 16 de ces femmes et de 10 autres artistes non écrivains.
(Anthologie, p. 21)

4. Réédité par MIT Press, Cambridge Mass., et Londres 1991.

5. Susan Rubin Suleiman, « En marge : les femmes et le surréalisme », essai adapté et traduit du premier chapitre de son livre *Subversive Intent*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990 et Katharine Konley, « La femme automatique du surréalisme ».

6. « Une femme poète-peintre surréaliste Michèle Drouin » et « Images et mots d'elles : textes et hors-textes de femmes surréalistes », in *Regard d'écrivain parole de peintre*, éditions Joca Seria, Nantes, 1994 ; « Filles d'Hélène, sœurs d'Alice, mythes de la femme surréaliste », in *Pensée mythique et Surréalisme*, actes du Colloque de Cerisy de 1995, réunis par Jacqueline Chénicux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », 1996 ; « Through and Hour-glass Lightly : Valentine Penrose and Alice Rahon ». *Reconceptions Reading Modern French Poetry*, textes réunis par Russell King et Bernard McGuirk, The University of Nottingham, Monographs in the Humanities (Royaume-Uni), 1996. Sur son rôle d'inventeur et celui de quelques autres, je renvoie pp. 16-17 de l'anthologie.

7. Voir notamment pp. 14-15 de l'anthologie, une liste des éditions ou rééditions des textes de femmes surréalistes et des expositions récentes.

8. Sorti en anglais, Little, Brown & Co, Boston, 1985 ; édition française, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, éditions du Chêne, 1986.

9. Austin, University of Texas Press, 1998.

Pour ne pas céder à un tri arbitraire, il faut les citer toutes, Eileen Agar, Bona, Elisa Breton, Claude Cahun, Leonora Carrington, Suzanne Césaire, Lise Deharme, Aube Elléouët, Marcelle Ferry, Leonor Fini, Giovanna, Ruth Henry, Marianne Van Hirtum, Valentine Hugo, Frida Kalho, Nelly Kaplan, Jacqueline Lamba, Annie Le Brun, Mary Low, Dora Maar, Joyce Mansour, Lee Miller, Nora Mitrani, Nicole, Meret Oppenheim, Mimi Parent, Valentine Penrose, Gisèle Prassinos, Alice Rahon, Kay Sage, Stella Snead, Toyen, Remedios Varo, Unica Zürn.

Scandaleusement d'elles vient ainsi couronner et parfaire un colloque consacré à « La part du féminin dans le surréalisme », organisé au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, par Georgiana Colvile et Katharine Conley¹⁰.

Ce vaste panorama des créatrices est d'abord le bilan des redécouvertes successives des années précédentes, œuvres ou aspects mal connus ou oubliés. Claude Cahun notamment, à propos de laquelle François Leperlier retrace les étapes qui aboutissent à la rédaction de la première monographie qui lui est consacrée¹¹. Souvent des présentations inattendues ont révélé des pans encore ignorés de la production d'une artiste : la sculpture récente de Léonora Carrington, l'artisanat de Gisèle Prassinos, l'écriture de Kay Sage.

Rarement sans doute le lien entre la recherche intellectuelle et l'investissement personnel de celui qui la conduit aura été aussi apparent. D'où une qualité d'émotion dont la communication d'Antony Penrose à propos de Lee Miller a sans doute été le moment privilégié¹³.

Parler des œuvres de celles qui ont souvent été les compagnes des grandes figures masculines du surréalisme tient majoritairement du sauvetage. Autant la place des femmes fut importante dans les catalogues des expositions surréalistes de 1935 (Copenhague et Prague), de 1936 (Londres et New York), 1938 (Paris), 1947 (Paris), autant elles furent célébrées par les plus grands (rappelons l'éclatante reconnaissance de Gisèle Prassinos fixée par une célèbre photo de Man Ray en 1934) autant elles ont disparu pendant longtemps de la mémoire culturelle : la préface de Georgiana Colvile suit très précisément l'évolution de la présence des femmes dans les dictionnaires et anthologies consacrées au surréalisme, à commencer par André Breton qui ne retient que deux femmes, Leonora Carrington et Gisèle

10. Voir *La Femme s'entête*, actes réunis par Georgiana Colvile et Katharine Conley, Paris, Lachenal et Ritter, Coll. « Pleine Marge », 1998.

11. « L'Assomption de Claude Cahun », *ibid.*

12. Salomon Grimberg, « Les Orygines, la sculpture récente de Léonora Carrington » ; Madeleine Cottenet-Hage « Humour, sexe et fantaisie. Brelin le frou ou le Portrait de famille de Gisèle Prassinos » et Annie Richard « Salomé ou les avatars de la femme-enfant » ; *ibid.* Kay Sage, *Les Œufs de porcelaine*, traduction française, éditions de l'Étoile, 1996.

13. « Lee Miller, muse et artiste surréaliste », *La Femme s'entête*.

Prassinos, la sorcière et la femme-enfant, dans l'*Anthologie de l'humour noir* (Pauvert, 1966¹⁴) et 6 femmes artistes sur les 53 du *Surréalisme et la Peinture* (Gallimard, 1928, 1965 et 1979). Le paysage change au tournant des années 80. En dehors des ouvrages regroupant les œuvres des femmes¹⁵, Georgiana Colville constate « un certain progrès » (p. 19) dans les études générales, notamment *L'Univers surréaliste* de José Pierre (Somogy, 1982), *Le Surréalisme et le roman 1922-1950* de Jacqueline Chénieux-Gendron (l'Age d'Homme, 1983, *Le surréalisme*, PUF, 1984), *l'Histoire du Mouvement surréaliste* de Gérard Durozoi (Hazan, 1997), jusqu'à toucher un manuel de grande diffusion de la collection « Découvertes Gallimard Littérature », *Les Surréalistes/Une génération entre le rêve et l'action*, de Jean-Luc Rispail en 1996.

Ce retour d'intérêt n'empêche cependant pas que ces œuvres de femmes soient tenues à une place mineure. Force est de constater que l'histoire n'a retenu aucune femme comme essentielle et rares sont celles qui ne sont pas encore cantonnées dans une certaine ombre : 5 ou 6 tout au plus sur les 34 retenues par l'anthologie. La toute récente *Anthologie de la poésie française* (Gallimard, 2000, « Bibliothèque de la Pléiade »), ne mentionne aucune femme surréaliste.

Tendance amnésique bien connue de la postérité, nettement infléchie du côté féminin si l'on fait la comparaison avec le sort des artistes hommes, à commencer par les couples durables ou éphémères, tels Jacqueline Lamba, Elisa et André Breton, Leonora Carrington, Dorothea Tanning et Max Ernst, Suzanne et Aimé Césaire, Ruth et Maurice Henry, Dora Maar et Picasso, Remedios Varo et Benjamin Péret, Kay Sage et Tanguy, Unica Zürn et Bellmer, pour ne citer que les plus célèbres. Ou encore la sœur et le frère, Gisèle et Mario Prassinos¹⁶.

Justice du jugement différé, diront certains. Le colloque « La Part du féminin dans le surréalisme » a permis une nécessaire mise au point. Les présentations ont accompli sans mal leur première tâche : permettre la libre appréciation de la qualité des œuvres proposées. Pourquoi libre ? De manière générale, la réception a été, pendant toute la période qui nous occupe, exclusivement l'apanage des hommes aux commandes de l'édition. Au sein de cette situation générale, la reconnaissance des femmes surréalistes se fait tout aussi exclusivement par un jugement masculin. Il est notoire que le

14. Seule Gisèle Prassinos se trouvait dans la première édition, interdite en 1940.

15. *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, sous la direction de Christiane Makward et Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Karthala, 1996 ; *Dictionary of Women Artists*, sous la direction de Delia Gaze, Londres et Chicago, FitzRoy Dearborn, Publishers, 1997.

16. Sur les couples de créateurs, voir René Riese-Hubert, *Magnifying Mirrors/Women, Surrealism and partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

mouvement dans son essence, ambition philosophique et penchant à la théorisation, n'a jamais associé les femmes. Même si elles n'ont pas cherché à s'imposer dans ce domaine pas plus que dans le politique, leur affaire, comme le rappelle Georgiana Colvile, étant principalement leur expression personnelle, le groupe s'accommodait très bien de leur silence aux réunions¹⁷. L'accueil des femmes créatrices passait « naturellement » à travers le filtre des rôles qui leur étaient impartis, quand les maîtres n'éprouvaient pas le besoin de corriger leurs élèves¹⁹.

Même si les femmes ont tendu vers l'autonomie ou l'ont manifestée fermement, Leonor Fini, Meret Oppenheim et bien d'autres, même si les hommes ont encouragé leur essor, salué leur valeur, l'appréciation de leur production s'est exercée à travers un regard dominant qui ne se modifie guère pour les générations successives. Préfaces, notices, anthologies, lettres se sont érigées en monument durable pour la fortune des œuvres ainsi introduites, tel l'obsédant Hôtel des Grands Hommes cher à Breton.

Sans a priori à rebours, l'heure est venue de montrer le travail des femmes surréalistes. Cet objectif majeur qui se situe au-dessus des querelles partisans n'est pourtant pas si facile à cerner. Une critique hâtive et passionnelle aura toujours tôt fait de le réduire à une attitude féministe caricaturale d'éternelle accusation des hommes et de vaticination des femmes. C'est précisément le rôle du discours universitaire, scientifique, de soulever le poids des héritages pour permettre d'accéder à la réalité matérielle des œuvres. Une telle entreprise, dans le cas des artistes femmes, participe d'un courant parmi les plus féconds de notre époque, celui de la pensée de la différence qui ne soit pas justification de la domination mais au contraire réflexion sur l'égalité conçue autrement qu'au temps des Lumières comme une logique identitaire.

À cet égard, l'expression « la part du féminin » voilait quelque peu la portée de l'entreprise, corrigée par le titre de la préface « Les femmes dans le surréalisme : mythes et réalités » : loin de dériver vers un essentialisme largement dépassé, nombre de communications ont joué sur la complémentarité, masculine et féminine, des approches²⁰. Paradoxalement, examiner « la part du féminin » permettait d'en sortir.

17. Le silence de Gala, la muse parfaite, celui de Gisèle Prassinos à qui on ne demandait pas son avis. Dans le même sens va le rappel de Georgiana Colvile de l'avis de Breton dans les Recherches sur la sexualité, trouvant que « ce n'est pas de mise » d'interroger les femmes à ce sujet.

18. Voir : Susan Rubin Suleiman « L'humour noir des femmes », *in op. cit.* note 10.

19. Jacqueline Chénieux-Gendron, « L'écriture au féminin », *ibid.*, sur la pratique d'interventions dans l'écriture. Rappelons personnellement les corrections à l'encre violette de Henri Parisot sur les manuscrits de Gisèle Prassinos.

20. Georgiana Colvile pour l'informe chez Frida Kalho et Bataille : « Féminité, hybridité,

LA « NÉCESSITÉ DE TOUT VOIR²¹ »

Scandaleusement d'elles, 34 femmes surréalistes est dans la droite ligne de cette exigence intellectuelle. Délicate détermination du corpus d'abord : le nombre 34 n'est ni limitatif ni collectif. Bénéficiant de la qualité de connaissance qu'en a Georgiana Colvile, il reprend majoritairement les artistes commentées ou simplement évoquées au cours du colloque en privilégiant l'aspect littéraire de leur apport au surréalisme et sans cacher une part de choix personnel. Rien de fermé ni d'exhaustif n'empêche de compléter la liste qui a évidemment sa part d'arbitraire (venant par exemple de réactions imprévues comme celle de Dorothea Tanning refusant de figurer dans une anthologie féminine).

La qualification de surréaliste, malgré la distance ou la résistance de certaines d'entre elles, tend à dépasser les rancœurs ou les défiances pour saisir les affinités profondes de création²². Beaucoup de ces femmes, comme l'écrit Georgiana Colvile à propos de Gisèle Prassinos, continuent d'être surréalistes à leur façon, d'une manière tout à fait comparable à leurs homologues masculins.

C'est l'emblème proprement surréaliste voire dadaïste du scandale qui est porté en exergue par la bannière féminine du titre « Scandaleusement d'elles », écho détourné du « scandaleusement belle » que Breton adresse à Jacqueline Lamba dans *L'Amour fou*. Il est inséparable de la belle citation de Nora Mitrani, tirée de *Rose au cœur violet*, choisie comme introduction de l'anthologie :

Si la vérité surgissait absolument nue, elle serait belle sans être terrifiante ; mais première née de la flamme, un voile de fumée recouvre son grand corps admirable. De se laisser ombrager, le corps se devine mieux encore ; le voile ambigu est à la vérité son impudeur mortelle : il se nomme SCANDALE. (Textes réunis par Dominique Rabourdin, Terrain Vague, Éric Losfeld)

Seuil du livre selon le sens de Genette, ce titre conduit le lecteur-spectateur aux antipodes de tout chemin balisé. Il sera, à quelques exceptions près, la seule indication de lecture de cet ouvrage qui refuse le commentaire : notice de renseignements précis et photo en regard précèdent les extraits, constituant un geste introductif *in medias res* qui suffit à faire passer au pre-

monstruosité : le journal de Frida Kalho » ; Stamelman pour l'érotisme de Mansour : « Le fauve parfum du plaisir, Poésie et éros chez Joyce Mansour » *in op. cit.* note 10.

21. Annie Le Brun, *Vagit-Prop, Lâchez-tout et autres textes*, Ramsay-J.-J.-Pauvert, 1990 (extrait de « Brûleront-elles Hans Bellmer ? » cité dans l'anthologie).

22. Voir l'opinion répandue selon laquelle elles considèrent avoir évolué en dehors du groupe de Breton ou en défiance à l'égard de tout groupe comme Leonor Fini.

mier plan son objectif essentiel nous semble-t-il et sa plus grande réussite : confronter le public à la réalité d'une œuvre. Feuilletter ensuite les textes ou regarder l'iconographie fait alors surgir spontanément ce que la médiatisation, si répandue de nos jours, empêche d'atteindre : l'énigme au revers de la création en quête de vérité.

Vérité dont la recherche, comme l'écrit si admirablement Nora Mitrani, tient toujours de la transgression, sous-entendant le rapport symbiotique de l'art et du sacré que rend parfaitement le mot religieux à l'origine, de « scandale ».

Bien que le recueil invite dès lors à considérer ces femmes dans leur unicité et leur diversité, force est de constater que ce qui les rassemble est un même type d'infraction, à un degré plus ou moins fort et selon des modalités différentes, celui de la loi sociale : le scandale de ces femmes surréalistes tient visiblement dans leur manière de vivre librement dans ou en dehors du mariage. Ce dont Breton — il n'était pas le seul — a payé plusieurs fois le prix. Peut-être était-ce la première manière d'entrer en surréalisme et Nush ou Gala ont pu être évoquées dans « La part du féminin » à ce titre²³. Pour la postérité pourtant, elles sont loin d'avoir accédé à l'autonomie qui transparait à l'évidence de la lecture des biographies. Celles qui ont écrit ou peint, ont été surtout retenues pour leur concubinage ou leur mariage avec des surréalistes et aisément soupçonnées d'imitation.

Ce qui transparait dans le recueil est tout le contraire : leur relation avec un compagnon surréaliste a pu être une initiation²⁴. C'est en tous cas toujours non une dépendance mais une collaboration ou une émulation fructueuse souvent pour l'un et pour l'autre²⁵. La poursuite de la création après cette liaison est une attitude répandue. Citons à titre d'exemples : Léonora Carrington, Lee Miller, Meret Oppenheim, Gisèle Prassinos, Valentine Penrose

Au delà de cette situation similaire de rupture avec les convenances sociales — on pourrait sans doute trouver plus difficilement chez les hommes un équivalent commun de scandale aussi visible et simple — le recueil joue dans le sens inverse, comme pièce à conviction pour abandonner une fois pour toutes la tentation de « chercher la femme »...

23. Sur l'article « Gala ou l'éloge du vide », Watthee-Delmotte *in op. cit.* note 10.

24. Beaucoup d'entre elles, comme le remarque Chénieux, dans l'article déjà cité note 19, conjuguent leur intérêt surréaliste avec une liaison amoureuse pour notamment Eileen Agar, Elisa Breton, Jacqueline Lamba, Suzanne Césaire, Bona, Marcelle Ferry, Ruth Henry, Valentine Hugo, Frida Kahlo, Dora Maar, Nicole, Léonora Carrington, Remedios Varo, ou filiale, Aube Ellouët ou fraternelle, Gisèle Prassinos.

25. Voir par exemple Ruth Henry, « Unica Zurn, la femme qui n'était pas la poupée », *in op. cit.* note 10, pour sa collaboration intense avec Bellmer ; on peut évoquer aussi Kay Sage et Tanguy, Frida Kahlo et Riviera, Toyen et Stirsky, les poèmes communs de Mary Low et Bréa, le compagnonnage spirituel de Gisèle et Mario Prassinos.

Qu'il y ait une parenté entre Leonora Carrington et Remedios Varo, qui se disait « sa sœur spirituelle » (p. 290 de l'anthologie), que l'on retrouve chez elles comme chez Bona, Leonor Fini, Valentine Hugo, Nelly Kaplan, Mimi Parent, Valentine Penrose, Stella Snead, un air de famille dans les figures féminines et le bestiaire qui lui est associé, quoi d'étonnant ? Comment en effet faire abstraction de l'imaginaire traditionnel de « la » femme, encore à l'honneur chez les surréalistes ? À titre d'exemple, la fortune de la sphinge érigée en modèle de l'éternel féminin par Gustave Moreau²⁶. Le topos ne préjuge en rien de l'interprétation originale de chaque créatrice et la rend d'autant plus savoureuse que le mimétisme souvent parodique²⁷ conduit à une tonalité d'humour où les femmes retrouvent sans doute l'essence de l'esprit surréaliste et rejoignent ou dépassent dans l'audace ceux qu'on a trop l'habitude de voir en Pygmalion.

Les points de ressemblance viennent essentiellement du surréalisme. Le scandale, partagé avec les hommes, s'appelle recours au rêve, à l'érotisme, à la violence, à la fascination du morbide. Qu'il soit poussé avec plus de risques, selon l'exemple emblématique de Nadja, est une de ces conclusions hâtives et suspectes de la tendance à singulariser la création féminine.

Les femmes s'interrogent à partir de leur propre condition, et trouvent forcément des voies neuves en tant que sujets créateurs dont le sexe est une composante parmi d'autres, incluse dans l'histoire particulière de chacune.

La recherche identitaire est une quête majeure chez beaucoup. La multiplication des autoportraits en est un signe visible dans le domaine plastique comme dans celui de l'écriture.

On a aussi le sentiment qu'une mémoire surgit du fond des âges : comme Frida Kalho puise dans la tradition mexicaine, les femmes, en remettant en cause leurs rôles assignés dans le théâtre fantasmatique de l'art, bouleversent, à mon sens, leur rapport au sacré, assigné par un passé lointain, dans la ligne mais en deçà de la source judéo-chrétienne. Robert Graves avec *The White Goddess* (Faber and Faber 1948, traduit en français aux éditions du Rocher, 1979, sous le titre *Mythes celtes*), qui suscite l'intérêt des féministes et des artistes²⁸, pointe la référence majeure de la Grande Déesse si présente dans l'histoire de la vieille Europe, occultée mais non effacée par un millénaire de religions monothéistes. Concernant le lien de la *Pensée mythique et*

26. Voir « La nature double des yeux regardés regardants de la femme dans le surréalisme », Katharine Conley en ce qui concerne la prise de conscience de ce contexte mythique pour l'auto représentation des artistes femmes.

27. Voir Susan Rubin Sulciman « L'humour noir des femmes » in *op. cit.* note 10.

28. Voir sur Nelly Kaplan, le film *Plaisir d'Amour*, 1991, et le roman *Les orchidées sauvages*, écrit en 1976, paru en 1998 aux éditions La Différence, l'article d'Annie Richard « Nelly Kaplan et sa sublime salope » à paraître in *Studies in 20th century literature*.

*du surréalisme*²⁹ il y avait là pour les femmes, une source vive de création qui les rapproche certainement.

L'interdisciplinarité, dont le surréalisme est coutumier, multiplie les moyens d'expression, peut-être avec plus de liberté, moins de scrupules que chez les artistes hommes, comme le remarque Georgiana Colvile dans sa préface (p. 13). Cependant l'appellation de « Ragarts » pour les collages en tissus de Bona et « Artisanat » pour les tentures en feutrine de Gisèle Prassinos dénote la conscience d'une hiérarchie des œuvres qui renvoie à la tradition.

Ce recueil fait apparaître, en somme, la féminité telle qu'elle est, c'est-à-dire problématique. Les questions soulevées par les œuvres concernent certes les femmes mais à partir du féminin, interrogent le monde.

INTERROGER LE MONDE

Œuvres dérangeantes s'il en fut et éducatrices du regard.

Une récente exposition du Louvre, elle aussi « scandaleuse » pour certains, « Posséder et détruire. Stratégies sexuelles dans l'art d'Occident³⁰ », a le mérite de nous inciter à voir vraiment, à nous défaire de la cécité consécutive à la « religion de l'art » constituée « à coup de discours, de savoirs et d'extase (l'histoire, le musée, le patrimoine)³¹ ».

Voici la thèse, présentée comme telle, dans tout son radicalisme iconoclaste : « L'art d'Occident, volontiers psychopathe, est d'essence misogyne. Art d'hommes, fait par des hommes, pour le désir des hommes³². »

Le processus de vampirisation de l'image féminine est montré crûment dans une « action » d'Otto Mühl qui s'intitule *Léda et le cygne* et se déroule en août 1964, à Vienne. Mühl parodie la peinture avec une mise en scène du peintre et son modèle : le corps nu de Léda sur une table recouverte de lin blanc, va être « dévoré » par une manipulation de liquides, pigments, matière, où s'exerce le pouvoir absolu de « changer le modèle en tableau, la femme en matière, le fluide en image³³. »

Il est temps de prendre en compte la différence et selon la parole d'Annie le Brun de « saisir le concret dans l'espoir de saisir qui nous sommes³⁴. »

29. Voir actes du colloque, Lachenal et Ritter, collection Pleine Marge, 1996 et Georgiana Colvile « Filles d'Hélène, sœurs d'Alice : mythes de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même ».

30. Hall Napoléon, du 10 avril au 10 juillet 2000.

31. Catalogue par Régis Michel, éd. de la Réunion des musées nationaux, 2000., p. 22.

32. *Ibid.*, p. 23.

33. *Ibid.*, p. 252.

34. « Comme c'est petit un éléphant », postface à *Le Surmâle* d'Alfred Jarry. Paris, éd. J.-J. Pauvert, 1990, extrait cité dans l'anthologie p. 171.

Le concret des œuvres de femmes surréalistes, nécessaire à un changement de regard.

Voir tout simplement ou lire, demande, on le sait bien, de prendre conscience des voies instituées par l'histoire littéraire et artistique. Cette distance critique s'impose non seulement pour la création féminine accessible à travers les filtres réducteurs ou déformants que l'on englobe aisément sous la ductile notion de « féminin », mais aussi pour l'art en général. D'où la portée de l'entreprise de Georgiana Colvile. L'élargissement du public qu'elle amorce est une condition essentielle de sa réussite, susciter les confrontations à contre-courant de la fabrication des idéologies.

INDEX DES NOMS CITÉS

- ADAMOWICZ Elza : 25
ADORNO Theodor W. : 12, 107, 110, 111
AGAR Eileen : 335
ALECHINSKY Pierre : 186, 192
ALPÉTINE Michail : 299, 301
ALQUIÉ Ferdinand : 113
ALTHUSSER Louis : 183, 192
ANZIEU Didier : 264, 267
APOLLINAIRE Guillaume : 9, 136, 216, 309
ARAGON Louis : 14, 25-37, 40-42, 44-47, 88, 89, 98, 100, 135, 137, 139, 144, 161, 169, 199-205, 207-210, 223, 239, 243, 267, 269, 270, 273, 275, 297, 299, 303, 310, 311, 313, 314, 323, 324
ARCHIPENKO Alexandre : 298
ARNIM Achim von : 16, 19
ARP Hans Jean : 311
ARTAUD Antonin : 52-55, 57, 88, 90, 242
AUERBACH : 97
AUMONT Jean-Pierre : 228
AUROUET Carole : 227

BACHELARD Gaston : 93, 270
BACON Francis : 174-180
BAGROS Cyril : 261
BALLET Gilbert : 219
BALTHUS : 136
BALZAC Honoré de : 10, 11, 202
BANDIER Norbert : 321, 326-330
BARBUSSE Henri : 15, 17, 18, 75

BARRAULT Jean-Louis : 228, 304
BARRÈS Maurice : 9-11
BATAILLE Georges : 52-58, 61-69, 82
BATAILLE Sylvia : 228
BAUDELAIRE Charles : 13, 98, 190, 239, 246, 309, 311
BEAUVOIR Simone de : 303, 304, 316
BÉHAR Henri : 295, 301, 305
BELLMER Hans : 163-165, 167, 336
BENAYOUN Robert : 160
BENJAMIN Walter : 201, 210
BÉRANGER : 102
BERKELEY George : 19, 20, 59, 216, 217
BERNARD Claude : 142
BERNIER Jean : 278
BERRANGER Marie-Paule : 163
BERTRAND Jean-Pierre : 322-326, 329
BLEULER : 214
BLIN Roger : 230
BOCCACE : 143
BOILEAU Nicolas : 98
BON François : 201, 202
BONAPARTE Marie : 279
BONNET Marguerite : 215-217, 222
BONVALON G. : 217
BORDEAUX Henri : 9
BOUJUT Pierre : 94
BOUKHARINE : 75
BOURDIEU Pierre : 199, 322, 327
BOURGET Paul : 9, 10, 15
BOUVIER Émile : 223

BOUYER : 221
 BRAQUE Georges : 27, 34
 BRATESCU George : 282
 BRAUNBERGER Pierre : 227
 BRAY René : 226
 BRÉAL M. : 305
 BRECHT Bertold : 199, 202-204, 208-210
 BRÉMOND l'abbé : 14
 BRETON André : 9-23, 27-29, 40-43, 45, 47, 52-54, 57-59, 61-65, 68, 69, 71-85, 89-94, 97-101, 105, 110, 113, 125, 134, 135, 137-140, 144, 145, 146, 149, 150-154, 156, 157, 159-162, 165, 167, 169, 172, 183, 199, 200, 202, 203, 208, 213-217, 219, 220, 222-226, 235-244, 249, 250, 261, 263, 267, 270, 273, 275, 279, 287, 289, 296, 297, 299, 302, 303, 310, 311, 323-327, 333-339
 BRETON Élisabeth : 274, 335, 336
 BRIDET Guillaume : 71
 BRIOLET Daniel : 87
 BROHM Jean-Marie : 279, 280
 BRUMAGNE Marie-Madeleine : 228
 BRUNETIÈRE : 142
 BRUNIUS Jacques B. : 227
 BUÑUEL Luis : 150, 160
 BUSSIÈRE Raymond : 230

CAHUN Claude : 335
 CAILLOIS Roger : 55, 71-74, 76-80, 82-85, 151, 155-157
 CAPGRAS : 219
 CARLYLE : 36
 CARNÉ Marcel : 228
 CARRINGTON Leonora : 275, 335, 336, 339, 340
 CASSOU Jean : 304, 317
 CAVALCANTI Alberto : 227, 228
 CAZE Robert : 16
 CÉARD : 142
 CÉLINE Louis Ferdinand : 135, 247
 CERVANTÈS : 303, 304, 316
 CÉSAIRE Aimé : 336
 CÉSAIRE Suzanne : 335, 336
 CÉZANNE Paul : 23, 34, 192, 240

CHABERT : 94
 CHADWICK Whitney : 334
 CHAMPAGNE Thibaut de : 226
 CHAMPAIGNE Philippe de : 36
 CHAR René : 71, 88
 CHARCHOUNE Serge : 298
 CHARCOT Jean-Martin : 223
 CHARDIN : 32
 CHÉNIEUX-GENDRON Jacqueline : 336
 CHEVRIER Alain : 213
 CLAIR René : 229
 CLAPARÈDE Édouard : 214
 CLAUDEL Paul : 303
 CLÉRAMBAULT Gaëtan de : 220
 COCTEAU Jean : 135, 136
 COLOMB Christophe : 229, 232
 COLVILLE Georgiana : 333-335, 337, 338, 341, 342
 COMPAGNON Antoine : 210
 CONLEY Katharine : 335
 CORBLIN Francis : 115
 CORTI José : 89
 COURBET Gustave : 14, 32
 CRASTRE Victor : 62
 CRÉMIEUX Benjamin : 200
 CREVEL René : 71, 105-112, 142, 145, 160, 165, 273, 274, 279, 281, 297, 305, 311, 313
 CUNARD Nancy : 205
 CURTIUS Ernst-Robert : 105, 106, 112

DAKI Mohamed Aziz : 235
 DALÍ Salvador : 84, 110, 141, 237, 249
 DALIO Marcel : 230
 DANET Sylvie : 35
 DAUDET Alphonse : 15, 16
 DAUMAL René : 304, 312
 DAUMIER : 32
 DE CHIRICO Giorgio : 17, 154, 238, 274
 DECOTTIGNIES Jean : 189
 DECROIX Étienne : 230
 DEFIZE Marcel : 217
 DEHARME Lise : 335
 DELACROIX : 134

DELANGE Jacqueline : 173
 DE LA TORRE GIMÉNEZ Estrella : 125
 DELAUNAY Sonia : 298
 DELBROUK : 217
 DELEUZE Gilles : 277, 290-292
 DELIÈGE : 183
 DELVAUX Paul : 141
 DEMAY G. : 218
 DÉPOIGNY Marcel : 46
 DERAÏN André : 109
 DERMÉE Paul : 325
 DESCARTES René : 309
 DESNOS Robert : 40, 44, 99, 160, 222, 268, 269, 275, 301
 DIDEROT Denis : 109
 DIDI-HUBERMAN : 271
 DOSTOÏEVSKI Fiodor : 10, 11, 18
 DUBCEK : 34
 DUBOIS Claude : 322, 323, 326, 329
 DUCHAMP Marcel : 20, 28, 146
 DUMAS Alexandre : 216
 DURAND Gilbert : 267
 DURAND Pascal : 322-326, 329
 DURKHEIM Émile : 305
 DUROZOI Gérard : 336

EFROS Abram : 296
 EHRENBORG Ilya : 298, 300
 ELLÉOUËT Aube : 335
 EL LISSITZKY : 298
 ÉLUARD Paul : 69, 88, 92, 99, 100, 146, 185, 202, 225, 249, 310, 311, 313, 314, 322
 ENGELS Friedrich : 13, 19, 75, 139, 209
 ENSOR : 186
 ERNST Max : 14, 17, 21, 25-28, 30, 34, 35, 37, 141, 154, 223, 240, 241, 243, 245-259, 311, 336
 ERNST Philippe : 253-255, 257, 258
 ESTAUNIÉ Édouard : 9
 EYDOUX : 94

FAHEY Joseph : 113, 321
 FAYOLLE Roger : 322

FERDIÈRE Gaston Dr : 90, 91
 FERRY Marcelle : 335
 FEUERBACH Anselm von : 16, 18
 FICHTE : 19, 20, 63, 215, 217
 FINI Leonor : 335, 337, 340
 FLAUBERT Gustave : 10, 13, 15, 101, 205
 FLON Suzanne : 230
 FLOURNOY H. : 221
 FOLLET Lionel : 205
 FOUCART Claude : 105
 FOUGERON André : 32
 FOURRÉ Maurice : 269, 275
 FRAENKEL Théodore : 46
 FRANCE Anatole : 9-13, 15, 18, 222
 FRANJU Georges : 228
 FREUD Sigmund : 44, 72, 77, 78, 80, 82, 140, 149-151, 157, 214, 264, 279, 281, 282, 287, 289
 FRIEDRICH Caspard David : 251
 FROMM Erich : 279

GALA : 237, 339
 GALILÉE : 151
 GALTSOVA Éléna : 295
 GAUTIER Théophile : 193
 GAUTIER Xavière : 164, 165
 GENBACH Jean : 160
 GENETTE Gérard : 338
 GENIN René : 228
 GIACOMETTI Alberto : 173
 GIDE André : 111, 135, 304, 310, 311, 323, 324
 GILBERT-LECOMTE Roger : 304, 312
 GINSBERG Allen : 290
 GIOVANNA : 335
 GIRAUDOUX Jean : 226
 GOEMANS Camille : 125
 GOLDMAN L. : 322
 GOLL Yvan : 325
 GONCOURT : 9-11, 13, 16-18, 23, 97, 101
 GORKI Maxime : 298
 GOYA : 32
 GRACQ Julien : 40, 98-100, 266, 275

GRAVES Robert : 340
 GRÜNEWALD : 110
 GUATTARI : 277, 290-292
 GUESDE Jules : 145
 GUTENBERG : 240

HAMON Philippe : 97, 266
 HARLÉ Paul-Auguste : 228
 HAUSMANN Raoul : 204
 HEARTFIELD John : 25, 26, 30-33, 35
 HEGEL Friedrich : 12, 18, 21, 63, 64, 72, 76-78, 80, 82, 83, 110, 239
 HEIMONET Jean-Michel : 61
 HENRI IV : 232
 HENRY Maurice : 336
 HENRY Ruth : 335, 336
 HERRAND Marcel : 46
 HERVEY-SAINT-DENYS (HERVEY DE SAINT-DENIS) : 214
 HILLING Jacques : 230
 HITLER Adolf : 31, 316
 HOFFMEISTER Adolf : 26, 33
 HOUDIN Robert : 228
 HUGNET Georges : 40
 HUGO Valentine : 335, 339, 340
 HUGO Victor : 66, 101, 134, 311
 HUME : 20
 HUMEAU : 94
 HUSSENOT Olivier : 230
 HUSSERL : 21-23, 114-116
 HUYSMANS Joris-Karl : 13, 15-18, 97, 101

INGARDEN Roman : 115

JACOB Max : 98, 323
 JAKOBSON Roman : 10, 11, 97, 98, 102
 JANET Pierre : 73
 JARRY Alfred : 144, 309
 JDANOV : 32
 JEAN-PIERRE : 230
 JENNY Laurent : 266
 JORDAENS : 108
 JOSÉ Pierre : 336
 JOUDINE B. : 300

JOUVET Louis : 228
 JUNG Carl Gustav : 80, 214

KAHLO Frida : 335, 340
 KAMIONSKĀIĀ Natalia : 298
 KANT Emmanuel : 63
 KAPLAN Nelly : 335, 340
 KLEE Paul : 197
 KLEIN Wolfgang : 108
 KOJÈVE Alexandre : 21
 KOLAR Jiri : 25, 33, 34
 KOSMA Joseph : 230
 KRAEPELIN Émile : 214
 KRÜGER Eugen : 253

LACAN Jacques : 57, 151, 155, 156, 157
 LACOMBE Georges : 227
 LAFONT Pr : 220
 LAFORGUE Jules : 186
 LALA Marie-Christine : 51
 LAMARTINE Alphonse de : 66
 LAMBA Jacqueline : 335, 336, 338
 LANGLOIS Henri : 228
 LANUX Eyre de : 205
 LAURENT Jean : 90, 94
 LAUTRÉAMONT comte de (pseud. d'Isidore DUCASSE) : 13, 100-103, 201, 203, 239, 254, 311, 324
 LEBEL Jean-Jacques : 290
 LE BRUN Annie : 335, 341
 LECOMTE Marcel : 125-132
 LEGRAND Gérard : 90, 215
 LEIRIS Michel : 169-181, 267, 269, 271-275, 314
 LÉLY Gilbert : 160
 LE MAGUET Claude : 94
 LÉNINE : 13, 280
 LÉON Xavier : 20
 LEPERLIER François : 335
 LEQUIER : 19
 LE ROUX Hughes : 45
 LEROY Raoul Dr : 213, 214, 218, 220-222
 LEVIN : 98
 LÉVINAS Emmanuel : 21

LE YAOUANC Alain : 34
 LIMBOUR Georges : 274, 275
 LIVCHITS Bénédict : 297
 LOTI Pierre : 9-11, 15
 LOW Mary : 335
 LUCA Ghérasim : 164, 166, 167, 277, 283, 284, 290, 292
 LUCAS Dr : 142-144
 LUKÁCS György : 11, 98, 108, 109

MAAR Dora : 335, 336
 MABILLE Pierre : 88
 MAGRITTE René : 28, 125, 136, 183, 223, 249
 MALINOWSKI : 279
 MALKINE Georges : 28
 MALLARMÉ Stéphane : 9, 13, 56, 98, 311
 MALTHÊTE-MÉLIÈS Jacques : 229
 MANDIARGUES Bona : 335, 340, 341
 MANET Édouard : 17, 97, 145, 176, 178
 MANN Klaus : 105, 106, 110-112
 MANSOUR Joyce : 164-166, 335
 MANTCHÉVA Dina : 39
 MARCEL Gabriel : 21
 MARCHAND André : 23
 MARKEN Jane : 230
 MARMONTEL : 98
 MARTINET Marcel : 94
 MARX Karl : 13, 37, 64, 66, 74, 75, 80, 81, 125, 279, 291
 MASSON André : 28, 171, 304
 MATTA : 238
 MAUPASSANT Guy de : 9, 10
 MAUR Karin von : 253
 MAURIAC François : 89, 135, 303
 MAURY : 214
 MAUSS Marcel : 73
 MEILLET Antoine : 305, 312
 MÉLIÈS G. : 228, 229
 MÉNIER Mady : 183
 MERLEAU-PONTY Maurice : 23, 109
 MIATLEV Adrian : 90, 91, 94
 MICHELET Jules : 101
 MILLER Lee : 335, 339

MIRBEAU Octave : 9
 MIRÓ Juan : 22, 97, 99, 243, 301
 MISSIR Marie-Laure : 159
 MITRANI Nora : 335, 338, 339
 MITTERAND Henri : 106, 107, 133, 207, 209, 268
 MOLINIER Pierre : 163, 164, 166-168
 MONTEL Suzanne : 229
 MOREAU Gustave : 195, 340
 MORENO Marguerite : 228
 MORISE Max : 289
 MOULOUDI Marcel : 230
 MUIR Edwin : 268
 MÜLH Otto : 341
 MUSSET Alfred de : 222
 MUSSET Paul : 222

NADJA : 12, 139, 154, 216, 340
 NAPOLEÓN Ier : 139
 NAPOLEÓN III : 139
 NAVILLE Pierre : 62
 NERLICH Michael : 209
 NERVAL Gérard de : 84, 309
 NEVEUX Georges : 40, 44, 47, 50
 NEYER Hans-Joachim : 210
 NICOLE : 335
 NIETZSCHE Friedrich : 135
 NOËL Annie : 230
 NOUGÉ Paul : 125
 NOUVEAU Germain : 201
 NOVALIS Friedrich : 105, 253
 NOVOGROUDSKY Alexandre : 295, 299-303
 NUSCH : 339

O'BRIEN Fitz James : 223
 OLYFF Michel : 191
 OPPENHEIM Meret : 335, 337, 339

PARENT Mimi : 340
 PARNAL Valentin : 298
 PARODI D. : 217
 PASCAL Andrée : 46
 PASCAL Blaise : 102, 215
 PAULHAN Jean : 126, 215, 223, 323
 PAUN Paul : 288

PENROSE Antony : 335
 PENROSE Roland : 92
 PENROSE Valentine 335, 339, 340
 PÉRET Benjamin : 90, 133, 161, 272, 275, 302, 303, 311, 336
 PERRET : 221
 PESSIS Boris : 295, 297, 299, 301, 303
 PETIT Georges : 223
 PICABIA Francis : 28, 296, 311, 326
 PICASSO Pablo : 14, 17, 18, 22, 25-27, 34, 40, 42, 45, 141, 173-178, 237, 238, 241, 243, 336
 PIGOT Roger : 230
 PLOUVIER Paule : 149
 POE Edgar : 13, 20
 POLITZER Georges : 278, 281
 PONGE Francis : 98, 99
 POUIGNY Jean : 298
 PRASSINOS Gisèle : 335, 336, 338, 339, 341
 PRASSINOS Mario : 336
 PRÉVERT Jacques : 99, 227-233
 PROUDHON : 13
 PROUST Marcel : 11, 18, 195

 QUENEAU Raymond : 82, 314
 QUERCY Pierre : 223

 RABOURDIN Dominique : 338
 RAHON Alice : 335
 RAINE Jean : 183-186, 188-190, 192-197
 RAINE Sanky : 192, 193
 RANK Otto : 281
 RAUZENA Fernand : 230
 RAY Man : 335
 RAYMOND Marcel : 69
 RAYNAL Maurice : 236
 RÉGIS Dr : 214
 REICH Wilhelm : 278-280
 REMARQUE Erich Maria : 247
 REMBRANDT : 173
 REMEDIOS : 335, 336, 340
 RENAUX J.-P. : 218
 REVERDY Pierre : 154, 215, 323, 324
 RIBEMONT-DESSAIGNES Georges : 230, 303, 310, 311, 314
 RICHARD Annie : 333
 RICHARD Jean-Pierre : 15
 RIFFATERRE Michæl : 262
 RIGAUT Jacques : 305, 311, 313
 RIKOVA N. : 297
 RIMBAUD Arthur : 19, 30, 31, 37, 184, 201, 222, 224, 244, 309, 311, 312
 RISPAIL Jean-Luc : 336
 RIVIÈRE Jacques : 10, 310
 ROBBE-GRILLET Alain : 131, 132
 ROGUES DE FURSAC J. : 221
 ROMOFF Serge : 298
 ROSEMONT Penelope : 334
 ROUSSEAU Henri (dit le Douanier) : 141
 ROUSSEAU Jean-Jacques : 239
 ROUSSEL Raymond : 142, 169, 205
 RUBENS Pierre Paul : 108, 191
 RUIZ Édouard : 205

 SABRI Nadia : 245
 SADE Donatien Alphonse François de : 66-68, 165
 SADOUL Georges : 313
 SAFOUAN Mustapha : 153
 SAGE Kay : 335, 336
 SAINT-POL ROUX : 98, 309
 SALOMON : 221
 SAPIR : 279
 SARTRE Jean-Paul : 21, 51, 55, 89, 303, 304, 315, 329,
 SAUSSURE L. F. : 305
 SCHATZMANN Dr : 36
 SCHÉHADÉ Georges : 40
 SCHMIDT Véra : 278-281
 SCHÖNBERG Arnold : 170
 SCHULTZ Maurice : 230
 SCOPELLITI Paolo : 277
 SCUTENAIRE Louis : 183
 SÉRIEUX : 219
 SHAKESPEARE William : 36, 45
 SIMON Michel : 228
 SNEAD Stella : 335, 340
 SOREL Georges : 61
 SOUDEÏKINE Sergueï : 298

SOUPAULT Philippe : 40, 69, 125, 142,
233, 237, 274, 310, 311, 314, 323, 324
SOURKOV Alexeï : 301
SOUTINE : 108
SPIES Werner : 245
STAËL Nicolas de : 192
STENDHAL : 98
STRAVINSKY Igor : 298
STRINDBERG : 243
SWIFT Jonathan : 221, 222

TABARD François : 304
TAINÉ : 221-223
TAÏROFF Alexandre : 297, 298
TANGUY Yves : 20, 28, 141, 336
TANI Masachika : 169
TANNING Dorothea : 336, 338
THIERS Louis-Adolphe : 232
THOMAS (saint) : 13
THOMAS Dr : 220
TITUS-CARMEL : 34
TOULOUSE Édouard : 214
TOURRET Fernand : 93, 94
TOYEN : 335
TRIOLET Elsa : 298
TROST Dolfi : 277, 285-288
TROTSKY Léon : 280
TZARA Tristan : 40, 45, 46, 71, 80, 84,
279, 280, 295-305, 307, 324, 326, 330

UNIK Pierre : 313
URSEL Roland d' : 183

VACHÉ Jacques : 142, 213, 216, 324
VAILLAND Roger : 89
VAILLANT-COUTURIER Paul : 229,
312
VALÉRY Paul : 11, 13, 98, 146, 216,
310, 311, 323, 324
VALLÈS Jules : 144
VAN HIRTUM Marianne : 335
VAN GOGH Vincent : 53
VASCHIDE : 214
VAUXCELLES Louis : 236
VERGINE Léa : 334
VERLAINE Paul : 309, 311
VICHNEVSKY Vsévolod : 299
VIERNE Jean-Jacques : 230
VITRAC Roger : 40-42, 45-47, 49, 50
VITTET Daniel : 93

WAHL Jean : 21
WILDE Oscar : 112 .
WIRTZ : 32
WÖLFFLIN : 97

ZDANÉVITCH Ilya : 298
ZETKIN Clara : 208
ZOLA Émile : 9-11, 13, 15-18, 59, 97,
99-102, 106-108, 133-140, 142-147,
204, 206, 207, 210
ZÜRN Unica : 335, 336

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| I. RÉALISME-SURRÉALISME | 7 |
| DOMINIQUE COMBE : « L'Œil existe à l'État sauvage » | 9 |
| ELZA ADAMOWICZ : « La contradiction dans le réel ». Les écrits d'Aragon sur le collage | 25 |
| DINA MANTCHÉVA : Le réel dans la dramaturgie surréaliste | 39 |
| MARIE-CHRISTINE LALA : Le réel en jeu (Artaud / Bataille / Breton) | 51 |
| JEAN-MICHEL HEIMONET : La polémique Breton / Bataille : <i>Surréalisme</i> et « Icarisme » | 61 |
| GUILLAUME BRIDET : Objectivation de la réalité et réalité objective (Breton / Caillois) | 71 |
| DANIEL BRIOLET : Réel et surréel en acte dans <i>La Tour de Feu</i> | 87 |
| PHILIPPE HAMON : Descriptions | 97 |
| CLAUDE FOUCART : Sortir du « Bric-à-brac » réaliste ou découvrir la « <i>Sachlichkeit</i> » | 105 |
| JOSEPH FAHEY : L'objet du poème. La constitution de l'objet dans <i>Clair de Terre</i> | 113 |
| ESTRELLA DE LA TORRE GIMÉNEZ : Le regard de Marcel Lecomte. À la recherche de l'essence des choses | 125 |
| HENRI MITTERAND : Zola, « ce rêveur définitif » | 133 |
| PAULE PLOUVIER : Du merveilleux au réel. Le travail du signifiant | 149 |

| | |
|---|-----|
| MARIE LAURE MISSIR : La réalité mise à nu par le surréalisme même | 159 |
| MASACHIKA TANI : Le « réalisme créateur » selon Michel Leiris | 169 |
| MADY MÉNIER : Jean Raine, le « subréaliste » | 183 |
| MARYSE VASSEVIÈRE : <i>La Défense de l'infini</i> : roman surréaliste et laboratoire du réel | 199 |
| II. Variété | 211 |
| ALAIN CHEVRIER : A.B. et la psychopathologie | 213 |
| CAROLE AUROUET : Jacques Prévert, <i>Le Métro fantôme</i> | 227 |
| AZIZ DAKI : A. B. et la valeur marchande des œuvres plastiques | 235 |
| NADIA SABRI : La Forêt dans l'œuvre de Max Ernst | 245 |
| CYRIL BAGROS : « Changer la vue » : au sujet de l'espace dans le « récit » surréaliste | 261 |
| PAOLO SCOPELLITI : Encore sur l'apport du surréalisme à la schizo-analyse | 277 |
| III. Documents | 293 |
| ELENA GALTSOVA : Autour d'un inédit « moscovite » de Tristan Tzara | 295 |
| TRISTAN TZARA : Le surréalisme et la crise littéraire | 307 |
| IV. Réflexions critiques | 319 |
| JOSEPH FAHEY : Sociologies du surréalisme | 321 |
| ANNIE RICHARD : Scandaleusement d'elles | 333 |
| INDEX | 343 |

Achévé d'imprimer en août 2001
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery – 58500 Clamecy
Dépôt légal : août 2001 Numéro d'impression : 107096

Imprimé en France